



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

AÑO 2018
NUEVA ÉPOCA
ISSN 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

6

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

UNED



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

AÑO 2018
NUEVA ÉPOCA
ISSN 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

6

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.6.2018>



UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

La revista *Espacio, Tiempo y Forma* (siglas recomendadas: ETF), de la Facultad de Geografía e Historia de la UNED, que inició su publicación el año 1988, está organizada de la siguiente forma:

- SERIE I — Prehistoria y Arqueología
- SERIE II — Historia Antigua
- SERIE III — Historia Medieval
- SERIE IV — Historia Moderna
- SERIE V — Historia Contemporánea
- SERIE VI — Geografía
- SERIE VII — Historia del Arte

Excepcionalmente, algunos volúmenes del año 1988 atienden a la siguiente numeración:

- N.º 1 — Historia Contemporánea
- N.º 2 — Historia del Arte
- N.º 3 — Geografía
- N.º 4 — Historia Moderna

ETF no se solidariza necesariamente con las opiniones expresadas por los autores.

Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII está registrada e indexada, entre otros, por los siguientes Repertorios Bibliográficos y Bases de Datos: ERIH PLUS, ISOC (CINDOC), DICE, FRANCIS, PIO, Ulrich's, SUDOC, ZDB, Bibliography of the History of Art, REDIB, RESH, IN-RECH, LATINDEX, MIAR, Dialnet, e-spacio UNED, CIRC 2.0 (2016), DULCINEA (VERDE), Emerging Sources Citation Index (ESCI), CARHUS Plus + 2018 y Directory of Open Access Journals (DOAJ). En octubre de 2015 ocupa el puesto 10 en el Google Scholar Metrics (revistas de Arte en España).

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA
Madrid, 2018

SERIE VII · HISTORIA DEL ARTE (NUEVA ÉPOCA) N.º 6, 2018

ISSN 1130-4715 · E-ISSN 2340-1478

DEPÓSITO LEGAL
M-21.037-1988

URL
ETF VII · HISTORIA DEL ARTE · <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII>

DISEÑO Y COMPOSICIÓN
Carmen Chincoa Gallardo · <http://www.laurisilva.net/cch>

Impreso en España · Printed in Spain



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional.

Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte es la revista científica fundada en 1988 que publica el Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Geografía e Historia de la UNED. Está dedicada a la investigación de la Historia del Arte de todas las épocas y acoge trabajos inéditos de investigación, en especial artículos que constituyan una aportación novedosa, que enriquezcan el campo de estudio que abordan y que ofrezcan una perspectiva de análisis crítico. Va dirigida preferentemente a la comunidad científica y universitaria, tanto nacional como internacional, así como a todos los profesionales del Arte en general. Su periodicidad es anual y se somete al sistema de revisión por pares ciegos. La revista facilita el acceso sin restricciones a todo su contenido desde el momento de su publicación en esta edición electrónica. *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII* se publica en formato electrónico.

Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte. (*Space, Time and Form. Serie VII*) is a peer-reviewed academic journal founded in 1988 and published by the Department of History of Art at the Faculty of Geography and History, UNED. It is devoted to the study of Art History of all periods and is addressed to the Spanish and international scholarly community, as well as to professionals in the field of Art. The journal welcomes previously unpublished articles, particularly works that provide an innovative approach, contribute to its field of research, and offer a critical analysis. It is published annually. The journal provides unrestricted access to its content beginning with the publication of the present online issue. *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII* is published online and is indexed in the databases and directories listed below.

Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII está registrada e indexada en Repertorios Bibliográficos y Bases de Datos internacionales y nacionales, como recomiendan los criterios de la Comisión Nacional Evaluadora de la Actividad Investigadora: ERIH PLUS, ISOC (CINDOC), DICE, FRANCIS, PIO, Ulrich's, SUDOC, ZDB, Bibliography of the History of Art, REDIB, RESH, IN-RECH, LATINDEX, MIAR, Dialnet, e-spacio UNED, CIRC 2.0 (2016), DULCINEA (VERDE), Emerging Sources Citation Index (ESCI), CARHUS Plus + 2018 y Directory of Open Access Journals (DOAJ). En octubre de 2015 ocupa el puesto 10 en el Google Scholar Metrics (revistas de Arte en España).

EQUIPO EDITORIAL

Edita: Departamento de Historia del Arte, Universidad Nacional de Educación a Distancia

Directora del Consejo de Redacción: Consuelo Gómez López (UNED)

Editores: Inmaculada Vivas Sáinz (UNED), Joaquín Martínez Pino (UNED), Elena Paulino Montero (UNED)

EDITOR INVITADO DEL DOSSIER DE ETF SERIE VII. HISTORIA DEL ARTE. N.º 6, NUEVA ÉPOCA (2018):

Diane H. Bodart, Columbia University

Co-editora del dossier: Diana Carrió-Invernizzi, (UNED)

CONSEJO DE REDACCIÓN

Luis Arciniega García, Departamento de Historia del Arte, Universitat de Valencia, España

Mieke Bal, Professor of Cultural Analysis at the University of Amsterdam, Países Bajos

Borja Franco Llopis, Departamento de Historia del Arte, UNED, España

Miguel Ángel García Hernández, Departamento de Historia del Arte, UNED, España

Susanne Kubersky-Piredda, Biblioteca Hertziana de Roma, Italia

Alexander Marr, Department of History of Art. Cambridge University, Reino Unido

Inés Monteiro Arias, Departamento de Historia del Arte, UNED

Álvaro Molina Martín, Departamento de Historia del Arte, UNED, España
Esther Pons Mellado, Conservadora del Museo Arqueológico Nacional de Madrid, España
Victoria Soto Caba, Departamento de Historia del Arte, UNED
Diana Wechsler, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina

COMITÉ CIENTÍFICO

Ferrán Barenblit, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona
Antonio Bonet Correa, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid
Diane Bodart, École des Hautes Études en Sciences Sociales, París
Miguel Cabañas Bravo, Centro de Ciencias Humanas y Sociales, CSIC, Madrid
Ute Dercks, Kunsthistorisches Institut in Florenz, MAX-PLANCK, Florencia
Etelvina Fernández González, Universidad de León
Aurora Fernández Polanco, Universidad Complutense de Madrid
José Manuel García Iglesias, Universidad de Santiago de Compostela
Luca Molà, European University Institute, Florencia
Isabel Ruiz de la Peña, Universidad de Oviedo
Roser Salicrú i Lluch, Institución Milá y Fontanals, CSIC, Barcelona
Andrea Sommer Mathis, Austrian Academy of Science, Viena
Sigrid Weigel, Centre for Literature-Research in Berlin

DIRECTORA DE ETF SERIES I–VII

Yayo Aznar Almazán
Departamento de Historia del Arte, Decana Facultad de Geografía e Historia, UNED

SECRETARIO DE ETF SERIES I–VII

Jesús López Díaz
Departamento de Historia del Arte, UNED

GESTORA PLATAFORMA OJS

Carmen Chíncoa Gallardo

COMITÉ EDITORIAL DE ETF SERIES I–VII

Carlos Barquero Goñi, Departamento de Historia Medieval, Ciencias y Técnicas Historiográficas, UNED; Enrique Cantera Montenegro, Director del Departamento de Historia Medieval y Ciencias y Técnicas Historiográficas, UNED; Virginia García-Entero, Departamento de Prehistoria y Arqueología, UNED; Patricia Hevia Gómez, Departamento de Prehistoria y Arqueología, UNED; Ángeles Lario González, Departamento de Historia Contemporánea, UNED; M^a Luisa de Lázaro Torres, Departamento de Geografía, UNED; José Manuel Maíllo Fernández, Departamento de Prehistoria y Arqueología, UNED; Irene Mañas Romero, Departamento de Historia Antigua, UNED; Joaquín Martínez Pino, Departamento de Historia del Arte, UNED; Alberto Mingo Álvarez, Departamento de Prehistoria y Arqueología, UNED; Antonio José Rodríguez Hernández, Departamento de Historia Moderna, UNED; Inmaculada Vivas Sáinz, Departamento de Historia del Arte, UNED.

**LISTADO DE EVALUADORES DE ETF SERIE VII. HISTORIA DEL ARTE. N.º 3,
NUEVA ÉPOCA (2015)**

Evaluadores/as que contribuyeron en números anteriores de la revista, y autorizaron la publicación de su nombre con dos años de retardo:

Reviewers participating previous issues, New Era, who agreed the publication of their names:

María Soledad Álvarez Martínez (Universidad de Oviedo)
Javier Barón Thaidigsmann (Museo del Prado)
Paula Barreiro López (Universidad de Barcelona)
Laura Bravo López (Universidad de Puerto Rico)
África Cabanillas Casafranca (Grupo Investigación Pintoras Españolas Mujeres del Siglo XX (PEMS20), UNED)
Miguel Cabañas Bravo (Centro de Ciencias Humanas y Sociales-CSIC)
José de la Mano (Galerista. Investigador independiente)
Pilar Díaz Sánchez (Universidad Autónoma de Madrid)
Fernando Gómez Aguilera (Fundación César Manrique)
José Gómez Isla (Universidad de Salamanca)
Domingo Hernández Sánchez (Universidad de Salamanca)
María del Mar Lozano Bartolozzi (Universidad de Extremadura)
Ana Esteban Maluenda (Universidad Politécnica de Madrid)
Álvaro Martínez-Novillo González (Conservador de museos jubilado)
María Teresa Méndez Baiges (Universidad de Málaga)
Idoia Murga Castro (Universidad Complutense de Madrid)
M^a Isabel Navarro Segura (Universidad de La Laguna)
Teresa Paliza Monduate (Universidad de Salamanca)
Carmen Pena López (Universidad Complutense de Madrid)
Fernando Pérez Mulet (Universidad de Cádiz)
Jordi Pericot Canaleta (Universidad Pompeu Fabra)
Pablo Rabasco Pozuelo (Universidad de Córdoba)
Jesús Ángel Sánchez García (Universidad de Santiago de Compostela)

CORRESPONDENCIA

Revista *Espacio, Tiempo y Forma*
Facultad de Geografía e Historia, UNED
c/ Senda del Rey, 7
28040 Madrid
e-mail: revista-etf@geo.uned.es

SUMARIO · SUMMARY

- 13 **Dossier**
Wearing Images, by Diane Bodart
Imágenes portadas, por Diane Bodart
- 15 **DIANE BODART (GUEST EDITOR)**
Wearing Images. Introduction
Imágenes portadas. Introducción
- 33 **MARIANNE KOOS**
Small Volumes, Concealed Images: Portrait Miniatures and the Body
Pequeños volúmenes, imágenes ocultas: Las miniaturas retrato y el cuerpo
- 55 **LAURENT HABLLOT**
Revêtir l'armoirie. Les vêtements héraldiques au Moyen Âge, mythes et réalités
Vestir el escudo de armas. Los vestidos heráldicos de la Edad Media, mitos y realidades
- 89 **FELIX JÄGER**
Body of Knowledge: Renaissance Armor and the Engineering of Mind
Cuerpos del conocimiento: armaduras del Renacimiento y la ingeniería de la mente
- 119 **GUIDO GUERZONI**
Devotional tattoos in Early Modern Italy
Tatuajes devocionales en la Italia de la Edad Moderna
- 137 **KATHERINE DAUGE-ROTH**
Prêt-à-porter: Textual Amulets, Popular Belief and Defining Superstition in Sixteenth and Seventeenth-Century France
Prêt-à-porter: Amuletos textuales, creencias populares y definición de las supersticiones en la Francia de los siglos XVI y XVII
- 169 **CRISTINA BORGOLI**
Wearing the Sacred: Images, Space, Identity in Liturgical Vestments (13th to 16th Centuries)
Vistiendo lo sagrado. Imágenes, espacio e identidad de las vestiduras litúrgicas (Siglos XIII al XVI)
- 197 **JULIA MAILLARD**
Les transports du masque. Pratiques et performativité de l'imaginaire (et) du paraître à la fin du XVI^e siècle
Medios del uso de las máscaras. Práctica y desarrollo de la imaginaria y su representación a finales del siglo XVI

- 235 **Miscelánea · Miscellany**
- 237 **ARACELI MORENO COLL**
Pervivencia de motivos islámicos en el Renacimiento: El lema «'Izz Li-Mawlānā Al-Sulṭān» en las puertas del retablo mayor de la catedral de Valencia
Pervivence of Islamic Designs in the Renaissance: Motto «'Izz Li-Mawlānā Al-Sulṭān» at the Doors of the Main Altarpiece of the Cathedral of Valencia
- 259 **RAÚL ROMERO MEDINA**
Plateros tardogóticos de Valladolid al servicio de la Casa Ducal de Medinaceli. A propósito de ciertas joyas para Doña María de Silva y Toledo
Late Gothic Master Silversmiths from Valladolid at the Service of the Ducal House of Medinaceli: Jewels for Doña María de Silva and Toledo
- 281 **RAFAEL CASUSO QUESADA**
Las vidrieras de la Catedral de Jaén
Stained Glasses in Jaén Cathedral
- 301 **JUAN ISAAC CALVO PORTELA**
La representación de San Norberto en las estampas flamencas del siglo XVII
Saint Norbert in some Flemish Engravings of the Seventeenth Century
- 331 **ISABEL M^a RODRÍGUEZ MARCO**
Definición, usos e historiografía de la miniatura-retrato
Definition, Uses and Historiography of Portrait Miniature
- 349 **CARMEN DE TENA RAMÍREZ**
El comercio de antigüedades en España a comienzos del siglo XX: el caso de José Gestoso y Pérez (1852-1917)
The Trading of Antiques in Spain at the Beginning of the 20th Century: The Case of José Gestoso y Pérez (1852-1917)
- 367 **INOCENTE SOTO CALZADO**
Una historia española del aguatinta
A Spanish History of Aquatint
- 389 **RAQUEL LÓPEZ FERNÁNDEZ**
Tradicón, modernidad y transgresión en las artes escénicas españolas durante el franquismo: Víctor Cortezo y la escenografía de *La cena del rey Baltasar* (1939-1954)
Tradition, Modernity and Transgression during Francoism: Víctor Cortezo and the Scenography of *La Cena del Rey Baltasar* (1939-1945)
- 413 **ROCÍO GARRIGA INAREJOS**
El silencio como límite: en torno a la afirmación estética de la memoria traumática
Silence as a Limit: Regarding the Aesthetic Affirmation of Traumatic Memory

- 429 DIANA ANGOSO DE GUZMÁN
La materia viva: oro, alquimia y sanación en Elena del Rivero y Joseph Beuys
Live Matter: Gold, Alchemy and Healing in Elena del Rivero and Joseph Beuys
- 451 LUIS D. RIVERO MORENO
La industria cultural necesita máquinas. La Alhambra: patrimonio, turismo y
producción económica
Cultural Industry Needs Machines. Alhambra: Heritage, Tourism and Economic
Production
- 473 **Reseñas · Books Review**
- 475 SONSOLES HERNÁNDEZ BARBOSA
Michaud, Éric: *Las invasiones bárbaras. Una genealogía de la historia del arte*. Traducción
de Antonio Oviedo. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2017 [ed. Gallimard, 2015].
- 479 BORJA FRANCO LLOPIS
Stagno, Laura, *Giovanni Andrea Doria (1540-1606). Immagini, committenze artistiche,
rapporti politici e culturali tra Genova e la Spagna*. Génova, Genova University Press,
2018.
- 483 JOSÉ ANTONIO VIGARA ZAFRA
Agüero Carnerero, Cristina (dir.), *Carreño de Miranda. Dibujos*, Madrid, Biblioteca
Nacional de España y CEEH, 2017.
- 485 **Normas de publicación · Authors Guidelines**

DOSSIER

WEARING IMAGES

Edited by Diane H. Bodart

IMÁGENES PORTADAS

Editado por Diane H. Bodart



THE FLOWERING FOOT OF FLORA. DETAIL OF SANDRO BOTTICELLI, *PRIMAVERA*, LATE 1470S OR EARLY 1480S, TEMPERA ON PANEL, 202 X 314 CM, GALLERIA DEGLI UFFIZI, FLORENCE.

WEARING IMAGES. INTRODUCTION

IMÁGENES PORTADAS. INTRODUCCIÓN

Diane H. Bodart¹

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2018.23087>

Abstract

In the past decades, studies on the materiality and the efficacy of images, as well as the artistic and social practices related to them, have allowed scholars to explore how much images' making, use, handling and display contributed to the activation of their powers of presence through their interaction with the viewer. Further, the growing interest in the articulation between the history of art and the anthropology of images has brought to light the close links between the art object and the body: in fact, if the body can be the medium of the animate art object, the art object can potentially act as a substitute of the animate body. But what happens when the body is the support of a distinctive image, when it inscribes an image on its own surface, whether directly on the skin or through intermediary props such as clothing or corporeal parure? *Wearing Images* investigates the different modes of interaction between the image and the body that wears it in the Early-Modern period, when devotional, political, dynastic or familial images could be worn as medals, jewels, badges, embroidered garments or tattoos.

Keywords

Second skin; double-sidedness; *abyme*; tattoo; armor; medallion; embroidery; clothing.

Resumen

En las últimas décadas, los estudios sobre la materialidad y la eficacia de las imágenes, así como de las prácticas artísticas y sociales asociadas a ellas, han permitido a los historiadores explorar hasta qué punto la fabricación de las imágenes, su uso, manejo y exhibición contribuyó a activar sus capacidades de presentarse a través de su interacción con el espectador. Además, el creciente diálogo entre la historia del arte y la antropología de las imágenes ha puesto de relieve las estrechas conexiones entre el objeto artístico y el cuerpo: en efecto, si el cuerpo puede ser el medio para el objeto artístico animado, el objeto artístico puede actuar potencialmente como sustituto del cuerpo animado. Pero ¿qué ocurre cuando el cuerpo es el soporte de una imagen distintiva, cuando inscribe una imagen en su propia superficie, ya sea directamente en la piel o a través de intermediarios como el vestido o un adorno?

1. Department of Art History and Archaeology, Columbia University. Email: db2920@columbia.edu

Wearing Images investiga las diferentes modalidades de interacción entre la imagen y el cuerpo que se viste con ella en la Edad moderna, en una época en la que imágenes devocionales, políticas, dinásticas o familiares podían vestirse como medallas, joyas, placas, prendas bordadas o tatuajes.

Palabras clave

Segunda piel; doble cara; *abyme*; tatuaje; armaduras; medallas; bordados; vestido.

.....

ON THE INTERIOR side of his right arm, Harris bears a nicely-designed tattoo of a fennel. Fennel is one of his favorite vegetables, and he has a particular passion for food. *Foeniculum vulgare* is also a curative plant; in ancient times it was believed to have apotropaic properties and to divert the evil eye. Moreover, *finocchio* – fennel in Italian – is a popular insult used to mock or defame gay people. The process of self-defining through the assimilation of an insult, as an affirmation of legitimate belonging, is the path that Francophone African writers, such as Aimé Césaire and Léopold Sédar Senghor, followed in the 1930s when they incorporated the derogative term *nègre* in their claim of *négritude*². Inscribing on his skin the image of the verbal insult, Harris playfully transforms a mark of infamy into a declaration of identity, activating a process of reclamation.

In his 1993 foundational work on Polynesian tattoos, *Wrapping in images*, Alfred Gell searched for a «basic schema» that could articulate the two principal manifestation of tattooing, which appeared on the one hand in ancient or preliterate tribal societies, and on the other hand in marginalized minorities of modern state systems³. Twenty-five years later, the tattoo has undergone a gentrification, fueled by the «tattoo renaissance», a movement claiming a high artistic status for tattoos⁴. Celebrities also contributed to this process. Football players have progressively covered their bodies with tattoos, as a symbolic armor enhancing their power, which they unveil to the gaze of their audience each time they score. In its rise to the commercial mainstream, tattooing has lost something of its uncanny semantic power, turning more towards a fashionable ornament. One recent episode in Thailand offers insight: instead of apotropaic prayers, a tattooer mocked Western tourists' desire to have traditional Buddhist tattoos, by inscribing on their skin names of popular dishes such as «spring rolls» or «chicken rice» with Thai alpha-syllabary⁵. In this context, Harris's fennel is remarkable by the way the image encapsulated in the body is reinvested semantically through the controlled reactivation of ancient processes, transforming imposition into appropriation, infamy into identity and ornament into protection.

The practice of wearing images has a long history that begins with the inscription of images directly on the skin through painting, tattooing or scarification⁶. In early modern Europe, the use of tattooing survives to some extent, particularly in the devotional context of pilgrimage to the Holy Land or to miraculous sanctuaries

2. YALA KISUDIKI, Nadia (ed.): «Négritude et philosophie», dossier, *Rue Descartes*, 83, 2014. I am grateful to Dominique Robin and Adam H. Levine for the inspiring discussions about the process of reclamation.

3. GELL, Alfred: *Wrapping in Images: Tattooing in Polynesia*. Oxford, Clarendon Press, 1993, pp. 1-39.

4. FLEMING, Juliet: «The Renaissance Tattoo», *RES: Anthropology and Aesthetics*, 31, 1997, pp. 34-52, 34-39; DEMELLO, Margo: *Bodies of Inscription: A Cultural History of the Modern Tattoo Community*. Durham, NC, Duke University Press, 2000; WITTMANN, Ole: *Tattoos in der Kunst: Materialität – Motive – Rezeption*. Berlin, Reimer, 2017.

5. GAETANO, Giuseppe: «Thailandia. Tatuatore folle: parolacce e menù a prezzo fisso al posto delle antiche scritte sacre», *Corriere della sera*, 17/9/2018.

6. THEVOZ, Michel: *Le corps peint*. Genève, Skira, 1984; CAPLAN, Jane (ed.): *Written on the Body: The Tattoo in European and American History*. Princeton, NJ, Princeton University Press, 2000; VV.AA.: *Tatoueurs, Tatoués*. Exh. cat. (Paris, Musée du quai Branly), Actes Sud, 2014.



FIGURE 1. JOHN WHITE, PICT WARRIOR HOLDING A HUMAN HEAD, WATERCOLOR OVER GRAPHITE, WITH PEN AND BROWN INK, 24.3 X 17 CM, BRITISH MUSEUM, 1906.0509.1.24, LONDON.

such as the Basilica della Santa Casa in Loreto⁷, but images were more commonly borne on the bodies through props. Tattoos were mostly related to the savage state of the native tribes of the Americas or of the ancient indigenous people of Europe such as the Picts in Britany. Interestingly, Jacques Le Moyne de Morgues and John White reconstructed the images of these ancient Britons with «painted bodies», engraved by Theodore de Bry in 1590 for the first volume of his famous anthology *America*⁸. In their watercolor drawings, the patterns of the tattoos of the male warrior, the woman and the young daughter bear striking similarity to those found on contemporary mediums more commonly used to wrap the entire body in images, such as the armor and the dress. The grotesque masks on the chest, belly, knees and shoulders of the Pict warrior, as well as the scales on his legs (Figure 1), are closely related to the mascarons, heads and skin of fantastic beasts that similarly adorn ceremonial armor in the sixteenth century⁹ (Figure 2). With the rise of artillery in warfare, armor lost its functionality, becoming progressively overgrown with engraved or embossed floral and grotesque modes of ornament¹⁰.

These proliferating images encircle the body in a visual net, shifting the values of defense and offense traditionally embedded in functional battlefield armor to a symbolic dimension. In this context, the mascarons of powerful creatures, such as

7. BRUNA, Denis: «Le 'labour dans la chair'. Témoignages et représentations du tatouage au Moyen Age», and GUERZONI, Guido: «*Notae divinae ex arte compunctae*. Prime impressioni sul tatuaggio devozionale in Italia (secoli XV-XIX)», in «La pelle umana», dossier, *Micrologus*, 13, 2005; OUSTERHOUT, Robert G.: «Permanent Ephemera: The Honourable 'Stigmatisation' of Jerusalem Pilgrims», in BARTAL, Renana, and VORHLT, Hanna: *Between Jerusalem and Europe: Essays in Honour of Bianca Kuhnel*. Leiden, Boston Brill, 2015, pp. 94-109; GNECCHI RUSCONE, Livia (ed.): *Stigmata. La tradizione del tatuaggio in Italia*. Exh. cat., Cinisello Balsamo, Silvana, 2017.

8. DE BRY, Theodor: *America I: Admiranda narration fida tamen, de commodis et incolarum ritibus Virginiae*. Francfort, De Bry, 1590. See FLEMING, Juliet: *op. cit.*, pp. 39-50; SLOAN, Kim: *A New World: England's First View of America*. Chapel Hill, NC, The University of North Carolina Press, 2007; SMILES, Sam: «John White and British Antiquity: Savage Origins in the Context of Tudor Historiography», in SLOAN, Kim (ed.): *European Visions: American Voices*. London, British Museum, 2009, pp. 106-112.

9. STOICHITA, Victor I.: «La seconde peau. Quelques considérations sur le symbolisme des armures au XV^e et au XVII^e siècles», in PARAVICINI BAGLIANI, Agostino (ed.): *Finis corporis. Eccedenze, protuberanze, estremità nei corpi*, conference proceedings, *Micrologus* 20, 2012, pp. 451-463.

10. PYHRR, Stuart W. and GODOY, José-A. (eds.): *Heroic Armor of the Italian Renaissance: Filippo Negroli and his Contemporaries*. Exh. cat., New York, The Metropolitan Museum of Art, 1998; GODOY, José-A. and LEYDI, Silvio (eds.): *Parures triomphales: le maniérisme dans l'art et l'armure italienne*. Exh. cat., Genève, Musées d'Art et d'Histoire, 2003; QUONDAM, Amedeo: *Cavallo e cavaliere: l'armatura come seconda pelle del gentiluomo moderno*. Roma, Donzelli, 2003; LAROCCA, Donald J.: «Monsters, Heroes, and Fools: A Survey of Embossed Armor in Germany and Austria, ca. 1475-ca. 1575», in *A Farewell to Arms: Studies on the History of Arms and Armour. Liber Amicorum in Honour of Jan Piet Puype*. Delft, Legersmuseum, 2004, pp. 35-54; SPRINGER Carolyn: *Armour and masculinity in the Italian Renaissance*. Toronto, University of Toronto Press, 2010.

the Gorgoneon on the breastplate, the dragon-heads-as-pauldrons for the shoulders or the lion-head-shaped helmet work as apotropaic, protective elements that render the body impenetrable, not unlike the mythical skin of the Nemean lion¹¹. These masks of alterity also empower the body by expressing the terrifying strength and petrifying force of the martial furor that animates it¹². Moreover, these empowering masks are incorporated on the muscled and perfectly-proportioned anatomy of the Pict warrior, whose skin, hardened from tattooing, is entirely covered by a blue background, recalling the process through which the hardened steel of Renaissance armor turns blue through heating. Similarly, the Gorgoneon or the leonine head is included in ceremonial anatomical armor *alla romana*, as seen on the breastplate of the armor made by Bartolomeo Campi for the duke of Urbino Guidobaldo della Rovere (Figure 3)¹³. Following the model of ancient Greek and Roman anatomical breastplates, the warrior's body is covered by a second skin of steel, incorporating the hardened and invulnerable tough skin of mythical heroes, such as Achilles, Ajax and Hercules.

Gell uses the 'second skin' as a paradigm to define the transformative process that tattooing operates on the body, creating a «character armor» that participates simultaneously in defense and constitution of the social persona¹⁴. He develops the fundamental notion of the duplicity of the second skin, which at the same time covers and reveals the body through images, calling upon Didier Anzieu's work on the *Moi-peau* (*The Skin-ego*). Anzieu considers the double-sidedness of the skin, which protects the inner cavity of the body while communicating its internal state to the external world¹⁵. On this basis, Gell defines the basic schema of tattooing as «the exteriorization of the interior which is simultaneously the interiorization of the exterior». Renaissance armor, which at the same time defends and empowers the



FIGURE 2. FILIPPO ORSONI, DESIGN FOR SCALE ARMOR, CA. 1540-1560, HERZOG AUGUST BIBLIOTHEK WOLFENBÜTTEL, COD. GUELF. 1.5. AUG2, FOL. 58.

11. STOICHITA, Victor I.: *op. cit.*

12. SCHMITT, Jean-Claude: «Les masques, le diable, les morts», in *idem: Le corps, les rites, les rêves, le temps: essais d'anthropologie médiévale*. Paris, Gallimard, 2001, pp. 211-237.

13. PYHRR, Stuart W. and GODOY, José-A (eds.): *op. cit.*, pp. 278-284, n° 54; SPRINGER, Carolyn: *op. cit.*, pp. 85-89; STOICHITA, Victor I.: *op. cit.*

14. GELL, Alfred: *op. cit.*, pp. 28-39.

15. ANZIEU, Didier: *Le moi-peau*. Paris, Dunod, 1985. On Gell's «basic schema of tattooing» and his reading of Anzieu, see also FLEMING, Juliet: *op. cit.*, pp. 37-38; CAPLAN, Jane: *op. cit.*, pp. xii-xiii.



FIGURE 3. BARTOLOMEO CAMPI, ARMOR ALLA ROMANA OF GUIDOBALDO II DELLA ROVERE, DUKE OF URBINO, 1546, STEEL, GOLD, SILVER AND BRASS, PATRIMONIO NACIONAL, REAL ARMERÍA (A 188), MADRID.

body while expressing its terrifying inner force, belongs to the same visual regime as the foundational act of inscribing images directly onto the body through ink pounced underneath the skin. This observation can be extended to all images visually incorporated on the body through a prop that physically wraps it as a second skin, including clothing. In the «True picture of a young dowgter of the Pictes» by Jacques Le Moyne, the body of the maiden is completely covered by a variety of the fairest flowers, which simultaneously define and reveal the transitory inner virginal state of the *jeune fille en fleurs*¹⁶ (Figure 4). The symmetrical disposition of the colorful and refined flowers, standing out against the extreme whiteness of the maiden's skin, recalls the floral patterns of the white satin dresses at the Elizabethan and Jacobean courts of England, impressively rendered by the detailed figurative language of court painters like Marcus Gheeraerts de Younger or Robert Peake the Elder. In Peake's portrait of the ten-year-old Princess Elizabeth Stuart (New York, The Metropolitan Museum of Art, ca. 1606; Figure 5), the refined floral dress defines the status of the 'young daughter' of king James I, and future queen of Bohemia, as the desirable object of many matrimonial negotiations¹⁷. But the most eloquent vision of the floral dress as interface between the interior and the exterior of the body is the unforgettable Flora in Sandro Botticelli's *Primavera* (Florence, Galleria degli Uffizi, late 1470s or early 1480s; Figure 6). Crowned with flowers, the goddess of Spring wears a light white dress embroidered or painted with an herbarium's variety of colorful flowers, which are also depicted on the forest clearing that she crosses with a dancing step¹⁸. On Flora's second skin, real flowers merge with painted or embroidered ones, revealing here the generative power of her body. To her right is her origin story: she was once the nymph Chloris but Zephyr's fecund embrace transformed her into a goddess. In Botticelli's composition, the silhouette of the green plants underfoot is imprinted on Chloris's transparent veil, as if they were absorbed into her body before, through Zephyr's transformative touch, springing out from her mouth as blossoming flowers. From there, they fall on the dress of her double,

16. FLEMING, Juliet: *op. cit.*, pp. 39-50; SLOAN, Kim (ed.): *European Visions...*, *op. cit.*, pp. 90-92, n°172.

17. SPEELBERG, Femke: «Fashion & Virtue: Textile Patterns and the Print Revolution, 1520-1620», *Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 73, 2, 2015, p. 35. For the flower motive in the dresses of Elizabeth I, related to her virginal rule on the order of things, see STRONG, Roy: *Gloriana: The Portraits of Queen Elizabeth I*. London, Thames and Hudson, 1987. For the virtuoso needlework and its parallel with drawing: JONES, Ann Rosalind, and STALLYBRASS, Peter (eds.): *Renaissance Clothing and the Materials of Memory*. Cambridge, Cambridge University Press, 2000, pp. 134-171.

18. About the dress of Flora, possibly painted, and its relationship to the mythological pageantries at the Medici court in Florence, see FRANCASTEL, Pierre: *La réalité figurative. Éléments structurels de sociologie de l'art*. Paris, Gonthier, 1965, pp. 228-252 (II. La fête mythologique au Quattrocento); DEMPSEY, Charles: *The Portrayal of Love: Botticelli's Primavera and Humanist Culture at the Time of Lorenzo the Magnificent*. Princeton, NJ, Princeton University Press, 1992, pp. 65-73.

Flora, visualizing the metamorphosis through this floral bridge. The goddess of Spring, from the fold of flowered fabric on her lap, in other words from her fertile womb, spreads flowers all around her, transforming the green grass below into a colored flower field step-by-step under her feet.

The basic schema of wearing images as second skin, intended as an interface between interior and exterior, can be more broadly applied to single images that are adjoined to the body through a variety of ways: including painting, embroidery, engraving directly on fabric or steel garment, or accessories sewed, pinned, tied or hung. These objects can take the shape of medallions, badges or jewels, and frame coat of arms, emblems, portraits, devotional images, mythical or historical characters, and even mirror capturing the reflection of miraculous images or relics¹⁹. The visual inscription of the image on the body, which suggests a direct contact, builds up a close relationship between the wearer and what the image represents, a relationship that has on the one hand an intimate dimension, because of the physical closeness, and on the other hand a social extension, because of its public display. For example, the medallion worn on the chest, which can contain a miniature portrait of a parent, a beloved, a friend, a patron, simultaneously declares the wearer's belonging to a dynastic or social *familia*, while revealing the image that he carries in his heart. According to the rules of their order established in 1489, the Conceptionist nuns were to wear a *venera*, a medallion with the image of their Holy patron, the Immaculate Conception, on their heart²⁰ (Figure 7). This medallion, declaring the status of the nun as part of her order, was a visual statement that she had devoted her life to the imitation of the Virgin, whose image was said to be literally « impressed in her heart » (*impresa en su corazon*). Thus, the medallions, calling out to external viewers, visualize the ties between the



FIGURE 4. JACQUES LE MOYNE DE MORGUES, A YOUNG DAUGHTER OF THE PICTS, CA. 1585-1588, WATERCOLOR AND GOUACHE, TOUCHED WITH GOLD, ON PARCHMENT, 26 X 18.7 CM, YALE CENTER FOR BRITISH ART (PAU MELLON COLLECTION), NEW HAVEN.

19. PASTOUREAU, Michel (ed.): *Le Vêtement: histoire, archéologie et symbolique vestimentaires au Moyen Âge*. Paris, Éditions du Léopard d'or, 1989; HACKENBROCH, Yvonne: *Enseignes: Renaissance Hat Jewels*. Firenze, Studio per edizioni scelte, 1996; BRUNA, Denis: *Enseignes de plomb et autres menues chosettes du Moyen Âge*. Paris, Éditions du Léopard d'or, 2006; RICHARDSON, Catherine: «'As my whole trust is in him': Jewellery and the Quality of Early Modern Relationships», in MIRABELLA, Bella (ed.): *Ornamentalism: The Art of Renaissance Accessories*. Ann Arbor, University of Michigan Press, 2011, pp. 182-201; HACKENBROCH, Yvonne: *Jewels of the Renaissance*. New York, NY, Assouline Publishing, 2015.

20. FRANCISCO MANSO y ZÚÑIGA, *Reglas y ordenaciones de las Religiosas de la Limpia e Inmaculada Concepcion de la Virgen*, Mexico, 1635, p. 9, quoted by PERRY, Elizabeth: *Escudos de Monjas/ Shields of Nuns: The Creole Convent and Images of Mexican Identity in Miniature*, Ph.D. Diss., Brown University, ProQuest Dissertations Publishing, 1999, pp. 53-54; CORDÓVA, James: *The Art of Professing in Bourbon Mexico: Crowned-nuns Portraits and Reform in the Convent*. Austin, University of Texas Press, 2014, pp. 35-68.



FIGURE 5. ROBERT PEAKE THE ELDER, *PRINCESS ELIZABETH, LATER QUEEN OF BOHEMIA*, CA. 1606, OIL ON CANVAS, 154.3 X 79.4 CM, THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART, NEW YORK.

wearer and the figure represented, in terms of love, allegiance, faith or devotion. Fashioning the social persona, establishing social relations and acting continuously upon their wearers, those images are artefacts with agency²¹, which are activated through their contact with the body. They function within a performative dimension: through their bodily display and manipulation, they are hidden and revealed, and animated with movement. In this perspective, the body as support of the image, considered in the light of Bruno Latour's actor-network theory, is not only an intermediary, in other words a vehicle of representation, but a mediator, acting as an agent of transformation: it transforms the opaque image into a transparent layer that unveils the inner figure²².

In the visual construction of early modern paintings, the depiction of image wearers is particularly fascinating because it implies the inscription of the image within an image, through a process of repetition and reduction. This process can sometimes be very literal, such as in the portrait of the *Borgne d'Harambure* (Versaille, Musée national du Château; Figure 8), the foster brother of the king of France Henri IV who lost his eye in 1588 while fighting for his king in the Battle of Niort²³. In the picture, d'Harambure is wearing a double medallion on his chest that pairs a miniature reduction of this same portrait of himself, on the right, with a miniature portrait of the king, on the left. Through the reduced repetition on the medallion, the portrait of d'Harambure wearing the joined image of himself and of his king is virtually repeated to infinity, thus intensifying the

ties between the gentlemen and his sovereign. This repetition of the image within the image is the process that André Gide significantly defined as *abyme*, referring to the heraldic – misinterpreted – figure of the blazon within the blazon, endlessly repeating its reduced image²⁴. Gide nonetheless had a broader understanding of this process

21. In the sense of GELL, Alfred: *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford, Clarendon Press, 1998. For the concept of agency in the history of art, see OSBORNE, Robin, and TANNER, Jeremy (eds.): *Art's Agency and Art History*. Malden, MA, Blackwell Pub., 2007, pp. 1-28 (Introduction). For the agency of portraits medallions, see KELLY, Jessen: «The Material Efficacy of the Elizabethan Jeweled Miniature: A Gellian Experiment», in OSBORNE, Robin, and TANNER, Jeremy (eds.), *op. cit.*, pp. 114-134; KOOS, Marianne: «Wandering Things: Agency and Embodiment in Late Sixteenth-Century English Miniature Portrait», *Art history*, 37, 5, 2014, pp. 836-859.

22. LATOUR, Bruno: *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford, Oxford University Press, 2005, pp. 39-40. For the application of this interpretative grid to the materials of the image, see LEHMANN, Ann-Sophie: «The Matter of the Medium: some tools for an art-theoretical interpretation of materials», in ANDERSON, Christy, DUNLOP, Anne and SMITH, Pamela H. (eds.): *The Matter of Art: Materials, Practices, Cultural Logics, c. 1250-1750*. Manchester, Manchester University Press, 2015, pp. 21-41.

23. DIMIER, Louis: *Histoire de la peinture de portrait en France au XVI^e siècle*. Paris, Bruxelles, G. van Oest, 1924-1926, II, p. 353, n° 5.

24. GIDE, André: *Journal. 1889-1939*. Paris, Gallimard, «Pléiade», 1948, 41, 1893; see DÄLLENBACH, Lucien: *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris, Seuil, 1977, pp. 15-31.

of *abyme*, considering the reduced repetition in a less literal way: «In a work of art I rather like to find transposed, on the scale of the characters, the very subject of that work. Nothing throws a clearer light upon it or more surely establishes the proportions of the whole.» He was thinking here of the literary trope of the narrative within the narrative, and famously, he compared it to the reflected image produced by the convex mirror in early Netherlandish painting: «in certain paintings of Memling or Quentin Metzys a small convex and dark mirror reflects the interior of the room in which the scene of the painting is taking place.» The displaced and inverted repetition, through an effect of condensation, has the power to unveil the very essence of the work of art.

If we take the foundational example of Jan Van Eyck's *Arnolfini* portrait (London, National Gallery, 1434), the convex mirror effectively reveals the broader proportions of the whole on multiple levels²⁵. It unveils the structure of the pictorial composition, completing the image and its narrative by showing the other side of the room, including two characters who would be otherwise imperceptible. It reveals the 'backstage' area of the painting's production and reception, the «*scénario de production*», according to André Chastel, referring to the process of the pictorial act and the act of seeing²⁶. Furthermore, it reveals the conception of pictorial representation proper to the painter and to a broader cultural and historical context: here, the continuity of pictorial space defines the painting as a fragment of an imagined wider vision that goes beyond the material limits of the painted surface²⁷. When worn on the body, the image *en abyme* is even more complex, because it is activated through the inscription on the second skin of one of the main characters of the representation. In Hans Memling's diptych

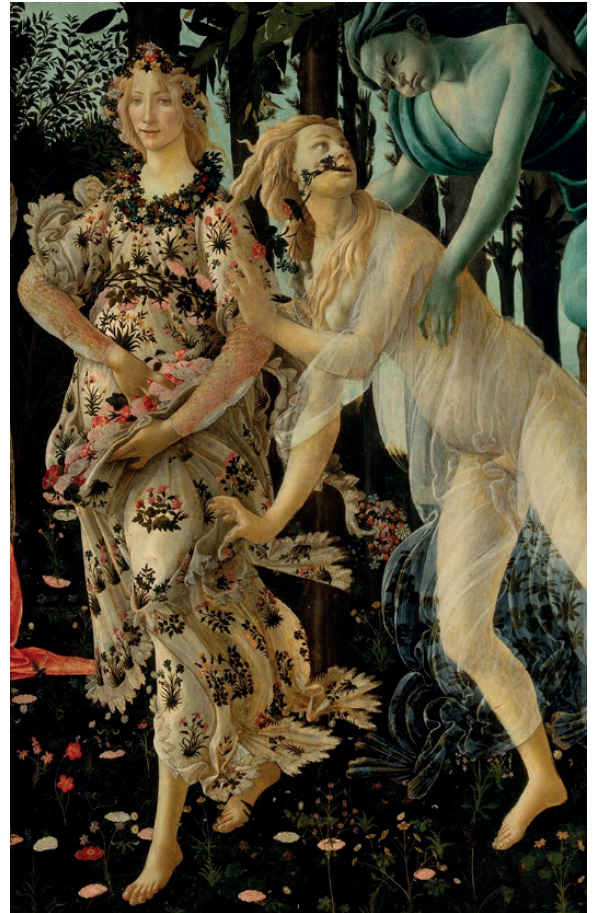


FIGURE 6. SANDRO BOTTICELLI, *PRIMAVERA* (DETAIL) LATE 1470S OR EARLY 1480S, TEMPERA ON PANEL, 202 X 314 CM, GALLERIA DEGLI UFFIZI, FLORENCE.

25. BELTING, Hans and KRUSE, Christiane (eds.): *Die Erfindung des Gemäldes: das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*. Munich, Hirmer, 1994, p. 155, n° 49-50.

26. CHASTEL, André : «Le tableau dans le tableau», (1967), in *idem: Fables, formes, figures*. Paris, Flammarion, 1978, II, pp. 75-98; ARASSE, Daniel: «Les miroirs de la peinture», in *L'imitation, aliénation ou source de liberté?*, (Rencontres de l'Ecole du Louvre). Paris, La Documentation Française, 1984, pp. 63-88; STOICHITA, Victor I.: *L'instauration du tableau*. Genève, Droz, 1999, pp. 289-293; BODART, Diane H.: «Le reflet, un détail-emblème de la représentation en peinture», in *Daniel Arasse. Historien de l'art*. Paris, INHA, 2010, pp. 43-61.

27. BELTING, Hans: *L'image et son public au Moyen Âge (Das Bild und sein Publikum im Mittelalter: Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion)*, 1981), transl. F. Israel, Paris, Gérard Monfort, 1998, pp. 66-68; ALPERS, Svetlana: *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago, The University of Chicago Press, 1983, pp. 41-49.



FIGURE 7. JUAN CARREÑO DE MIRANDA, *FIVE CONCEPTIONIST NUNS*, 1653, OIL ON CANVAS, 191 X 168 CM, CONVENTO DE SANTA ÚRSULA, ALCALÁ DE HENARES.

of *Mary in the Rose Garden with San George and a Donor* (Munich, Alte Pinakothek, ca. 1480-1490; fig. 9), the reflection on the polished, mirror-like breastplate of Saint George reveals the continuity of the space between the material division of the two panels: on close inspection, we may in fact distinguish the specular image of the right arm and hand of the saint, gently pushing the back of the donor towards the silhouette of the Virgin, wrapped in her red cloak, and of two musician angels, dressed in white, who appear in a large grassy field enclosed by a row of trees and the profile of a city dominated by a church. The reflection on saint George's armor visualizes his role in the donor's prayer: the active intercession of the patron saint brings the devotee to the Virgin's side²⁸. The reflected image appears here at the intersection between the temporality of the broader narrative and the temporality of the acting body, a process

that we also find in other kinds of images worn on the body, such as the embroideries on liturgical vestments.

In Alonso Sánchez Coello's 1580 Escorial altarpiece of Saints Stephen and Lawrence, the two deacons of the early Christendom wear embroidered images of their own martyrdom and of the instruments of their torment on their dalmatics, fashioned after the sixteenth-century liturgical vestments that were rendered in needlepoint by Toledo workshops after cartoons made by the court painters of king Philip II²⁹ (Figure 10). On closer examination, it appears that in the embroidered scene of his stoning, saint Stephen wears the same dalmatic, which is however not yet embroidered with the image of the martyrdom: in fact, its frame is still a uniform field of red. Therefore, the image of the martyrdom is imprinted on the second skin of the deacon, in other words on his liturgical vestment, only once the torment is accomplished, transforming his body into a glorious body, from which relics were conserved in the reliquary altars in the nave of the basilica of the Escorial where the

28. DE VOS, Dirk: *Hans Memling: The Complete Works*. Ghent, Ludion Press, 1994, pp. 312-315, n° 87. For the visualization of the mental dimension of prayer in Memling's diptychs, see FALKENBURG, Reindert L.: «Hans Memling's Van Nieuwenhove Diptych: The Place of Prayer in Early Netherlandish Devotional Painting», in HAND, John Oliver and SPRONK, Ron (eds.): *Essays in Context: Unfolding the Netherlandish Diptych*. New Haven, Yale University Press, 2006, pp. 92-109. For the process of *abyme* activated by reflections on armor in Renaissance painting, see BODART, Diane H.: *La peinture au miroir de l'armure*. Turnhout, Brepols, forthcoming.

29. BENITO DOMÉNECH, Fernando: «La pintura religiosa en Alonso Sánchez Coello», in *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*. Exh. cat., Madrid, Museo del Prado, 1990, pp. 114-127; MULCAHY, Rosemarie: *The Decoration of the Royal Basilica of El Escorial*. Cambridge, Cambridge University Press, 1994, pp. 28-36.

painting was displayed. Ultimately, the image embroidered on the dalmatic reveals the inner virtue of the saintly body that successfully endured the suffering of martyrdom through the firmness of faith. El Greco was to re-elaborate this idea few years later in the *Burial of Don Gonzalo Ruiz de Toledo, Count of Orgaz* (1586-1588; Figure 11), displayed above the sepulcher of the pious gentleman in the church of Santo Tomé in Toledo³⁰. In the scene of the stoning embroidered on Saint Stephen's dalmatic, the image of the martyrdom is conspicuously absent on the vestment of the tormented deacon, where a red, square frame is reserved for its eventual embroidering. Here, the spectacular needlework image, which inscribe a narrative image into a narrative painting, is associated with another worn image that attests to an accomplished miracle: the reflection of the same saint Stephen and of his companion saint Augustin on the breastplate of the devout Count of Orgaz, which testifies to their miraculous apparition at his funeral, in the early fourteenth century, to bury him with their own hands. Through their reflection, the miraculous apparition operates a transference of holiness, revealing the purity of the body of the deceased count. Between these two reflected images appears a third one, the hand of the contemporary knight of Santiago who is present but unable to directly touch this «body touched by hands of saints»³¹. This specular image of the hand, appearing on the count's 'second skin' beside the reflections of the two saints, introduces a temporal link between the day of the funeral in the distant past and the contemporary period, re-enacting the miracle of the burial, at a time it had been contested, in the very place where it was accomplished. Through the process of *abyme* established by reflections on the armed body of the Christian hero, El Greco unveils here one of the principal powers of representation in painting: the revival of the past in the immanence of the present.

Wearing images activates a stratified visual, physical and semantic process that sits at the intersection of the anthropology of images and the history of art. In the past decades, attention to the materiality and efficacy of images, as well as to the social practices related to them, has brought to light to what extent the making, use,



FIGURE 8. JEAN D'HAMBURE, NAMED LE BORGNE D'HAMBURE, CA. 1600, OIL ON PANEL, 29 X 19 CM, MUSÉE NATIONAL DU CHÂTEAU, VERSAILLES.

30. SCHROTH, Sarah: «Burial of the Count of Orgaz», in BROWN, Jonathan (ed.): *Figures of Thought: El Greco as Interpreter of History, Tradition and Ideas*, (Studies of History of Art, 11). Washington, National Gallery, 1982, pp. 1-18; MARIAS, Fernando: *El Greco: life and work, a new history*. Londres, Thames & Hudson Ltd., 2013.

31. «no era justo que manos de pecadores mudasen cuerpo que santos con las suyas habian tocados»: according to the report of Alonso de Villegas (*Flos Sanctorum*, 1588), this was the argument used to refuse the project of new lavish sepulcher for the count of Orgaz, which would have implied displacing his body; see SCHROTH, Sarah: *op. cit.*, p. 5.

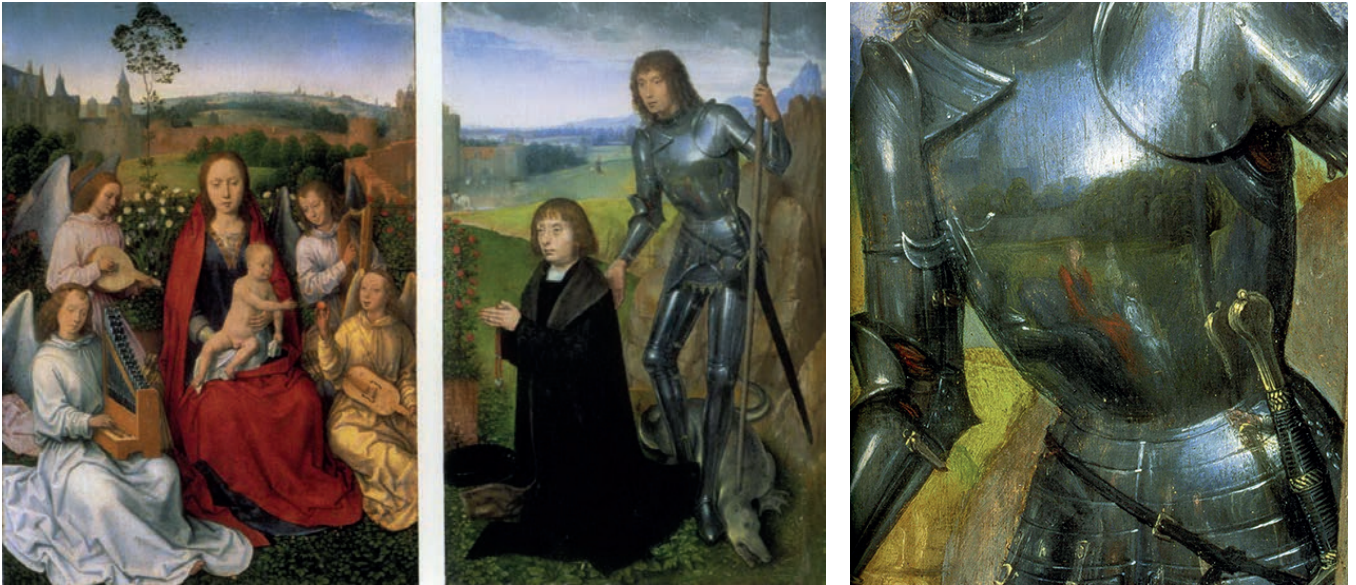


FIGURE 9. HANS MEMLING, *DIPTYCH OF MARY IN THE ROSE GARDEN WITH SAINT GEORGE AND A DONOR*, CA. 1480-1490, OIL ON PANEL, EACH 43 X 31 CM, ALTE PINAKOTHEK, MUNICH.

handling and display of images contributed to the activation of their powers of presence through their interaction with the viewers³². In that context, the links between the art object and the body can become very closely tied: in fact, the body can be the medium of the animate art object, just as the art object can potentially act as a substitute of the animate body. Interestingly, the image worn on the body constitutes in this regard a very specific case that allows a shifting and reframing of the interpretative grid: indeed, the body is not entirely involved as a medium of a whole and unique image, but instead, it acts as a support for a distinctive image, while keeping its own identity perceptible. Therefore, the power of presence of the activated image follows here other schemas. The collection of essays gathered in this dossier aims to explore these different modes of interaction between the image and the body that wears it in the Early Modern period, through a large and representative variety of objects. Analyzing the portrait jewels offered by the queen of England Elizabeth I to her worthier subjects, Marianne Koos addresses the agency of portrait miniatures in the context of the gift economy. Beyond the act of seeing, she understands the animation of these images through the bodily experience of handling, wearing, kissing, hiding or unveiling them, and she examines the role of their complex and precious jeweled frames in this process. Laurent Hablot investigates the use of the emblazoned garment from the thirteenth to the fifteenth century, not only as signs of identity defined through

32. FREEDBERG, David: *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*. Chicago, University of Chicago Press, 1989; BELTING, Hans: *Likeness and Presence: A History of the Image Before the Era of Art*, (*Bild und Kult: eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, 1990). Transl. E. Jephcott, Chicago, University of Chicago Press, 1994; JACOBS, Fredrika H: *The Living Image in Renaissance Art*. Cambridge, UK, Cambridge University Press, 2005; BELTING, Hans: *An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body*, (*Bild-Anthropologie: Entwurfe für eine Bildwissenschaft*, 2001). Transl. T. Dunlap, Princeton, Princeton University Press, 2011; BREDEKAMP, Horst: *Image Acts: A Systematic Approach to Visual Agency*, (*Theorie des Bildakts*, 2010). Transl. E. Clegg, Boston, Walter de Gruyter, 2018.



FIGURE 10. ALONSO SÁNCHEZ COELLO, *SAINTS STEPHEN AND LAWRENCE*, 1580, OIL ON CANVAS, 235 X 185 CM, BASILICA DEL REAL MONASTERIO DE EL ESCORIAL.

the affiliation to a familial or social group, but also as a means of embodiment of the social persona and the supreme entity that it represented: on the body of the king of France, the fleur-de-lys robe visually materialized the kingdom embodied by the living sovereign. Felix Jäger explores the decoration of armor in Renaissance Italy, beyond its symbolic dimension, in terms of embodied practices. In the fifteenth century, the prince embodies the qualities necessary for his rule through the physiology and discipline of bodily experience of the battlefield armor. The sixteenth-century ceremonial armor, embossed with hybrid creatures of grotesque ornaments, incorporates instead a composite mnemonic image of the order of things on the body of the prince, while placing him beyond the categories of the natural world on which he rules. Guido Guerzoni, presenting a collection of sixteenth century tattoos on wooden tablets in the Basilica of Loreto, retraces the forgotten but uninterrupted history of devotional tattoos in Italy from Antiquity to the nineteenth century, emphasizing how the ancient, indelible mark of infamy and sign of pain was transformed in the Christian era in a stigma of true faith and a symbol of martyrdom. While these devotional tattoos were ostensibly inscribed on the arms, paper amulets, including text or images, were carefully hidden under clothing and worn in direct contact with the body. Katherine Dauge-Roth investigates the magical-religious use of these inexpensive artefacts for healing and protection and their wide diffusion in the age of print, in sixteenth and seventeenth century France. She considers the superstitious dimension of this practice in the light of the medical and theological debates that it generated within the context of the Reformation. Cristina Borgioli reconstructs the history of inscribing images on liturgical vestments from the thirteenth century,



FIGURE 11. EL GRECO, *BURIAL OF THE COUNT OF ORGAZ* (DETAIL), 1586-1588, OIL ON CANVAS, 460 X 360 CM, SANTO TOMÉ, TOLEDO.

when the role of images became central in the Christian worship, to the sixteenth century, when the sacred garments were transformed into instruments of identity, a phenomenon also seen in secular ceremonial clothing. The woven and embroidered historiated figures connected the officiant to the sacred space of the enacted liturgy, while the inclusion of coat of arms, emblems or mottoes, defined the religious or civic community and glorified their patrons or institutional allies. Julia Maillard closes the dossier with her analysis of the liminal case of the masque costume in the pageantry at the French court of Catherine de' Medici. Her study offers critical nuance to our ideas of fashioning identity in the Early Modern Period, showing that masque costume, rather than disguising the wearer as someone else, instead produces an image which reveals and animates a character of his social persona.

BIBLIOGRAPHY

- ALPERS, Svetlana: *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago, The University of Chicago Press, 1983.
- ANZIEU, Didier: *Le moi-peau*. Paris, Dunod, 1985.
- ARASSE, Daniel: «Les miroirs de la peinture», in *L'imitation, aliénation ou source de liberté?*, (Rencontres de l'Ecole du Louvre). Paris, La Documentation Française, 1984, pp. 63-88.
- BELTING, Hans and KRUSE, Christiane: *Die Erfindung des Gemäldes: das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*. Munich, Hirmer, 1994.
- BELTING, Hans: *An Anthropology of Images : Picture, Medium, Body*, (*Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, 2001). Transl. T. Dunlap, Princeton, Princeton University Press, 2011.
- BELTING, Hans: *Likeness and Presence: A History of the Image Before the Era of Art*, (*Bild und Kult: eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, 1990). Transl. E. Jephcott, Chicago, University of Chicago Press, 1994.
- BELTING, Hans: *L'image et son public au Moyen Âge (Das Bild und sein Publikum im Mittelalter: Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, 1981). Transl. F. Israel, Paris, Gérard Monfort, 1998.
- BENITO DOMÉNECH, Fernando: «La pintura religiosa en Alonso Sánchez Coello», in *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*. Exh. cat., Madrid, Museo del Prado, 1990, pp. 114-127.
- BODART, Diane H.: «Le reflet, un détail-emblème de la représentation en peinture», in *Daniel Arasse. Historien de l'art*. Paris, INHA, 2010.
- BODART, Diane H.: *La peinture au miroir de l'armure*. Turnhout, Brepols, forthcoming.
- BREDEKAMP, Horst: *Image Acts : A Systematic Approach to Visual Agency*, (*Theorie des Bildakts*, 2010). Transl. E. Clegg, Boston, Walter de Gruyter, 2018.
- BRUNA, Denis: «Le 'labour dans la chair'. Témoignages et représentations du tatouage au Moyen Age», in *La pelle umana*, dossier, *Micrologus*, 13, 2005.
- BRUNA, Denis: *Enseignes de plomb et autres menues chosettes du Moyen Âge*. Paris, Éditions du Léopard d'or, 2006.
- CAPLAN, Jane (ed.): *Written on the Body : The Tattoo in European and American History*. Princeton, NJ, Princeton University Press, 2000.
- CHASTEL, André: «Le tableau dans le tableau», (1967), in *idem: Fables, formes, figures*. Paris, Flammarion, 1978, II, pp. 75-98.
- CORDÓVA, James: *The Art of Professing in Bourbon Mexico: Crowned-nuns Portraits and Reform in the Convent*. Austin, University of Texas Press, 2014.
- DÄLLENBACH, Lucien: *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris, Seuil, 1977.
- DE BRY, Theodor: *America I: Admiranda narration fida tamen, de commodis et incolarum ritibus Virginiae*. Francfort, De Bry, 1590.
- DE VOS, Dirk: *Hans Memling: The Complete Works*. Ghent, Ludion Press, 1994.
- DEMELLO, Margo: *Bodies of Inscription: A Cultural History of the Modern Tattoo Community*. DURHAM, NC, Duke University Press, 2000.
- DEMPSEY, Charles: *The Portrayal of Love: Botticelli's Primavera and Humanist Culture at the Time of Lorenzo the Magnificent*. Princeton, NJ, Princeton University Press, 1992.
- DIMIER, Louis: *Histoire de la peinture de portrait en France au XVI^e siècle*. Paris, Bruxelles, G. van Oest, 1924-1926.

- FALKENBURG, Reindert L.: «Hans Memling's Van Nieuwenhove Diptych: The Place of Prayer in Early Netherlandish Devotional Painting», in HAND, John Oliver and SPRONK, Ron (eds.): *Essays in Context: Unfolding the Netherlandish Diptych*. New Haven, Yale University Press, 2006, pp. 92-109.
- FLEMING, Juliet: «The Renaissance Tattoo», *RES: Anthropology and Aesthetics*, 31, 1997, pp. 34-52.
- FRANCASTEL, Pierre: *La réalité figurative. Éléments structurels de sociologie de l'art*. Paris, Gonthier, 1965.
- FREEDBERG, David: *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*. Chicago, University of Chicago Press, 1989.
- GELL, Alfred: *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford, Clarendon Press, 1998.
- GELL, Alfred: *Wrapping in Images: Tattooing in Polynesia*. Oxford, Clarendon Press, 1993.
- GIDE, André: *Journal. 1889-1939*. Paris, Gallimard, «Pléiade», 1948, 41 (1893).
- GNECCHI RUSCONE, Livia (ed.): *Stigmata. La tradizione del tatuaggio in Italia*. Exh. cat., Cinisello Balsamo, Silvana, 2017.
- GODOY, José-A. and LEYDI, Silvio (eds.): *Parures triomphales: le maniérisme dans l'art et l'armure italienne*. Exh. cat., Genève, Musées d'Art et d'Histoire, 2003.
- GUERZONI, Guido: «Notae divinae ex arte compunctae. Prime impressioni sul tatuaggio devozionale in Italia (secoli XV-XIX)», in *La pelle umana*, dossier, *Micrologus*, 13, 2005.
- HACKENBROCH, Yvonne: *Enseignes: Renaissance Hat Jewels*. Firenze, Studio per edizioni scelte, 1996.
- HACKENBROCH, Yvonne: *Jewels of the Renaissance*. New York, NY, Assouline Publishing, 2015.
- JACOBS, Fredrika H.: *The Living Image in Renaissance Art*. Cambridge, UK, Cambridge University Press, 2005.
- JONES, Ann Rosalind and STALLYBRASS, Peter: *Renaissance clothing and the materials of memory*. New York, Cambridge University Press, 2000.
- KELLY, Jessen: «The Material Efficacy of the Elizabethan Jeweled Miniature: A Gellian Experiment», in OSBORNE, Robin, and TANNER, Jeremy, *Art's Agency and Art History*. Malden, MA, Blackwell Pub., 2007, pp. 114-134.
- KOOS, Marianne: «Wandering Things: Agency and Embodiment in Late Sixteenth-Century English Miniature Portrait», *Art history*, 37, 5, 2014, pp. 836-859.
- LAROCCA, Donald J.: «Monsters, Heroes, and Fools: A Survey of Embossed Armor in Germany and Austria, ca. 1475-ca. 1575», in *A Farewell to Arms: Studies on the History of Arms and Armour. Liber Amicorum in Honour of Jan Piet Puype*. Delft, Legersmuseum, 2004, pp. 35-54.
- LATOUR, Bruno: *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford, Oxford University Press, 2005.
- LEHMANN, Ann-Sophie: «The Matter of the Medium: some tools for an art-theoretical interpretation of materials», in ANDERSON, Christy, DUNLOP, Anne and SMITH, Pamela H. (eds.), *The Matter of Art: Materials, Practices, Cultural Logics, c. 1250-1750*. Manchester, Manchester University Press, 2015.
- MARIAS, Fernando: *El Greco: life and work, a new history*. Londres, Thames & Hudson Ltd., 2013.
- MULCAHY, Rosemarie: *The Decoration of the Royal Basilica of El Escorial*. Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- OSBORNE, Robin, and TANNER, Jeremy (eds.): *Art's Agency and Art History*. Malden, MA, Blackwell Pub., 2007.
- OUSTERHOUT, Robert G.: «Permanent Ephemera: The Honourable 'Stigmatisation' of Jerusalem Pilgrims», in BARTAL, Renana, and VORHLT, Hanna (eds.): *Between Jerusalem and Europe: Essays in Honour of Bianca Kuhnel*. Leiden, Boston Brill, 2015, pp. 94-109.

- PASTOUREAU, Michel (ed.): *Le Vêtement: histoire, archéologie et symbolique vestimentaires au Moyen Age*. Paris, Éditions du Léopard d'or, 1989.
- PERRY, Elizabeth: *Escudos de Monjas/ Shields of Nuns: The Creole Convent and Images of Mexican Identity in Miniature*. Ph.D. Diss., Brown University, ProQuest Dissertations Publishing, 1999.
- PYHRR, Stuart W. and GODOY, José-A. (eds.): *Heroic Armor of the Italian Renaissance: Filippo Negroli and his Contemporaries*. Exh. cat., New York, The Metropolitan Museum of Art, 1998.
- QUONDAM, Amedeo: *Cavallo e cavaliere: l'armatura come seconda pelle del gentiluomo moderno*. Roma, Donzelli, 2003.
- RICHARDSON, Catherine, «As my whole trust is in him': Jewelry and the Quality of Early Modern Relationships», in MIRABELLA, Bella (ed.): *Ornamentalism: The Art of Renaissance Accessories*. Ann Arbor, University of Michigan Press, 2011.
- SCHROTH, Sarah: «Burial of the Count of Orgaz», in BROWN, Jonathan (ed.): *Figures of Thought: El Greco as Interpreter of History, Tradition and Ideas*. (Studies of History of Art, 11), Washington, National Gallery, 1982, pp. 1-18.
- SLOAN, Kim: *A New World: England's First View of America*. Chapel Hill, NC, The University of North Carolina Press, 2007.
- SMILES, Sam: «John White and British Antiquity: Savage Origins in the Context of Tudor Historiography», in Sloan, Kim (ed.): *European Visions: American Voices*. London, British Museum, 2009, pp. 106-112.
- SPEELBERG, Femke: «Fashion & Virtue: Textile Patterns and the Print Revolution, 1520–1620», *Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 73, 2, 2015.
- SPRINGER Carolyn: *Armour and masculinity in the Italian Renaissance*. Toronto, University of Toronto Press, 2010.
- STOICHITA, Victor I.: «La seconde peau. Quelques considérations sur le symbolisme des armures au XV^e et au XVII^e siècles», in PARAVICINI BAGLIANI, Agostino (ed.): *Finis corporis. Eccedenze, protuberanze, estremità nei corpi*, conference proceedings, *Micrologus* 20, 2012, pp. 451-463.
- STOICHITA, Victor I.: *L'instauration du tableau*, Genève, Droz, 1999.
- STRONG, Roy: *Gloriana: The Portraits of Queen Elizabeth I*. London, Thames and Hudson, 1987.
- THEVOZ, Michel: *Le corps peint*. Genève, Skira, 1984.
- VV.AA.: *Tatoueurs, Tatoués*. Exh. cat. (Paris, Musée du quai Branly), Actes Sud, 2014.
- WITTMANN, Ole: *Tattoos in der Kunst: Materialität – Motive – Rezeption*. Berlin, Reimer, 2017.
- YALA KISUDIKI, Nadia (ed.): Négritude et philosophie, dossier, *Rue Descartes*, 83, 2014.

CONCEALING AND REVEALING PICTURES 'IN SMALL VOLUMES': PORTRAIT MINIATURES AND THEIR ENVELOPES¹

OCULTANDO Y MOSTRANDO IMÁGENES EN "PEQUEÑOS VOLÚMENES": LAS MINIATURAS RETRATO Y SUS ENVOLTORIOS

Marianne Koos²

doi: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2018.22873>

Abstract

This paper examines a group of artifacts that are paradigmatic for images worn on the body: the portrait jewel. In particular the article focuses on the envelopes in which English Renaissance portrait miniatures –like human bodies– were protected. Historical sources reveal very different materials: Besides paper, silk, ivory or velvet we find jeweled metal containers that made it possible to fix the portrait on one's own body. The article analyzes how, both in images of an official and very intimate nature, these jeweled artifacts interact with the wearer's body. It does so by focusing on the process of handling: Portrait jewels always demanded an act of opening and closing, of turning and folding, through which they 'unfolded' their specific semantics –and their very agency. How exactly these tiny items could model, transform and question binary relations of object and subject is finally shown with a 'close reading' of the Heneage Jewel, the most complex of these artifacts.

Keywords

Portrait-jewel; miniatures; interaction; English; Reinsassance.

Resumen

Este documento examina una serie de objetos que representan ejemplos de imágenes que se llevan sobre el cuerpo: las joyas-retrato. En particular, el artículo se centra en los envoltorios con los que las miniaturas-retrato del Renacimiento Británico –al igual que el cuerpo humano– estaban protegidas. Las fuentes históricas nos revelan materiales muy distintos: además del papel, la seda, el marfil o el terciopelo, encontramos contenedores metálicos enjoyados que permitían llevar el retrato sobre el propio cuerpo. El artículo analiza cómo, tanto en imágenes de naturaleza

1. The term «in small volumes» refers to Nicholas Hilliard's definition of limning in his treatise. THORNTON, Robert K. R. and CAIN, Thomas G. S. (eds.): *Nicholas Hilliard. The Art of limning*. Northumberland, Carnet Press, 1992 [1981], p. 45.

2. Université de Fribourg. Email: marianne.koos@unifr.ch. Article translated by Nichols Kumanoff.

My thanks go to the Gerda Henkel Stiftung Düsseldorf for the generous support that made this study possible.

oficial como muy íntima, estos objetos enjoyados interaccionan con el cuerpo del usuario. Esto tiene lugar centrándose en su proceso de manipulación: las joyas-retrato siempre requerían de una acción de apertura y cierre, de giro y plegado, a través de la cual desplegaban su significado específico así como su propio cometido. El cómo exactamente estas diminutas piezas podían modelarse, transformarse y cuestionar sus relaciones binarias entre objeto y sujeto, se demuestra finalmente con una lectura pormenorizada de la joya Heneage, la más compleja de estas piezas.

Palabras clave

Joyas-retrato; miniaturas; interacción; inglés; Renacimiento.

.....

THE MEMOIRS of Sir James Melville, Ambassador of Mary Stuart to the London court in 1564, include a lengthy report that rewards close scrutiny. It recounts how Queen Elizabeth I, stirred by certain conversations, suddenly felt such longing for her «good Sister» Mary, Queen of Scots (Mary Stuart), that she wished to see her immediately. Since this wish could not be fulfilled, however, Elizabeth decided instead to contemplate Mary's image:

She took me to her Bed-chamber, Melville reports,

and opened a little Cabinet, wherein were divers little Pictures wrapped within Paper, and their Names written with her own Hand upon the Papers. Upon the first that she took up was written, My Lord's Picture. I held the Candle, and pressed to see that Picture so named. She appeared loath to let me see it; yet my Importunity prevailed for a Sight thereof, and found it to be the Earl of Leicester's Picture. I desired that I might have it to carry home to my Queen; which she refused, alledging that she had but that one Picture of his. I said, Your Majesty hath here the Original; for I perceived him [Leicester –M.K.] at the farthest Part of the Chamber, speaking with Secretary Cecil [...]» –an argument the Queen did not respond to.

Melville continues:

Then she took out the Queen's Picture [Mary, Queen of Scots –M.K.], and kissed it; and I adventured to kiss her Hand, for the great Love therein evidenced to my Mistress.

She shewed me also a fair Ruby, as great as a Tennis-ball. I desired that she would either send it, or my Lord Leicester's picture, as a Token unto the Queen. She said, If the Queen would follow her Counsel, that she would in process of Time get all she had; that in the mean time she was resolved in a Token to send her with me a fair diamond.³

This extraordinary report, which revolves around Elizabeth's plans to arrange a marriage between her cousin Mary, Queen of Scots (Mary Stuart), who was widowed in 1560, with her own favorite Robert Dudley (Figure 1) –thereby cementing at once her own status as Virgin Queen and England's royal succession⁴– vividly illustrates the great importance then assigned to small-format images. Dismissed today as a handicraft and stored *en masse* in display cases, during the Renaissance the miniature portrait became that splendid genre in which English painting saw its most remarkable achievements. Often featured in large-scale portrait tableaux,

3. *The memoirs of Sir James Melvil of Halhill: containing an impartial account of the most remarkable affairs of state during the sixteenth century, ...* Edinburgh, Ruddimans *et. al.*, 1735 [1683], pp. 96-97. „Good Sister« is the term Melville uses in this source for Mary, Queen of Scots, Queen Elizabeth's cousin.

4. Robert Dudley (1532-1588), who the Queen named the 1st Earl of Leicester in 1564, was for many years the favorite of Elizabeth I. Elizabeth's plans to marry him to her widowed cousin Mary Stuart would have directly influence the English royal succession. Wedlock with the English Protestant Leicester would have guaranteed the succession for Mary Stuart. The wedding never took place because Leicester refused to be sent off to Scotland and remained instead at the English court. On Hilliard's miniature of Dudley (c. 1571-74), see <<http://collections.vam.ac.uk/item/O78130/robert-dudley-earl-of-leicester-miniature-hilliard-nicholas/>> [retrieved: 04.05.2017].



FIGURE 1: NICHOLAS HILLIARD, *MINIATURE PORTRAIT OF ROBERT DUDLEY, 1ST EARL OF LEICESTER (1532-1588)*, 1571-4, WATERCOLOR ON VELLUM, DIAMETER: 4.4 CM, LONDON, © Victoria & Albert Museum.

carried proudly on the body or displayed in the hand, miniature portraits rose in the sixteenth century to become especially prized objects at the English court. They were guarded treasures to which their owners were deeply attached emotionally.

This exalted status cannot be explained merely by the artistry of its leading exponents such as Nicholas Hilliard, Queen Elizabeth I's preferred painter.⁵ Above all it is their very specific qualities which make portraits in miniature such remarkable objects. Portrait miniatures are, firstly, things *close to the body*. Unlike larger-format portraits that hang on walls and chiefly represent the person's standing and office, portrait miniatures are not meant to be experienced at distance or by the eyes alone. They demand to be taken into one's hands and, in a concentrated

act of immersion, studied in every detail. Unlike large-scale wall portraits (not to mention living cousins and favored courtiers) they permit at any moment a physically intimate relationship with the contemplator's body. They can be fetched, touched and –when held long enough– be warmed and, so to speak, 'animated'. Portraits in miniature are artifacts that –unlike real people– can be manipulated, turned around and regarded from all sides, given as gifts or be attached to one's own body (see Figure 4 and Figure 7). Their specific dimension and precision of detail practically invite being drawn close to the eye and even kissed, just as this account says the Queen did with the image of her cousin.

This remarkable act would be insufficiently grasped as a mere political gesture. Indeed, it gracefully depicts how effectively the portrait miniature, executed without any obvious traits of the artist's hand, could stand in as *pars pro toto* and substitute for the absent person.⁶ It is the tiny miniature, not the grand wall portrait, which the Queen seeks out when her distant cousin cannot be immediately made available. It

5. On Nicholas Hilliard (1547–1619), who worked for Queen Elizabeth I from 1572 onward, see AUERBACH, Erna: *Nicholas Hilliard*. Boston, Boston Books, 1961. REYNOLDS, Graham: *Nicholas Hilliard & Isaac Olivier*. London: Her Majesty's Stationery Office, 1971. HEARN, Karen: *Nicholas Hilliard*. London, Unicorn Press, 2005. On the significance of Hilliard's *Treatise on Limning* [ca. 1600] see POPE-HENNESSY, John: «Nicholas Hilliard and Mannerist Art Theory», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 6, 1943, pp. 89-100.

6. STEWART, Susan: *On Longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Durham, Duke University Press, 2003 [1984], esp. chap. 5, «Objects of Desire», pp. 132-169. ASMAN, Carrie: «Zeichen, Zauber, Souvenir. Das Porträtmedaillon als Fetisch um 1800», *Weimarer Beiträge* 43, 1997, pp. 6–18. PARKIN, David: «Mementoes as Transitional Objects in Human Displacement», *Journal of Material Culture* 4 (3), 1999, pp. 303-320.

is the intimate miniature portrait that she must keep, even if 'the original', her male favorite, the living Earl of Leicester, is at hand in the very same room. As the Queen argues, this is the only image she owns of Robert Dudley. And without a doubt, it was the only thing of her male favorite over which she had access to at any time and without restrictions (even «on the go» in moments of romantic compulsion). This is hinted at indirectly by the placement of the piece, at the very front of the Queen's locked cabinet.

Secondly, miniature portraits are *wandering things*. This, too, is clearly underscored in the above passage, in which the ambassador dares ask the Queen to make a gift of the Earl of Leicester's image to his Lady. No differently than precious stones, textiles or books, portrait miniatures have wandered back and forth among hands and bodies. Used as gifts they are highly mobile artifacts, clinching political and private networks among people of differing religious, cultural and sexual identities; in our case, between an (Anglican) English queen and a (Catholic) Scottish queen –while (for once) a man (through his image) becomes a pledge (of love) between women.⁷ In the sense of Marcel Mauss' studies of gifts and giving miniature portraits always obligate both sides: on the one hand the receiver, who is called on to reciprocate the gift, yet on the other hand likewise the giving person, who ventures through the gift to share a precious part of him- or herself, thereby permanently bonding with the receiver.⁸ Because of its character as a gift in addition to its material qualities (which we shall later examine more closely), miniature portraits were artifacts that (in the definition of Alfred Gell) possessed *agency*: the power of stimulating people to act, and of acting upon people so that binary relationships between a seemingly passive object and supposedly sovereign subject (between the miniature as a «lifeless thing» and the «living being» who wields it) are reversed, undermined and transformed.⁹

Thirdly, portraits in miniature are *secret things*. These small-format artifacts have always been associated with intimate secrets that provoke others' interest, want to be revealed, and even arouse the wish to seize as one's own possession. Just how confidential these objects really were can be discerned clearly by the above passage, in which the Queen refuses to give her cousin's ambassador a glance at that foremost piece in her cabinet titled «My Lord's Picture», the image of the man of her heart. A letter from William Brown to the Early of Shrewsbury in 1602 further illustrates the intimate secrecy associated with miniature portraits. In it, when

7. The term «homosocial» considers the woman as an object of exchange within male circles. In our example this situation is uncommonly reversed: The man becomes an object of exchange between two women (with exceptional social standing). On homosocial desire see SEDGWICK, Eve Kosofsky: *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York, Columbia University Press, 1985, pp. 1-5.

8. MAUSS, Marcel: *The Gift. The form for exchange in archaic societies, with a foreword by Mary Douglas*. London, Routledge, 2002 [*Essai sur le don*, 1924]. My definition refers to the courtly European romantic culture of the Renaissance.

9. GELL, Alfred: *Art and agency. An Antropological Theory*. London, Clarendon Press, 1998. For a good account of the significance of von Gell's model of *agent* and *patient* in regard to art. see OSBORNE, Robin and TANNER, Jeremy (eds.): *Art's Agency and Art History*, «Introduction: Art and Agency and Art History», Malden, MA, Blackwell Publishing, 2007, pp. 1-28. See also the position of ANT by Bruno Latour or the definition of *thing theory* in BROWN, Bill: «Objects, others, and us: (the refabrication of things)», *Critical Inquiry* 36, 2010, pp. 183-217, here 188. All these models discard the consideration of object and subject as opposite entities, regarding them instead as reciprocally constituting.

the Queen discovers a delicate locket around the neck of the young Lady Derby, concealed in the cleavage of her dress, she shows interest in what kind of jewel the beautiful object might be:

*The Lady Darby was curious to excuse the shewing of itt, butt the Queen wold have itt, and opening itt, and fynding itt to be Mr Secretarye's [Sir Robert Cecil –M.K.], snatcht itt away, and tyed itt uppon her shoe, and walked long-wth itt there; then she tooke itt thence, and pinned itt on her elbow, and wore itt som tyme there also [...]; And as Brown concludes: [...] I do boldly send these things to your Lo. wch I wold not do to any els, for I heare they are very secrett.*¹⁰

This and the source cited at the beginning make abundantly clear that miniature portraits were private artifacts to be revealed only to selected individuals. Precisely because viewing these tiny objects could be so readily denied, permission to do so was all the greater a privilege. Guarded no less closely than the precious gems with which they were kept (e.g. in Melville's report «a ruby the size of a tennis ball», «a pure diamond»), it was the painted portraits in miniature, not the luxurious stones, which aroused such great emotion in their owners. It was not to the sparkling ruby but to the image of her «good Sister» that the Queen bows down and even kisses as a sign of her devotion. If, in the case of the gems, it was the attribution of magical, healing qualities that constituted their preciousness (if not their concrete monetary value), in the case of miniatures it was the emotional bond to the portrayed person, i.e. to a small picture of little value in a purely material sense, but from a symbolic perspective surpassing any price offered.¹¹

In equal measure with their preciousness and intimacy –the 'secret' character of these delicate things– portraits in miniature were also carefully *guarded*. In the opening passage they are individually wrapped in paper, each one labeled by the Queen's own hand. As other sources document, miniature portraits could also be covered in silk, as Sir Philip Sidney mentions this in his *Arcadia*, where a fierce knight declares that he has carried the locket image of his lady in just this manner on his helmet.¹² Even when the historical sources do not explicitly say so, one can assume that all these miniatures were placed within a framing receptacle, for instance of metal, the front protected by glass or clear rock crystal, so that these delicate objects of gouache on the finest vellum, smoothed additionally using a dog's tooth and stuck to the stronger backing of a playing card, could be handled

10. LODGE, Edmund: *Illustrations of British History, Biography, and Manners, in the Reigns of Henry VIII, Edward VI, Mary, Elizabeth, and James I: Exhibited in a Series of Original Papers, Selected from the Manuscripts of the Noble Families of Howard, Talbot, and Cecil ... with Numerous Notes and Observations*. 3 vol., London, sold by G. Nicol, 1791, here vol. 3, Nr. CCCX, pp. 146-147.

11. On the assigning of magical qualities to gemstones in early modern England, see EVANS, Joan: *Magical Jewels of the Middle Ages and Renaissance, particularly in England*. Oxford, Clarendon Press, 1922, esp. pp. 140-166, pp. 167-183. COULIANO, Ioan P.: *Eros and Magic in the Renaissance*, translated by Margaret Cook. Chicago, The University of Chicago Press, 1987, pp. 138-143. SCARISBRICK, Diana: *Tudor and Jacobean Jewellery, 1508-1625*. London, Tate Publishing, 1995, pp. 51-53. On the interplay between material preciousness and symbolic value, see POINTON, Marcia: *Brilliant effects: a cultural history of gem stones and jewellery*. New Haven, Yale University Press, 2009.

12. «[...] the picture of Pamela [...], which in little form he ware in a tablet, and covered with silk had fastened it to his helmet [...]». SIDNEY, Sir Philip: *The Countess of Pembroke's Arcadia (The new Arcadia, 1593)*, ed. with introd. and commentary by Victor Skretkovicz. Oxford, Clarendon Press, 1987, p. 102.

at all without causing damage.¹³ When not encased in metal, portrait miniatures of the Renaissance were often kept in circular receptacles of ivory. No differently than brass or copper, this precious material imported from distant lands protected the fragile miniature, as Hilliard's *Treatise* indirectly suggests when it hails ivory for its effectiveness in protecting whatever is inside against moisture.¹⁴



FIGURE 2: HANS HOLBEIN D. J., *BOX IN THE FORM OF A ROSE, WITH A MINIATURE PORTRAIT OF ANNE OF CLEVES*, 1539, MINIATURE: 4.35 CM, PAINTED (GUM) ON VELLUM; BOX: TURNED IVORY (GERMAN?), 1580-1600, DIAMETER OF THE BOX: 6.1 CM, DIAMETER OF THE LID: 5.95 CM, LONDON, © Victoria & Albert Museum.

One especially beautiful specimen of such receptacles is the small box into which Hans Holbein's miniature portrait of Anne of Cleves, the fourth wife of Henry VIII, was subsequently placed (Figure 2). This box still has its lid, designed in the extraordinary form of a blossoming rose. This form can be interpreted both as a heraldic symbol (Tudor Rose) and a metaphor for the portrayed woman, who is then complimented by this lid as an exquisite, sumptuous flower.¹⁵ Generally, however, these ivory containers were executed more simply, in circular rings with a portrait-format oval at their center, in accordance with the new form for miniatures that became established as the standard from c. 1580 (Figure 3).¹⁶ Interestingly, besides simply being kept in private chambers, portrait miniatures set in ivory

13. HILLIARD, Nicholas. *Treatise ...* pp. 75-77. COOMBS, Katherine: *The Portrait Miniature in England*. London, V&A Publications, 2005 [1998], pp. 40-44.

14. «[...] white sugar candy in like sort to be kept dry in boxes of ivory». HILLIARD, Nicholas. *Treatise ...* p. 53.

15. COOMBS Katherine: *op. cit.* pp. 20-21. <<http://collections.vam.ac.uk/item/O18966/box-in-the-form-of-portrait-miniature-holbein-hans/>> [retrieved 24.05.2017].

16. STRONG, Roy: *The English Renaissance Miniature*. London, Thames and Hudson, 1983, pp. 12-64 and 59, fig. 58. LLOYD, Christopher and REMINGTON, Vanessa: *Masterpieces in Little. Portrait Miniatures from the Collection of Her Majesty Queen Elizabeth II*. Woodbridge, Boydell, 1996, pp. 25-26.



FIGURE 3: NICHOLAS HILLIARD, *PORTRAIT OF AN UNKNOWN YOUNG MAN*, 1590-3, WATERCOLOR ON VELLUM STUCK ONTO CARD, IN AN IVORY BOX, 5 X 4.2 CM (DIAMETER: 6 CM, DEPTH OF THE BOX: 1 CM), LONDON, © Victoria & Albert Museum.

were also often placed in small silk pouches.¹⁷ This intensity of material alone suggests the function of such artifacts as courtly gifts of love. Unlike Holbein's portraits (Figure 2), Hilliard's later miniatures often indicate this purpose through their gestures and facial expressions. One example of many is the portrait from c. 1590/93 of a young blond man (Figure 3) who, clothed loosely in a gray coat lined with pink fur (i.e. somewhat in a state of *deshabillé*) appearing in front of a black (instead of the usual blue) background – symbolizing the constancy of love or, perhaps, melancholy. Bowing down to this small object, the viewer contemplates the portrayed man's smiling eyes pointing beyond the picture's confines, his hand placed underneath his opened white lace shirt on the bare skin of his almost equally pale chest. Unmistakably, the portrayed person is referencing his true, pure, honest heart and emotional bond with the addressed counterpart. (Concealed from

the viewer, i.e. practically a magical symbol in itself, the playing card does the same – a red Six of Hearts on which the vellum was stretched).¹⁸

Besides these framings in boxes of exotic ivory, burnished metal and clear glass or rock crystal –and an additional cover of paper, silk or velvet– there also existed the possibility of enclosing portrait miniatures in a lockable receptacle of gold, itself further decorated with jewels (Figures 5-6, 8-9). Here, the portrait miniature became a piece of jewelry in its own right, wearable on one's own body. Often placed over one's heart and displayed publicly (that is, in courtly society), such portrait jewels enabled the performative establishment and experience of intimacy and privacy by being lockable.¹⁹ With their seductive luster, signifying to all viewers the wealth of the owner, these luxurious artifacts attracted the gazes of others, prompting them to come closer out of curiosity, to then however make clear that their true preciousness lay not in the monetary value of the jewel, but in their concealed interior: the painted portrait, i.e. the immaterial, emotional relationship to the

17. KORKOW, Cory: *British Portrait Miniatures. The Cleveland Museum of Art*. London, Giles, 2013, (Cat. Nr. 5), p. 48.

18. <<http://collections.vam.ac.uk/item/O81994/an-unknown-young-man-portrait-miniature-hilliard-nicholas/>> [retrieved: 04.05.2017].

19. On the idea of the 'private' in Elizabethan culture, the enactment of the private and public for courtly self-representation –where, ultimately, everything was public, even the most private rooms such as the Queen's bed-chamber, see FUMERTON, Patricia: *Cultural Aesthetics. Renaissance Literature and the Practice of Social Ornament*. London, The University of Chicago Press, 1991, p. 69, pp. 76-77. On the idea of the 'intimate': Grootenboer, Hanneke, *Treasuring the Gaze. Intimate Vision in Late Eighteenth-Century Eye Miniatures*. Chicago, University of Chicago Press, 2012, pp. 9-14.

portrayed person.²⁰ As Marcia Pointon has pointed out, jeweled locket portraits are not unlike reliquaries: They hold that which the owner considers sacred, so to speak –the portrait of a ‘venerated’ person.²¹ Thanks to the magical effects that continued to be ascribed to gems in the Renaissance and their powerful tactile qualities, their availability to the touch, to be worn directly on the skin, portrait jewels functioned not only as reminders of the absent person but also as talismans or amulets with protective qualities.²²

In every instance, whether fixed within jewel-encrusted lockets or simply wrapped in paper, portrait miniatures are bound to the performative acts of concealing and revealing. It is on these performative acts that I wish to focus in the following. Today mostly deprived of their protective casings, portrait miniatures of the Renaissance were never handled or manipulated on their own, i.e. as paintings in delicate gouache on the finest vellum. They were always set in frames and additionally encased in some other material, often put in a little box that necessitated unveiling and, precisely through this act, became «charged», not least erotically, in a non-political context of love. Even if today’s museumgoer can hardly grasp this act of concealing and revealing anymore –for miniatures, no matter how they are mounted, are displayed today like wall portraits in a fixed position– one must always keep in mind the original interrelation between the thing of the miniature and the handling person to adequately grasp the complexity of the semantics involved as well as the sheer *agency* of these diminutive artifacts (which is only established as such in the act of manipulation).

Just how fundamental the act of concealing and revealing, opening and closing, of moving and chasing these «portrait objects»²³ really are for their semantics, is sometimes explicitly stated by the portraits themselves. One especially charming example is Hilliard’s portrait miniature of a young bearded man against a background of flames (Figure 4) –the symbol of ardent, consuming love. Clothed only in a white lace shirt (this time even without the fur-lined coat that the young man in the aforementioned ivory box, Figure 3, had thrown on), the subject wears a long necklace and golden, jewel-encrusted locket with a large pendant pearl. A jewel in



FIGURE 4: NICHOLAS HILLIARD, PORTRAIT OF AN UNKNOWN MAN STANDING AGAINST FLAMES, C. 1600, WATERCOLOR ON VELLUM STUCK ONTO CARD, 6.9 X 5.4 CM (UNFRAMED), LONDON. © Victoria & Albert Museum.

20. On the constitution of trade value of things through social relations, see APPADURAI, Arjun (ed.), *The Cultural Life of Things: Commodities in Cultural Practice*. Cambridge, Cambridge University Press, 2013 [1990], pp. 3-63.

21. On jewel-encrusted lockets as ‘reliquaries’, see POINTON, Marcia. *Miniature Portraits ...* p. 55, pp. 60-61, p. 67. TAMMEN, Silke: «Bild und Heil am Körper: Reliquiaranhänger», in MAREK, Kristin and SCHULZ, Martin (eds.): *Kanon Kunstgeschichte. Einführung in Werke, Methoden und Epochen*. Munich, Wilhelm Fink, 2015, 4 vol., here vol. 1, pp. 299-322.

22. EVANS, Joan. *op. cit.* 172. SCARISBRICK, Diana. *op. cit.* pp. 51-56. STRONG, Roy: *Gloriana: the Portraits of Queen Elizabeth I*. London, Thames and Hudson, 1987, p. 121. KELLY, Jessen: «The Material Efficacy of Elizabethan Jeweled Miniature: a Gellian Experiment», in OSBORN and TANNER. *op. cit.* pp. 120-122. For the middle ages TAMMEN, Silke. *op. cit.* pp. 312-313. And for the 18th c. POINTON, Marcia. *Miniature Portraits... op. cit.* p. 67.

23. On the term «portrait-objects» that indicates the touching and wearing of miniatures POINTON, Marcia. *Miniature Portraits ... op. cit.* p. 48.



FIGURE 5: NICHOLAS HILLIARD, JEWELLED LOCKET PRESENTED TO SIR FRANCIS DRAKE BY THE QUEEN («DRAKE JEWEL»), 1586/87; FRONT OF THE LOCKET, WITH THE IMAGE OF A BLACK AND A WHITE FIGURE BEHIND, SARDONYX, GOLD, RUBIES, DIAMONDS AND PEARLS; 17.7 CM, LONDON, © Victoria & Albert Museum.

the shape of a lily (one of the symbols of the Queen) adorns his ear, while on his little finger (the finger of love) one finds a ring. The young man's fixating eyes are pointed straight at the observer, no differently than the locket that he intentionally holds up to the viewer's gaze by his thumb and index finger, like a third eye. The remaining fingers of the same hand are curled back in a way that they point to his heart, the place where the image of his mistress truly lies concealed. This unusually intimate arrangement indicates on the one hand that, when not given as political gifts, jeweled lockets were commonly worn by men beneath the undermost layer of clothing, directly against the skin. On the other, it demonstrates to the viewer the performative act of concealing and revealing a secret picture of love: Just as the protective casing, the «second skin» of the shirt is being opened and uncovered to expose that which lies hidden underneath –whether it be the body of the portrait jewel or the body of the young man, in whose burning heart the image of his lover lies concealed– the protective cover of the locket can likewise be uncovered and opened, exposing the materially embodied image of the beloved one to foreign eyes. (The initiated knew moreover that the miniature was mounted on a playing card, which –in congruence with the image's symbolism– is an Ace of Hearts.)²⁴

The handling and touching of a miniature is not always referenced as explicitly as in this example. A somewhat less evident but all the more subtle allusion to the act of opening and closing, of turning and folding is found in the object known as the Drake Jewel (Figures 5-6), one of three portrait jewels that Queen Elizabeth bestowed upon her most worthy subjects.²⁵ On its exterior the jewel shows a cameo of a black African in front of a white European executed in sardonyx, here chiefly bearing witness to the imperial power interests that the Queen successfully established during her reign not least through the services of the gift's recipient, Sir Francis Drake, and the transatlantic triangular slave trade. A portrait by the Flemish painter Marcus Gheeraerts the Younger (Figure 7), which shows Drake sporting the Queen's jewel around his waist (on a level with a globe turned to show the Atlantic Ocean with Africa and England), expresses precisely this global expansion in rivalry with Spain (notably, the bright edge of the table directs one's gaze to the jewel with the African figure, which liases formally with the globe on the one hand and the face of Sir Francis on the other, the second white-skinned counterpart).²⁶ Turning the jewel

24. <<http://collections.vam.ac.uk/item/O16579/an-unknown-man-portrait-miniature-hilliard-nicholas/>> [retrieved: 05.05.2017]. FUMERON, Patricia., *op. cit.* pp. 84-85. The exact meaning and specific selection of the playing cards and their signs, which vary greatly, has yet to be decoded.

25. HOLLIS, Jill (ed.): *Princely Magnificence: Court Jewels of the Renaissance, 1500–1630*. London, Debrett's Peerage, 1980, cat. no. 40, p. 61. Drake was a seafarer who circumnavigated the globe and helped lead the English fleet to victory in the Battle of the Spanish Armada.

26. On the imperial claims to power that this jewel manifests through skin color, see HALL, Kim: *Things of Darkness. Economies of Race and Gender in Early Modern England*. Ithaca, Cornell University Press, 1995, chap. 2, pp.



FIGURE 6: NICHOLAS HILLIARD, *JEWELLED LOCKET PRESENTED TO SIR FRANCIS DRAKE BY THE QUEEN* («DRAKE JEWEL»), INSIDE WITH OPENED LID, PORTRAIT OF THE QUEEN, WATERCOLOR ON VELLUM, INSCRIBED ANO DNI 157[5?] / REGNI 2 [8], LID WITH A PHOENIX ABOVE FLAMES, VELLUM STUCK ONTO CARD, 4.2 X 3.3 CM, LONDON. © Victoria & Albert Museum.

around, one finds a flat blue back lid, behind which, opened downward, there is a watercolor portrait on vellum of the young Virgin Queen (in «the mask of youth») and underneath, the picture of a phoenix, that mythical bird reborn from its own ashes that is one of the symbols of Elizabeth I.²⁷

Here one could discuss at length the «figure of the two», the thresholds and hinges the symbolism of the white pearls contrasting with the dark sardonyx, the ambivalence of the golden ground between materiality and transcendence, or the meaning of the floral frame, set with rubies and diamonds and fashioned in back to white-and-gold points.²⁸ Within this context I wish merely to draw attention to the formal parallels between the spread wings of the phoenix rising from the flames and the Queen's collar –both elements that can be opened and folded. Firstly, this analogy between the mythical bird and the Virgin Queen affirms the never-ending golden reign of the (eternally youthful) monarch.²⁹ Secondly it alludes also to the performative act of turning and unfolding, of manipulating and transforming, through which the hidden symbolism of this precious object first 'unfolds'.

Objects such as the Drake Jewel illustrate best how essential the consideration of the act of handling is for understanding portrait miniatures. More than loose, ephemeral materials such as paper, silk or velvet and kept not only in a box, but in

their own, fixed and lockable receptacles, locket portraits demand to be repeatedly turned and unfolded, opened and closed, because one side is visible only when another is necessarily concealed. When, as in the case of the Drake Jewel, they are equipped with additional images, inscriptions or symbols, portrait jewels can – not unlike foldable altarpieces (trptychs), books, (tabernacle) doors, chest lids and cabinets– be considered as another group of those topological objects that have been investigated so productively in recent years as «foldable pictures.» These are artifacts in which, on the one hand, the stacking of individual images that, even when hidden and not immediately visible, still 'push through' and are remembered;

62-122, here pp. 222-226.

27. Several jewels and lockets survive that combine portraits of the Queen with that of a phoenix rising from the flames. HOLLIS, Jill. *op. cit.* cat. no. 35, 59. For an interpretation of the phoenix among the symbols of the Queen, see STRONG, Roy. *English Renaissance Miniature... op. cit.* pp. 82-83. The Queen's portrait carries the inscription «Ano Dni 1575 Regni 20». For the *the mask of youth*, the youthful image of the Queen that Hilliard produced regardless of Elizabeth's real age until her death in 1603, see STRONG, Roy: *The Cult of Elizabeth: Elizabethan Portraiture and Pageantry*. London, Thames and Hudson 1977, pp. 47-54. STRONG, Roy. *Gloriana ... op.cit.*, pp. 147-150.

28. NEUNER, Stefan et. alii. (eds.): «Die Figur der Zwei / The Figure of Two», 31. *Das Magazin des Instituts für Theorie* 14/15, 2010. On the ambivalence of gold, DEGLER, Anna and WENDERHOLM, Iris (eds.): «Der Welt des Goldes –der Wert der Golde. Eine Einleitung», *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 79, 2016, pp. 443-460.

29. DALTON, Karen: «Art for the Sake of Dynasty. The Black Emperor in the Drake Jewel and Elizabethan Imperial Imagery», in ERICKSON, Peter and HULSE, Clark (eds.): *Early Modern Visual Culture. Representation, Race, and Empire in Renaissance England*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2000, pp. 180-214.



FIGURE 7: MARCUS GHEERAERTS THE YOUNGER, *PORTRAIT OF SIR FRANCIS DRAKE WITH THE JEWEL PRESENTED TO HIM BY QUEEN ELIZABETH I. IN WINTER 1586-7, 1591*, OIL ON CANVAS, 116.9 X 91.4 CM, GREENWICH, © The National Maritime Museum.

and on the other hand the performance of progressive unfolding from the outside to the interior, the sequence of views through the active handling of the pictorial medium, the «image absorption» by the viewer, become essential elements of the artwork's meaning.³⁰ No differently than in religious artifacts, the creators of worldly portrait jewels worked deliberately and precisely with the layering of images, materials and media. Their creations show frames, thresholds, spaces and hinges that direct one's gaze, encourage turning and opening and, through the process of intimate manipulation, decisively magnify both the object's symbolism and its power.

Only three portrait jewels survive that Elizabeth I personally bestowed upon her most worthy subjects as gifts. The earliest, created c. 1584-85, is the so-called Gresley Jewel, which I have examined elsewhere in detail.³¹ The Drake Jewel dated appx. 1591, is the second specimen of these surviving artifacts (Figures 5-7). Without a doubt, however, the most complex of these jewels is the Armada or Heneage Jewel, created

c. 1595, which we shall examine more closely here in conclusion (Figures 8, 9).³²

When one holds the Heneage Jewel in one's hand facing its protective front cover of clear rock crystal (Figure 8a), one sees a portrait of the Queen in gold in front of a cobalt blue background. As in medals, the portrait is in strict profile.³³ In the

30. For examples of the very broad research in this field, which focuses chiefly on medieval religious image media, see SCHNEIDER, Wolfgang Christian: «Die 'Aufführung' von Bildern beim Wenden der Blätter in mittelalterlichen Codices. Zur performativen Dimension von Werken der Buchmalerei», in *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 47, 2002, pp. 7-35. MÖHLE, Valerie: «Wandlungen. Überlegungen zum Zusammenspiel der Außen- und Innenseiten von Flügelretabeln am Beispiel zweier niedersächsischer Werke des frühen 15. Jahrhunderts», in GANZ, David and LENTES, Thomas (eds.), *Ästhetik des Unsichtbaren. Bildtheorie und Bildgebrauch in der Vormoderne*. Berlin, 2004, pp. 147-169. SCHLIE, Heike: «Wandlung und Offenbarung. Zur Medialität von Klappretabeln», in *Das Mittelalter* 9, 2004, S. pp. 22-33. RIMMELE, Marius: *Das Tryptichon als Metapher, Körper und Ort. Semantisierungen eines Bildträgers*. Munich, Fink Verlag, 2010. JACOBS, Lynn F.: *Opening Doors. The Early Netherlandish Triptych Reinterpreted*. University Park, The Pennsylvania State University Press, 2012. GANZ, David and RIMMELE, Marius (eds.), *Klappereffekte. Faltbare Bildträger in der Vormoderne*. Berlin, Reimer, 2016. On the idea of the topological in relation to art: PICHLER, Wolfram and UBL, Ralph (eds.), *Topologie. Falten, Knoten, Netze, Stülpungen in Kunst und Theorie*. Vienna, Turia + Kant, 2009.

31. KOOS, Marianne: «Wandering Things. Agency and Embodiment in Late Sixteenth-Century English Miniature Portraits», *Art History* 37, 2014, pp. 836-859.

32. Sir Thomas Heneage was a privy chancellor and vice chamberlain at the English court when the Armada was defeated. Until 1902 the piece was in the possession of the Heneage family. For the details of this jewel, see HOLLIS, Jill. *op. cit.* cat. no. 38, p. 60.

33. On the Renaissance locket as a «materialized sign of social relations and intentions», PFISTERER, Ulrich: *Lysippus und seine Freunde. Liebesgaben und Gedächtnis im Rom der Renaissance oder: Das erste Jahrhundert der Medaille*. Berlin, Akademie Verlag, 2008, p. 255.



FIGURE 8A: NICHOLAS HILLIARD, *THE HENEAGE JEWEL* (ALSO CALLED *THE ARMADA JEWEL*), C. 1595, THE FRONT OF THE LOCKET, WITH THE PROFILE OF QUEEN ELIZABETH I, ENAMELED GOLD, TABLE-CUT DIAMONDS, BURMESE RUBIES, ROCK CRYSTAL AND A MINIATURE, 7 X 5.1 CM, LONDON, © Victoria & Albert Museum.



FIGURE 8B: NICHOLAS HILLIARD, *THE HENEAGE JEWEL* (ALSO CALLED *THE ARMADA JEWEL*), C. 1595, THE HINGED BACK OF THE LOCKET, ENAMELED OUTSIDE WITH THE ARK OF THE ENGLISH CHURCH ON A STORMY SEA AND THE INSCRIPTION «SAEVAS. TRANQUILLA. PER. VNDAS» (PEACEFUL THROUGH THE WAVES), LONDON, © Victoria & Albert Museum.

tradition of Old Netherlandish painting the figure thrusts itself like a *trompe l'œil* in front of the picture's framelike inscription, which names Elizabeth in her official rank as Queen of England, France and Ireland (ELIZABETHA D.G. ANG. FRA. ET. HIB. REGINA). Between a thin gold frame and a freestanding, light blue oval ring set with rubies and diamonds, delicate gold beams reach out, suggesting beams of radiance issuing from the royal portrait, the Queen inside a divine garland.³⁴ Turning the jewel around (Figure 8b), one sees a picture in gold and enamel of an ark in choppy seas with a storm looming. The framing inscription, SAEVAS. TRANQUILLA. PER. VNDAS («peaceful through the waves»), hails Elizabeth in her ecclesiastical authority as Guardian of the Anglican Church. This flat picture on the reverse, carried directly on the body, can be opened upwards like a door (Figure 9). With this act, like a vision from another reality, one reveals the ever-youthful face of the Queen –again, in the «mask of youth» (this picture is dated on the upper left at 1590).

The inside of the rear metal lid, folded upward, displays a red five-petal Tudor rose painted against a gold background, encircled by interwoven green shoots with the Latin inscription *Hei mihi quod tanto virtus perfusa decore non habet eternos inviolate dies* («So much virtue and beauty cannot remain forever unharmed»). Seeming at

34. KELLY, Jessen. *op. cit.* p. 121.



FIGURE 9A-C: NICHOLAS HILLIARD, *THE HENEAGE JEWEL* (ALSO CALLED *THE ARMADA JEWEL*), C. 1595, OPENED BACK LID SHOWING A MINIATURE OF THE QUEEN («MASK OF YOUTH»), WATERCOLOR ON VELLUM, AND AN ENAMELED DISC WITH A TUDOR ROSE ENCIRCLED BY LEAVES AND AN INSCRIPTION, LONDON, © Victoria & Albert Museum.

first glance to reference only the rose and hence extending the political iconography of the jewel's exterior, this composition can immediately also relate to the youthful portrait underneath. As in Holbein's ivory box portrait of Anne of Cleves, which we have considered above (Figure 2), the lid refers to Elizabeth's family lineage (in red the lid highlights the Lancaster line), not without also equating the ideal, subtly blushing face of the Queen with a precious, luxurious flower.³⁵

Hence, the Heneage jewel shows two faces of Elizabeth, an official and stately (and current) one together with an unofficial, idealized (eternally youthful) Virgin Queen. The act of turning, opening and unfolding, i.e. the progressive penetration of the jewel's interior, reveals to the examiner/recipient the concealed, «private» portrait of the Queen, literally the reverse of the monarch's public image in strict profile.³⁶ Executed not in hard, everlasting gold, gems or enamel, but in the most perishable watercolors that threaten to pale when exposed to light, this inner portrait epitomizes fragility merely through its specific material qualities. The inscription «so much virtue and beauty cannot remain forever unharmed» underscores this delicacy of the beautiful woman and of the image itself, as whose synecdoche she functions. This dazzling multiplicity of meanings becomes manifest, however, solely when one

35. Sir Robert Cecil celebrated Elizabeth e.g. as «Beauty's Rose». Strong relates this to the youthful image of the Queen, the mask of youth. STRONG, Roy. *English Renaissance Miniature... op. cit.*, p. 118.

36. These two portraits of the Queen may be reminiscent of Kantorowicz's thesis of «The King's Two Bodies», which distinguishes between the natural (perishable) and political body, which symbolizes the state and government and its actions, and is therefore never-ending. KANTOROWICZ, Ernst H.: *The King's two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*. Princeton, Princeton University Press 1985 [1957]. The locket's back exterior with the ark on the stormy sea may reinforce this view. One might also ask, however, why this supra-individual 'political body' is not simply represented through heraldry and insignias. Also, the eternally youthful, idealized mask of youth can hardly be considered a «natural body». It therefore seems to me that the distinction between «public» and «private», between the cult of power and that of love (which still resembles an artificial mask and should not be confused with real emotions) is more apt.

regards the jewel's interior not only with political and dynastic aspects in mind (the Tudor line that would be replaced by the Stuarts) and likewise not only considering the fragility of the Virgin Queen's secret watercolor portrait, but also –and once again– in consideration of the metaphorical world of courtly poetry.

This poetry is already referenced in the «secret» mask of youth portrait (Figure 9), as its many decorative gems such as pearls, diamonds, rubies and gold inevitably bring to mind all the metaphors with which (white, blonde) beauty has been described ever since Petrarch: ruby lips, ivory skin, pearly teeth, golden hair and diamond, emerald or sapphire eyes.³⁷ The eyes in her light-colored face, highlighted by her blond hair and wide white collar, stare straight out of the picture. This small detail is fundamental, however, because it is distinct from both the jewel's outer shell and the portrait inside the jewel, where the Queen gazes into the indeterminate distance (Figure 6). The ruff collar framing the face further emphasizes the beaming gaze, which according to the custom of the time (as seen above) was likened to arrows penetrating the eyes into the beholder's heart, inflicting the bittersweet wound of love. One further example elegantly illustrates the ambivalence of how agonizing yet yearned for these (pointed) gazes are: In Shakespeare's Sonnet 139, the poet beseeches his mistress to return her gazes back upon him that she now, for his protection, directs at others; «Yet do not so, but since I am near slain, / Kill me outright with looks, and rid my pain.»³⁸

It is precisely this ambivalence between joy and suffering, between desire and danger, that also underlies the image of the red rose in the interior of the Heneage Jewel. Though beautiful and noble, the blossom is surrounded by a thick weave of stems bristling with thorns. Another miniature by Hilliard's hand in an unusual vertical format, *Young Man Among Roses*, can help us clarify these details (Figure 10). It shows a youthful male (probably Robert Devreux, the 2nd Earl of Essex and a late favorite of the Queen) leaning against a tree with legs elegantly crossed, his right hand placed over his heart underneath a coat casually thrown over his left shoulder, his melancholy eyes gazing into the distance. All around him, thorny rose bushes grow densely, displaying five-petaled white blossoms –Tudor roses, the emblem of the Queen. They are painted over his black coat, white tights and broad collar in such a manner that they form a pattern on the man's clothing, becoming signs on his 'second skin' (and thereby from something exterior to a part of his very identity). Two of the stems reach high enough to point the viewer's gaze to the inscription along the picture's upper edge, which in light brown color reads: *Laudata fides dat poenas* –«praiseworthy fidelity causes suffering». This motto underscores the symbolism of the gestures, facial expression and not least the dense natural weave of the rose bush, which is echoed in the crossed legs and artificial weave of his fashionable clothing, which has not by chance been rendered in white (symbolizing purity and fidelity) and

37. «[...] if Saphyres, loe her eies be Saphyres plaine, / if Rubies, loe hir lips be Rubies sound: / If Pearles, hir teeth be pearles both pure and round; / if Yvorie, her forehead yvory weene; / if Gold, her locks are finest gold on ground; / if silver, her faire hands are silver sheene: But that which fairest is, but few behold, / her mind adornnd with virtues manifold.» ORAM, William A. (ed.), *The Yale Edition of the Shorter Poems of Edmund Spenser*. New Haven, Yale University Press, 1989, p. 609.

38. SHAKESPEARE, William, *Die Sonette –The Sonnets*, German by Klaus Reichert. Salzburg and Vienna, Jung und Jung, 2005, Sonnet 139, pp. 290-291.



FIGURE 10: NICHOLAS HILLIARD, *YOUNG MAN AMONG ROSES* (ROBERT DEVREUX, 2. EARL OF ESSEX), INSCRIPTION: *DAT POENAS LAUDATA FIDES*, C. 1587, WATERCOLOR ON VELLUM STUCK ONTO CARD, 13,5 X 7,3 CM, LONDON, © Victoria & Albert Museum (Bequeathed by George Salting).

in black (symbol of melancholy and the permanence of love). A thoroughly self-assured and vigorous figure when judged by his stylish garb, this young man is simultaneously captive to the shackles of love for his unattainable lady, the Virgin Queen (who refuses to wed), her colors being black and white; a love as sweet as a rose's scent and as painful as a thicket of thorns.³⁹

Hilliard's miniature *Young Man Among Roses* may be regarded as a reply to the symbolism of the inner back lid with the rose of the Heneage Jewel. *Young Man Among Roses* shows what the act of opening a locket portrait does to a man: it shackles him through beauty (of the ideal female opposite) into a self-imposed prison of fidelity that is desired and feared in equal measure.⁴⁰ Jewels like this are artifacts that can effortlessly undermine and transform conventional power relations between a supposedly passive object (the jewel, the portrayed female beauty) and allegedly active subject (the person manipulating the jewel, the male viewer). As in the love poetry of the Early Modern period, it is the gazing subject who involuntarily falls victim to the ideal mistress, i.e. the power of this portrait-object.⁴¹

The images in the interior of this jewel thus simply amplify the effect that the act of giving has already established. Worn by Heneage in all likelihood visibly on a chain or belt on his own body (as in Gheeraerts' painting of Sir Francis Drake, Figure 7), this jewel –with the official image of the Queen on its outside– first distinguishes its recipient. Like an amulet or talisman, the (twofold) image of the Queen and accompanying gemstones shield him with their magic forces. At the same time, however, the jewel also turns the recipient and bearer into an extended supporter and defender

of the imperial monarch's power. It literally chains and binds him to the Queen he received it from. Translated into the world of courtly love in the interior of the

39. Fumerton interprets the many crossed elements as the expression of unhappy or «crossed love». FUMERTON, Patricia. *op. cit.* pp. 81-83.

40. As Strong argues, these words are taken from Lucian's *De Bello Civili* and mean in a political context that praiseworthy fidelity leaves one vulnerable to deception. STRONG, Roy. *The Cult of Elizabeth ... op. cit.*, pp. 77-78. Fumerton sees the wit of the piece in that it functions both in a public and private context. See FUMERTON, Patricia. *op. cit.* pp. 83-84. As elegant as this interpretation may be, when one closely examines the facial expression, gestures and symbolism, it remains less than compelling. To me the model of courtly romantic poetry is stronger.

41. Because here once again a queen is the protagonist, the jewel confirms her –always safeguarded– dominant status. Miniatures such as *Young Man among roses* therefore followed courtly conventions regarding veneration of an unattainable lady.

jewel, this aspect is developed even further. Honored not only with the official, but also the unofficial, private portrait of the Queen, the recipient becomes personally distinguished by the jewel. It confirms him as her current favorite –while obligating him to defend and remain true to his youthful Queen, the ideal mistress, for the rest of his days.

Yet it is not only the Queen who binds and captivates the recipient with her powerful gift and ‘manipulates’ him in her own interest. Portrait jewels such as the Heneage Jewel not only reverse conventional relationships between a supposedly passive object and active subject. They can also complicate these ties in various ways.

What is essential here is the possibility of manipulation and transformation. One should note that the recipient ultimately decides whether to attach the jewel to his body or to shed it –along with its accompanying obligations. If not utterly ravished by beauty, i.e. the jewel, it is up to him how long he should remain exposed to the ideal beauty’s gaze or, with the act of closure, to cast off his bittersweet shackles.

In this context one must also keep in mind the reciprocity of gazes. Distanced and unapproachable on the jewel’s exterior, when encountered again further inside, the Queen –now eternally youthful and beautiful– returns her opposite’s gaze. This extraordinarily intimate exchange, with which the image both ennobles and painfully wounds and binds its opposite (as we have seen in Shakespeare’s sonnet), simultaneously, however, holds the danger that not only the viewer but also the object of his adoration herself could (someday) be hit by her opposite’s beaming gaze –thereby binding her, too in love. One of Hilliard’s many miniatures of the «mask of youth» (Figure 11) plays on precisely this inversion when one regards the jewels fixed to the space-filling, undulating folds of the lace collar around Elizabeth’s neck, resembling arrows aiming at her royal likeness (her dress shows a similar interwoven lace like ornament like the doublet of the *Young Man Among Roses*, Figure 10). Here the subtlety of the inscription «so much virtue and beauty cannot remain forever unharmed» is revealed: It can refer not only to the fragility of the (Tudor) dynasty or the image itself, but also to that of the Virgin Queen (Figure 9c).

Once the jewel has been gifted, it is its new owner who decides how long to expose the delicate image of the Virgin Queen to his own (beaming, arrow-like) gaze –respectively the rays of daylight– or to protect it by closing the locket. If he does the latter, he effectively shields the fragile image (the innermost secret) from his own gaze and those of others, not without simultaneously laying the thorny bush of roses (symbolizing love and the duties of the dynasty) over the Queen’s tender face. As if replying to the symbolism of the interior, this outer deed closes off the ‘private’ image of the Virgin Queen and replaces it with the official mask of the monarch in hard stone and enamel –with the figure that faithfully steers the fate of the Kingdom, irrespective of all courtly love games.

Not least, however, the possibility also existed that, with the aid of the jewel, the recipient could win over others for himself and the Queen. A historical source text can bring this possibility to life. In it, the English ambassador Sir Henry Unton showed a picture of Queen Elizabeth to the French King Henri IV while speaking with the monarch in 1595 on the Queen’s behalf. Very much as Elizabeth did in the passage cited at the beginning, Henri brought the ambassador into his private bedchamber



FIGURE 11: NICHOLAS HILLIARD, *QUEEN ELIZABETH I. (MASK OF YOUTH)*, C. 1600-1603, WATERCOLOR ON VELLUM STUCK ONTO CARD, 6,45 X 4,9 CM, LONDON, © Victoria & Albert Museum.

to speak about his mistress, Madame de Monceaux. Unton writes that in replying he ventured to claim that he possessed the picture of an even fairer lady. Curious as to who that could be, the King insisted on seeing the picture (if Unton indeed was carrying it on his person, i.e. in the form of a locket). «[U]ppon his Importunity, (I) offred it unto his Viewe verie seacretly, houlding it still in my Hande.»⁴²

As this source text shows, the owner has the option of denying outsiders the sight of the miniature portrait, or –in an intimate act involving huddled heads and cupped hands– to reveal it after all. If he does the latter, he has without a doubt committed a kind of betrayal. The owner shares a secret that was entrusted to him alone. Yet this secret also holds the power to bond the owner with outsiders in admiration and respect. The small-format image is therefore also an appropriate instrument for launching homosocial relationships between men. If, in this paper's opening quote, it was a miniature of a man (Sir Robert Dudley) that weaves a network of bonds between women (Elizabeth I and Mary, Queen of Scots) through exchange of a gift, here it is the precious, fragile image of the Virgin Queen that puts men in league with one another. It should also be noted that this does not necessarily mean that the Queen and her substitute image become fixed in the role of passive, 'manipulated' objects. Instead, by merit of its beauty and symbolic value, it can be the image (of the Virgin Queen) that 'captivates' and 'rules' both individuals –the owner and his/her new confidant(e).⁴³

When frozen inside glass display cases –as they are today– artifacts such as the Heneage Jewel are incomprehensible. Conceived as objects to be handled, portrait jewels depend on the acts of turning and transforming, revealing and concealing, opening and closing, through which their real value becomes manifest –a value beyond the financial, consisting far more of the intimacy established through the above acts. Whether set with sumptuous gemstones or wrapped in paper inscribed by one's own hand: The easy handling, turning and transforming close to one's own body, and wandering nature of these portrait objects concentrates both their symbolism and their power. Understood as gifts (of love) to be handled and worn on one's own body –like an amulet or magic symbol directly on the ('second') skin– and forging bonds between the people they become involved with –the portrayed, the recipient, and the outsider entrusted with the miniature's secrets– these small objects possess a remarkable agency that turns them into great and very complex things.

42. «[...] if, without Offence I might speake it, that I had the Picture of a farr more excellent Mistress, and yet did her Picture come farr short of her Perfection of Beauty. As you love me (sayd he) shew it to me, if you have it about you. I made some Difficulties; yett, uppon his Importunity, offred it unto his Viewe verie seacretly, houlding it still in my Hande.» Sir H[enry] Unton to her Majesty, from Councy, Feb. 3, 1595-1596, in BURGHLEY, William Cecil, *A Collection of State Papers Relating to Affairs in the Reign of Queen Elizabeth, from the Year 1571 to 1596*, transcribed by William MURDIN, London, Printed by William Bowyer, 1759, p. 718.

43. Kelly sees the image, i.e. the Queen in this situation in the passive position. This view, however, disregards the agency of the image, which can keep the upper hand (as Unton's account stresses). KELLY, Jessen. *op. cit.* 127.

BIBLIOGRAPHY

- AUERBACH, Erna: *Nicholas Hilliard*. London, Routledge & Paul, 1961.
- APPADURAI, Arjun (ed.): *The Cultural Life of Things: Commodities in Cultural Practice*. Cambridge, Cambridge University Press, 2013 [1990].
- ASMAN, Carrie: «Zeichen, Zauber, Souvenir. Das Porträtmedaillon als Fetisch um 1800», *Weimarer Beiträge* 43, 1997, pp. 6–18.
- BROWN, Bill: «Objects, others, and us: (the refabrication of things)», *Critical Inquiry* 36, 2010, pp. 183–217.
- BURGHLEY, William Cecil: *A Collection of State Papers Relating to Affairs in the Reign of Queen Elizabeth, from the Year 1571 to 1596*, transcribed by William MURDIN, London, Printed by William Bowyer, 1759.
- COOMBS, Katherine: *The Portrait Miniature in England*. London, V&A Publications, 2005 [1998]. <<http://collections.vam.ac.uk/item/O18966/box-in-the-form-of-portrait-miniature-holbein-hans/>> [retrieved 24.05.2017].
- COULIANO, Ioan P.: *Eros and Magic in the Renaissance*, translated by Margaret Cook. Chicago, The University of Chicago Press, 1987.
- DALTON, Karen: «Art for the Sake of Dynasty. The Black Emperor in the Drake Jewel and Elizabethan Imperial Imagery», in ERICKSON, Peter and HULSE, Clark (eds.): *Early Modern Visual Culture. Representation, Race, and Empire in Renaissance England*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2000, pp. 180–214.
- DEGLER, Anna and WENDERHOLM, Iris (eds.): «Der Welt des Goldes – der Wert der Golde. Eine Einleitung», *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 79, 2016, pp. 443–460.
- EVANS, Joan: *Magical Jewels of the Middle Ages and Renaissance, particularly in England*. Oxford, Clarendon Press, 1922.
- FUMERTON, Patricia: *Cultural Aesthetics. Renaissance Literature and the Practice of Social Ornament*. Chicago, The University of Chicago Press, 1991.
- GANZ, David and RIMMELE, Marius (eds.): *Klappeneffekte. Faltbare Bildträger in der Vormoderne*. Berlin, Reimer, 2016.
- GELL, Alfred: *Art and agency. An Antropological Theory*. London, Clarendon Press, 1998.
- GROOTENBOER, Hanneke, *Treasuring the Gaze. Intimate Vision in Late Eighteenth-Century Eye Miniatures*. Chicago, The University of Chicago Press, 2012.
- HALL, Kim: *Things of Darkness. Economies of Race and Gender in Early Modern England*. Ithaca, Cornell University Press, 1995.
- HEARN, Karen: *Nicholas Hilliard*. London, Unicorn Press, 2005.
- HOLLIS, Jill (ed.): *Princely Magnificence: Court Jewels of the Renaissance, 1500–1630*. London, Debrett's Peerage, 1980.
- JACOBS, Lynn F.: *Opening Doors. The Early Netherlandish Triptych Reinterpreted*. University Park, The Pennsylvania State University Press, 2012.
- KANTOROWICZ, Ernst H.: *The King's two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*. Princeton, Princeton University Press, 1985 [1957].
- KELLY, Jessen: «The Material Efficacy of Elizabethan Jeweled Miniature: a Gellian Experiment», in OSBORNE, Robin and TANNER, Jeremy (eds.): *Art's Agency and Art History*. Malden, MA, Blackwell Publishing, 2007, pp. 120–122.
- KOOS, Marianne: «Wandering Things. Agency and Embodiment in Late Sixteenth-Century English Miniature Portraits», *Art History* 37, 2014, pp. 836–859.

- KORKOW, Cory: *British Portrait Miniatures. The Cleveland Museum of Art*. London, Giles, 2013.
- LLOYD, Christopher and REMINGTON, Vanessa: *Masterpieces in Little. Portrait Miniatures from the Collection of Her Majesty Queen Elizabeth II*. Woodbridge, Boydell, 1996.
- LODGE, Edmund: *Illustrations of British History, Biography, and Manners, in the Reigns of Henry VIII, Edward VI, Mary, Elizabeth, and James I: Exhibited in a Series of Original Papers, Selected from the Manuscripts of the Noble Families of Howard, Talbot, and Cecil... with Numerous Notes and Observations*. 3 vol., London, sold by G. Nicol, 1791, here vol. 3, Nr. CCCX, pp. 146-147.
- MAUSS, Marcel: *The Gift. The form for exchange in archaic societies, with a foreword by Mary Douglas*. London, Routledge, 2002 [*Essai sur le don*, 1924].
- MÖHLE, Valerie: «Wandlungen. Überlegungen zum Zusammenspiel der Außen- und Innenseiten von Flügelretabeln am Beispiel zweier niedersächsischer Werke des frühen 15. Jahrhunderts», in GANZ, David and LENTES, Thomas (eds.), *Ästhetik des Unsichtbaren. Bildtheorie und Bildgebrauch in der Vormoderne*. Berlin, 2004, pp. 147-169.
- NEUNER, Stefan et. alii. (eds.): «Die Figur der Zwei / The Figure of Two», *31. Das Magazin des Instituts für Theorie* 14/15, 2010.
- OSBORNE, Robin and TANNER, Jeremy (eds.): *Art's Agency and Art History*, «Introduction: Art and Agency and Art History», Malden, MA, Blackwell Publishing, 2007, pp. 1-28.
- ORAM, William A. (ed.): *The Yale Edition of the Shorter Poems of Edmund Spenser*. New Haven, Yale University Press, 1989.
- PARKIN, David: «Mementoes as Transitional Objects in Human Displacement», *Journal of Material Culture* 4 (3), 1999, pp. 303-320.
- PFISTERER, Ulrich: *Lysippus und seine Freunde. Liebesgaben und Gedächtnis im Rom der Renaissance oder: Das erste Jahrhundert der Medaille*. Berlin, Akademie Verlag, 2008.
- PICHLER, Wolfram and UBL, Ralph (eds.): *Topologie. Falten, Knoten, Netze, Stülpungen in Kunst und Theorie*. Vienna, Turia + Kant, 2009.
- POINTON, Marcia: *Brilliant effects: a cultural history of gem stones and jewellery*. New Haven, Yale University Press, 2009.
- POINTON, Marcia: «'Surrounded with Brilliants': Miniature Portraits in Eighteenth-Century England», *The Art Bulletin*, vol. 83, n° 1, mar. 2001, pp. 48-71.
- POPE-HENNESSY, John: «Nicholas Hilliard and Mannerist Art Theory», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 6, 1943, pp. 89-100.
- REYNOLDS, Graham: *Nicholas Hilliard & Isaac Olivier*. London, Her Majesty's Stationery Office, 1971.
- RIMMELE, Marius: *Das Tryptichon als Metapher, Körper und Ort. Semantisierungen eines Bildträgers*. Munich, Fink Verlag, 2010.
- SCARISBRICK, Diana: *Tudor and Jacobean Jewellery, 1508-1625*. London, Tate Publishing, 1995.
- SCHLIE, Heike: «Wandlung und Offenbarung. Zur Medialität von Klappretabeln», in *Das Mittelalter* 9, 2004, pp. 22-33.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky: *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York, Columbia University Press, 1985.
- SHAKESPEARE, William: *Die Sonette – The Sonnets*, German by Klaus Reichert. Salzburg and Vienna, Jung und Jung, 2005, Sonnet 139.
- SIDNEY, Sir Philip: *The Countess of Pembroke's Arcadia (The new Arcadia, 1593)*, ed. with introd. and commentary by Victor Skretkovicz. Oxford, Clarendon Press, 1987.
- SCHNEIDER, Wolfgang Christian: «Die 'Aufführung' von Bildern beim Wenden der Blätter in mittelalterlichen Codices. Zur performativen Dimension von Werken der Buchmalerei», in *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 47, 2002, pp. 7-35.

- STEWART, Susan: *On Longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Durham, Duke University Press, 2003 [1984].
- STRONG, Roy: *The Cult of Elizabeth: Elizabethan Portraiture and Pageantry*. London, Thames and Hudson 1977.
- STRONG, Roy: *The English Renaissance Miniature*. London, Thames and Hudson, 1983.
- STRONG, Roy: *Gloriana: the Portraits of Queen Elizabeth I*. London, Thames and Hudson, 1987.
- TAMMEN, Silke: «Bild und Heil am Körper: Reliquiaranhänger», in MAREK, Kristin and SCHULZ, Martin (eds.): *Kanon Kunstgeschichte. Einführung in Werke, Methoden und Epochen*. Munich, Wilhelm Fink, 2015, 4 vol., here vol. 1, pp. 299-322.
- THORNTON, Robert K. R. and CAIN, Thomas G. S. (eds.): *Nicholas Hilliard. The Art of limning*. Northumberland, Carnet Press, 1992 [1981].
- The memoirs of Sir James Melville of Halhill*. Edinburgh, Ruddimans *et.al.*, 1735 [1683].

REVÊTIR L'ARMOIRIE. LES VÊTEMENTS HÉRALDIQUES AU MOYEN ÂGE, MYTHES ET RÉALITÉS

VESTIR EL ESCUDO DE ARMAS. LOS VESTIDOS HERÁLDICOS DE LA EDAD MEDIA, MITOS Y REALIDADES

Laurent Hablot¹

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2018.22975>

Resumé

Notre imaginaire du costume médiéval est nourri par ces nombreuses représentations qui, dès le début du XIII^e siècle et jusqu'à la fin du Moyen Âge, nous présentent une façon singulière de porter l'image : le vêtement armorié. Toutefois, à lire les comptes ou à analyser plus précisément les textes narratifs ou les documents iconographiques, la réalité semble relativement différente et la diffusion de ces vêtements emblématiques nettement moins importante que l'iconographie ne le laisse penser. Même si le sujet demande à être approfondi, l'analyse des différents contextes d'utilisation de ces vêtements (guerre, tournois, rituels liturgiques et chevaleresques) et de leurs porteurs (chevaliers, dames, prélats, hérauts, animaux), permet de s'interroger sur les formes et les fonctions de ce support spécifique du signe héraldique.

Mots clé

Armoirie ; vêtement héraldique ; Moyen Âge ; formes et fonctions de l'image héraldique

Resumen

Nuestro imaginario sobre la indumentaria medieval se alimenta de numerosas imágenes que, desde inicios del siglo XIII y hasta el final de la Edad Media, nos presentan una manera singular de encarnar la imagen: el vestido heráldico. Sin embargo, cuando se leen los libros de cuentas o cuando se analizan con más detenimiento los textos narrativos o los documentos iconográficos, la realidad se nos muestra diferente y la difusión de estos vestidos emblemáticos se nos muestra menos importante de lo que podría hacer creer la iconografía. A falta de una mayor investigación sobre el tema, el análisis de diferentes contextos de utilización de estos vestidos (guerra, torneos, rituales litúrgicos y caballerescos) y de sus portadores (caballeros,

1. Ecole Pratique des Hautes Etudes, Paris Sciences et Lettres, IV^e section, chaire d'emblématique occidentale. Membre du SAPRAT (EA 4116). C. é.: laurent.hablot@ephe.sorbonne.fr

damas, prelados, heraldos o animales) permiten que nos interroguemos sobre las formas y las funciones de este soporte específico de signo heráldico.

Palabras clave

Emblema; vestido heráldico; Edad media; formas y usos de la imagen heráldica.

.....

PARMI LES IMAGES portées sur soi au Moyen Âge, les signes emblématiques occupent une place importante. Cette étroite relation entre le corps et l'emblème s'explique d'abord par les fonctions sémiologiques de ce type de signes qui permet de renseigner sur l'identité de la personne, son appartenance à un groupe familial, féodal, religieux, politique ou social. En raison précisément de cette variété d'informations, les types d'emblèmes portés sont multiples et les manières de le faire nombreuses, précises et évolutives. On pourrait ainsi évoquer les broches de pèlerinage, les habits des ordres religieux, les marques valorisantes ou infamantes comme la rouelle ou les flétrissures qui sont autant d'images emblématiques portées sur le corps. Mais parmi les nombreux supports de ces signes, le vêtement constitue assurément le cadre le plus fréquent et le plus imposant.

Le cas des emblèmes développés aux XIV^e et XV^e siècles, les *devises*, ces signes figurés associés à des couleurs et/ou des sentences verbales, trouve d'ailleurs dans cette mise en forme vestimentaire, les livrées, un de ses principaux développements². Signe singulier d'une personne, la devise peut aussi être utilisée conjointement par un groupe choisi de fidèles de différentes conditions. Ceux-ci sont invités au partage du signe et à son usage public par l'intermédiaire de broches d'orfèvrerie ou de simples agrafes d'étain, de somptueux bijoux (colliers, bagues, broches) ou de plus modestes insignes de fonctions (l'émail du héraut ou du messenger par exemple). Mais ce sont surtout des vêtements uniformes qui constituent les principaux relais pour porter l'image. Inspirées des habits des ordres religieux ou des confréries et des tenues d'offices, ces livrées colorées et chargées d'emblèmes permettent de décliner le vêtement emblématisé du « patron » ou du prince en autant d'avatars dont la qualité et l'intensité emblématique déclinent à mesure que l'on s'éloigne du prototype par le sang, le rang ou la fonction. Ces livrées vestimentaires emblématiques, connaissent leur apogée au début du XV^e siècle avant de lentement se dévaloriser au profit de vêtements plus sobres, pour ne plus subsister que dans les tenues uniformes des gardes du corps et des armées d'ordonnance.

Déjà étudiée dans de précédents travaux³, cette question relative à la façon de porter la devise à la fin du Moyen Âge, m'invite à revenir ici plus spécifiquement sur l'usage des vêtements héraldiques qui ont précédé puis ont cohabité avec ces livrées à la devise mais qui, mettant en scène un autre type d'image et fondés sur une chronologie distincte, procèdent d'autres fonctions et soulèvent des questions différentes. Nous nous bornerons en revanche ici à l'étude des seuls vêtements, excluant les nombreux autres supports qui permettent de porter sur ou près de soi

2. Qu'il me soit permis de renvoyer ici à mes travaux de thèse (HABLOT, Laurent: *La Devise, mise en signe du prince, mise en scène du pouvoir*, (thèse doctorale non publiée), Université de Poitiers, 2001) et aux articles qui en sont issus par exemple HABLOT, Laurent: «Le double du prince. Emblèmes et devises à la cour: un outil politique», in PAVIOT, Jacques et alii (eds.): *La cour du prince*. Paris, 2011, pp. 281-299.

3. PIPONNIER, Françoise: *Costume et vie sociale. La cour d'Anjou (XIV^e-XV^e s.)*. Paris – La Haye, Mouton, 1970 (*Civilisations et sociétés*, 21) ; PIPONNIER, Françoise et MANNE, Perrine: *Se vêtir au Moyen Âge*. Paris, A. Biro, 1995 (*Essais*) ; HABLOT, Laurent: «En chair et en signes. Le corps héraldique et emblématique du prince au cœur des rituels de cour», in MARCHANDISEE Alain (ed.): *Le corps du prince. Micrologus XXII* (2014), pp. 657-658 ; VASSILIEVA-CODOGNET, Olga: «L'étoffe de ses rêves: le vêtement du prince et ses parures emblématiques à la fin du Moyen Âge», in *Se vêtir à la cour en Europe, 1400-1815*. Villeneuve d'Ascq, 2011, pp. 43-66.

l'image héraldique : armes (écus, heaume ou ailettes), insignes de fonction (masses et broches, armes), enseignes (bannières et pennons), ornements vestimentaires textiles (bourses et ceintures) ou orfèvrés (bijoux)⁴. Ces éléments s'inscrivent bien entendu dans le sujet, soit qu'ils complètent l'information fournie par le vêtement, soit qu'ils constituent la principale forme de marquage retenue. Mais leur analyse étend toutefois le sujet à des dimensions qui ne peuvent être traitées dans le cadre restreint ce présent travail.

Notre imaginaire du costume médiéval est en effet nourri par ces nombreuses images qui, dès le début du XIII^e siècle et jusqu'à la fin du Moyen Âge, nous présentent des hommes et des femmes en vêtements armoriés : nobles chevaliers partant au combat, hérauts et valets vêtus aux armes de leur maître, gentes dames et puissants ecclésiastiques figurés sur des sceaux, des vitraux, des miniatures, des pierres tombales parés de somptueux atours armoriés. Toutefois, à lire les comptes ou à analyser plus précisément les textes narratifs ou les documents iconographiques, la diffusion de ces vêtements armoriés semble nettement moins importante que l'iconographie ne le laisse penser de prime abord. Très peu de ces artefacts ont d'ailleurs été conservés et l'archéologie matérielle renseigne bien mal le sujet. Même si la question du vêtement armorié demande encore à être largement approfondie, à la lumière des sources comptables notamment, un point sur cet objet peut déjà être établi à partir des données connues et de leurs contextes respectifs. Il permettra de s'interroger sur les formes et les fonctions de ce support spécifique du signe héraldique.

DE L'USAGE DE LA COTTE ARMORIÉE

Le champ de bataille

Lorsque l'on songe aux vêtements armoriés portés au Moyen Âge, celui du chevalier est sans aucun doute le premier qui vient à l'esprit et qui complète cette image diffusée dès le milieu du XIII^e siècle du chevalier en grande tenue héraldique dont les emblèmes se répètent à l'envi sur le bouclier, la bannière, la cotte d'arme, les ailettes d'armure, le cimier du heaume, la housse du cheval (Figure 1)⁵.

L'historiographie récente est pourtant revenue sur l'idée trop rapidement établie selon laquelle ces signes héraldiques seraient nés sur les champs de batailles comme signes de reconnaissance permettant d'identifier individuellement des chevaliers rendus méconnaissables par les perfectionnements de leur équipement défensif⁶.

4. Voir par exemple le cas du partage de la fleur de lis dans HABLOT, Laurent: «Sous les fleurs de lis. L'utilisation des armoiries royales comme outil de gouvernement par les Capétiens directs», AURELL, Martin (éd.): *Convaincre et persuader : communication et propagande aux XII^e et XIII^e siècles*. Turnhout, Brepols, 2007, pp. 615-648.

5. Thibaud VI de Blois, comte de Chartres (†1218) vitrail offert à la cathédrale de Chartres (verrières hautes du Chœur, vitrail 109).

6. AILES, Adrian: «The knight, heraldry and armour: the role of recognition and the origins of heraldry», in HARPER-BILL, C. et Harvey, R. (eds.): *Medieval Knighthood IV: Papers from the Fifth Strawberry Hill Conference*. Woodbridge, Boydell Press, 1992, pp. 1-21; JONES, R. W.: «Identifying the warrior on the pre-heraldic battlefield», *Anglo-Norman Studies* 30, 2008 (pour 2007), pp. 154-167. Voir aussi, du même auteur, ««What banner thine?» The banner as symbol of identification, status and authority on the medieval battlefield», *The Haskins Society Journal* 15, 2006, pp. 101-109 et surtout *Bloodied Banners. Martial Display on the medieval Battlefield*. Woodbridge, Boydell Press,



FIG. 1A Y 1B. THIBAUD VI DE BLOIS, COMTE DE CHARTRES (†1218)
VITRAIL OFFERT À LA CATHÉDRALE DE CHARTRES (VERRIÈRES HAUTES
DU CHŒUR, VITRAIL 109).



L'efficacité sémiologique d'une telle mise en signe est très improbable. En effet, si l'on retient l'exemple d'un modeste mêlée (de l'ordre de 25 chevaliers de part et d'autre), celle-ci mettrait en action 50 armories, plus ou moins visibles et lisibles au gré du combat, et sous-entendrait que les combattants, chevaliers et piétons des deux camps seraient tous capables, dans la furie de la bataille, de mémoriser ces signes, de distinguer les homonymes (il n'est pas rare de trouver des cousins et des frères dans les camps adverses), de décoder les brisures, avant de savoir à qui s'en prendre. Cela semble bien improbable et conduirait un signe de reconnaissance à devenir source de confusion. Ce constat n'empêche pas ces emblèmes d'être bel et bien portés, mais dans des contextes précis sur lesquels nous allons revenir. D'après les sources iconographiques d'ailleurs, un des premiers supports de l'armoirie, après la bannière, le bouclier et la housse du cheval, reste le vêtement de corps du chevalier⁷.

À en croire les sceaux, ce vêtement est à l'origine une sorte de longue tunique, assez proche du bliaud féminin. D'abord portée sur le long haubert de maille apparu dans les années 1150, ce vêtement diminue progressivement en longueur pour devenir, vers 1210, un sarrau ou une cotte à mi cuisses, serrée à la ceinture, sans manche, à jupe fendue devant et derrière. D'après les images, notamment les sceaux, les vitraux, les peintures murales, ou les miniatures, ce « survêtement », souvent monochrome, composé d'étoffe précieuse ou bariolée, n'est pas armorié avant les années 1220⁸, même s'il peut déjà, par sa couleur ou son motif, remplir de possibles

2010. Voir encore HABLLOT, Laurent: «Entre pratique militaire et symbolique du pouvoir, l'écu armorié au XII^e siècle», in METELO DE SEIXAS, Miguel et ROSA, M. de Lurdes (eds.): *Estudos de Heráldica medieval*, Lisbonne, Instituto de Estudos Medievais, 2012, pp. 143-165.

7. Abondamment illustrée, cette cotte qualifie même l'armoirie, par métonymie, dans la langue anglaise dès le milieu du XIV^e siècle (*coat of arms*) quand d'autres langues européennes retiennent plutôt comme principal support le bouclier.

8. DEMAY, Germain: *Le costume au Moyen Âge d'après les sceaux*. Paris, A. Pillet et D. Dumoulin, 1880, cite pour premiers exemples le sceau de Savary de Mauléon de 1225 ou celui d'Henri d'Avaugour de 1231. Une des plus

fonctions emblématiques collectives⁹. Passée cette date et jusqu'à la fin du XIV^e siècle, les cottes armoriées se multiplient sur les images même si nombre d'entre elles figurent aussi des vêtements anépigraphes. Dans le cas des vêtements héraldiques, différentes mises en forme s'observent : exploitation de l'ensemble du cadre fourni par le vêtement pour figurer l'armoirie répétée sur le torse et le dos ; figuration de grands écus armoriés ou encore semé d'écussons aux armes¹⁰. Le premier théoricien du blason, le juriste bolonais Bartolde (Bartolo da Sassoferrato) s'est d'ailleurs attaché à décrire dans son *De Insigniis et Armis* (v. 1355)¹¹, la façon de mettre en signe le vêtement comme il l'a fait du monument, de la housse du cheval ou de la bannière :

parfois comme je l'ai dit, ces armes se portent sur le vêtements des hommes ; dans ce cas, ce qui est considéré comme la partie supérieure des armes doit être tourné vers la tête de l'homme, celle qui au contraire est considérée comme inférieure, vers les pieds. Ainsi est peint sur la face avant, comme sur la poitrine, la partie la plus nobles des armes qui droit regarder à dextre : ce côté là en effet par principe est la plus noble partie comme cela a été dit précédemment. Quand à ce qui est peint sur le dos de l'homme, cela reste incertain...

Ce vêtement héraldique est documenté par de rares mentions comptables¹² ou narratives et quelques fragments conservés dont on a souvent du mal à resituer l'usage originel¹³. Parmi les attestations des comptes retenons celles relevées par Frédérique Lachaud pour la période 1270-1300, principalement fournies par la comptabilité royale anglaise et quelques comptes privés, et qui illustrent les différentes techniques utilisées : broderies, appliqué, peinture ou même écussons de métal ou de parchemin peints et cousus. Pour les sources narratives, Jean Froissart rapporte par exemple dans ses chroniques que John Chandos le jour de la sa mort (1370) était « vestis dessus ses armeures, d'un grand vestements qui li batoit jusques en terre, armoiié de ses armoieries, d'un blanc samit à deux pelz aguisiés de gueules, l'un devant et l'autre derrière »¹⁴. Un vêtement peut-être déjà suffisamment démo-

anciennes peintures murales qui représente ce type de vêtements armoriés se trouve dans l'église de Coicy en Picardie. Datée des années 1210, elle représente un sire de Coucy et un sire de Châtillon chargeant à lance couchée avec écu, bannière, housse et bリアud aux armes.

9. AILES, Adrian: «Heraldry as markers of Identity in the Medieval Literature. Fact of Fiction», in GIRBEA, Catalina, HABLLOT, Laurent (éds.): *Marqueurs d'identités dans la littérature médiévale*. Rennes, PUR, 2014, pp. 181-191.

10. Voir par exemple ces variantes dans le *Codex Manesse* (Heidelberg, UB, cod. Pal. Germ. 848).

11. BARTOLO da SASSOFERRATO, *De Insigniis et Armis*. CIGNOGNI, Mario (ed.), Roma, Pagnini, 1998, Chap. 17.

12. LACHAUD, Frédérique: «Armour and military dress in thirteenth- and early fourteenth-century», in STRICKLAND, Matthew: *Armies, Chivalry and Warfare in Medieval Britain and France. Proceedings of the 1995 Harlaxton Symposium*. Stamford, P. Watkins, 1999, pp. 344-369 (*Harlaxton Medieval Studies*, 7) ; «An aristocratic wardrobe of the late thirteenth century: the confiscation of the goods of Osbert de Spaldington in 1298», *Historical Research. The Bulletin of the Institute of Historical Research*, 67, 1994, pp. 91-100 et «Embroidery for the court of Edward I (1272-1307)», *Nottingham Medieval Studies*, 37, 1993, p. 33-52.

13. C'est le cas d'un fragment de textile armorié des années 1260 aux armes des familles anglaises de Redvers et de Fortz ensuite utilisé comme protection pour le grand sceau royal anglais sous Henry III (†1372). Londres, British Museum, (acc. no. 1856,0819.1). Sur cette pièce voir PRITCHARD F.: «Two royal Seal Bages from Westminster Abbey», *Textile History*, 20, 1989, pp. 225-234.

14. JEANFROISSART, Jean: *Chroniques*, LUCE, Siméon et RAYNAUD, Gaston (eds.), Paris, Renouard, 1869-1899, L. t. VII, p. 202.

dé pour que l'auteur le remarque. Mais l'enquête dans les sources écrites reste en grande partie à conduire.

Les images qui énoncent ce type de tenues sont en revanche très nombreuses. Selon elles, la forme de cette cotte évolue encore à la fin du XIV^e siècle vers un vêtement très ajusté qui épouse l'armure de torse et qui est de plus en plus fréquemment représenté armorié. On peut par exemple citer, pour cette période, le témoignage des nombreuses représentations en armes d'Édouard prince de Galles que l'on peut heureusement confronter avec sa cotte armoriée déposée à Canterbury jointe à sa panoplie chevaleresque lors de l'offrande funéraire de 1376 et encore conservée (Figures 2 et 3)¹⁵.



FIG. 2. ÉDOUARD III ACCORDE LA GUYENNE À SON FILS ÉDOUARD DE WOODSTOCK, DIT LE PRINCE NOIR EN 1362 (LONDRES, BL, MS. LAT. COTTON NERO D. VI FOL. 31).



FIG. 3. LA COTTE D'ARMES DU PRINCE NOIR DÉPOSÉE À CANTERBURY POUR L'OFFRANDE CHEVALERESQUE DE SES FUNÉRAILLES.

À l'extrême fin du XIV^e siècle, cette « cotte à armer » comme la qualifient désormais les sources, prend de nouveau de l'ampleur et devient un court manteau fendu, ajusté ou très ouvert, « volant », à l'instar du *tabard* partagé avec les hérauts d'armes sur lequel nous reviendrons. Cette cotte armoriée connaît un grand succès dans la représentation des élites aux XV^e et XVI^e siècles, en particulier dans l'iconographie funéraire ou celle de la contemplation béatifique que l'on retrouve tant sur les folios de dédicace des livres d'heures que sur les vitraux, les retables ou les peintures murales. Souvent figuré en armure complète, l'épée au côté, paré de sa cotte armoriée, le commanditaire, dans une attitude d'hommage féodal (voir infra)

15. Édouard III accorde la Guyenne à son fils Édouard de Woodstock, dit le prince Noir en 1362 (Londres, BL, Ms. Lat. Cotton Nero D. VI fol. 31) ; La cotte d'armes du Prince noir déposée à Canterbury pour l'offrande chevaleresque de ses funérailles en 1376.



FIG. 4. EGLISE SAINT FIACRE DE GUENGAT (29), VERS 1500. SAINTE CATHERINE PRÉSENTANT UN COUPLE DE DONATEURS.

y fait publiquement état de son statut de noble chevalier, qu'il soit d'extraction ou de récente acquisition (Figure 4)¹⁶.

Le contexte précis de l'utilisation de ce vêtement interroge pourtant. Les sources restent assez contradictoires à ce sujet dans la mesure où les images répètent à l'envi des scènes de chevaliers en grande tenue héraldique tandis que les textes restent finalement fort discrets ou très contextuels. Les sources comptables ne sont pas non plus d'un grand secours, et si, dans les comptes de la fin du Moyen Âge, les livrées à la devise sont amplement renseignées, les mentions de vêtements armoriés restent exceptionnelles, y compris dans les comptes de l'Ecurie relatifs à l'équipement de guerre et de tournoi des rois de France. Par ailleurs les comptes indiquent rarement le contexte d'utilisation des rares vêtements armoriés qu'ils mentionnent. Il est donc souvent difficile d'établir si les images énoncées renvoient davantage au tournoi qu'à la guerre ou si elles ne sont pas d'abord allégoriques plutôt que l'exacte transcription de pratiques réelles.

Il a en effet été établi que, sur le champ de bataille des XIII^e et XIV^e siècles, l'héraldique se distribuait sans doute bien davantage sur des signes collectifs et sous des formes communautaires, organisant la concentration et les mouvements des troupes, plutôt que sur les équipements personnels et dans une dimension individuelle (l'usage du bouclier à la guerre disparaît d'ailleurs progressivement à partir du milieu du XIV^e siècle), à l'exception notable des chefs d'armées ou de « batailles » qui devaient pouvoir être identifiés et servir d'étendard au sens propre du terme. Cette pratique justifie l'essentiel des mentions de vêtements armoriés sur les champs de bataille du Moyen Âge et même sans doute la présence de sosies portant des vêtements armoriés identiques à l'exemple du maréchal Henri de Courances¹⁷, capitaine général de l'armée de Charles d'Anjou, « chevalier très sûr et hardi » qui fut « occis et demembrez » [...] « découpé pièce à pièce » à l'issue de la bataille de Tagliacozzo le 22 août 1268 « pour avoir celui jour vêtu les armes du roi », ou encore de ces sosies héraldiques présents aux côtés de Jean le Bon sur le champ de bataille de

16. Eglise Saint Fiacre de Guengat (29), vers 1500. Sainte Catherine présente un couple de donateurs.

17. « Celi Henri le gonfalonnier [...] qui représentait la présence du roi par la noblesse des armes dont il portait le signe, ja soit ce que se desfendist moult, fut en la parfin détrenché membre à membre par ses anemis pour ce qu'il estoit en armes du roy », Primat, *Chronique*, éd. par H. Brosien dans les *Monumenta Germaniae historica, Scriptores*, t. XXVI, p. 582 et 657-660. Voir aussi STEIN, H.: *Henri de Courances, maréchal de France (1255-1268)*. Paris, Picard, 1892.

1892. Voir aussi Archivio di Stato, Registres angevins 2, fol. 16b ; 4, fol. 176 ; 6, fol. 13 cités dans Durrieu, P. : *Les archives angevines de Naples*, 2, Paris, 1887, p. 311.

Poitiers en 1356¹⁸. Parmi quelques occurrences de vêtements armoriés en contexte militaire, citons cet épisode durant lequel le duc de Brabant, quand il rejoint en hâte la mêlée d'Azincourt en 1415 : « print une des bannières (armoriée) de ses trompettes et y fit un pertuis par le milieu dont il fist cottes d'armes »¹⁹ ; ou encore, quelques années plus tard, en 1421, le duc de Bourgogne peu avant la rencontre de Mons-en-Vimeu, qui fait porter au sire de la Vieville sa propre cote d'armes, « les François, quoique peu nombreux, voyant ce grand appareil, se précipitèrent sur [lui], qu'ils prirent pour le duc lui-même », citation qui confirme la valeur de topoï de cet épisode²⁰. Les exemples relevés par Max Prinnet dans les chroniques de Froissart confirment également cette réalité²¹, bien que l'auteur n'y voit que la preuve d'un usage généralisé des cottes armoriées sur les champs de bataille de la guerre de Cent Ans alors que plusieurs de ses exemples mériteraient d'être replacés dans leur contexte et renvoient sans doute plutôt à des cottes d'apparat réservées soit au chef d'armée soit à des cérémonies chevaleresques annexes sur lesquelles nous reviendrons. Il est probable que les rituels tels que les parades de départ en campagne ou les montres aient en effet été l'occasion de tels déploiements héraldiques qui motivent d'ailleurs parfois l'établissement d'armoriaux occasionnels.

En ce qui concerne le vêtement de guerre de l'homme d'armes, le développement des livrées à devise accélère sans doute dès la fin du XIV^e siècle le déclin de l'héraldique vestimentaire militaire et, après avoir habillé la maison militaire des princes et souverains, s'impose dans plusieurs états européens après les réformes des Compagnies d'Ordonnance. De plus, dès les années 1430, les croix nationales, apparues dès le milieu du XIV^e siècle dans les guerres de Guyenne, prennent le pas sur toutes autres formes de signes collectifs ou individuels, à l'exception de la garde du corps qui conserve la livrée colorée jusqu'au début du XVI^e siècle.

Tournois

La situation diffère peut-être au tournoi, contexte dans lequel la prouesse individuelle est valorisée surtout à partir du développement de la joute, en marge des mêlées d'équipes (béhourds). Mais là encore, il convient de ne pas surestimer le rôle des vêtements armoriés dans ce contexte. Les sources relatives au tournoi nous figurent certes des images de chevaliers en grande tenue armoriée, à l'instar

18. PRINET, Max: «Les usages héraldiques au XIV^e siècle d'après les Chroniques de Froissart», *Annuaire bulletin de la Sté d'Histoire de France*, 1916, pp. 3-16, ici p. 5.

19. D'après LEFEBVRE DE SAINT-REMI, Jean, *Histoire de Charles VI*, cité dans GAY, Victor: *Glossaire archéologique du Moyen Âge et de la Renaissance*. Paris, Librairie de la Société bibliographique, 1928, p. 451.

20. CHARTIER, Jean: *Chronique de Charles VII*, VALLET DE VIRVILLE, A. (éd.), Paris, Chez P. Jannet, 1858. , t. 1, p. 20. Je remercie pour cette information M. Julien de Palma, préparant actuellement, à l'Université de Lille III, une thèse sur «l'image du duc de Bourgogne en guerre» sous la direction de Bertrand Schnerb.

21. PRINET, «Les usages héraldiques». L'auteur cite en 1340, Jean de Hainaut, seigneur de Beaumont, qui reconnaît un chevalier «par ses parures» (inclue la cote ?) et renvoie au récit de Crécy en 1346 où les hérauts identifient les morts à leurs cottes d'armes («Adonc eut conseil li rois qu'il envoieroit cercier les mors, à savoir quel signeur estoient là demoret. Si furent ordonné doi moult vaillant chevalier pour là aller, et en lor compagnie troi hirault pour reconnoistre les armes, et doi clerch pour registrer et escrire les noms de chiaux qu'il trouveroient») (Froissart, *Chroniques*, éd. S. Luce, t III, p. 190). L'auteur parle-t-il nécessairement d'armoiries portées sur le vêtement ? Il peut aussi s'agir pour les hérauts de reconnaître des bannières ou d'autre supports héraldiques (bijoux, armes, équipement).



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France. Département des manuscrits, Français 2695

FIG. 5. LA MÊLÉE DANS LE LIVRE DES TOURNOIS. TRAITÉ DE LA FORME ET DEVIS COMME ON PEUT FAIRE LES TOURNOIS, PARIS (BNF, MS. FR. 2695, FOL. 100 V°).

du magnifique *Codex Manesse* peint vers 1330²² ou, un siècle plus tard, du splendide *Armorial équestre de la Toison d'or*²³, mais très peu de sources normatives renseignent ces vêtements et l'exemple du *Livre des Tournois du roi René*, peint vers 1460 par Barthélemy d'Eyck et figurant un tournoi imaginaire et des scènes très archaïsantes,

22. *Codex Manesse* (Heidelberg, UB, cod. Pal. Germ. 848), voir par exemple les folios 328 et 364 mais aussi 18, 29, 31, 47, 79, 99, etc. Notons que toutes les scènes figurant des cottes armoriées ne concernent pas exclusivement le tournoi mais évoquent également la guerre et que les tournoyeurs portent assez régulièrement des cottes bariolées mais différentes de leurs armes.

23. Paris, Bibl. de l'Arsenal, Ms. 4790, vers 1435.

doit nous mettre en garde contre une lecture trop crédule de ces images (Figure 5)²⁴. Les étapes rituelles du tournoi qui y figurent nous présentent en effet un déploiement de cottes héraldiques que toutes les sources contemporaines, récits de tournois comme le *Pas de Saumur* ou mentions de comptes, remettent en cause. À cette date la devise a pris le pas sur l'héraldique, dans les lices notamment, et rares sont les joueurs s'exposant encore en tenues aussi exhaustivement armoriées.

Adouvements, défis d'armes et tribunaux

Aux côtés de la guerre et des tournois, d'autres rituels guerriers peuvent encore avoir été l'occasion de revêtir de telles tenues armoriées.

L'entrée en chevalerie est assurément une occasion importante de déploiements héraldiques. Les sources, textes et images, restent hélas assez discrets sur ce point et insistent davantage sur la remise de la bannière et de l'écu que sur celle d'une hypothétique cote armoriée. Ce sont par exemple d'avantage les parrains qui apparaissent revêtus d'armoiries, plutôt que l'impétrant, sur les représentations des adouvements des enfants de France des *Grandes Chroniques*²⁵. L'enquête reste donc à conduire.

Entre la guerre et le tournoi, le défi d'armes reste un rituel peu étudié mais que les sources iconographiques décrivent presque toujours comme une cérémonie haute en couleurs où l'héraldique tient une place importante. Qu'il s'agisse du duel judiciaire figuré en marge des *Heures de Marguerite d'Orléans* vers 1430 (Figure 6)²⁶ ou des illustrations du *Combat des Trente* tenu à Mauron en 1351²⁷, on y trouve à chaque fois mention des cottes d'armes des combattants, possible reflet d'une pratique bien réelle. Une lecture plus attentive des sources narratives de ces duels judiciaires apporterait sans doute d'importantes informations.

Les justices chevaleresques et féodales restent enfin des contextes favorables pour la mise en scène de l'héraldique. Ces signes servent notamment à baliser l'espace de justice au moyen de décors peints, d'enseignes ou d'écus suspendus, de tapisseries armoriées. Mais l'héraldique seigneuriale est également exposée sur le corps même du juge qui siège parfois en armes, paré de son écu et sans doute vêtu de sa cote armoriée. Les lits de justice royaux exploitent amplement cette mise en scène héraldique du souverain²⁸ mais il conviendrait encore d'explorer les images ou les descriptions des jugements seigneuriaux ou des tribunaux des maréchaux et de distinguer la justice rendue en tenue civile ou militaire.

24. La mêlée dans le livre des Tournois. *Traité de la forme et devis comme on peut faire les tournois*, Paris, Bnf, Ms. Fr. 2695, fol. 100 v°.

25. Voir par exemple la représentation de l'adoubement de Louis X, en robe aux armes de Navarre, par Edouard II d'Angleterre en robe armoriée, approuvé par le roi Philippe le Bel, également paré des vêtements fleurdelisés. *Chroniques de France*, Paris, Bnf, Ms.

26. *Heures de Marguerite d'Orléans*, Paris, Bnf, Ms. Lat, fol. 160 (détail).

27. *Chroniques et Hystoires de Bretons*, Paris, Bnf, Ms. Fr. 8266, fol. 240. Les combattants portent des cottes aux croix nationales (rouge pour les Anglais, noires pour les Bretons) mais Beaumanoir porte une cote armoriée.

28. Parmi divers exemples on pourrait citer le procès de Robert d'Artois et le lit de Justice de Vendôme.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France. Département des manuscrits. Latin 11568

FIG. 6. UN DÉFI D'ARMES, HEURES DE MARGUERITE D'ORLÉANS, (PARIS, BNF, MS. LAT, FOL. 160 (DÉTAIL).

Un marqueur social compensatoire ?

La cote héraldique militaire semble pourtant connaître un regain d'intérêt à partir des années 1450 comme en témoignent de multiples représentations, vitraux, tableaux de dévotion, pierres tombales²⁹. Mais, là encore, il convient de ne pas se laisser tromper par ces sources. Ces cottes armoriées restent virtuelles et ne correspondent pas nécessairement à des vêtements réels. Il s'agit le plus souvent d'images réalisées pour un groupe déterminé – les « hommes nouveaux » soucieux de soigner leur image chevaleresque ou l'ancienne noblesse jalouse de ses prérogatives – avec des intentions très particulières et une fonction de mémoire essentielle. Ce renouveau iconographique de la cote armoriée s'explique peut-être par un effet de mode lié aux besoins de manifestations héraldiques symboliques d'une nouvelle élite sociale. Il est plus sûrement encore l'expression d'un effet de compensation lié à la disparition certaine, dans la réalité vestimentaire, des tenues héraldiques.

S'il est donc difficile de nier l'existence de ces tenues armoriées portées par l'aristocratie militaire, leurs utilisateurs et les contextes d'utilisations exacts restent encore assez confus. Ils se précisent en revanche dans l'usage civil ou rituel de tels ornements.

VÊTEMENTS HÉRALDIQUES RITUELS

Les sources médiévales, textes et images, nous renseignent en effet également sur l'usage de vêtements héraldiques hors des contextes militaires ou para-militaires de la guerre et du tournoi, dans le contexte civil des grands rituels monarchique ou féodaux. Là encore les images sont souvent plus disertes que les textes.

Le sacre

En France, le principal exemple de l'usage « civil » du vêtement héraldique est bien entendu le sacre. C'est d'ailleurs dans ce contexte et via le costume que sont connues les premières attestations des fleurs de lis comme emblème puis armoirie du roi de France. À en croire Hervé Pinoteau, dès le sacre de Philippe Auguste en 1179, la totalité des vêtements de la cérémonie (chausses, tuniques, surcot, bottines) sont ornés de ce signe, en particulier le manteau³⁰. Ce parement, à l'origine simplement rehaussé d'un galon aux lis (il reste d'ailleurs sous cette forme sur les sceaux de majesté jusqu'à la fin du Moyen Âge)³¹, ne devient apparemment intégralement armorié qu'à partir de la seconde moitié du XIV^e siècle. Les images du sacre relaient cette mutation, curieusement en contradiction avec le discours des sceaux, qu'illustrent bien les deux *ordines* datés, pour l'un, du règne de saint Louis, pour l'autre, du règne de Charles V³².

29. Par exemple, Guillaume Rolin en prières, *Heures de Guillaume Rolin*, Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. Madrid Res., vers 1490 ; Simon de Varie en prières, *Heures de Simon de Varie*, Malibu, J. Paul Getty Museum, Ms. 7, vers 1455.

30. PINOTEAU, Hervé: *La symbolique royale française V^e-XVIII^e siècles*. La Roche-Rigault, 2003.

31. DALAS, Martine: *Corpus de sceaux français du Moyen Âge: Les sceaux des rois et de régence*. Paris, Archives Nationales, 1980.

32. Le Goff, Jacques *et alii* (eds.): *Le sacre royal à l'époque de Saint Louis*. Paris, Gallimard, 2001 (édition du Ms. Lat. 1246 de la BnF) et *L'Ordo de Charles V* (Londres, B. L., Ms. Tiberius B VIII). *Les Grandes Chroniques de France* commandées par Charles V reprennent de nombreux éléments du rituel (Paris, BnF, Ms. Fr. 2813).

Ce vêtement fleurdelisé devient même le support de gloses à l'instar de celles de Jean Golein, qui, dans son *Traité du sacre*, construit un parallèle entre la voûte céleste et les couleurs royales en comparant le manteau fleurdelisé qui couvre le corps du roi au ciel qui couvre le royaume.

Quand il s'agit encore de figurer le roi en majesté, dans les nombreux contextes où il met en scène cette dimension sacrée de son autorité, comme les entrées, les lits de justice, les réceptions diplomatiques, les mariages, les funérailles, les hommages et adouvements ou les cérémonies de cour, c'est presque toujours cette longue robe fleurdelisée et doublée d'hermine qui est retenue. L'iconographie du règne de Charles V, miniatures, vitraux et sculptures, en fait d'ailleurs l'unique tenue du sage roi qui confond en un même vêtement le manteau du sacre et la robe de docteur avec rabats sur le col et galons d'hermine sur l'épaule³³. Ce choix fera l'objet d'importants débats quand son fils Charles VI délaissera cet ornement pour des habits à la mode ou pire, des livrées ornées de devises, les siennes ou celles des princes de sa cour. La plupart des théoriciens de la royauté s'en sont lamentés, Philippe de Mézières en tête, insistant par là-même sur l'effet visuel et politique produit par le roi en tenue héraldique³⁴ :

Beau filz, il t'est demoustre que entre tous ceulz du royaume de Gaule, par dessus tous les grans seigneurs de la nef françoise, en habit royal, Beau tresdoulz Filz, tu doys estre apparans et different en tes atours et vestemens. Quel merveille ! car en ta personne royale, qui est enoincte et sacree de l'uile du ciel, doit estre representee dehors par habit honneste et differant des autres une auctorité royalle et, s'il peut dire, divine, par laquelle solennelle apparence de habit royal la veue de tes subgiez, bons et loyaux, soit esmeue envers toy a une grande reverence, amour et obeissance, et les mauvais a une terreur et doubtance.

Le précepteur du jeune Charles VI avait parfaitement perçu la valeur performative de ce vêtement fleurdelisé, véritable métaphore du royaume en même temps que rappel permanent de l'onction du sacre³⁵, et insiste sur la différence comme valeur clef de la communication politique : tout le contraire de la livrée à devise qui mise sur l'uniformité, le partage et la ressemblance. Ses réticences n'empêchent toutefois pas le roi d'entrer dans Paris en robe fleurdelisée en 1380, ni son épouse Isabeau de Bavière d'apparaître dans cette même tenue lors des fêtes de 1389, pratique encore inédite pour la reine³⁶. Les derniers rois du Moyen Âge retiennent la

33. SHERMAN, Claire Richter: *The Portraits of Charles V of France (1338–1380)*. New York, New York University Press, 1969.

34. PHILIPPE DE MEZIERES, *Le Songe du Vieil Pèlerin*, COOPLAND, George William (ed.), Cambridge, 1969, p. 208-209. Le Religieux de Saint-Denis se contente de se faire l'écho des contestations qui s'élèvent autour de lui : «on lui reprochait aussi de ne point se conformer aux usages de ses ancêtres, et de n'avoir pris que rarement et avec répugnance les ornements royaux, c'est-à-dire le manteau et la robe traînante», *Chronique du Religieux de Saint-Denis*, BELLAGUET, Louis-François. (ed.). Paris, reprint 1994, p. 567.

35. Pratiquement et symboliquement, le vêtement porté le jour du sacre garde dans sa trame l'huile miraculeuse de l'onction. Les souverains anglais conserveront de la même manière le chapeau coiffé le jour du sacre et imprégné du chrême, avec lequel ils se font parfois inhumer.

36. Isabeau de Bavière est à cette occasion revêtue d'«une robe de soie toute semée de fleurs de lis d'or» (*Religieux de Saint-Denis, Chronique du religieux de Saint-Denis*, 611), une «chape de veloux azur alexandrin brodée a fleurs de liz de perles» précise la comptabilité royale (AN, KK 20, fol. 10 v°. Celle-ci est fourrée de ventres de menu vair (A Simon de Lengres, «pour la fourreure d'une chappe de veloux azur brodé a fleurs de liz pour madame la royne

leçon, au moins dans l'image et, à l'exception notable de Louis XI, tous se font régulièrement représenter en robe armoriée³⁷.



FIG. 7. LE SACRE DE CHARLES V ET DE JEANNE DE BOURBON (1364). CORONATION BOOK OF CHARLES V (*LIVRE DU SACRE DES ROIS DE FRANCE*, PARIS, 1365, COTTON TIBERIUS B. VIII, FOL. 69V ET 70).

On l'a vu, les commentaires des juristes donnent clairement le sens de ce vêtement : il est la matérialisation du royaume que le prince incarne au sens plein du terme en s'en revêtant. Cette dimension du vêtement prolonge naturellement le sens symbolique du vêtement monastique ou liturgique qui devient la nouvelle peau du converti ou du célébrant. Les attestations de ce concept sont nombreuses dans le texte comme dans l'image pour la période. Il rejoint également les différentes matérialisations du fief via les carreaux (coussins), les dais ou les couvertures armoriés sur lesquels trône le prince. L'usage souverain du vêtement armorié donne donc le ton pour presque toutes les applications suivantes et cet habit devient quasi systématiquement l'allégorie du fief, quel que soit celui qui en est revêtu.

Soulignons que le rituel du sacre introduit également, dans l'image mais aussi peut-être en partie dans le réel, l'usage de vêtements armoriés portés par les douze pairs³⁸. A cette occasion, sur les images du moins, les pairs ecclésiastiques revêtent des chapes aux armes de leur siège (qui toutes contiennent des lis à l'exception

pour la dicte feste de sa venue a Paris», AN, KK 20, fol. 104 v°). La robe fut achetée pour l'occasion, au prix élevé de 480 livres parisis, à une princesse du sang de France, Blanche d'Orléans, fille du dernier capétien direct Charles IV, dont le vêtement héraldique reflétait la qualité («pour paier a madame la duchesse d'Orléans pour une chappe de veloux...», AN, KK 20, fol. 10 v°). Je remercie Murielle Gaude-Ferragu pour ces précieuses informations. Sur le sujet voir son article: GAUDE-FERRAGU, Murielle: «Habit réel, habit imaginé. La reine de France en majesté (XIV^e-début du XVI^e siècle)», *Revue de l'Art, Costume de cour au XVI^e siècle*, n° 174, 2011-4, pp. 9-19.

37. Sur le sujet voir CHATENET, Monique et LECOQ, Anne-Marie: «Le roi et ses doubles. Usages vestimentaires royaux au XVI^e siècle», *Revue de l'Art, Costume de cour au XVI^e siècle*, n° 174, 2011-4, pp. 21-31.

38. CONTAMINE, Philippe: «Les pairs de France au sacre des rois (XV^e siècle). Nature et portée d'un programme iconographique», in *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 1988, 1990, pp. 321-348.

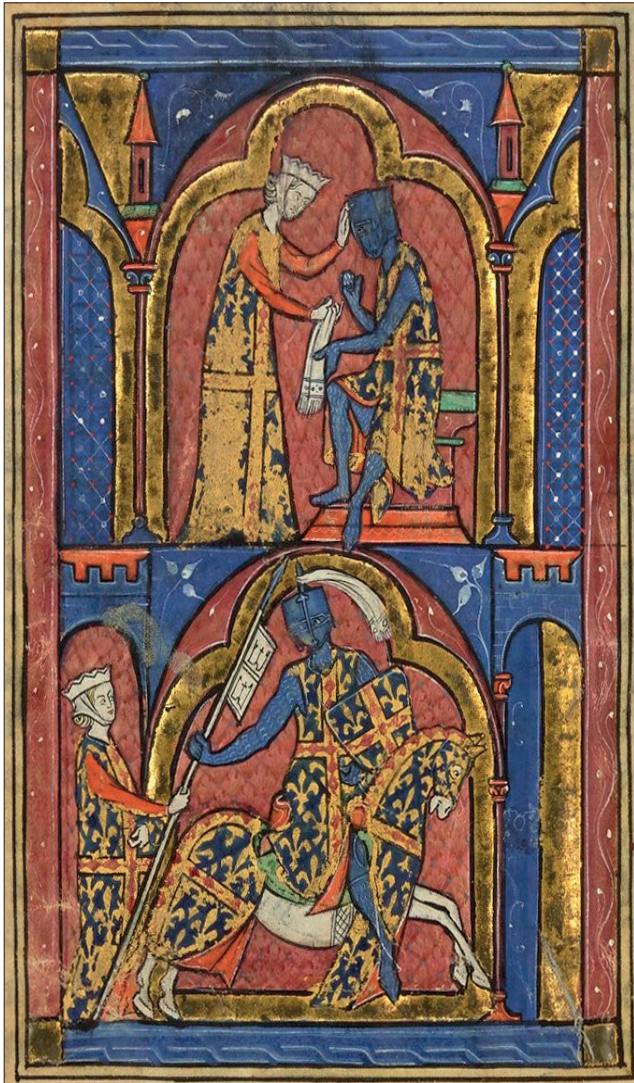


FIG. 8. ROMAN DE LA POIRE, PARIS, BNF, MS. FR. 2186, FOL. 8v.

de Beauvais) tandis que les pairs laïcs revêtent soit des manteaux aux armes des « pairs anciens » pour jouer ces rôles traditionnels (Toulouse, Flandre, Normandie, Guyenne, Bourgogne, Champagne), soit des manteaux à leurs propres armes. Ainsi les *Chroniques de France*, pour le sacre de Charles V, citent par manteaux armoriés interposés, le comte de Flandre (fictif), le duc de Bourgogne, le duc de Bourbon, le comte d'Etampes et le comte de Toulouse (fictif) (Figure 7)³⁹.

Tenue de cour et d'hommage

Est-ce à l'imitation du modèle royal que les grands seigneurs paraissent à leur tour en robes armoriées dans les grands rituels féodaux ? Les attestations iconographiques sont en tous cas précoces comme le confirment les vitraux de Chartres et notamment ceux offerts par Pierre de Dreux et Alix de Thouars (rosace du transept nord et sud) entre 1221 et 1230 où ils figurent l'un et l'autre en tenue civile, agenouillés et vêtus tous deux de longues robes aux armes Dreux dans une scène de dévotion qui n'est peut-être qu'une transposition du rituel d'hommage. Au même titre que la gémflexion et le geste des mains jointes, qui reprennent la gestuelle de l'*immixio manum* et désignent Dieu et ses saints comme les « seigneurs » du fidèle, le vêtement armorié signale sans doute aux lecteurs du Moyen Âge que la scène figurée est bien un hommage vassalique spirituel⁴⁰.

Cette lecture allégorique de l'hommage, signalé par le biais de robes armoriées, se retrouve également dans le contexte courtois comme l'illustrent magnifiquement les miniatures du *Roman de la Poire* peint vers 1250 (Figure 8)⁴¹.

Ce sont en effet essentiellement les scènes d'hommages qui insistent sur ces tenues héraldiques civiles. Le *Registrum honoris de Richmond* représente ainsi, vers 1340, l'hommage du duc de Bretagne pour le comté de Richmond par une scène d'*immixio manum* où le roi d'Angleterre, sa suite et le duc sont tous revêtus de cottes

39. Le sacre de Charles V et de Jeanne de Bourbon (1364). Coronation Book of Charles V (Livre du sacre des rois de France) Paris, 1365, Cotton Tiberius B. viii, f. 69v et 70.

40. On trouve sans doute ici l'origine de l'usage de la cotte sur les scènes de visions béatifiques des XV^e-XVI^e siècles.

41. *Roman de la Poire*, Paris, BnF, Ms. Fr. 2186, ici folio 8v, voir aussi les folios 10v.



FIG. 9. HOMMAGES DU COMTÉ DE CLERMONT-EN-BEAUVAISIS, PARIS, BNF, MS. FR. 20082, FOL. 95.

à leurs armes. Des figurations du même type se rencontrent tout au long du XIII^e siècle et jusqu'à la fin du XIV^e siècle, notamment dans la représentation de l'hommage du roi d'Angleterre-duc d'Aquitaine au roi de France⁴². À la fin de période, un magnifique exemple de cet usage est fourni par la copie du *Livre des Hommages du Comté de Clermont-en-Beauvaisis* peint vers 1375 pour Louis II de Bourbon. La scène de l'hommage du duc à son beau-frère Charles V présente leurs suites respectives et pas moins de vingt-et-un personnages en robes armoriées (Figure 9)⁴³.

42. Par exemple dans les différents exemplaires des Grandes Chroniques de France comme celui de Charles V ou de Louis XI (Hommage d'Edouard III de 1329, Paris, BnF, Ms. Fr. 2813, fol. 357v^o; Hommage d'Edouard Ier à Philippe V en 1286, Paris, BnF, Ms. Fr. 6465, fol. 301v^o)

43. *Hommages du comté de Clermont-en-Beauvaisis*, Paris, BnF, Ms. Fr. 20082, fol. 37.



FIG. 10. TOMBEAU DE BERTRAND DE BEAUVAU (†1474), ASSOCIÉ À SES DEUX ÉPOUSES JEANNE DE LA TOUR (†1435) ET FRANÇOISE DE BREZÉ (†1460) AUX AUGUSTINS D'ANGERS RELEVÉ PAR LOUIS BOUDAN POUR ROGER DE GAIGNIÈRES (PARIS, BNF, EST. RES. PE-2 FOL).

Portraits de famille

Scènes d'hommages et de dévotion introduisent parfois de véritables portraits de famille en tenues héraldiques. Si ces vêtements ont certainement d'abord et avant tout des fonctions illustratives, ces images sont néanmoins suffisamment fréquentes pour marquer les esprits. Plusieurs portraits de la famille royale en tenues héraldiques sont connus dès le début du XIV^e siècle et font état des brisures des différentes branches ou des armes d'alliance des épouses⁴⁴. L'usage s'étend aux familles principales comme en atteste cette riche scène de chasse des *Hommages du comté de Clermont* déjà cités⁴⁵. On pourrait encore mentionner les premiers folios de *l'Armorial Revel* qui présentent une généalogie des Bourbon en robes armoriées⁴⁶. Mais il faut y ajouter les tableaux de famille qui se multiplient à la fin du Moyen Âge comme par exemple celui peint pour la chapelle de la famille de Jouvenel à Notre-Dame de Paris⁴⁷. Le motif connaît un important succès dans les peintures murales ou les vitraux de cette période et du siècle suivant.

Rites funéraires et vêtements héraldiques

Les rituels de funérailles sont un des rares contextes qui nous permette de constater, par de nombreuses mentions textuelles, la réalité de ce type de vêtements armoriés, même s'ils sont, paradoxalement, bien moins documentés par l'image. On sait en effet que le défunt pouvait être inhumé paré de vêtements de cérémonie éventuellement armoriés. La pratique est abondamment illustrée et en partie documentée pour les funérailles des rois de France de la fin du Moyen Âge mais reste moins renseignée pour les autres souverains, princes ou plus modestes seigneurs⁴⁸. Un ensemble vestimentaire remarquable est toutefois connu depuis les fouilles de 1942 du tombeau de Ferdinand de la Cerda (1252-1282), fils du roi Alphonse X de Castille, dans la nécropole royale de Las Huelgas à Burgos. Composé d'un long surplis de soie brochée d'un semé d'écus aux armes de Castille et Léon, d'un vêtement traditionnel, sorte de surcot ouvert ou *pellote* armorié, cet ensemble est complété d'une ceinture semée d'écussons et d'un bonnet brodé de perles aux

44. Par exemple le *Liber de Dimna et Kalila* (Paris, Bnf, Ms. Lat. 8504, fol. 1v^o) figurant Philippe IV et ses fils (Navarre, Artois, La Marche) et sa fille Isabelle d'Angleterre ou encore *Le Rational* de Guillaume Durand peint pour Charles V (Paris, Bnf, Ms. Fr. 437, fol. 1) représentant le roi et la reine, leurs deux fils et leurs filles Marie et Isabelle.

45. *Hommages du comté de Clermont-en-Beauvaisis*, Paris, BnF, Ms. Fr. 20082, fol. 95.

46. Paris, Bnf, Ms. Fr. 22297, fol. 7-15.

47. Paris, Musée de Cluny (RF 9618), vers 1446.

48. Sur le sujet voir *Ibid.*; GAUDE-FERRAGU, M. : *D'or et de cendres. La mort et les funérailles des princes dans le royaume de France au bas Moyen Âge*. Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 2005, pp. 114 et suiv.

armes de l'infant. Si l'ensemble exhumé à Burgos reste exceptionnel⁴⁹, la place prise par les vêtements armoriés dans les funérailles à partir du milieu du XIII^e siècle est notamment attestée par les divers comptes relatifs à des offrandes chevaleresques, ces rituels qui consistent à venir déposer sur l'autel les armes et panoplies de guerre et de tournoi du défunt. Ils rapportent l'existence de ces vêtements emblématisés (armoiries et devises), portés ou fabriqués pour la circonstance, utilisés durant les funérailles pour vêtir la dépouille du défunt, son mannequin ou les sosies qui conduisent ses armes à l'autel. Les mentions de facture de cottes armoriées signalées dans les comptabilités de la fin du Moyen Âge se rapportent d'ailleurs presque toujours à ce contexte spécifique (voir *infra*). Les sources de l'époque moderne renseignent clairement l'usage de ces vêtements funéraires souvent suspendus au-dessus de la sépulture du défunt, au milieu de sa panoplie d'armes.

Cette mise en scène du vêtement armorié se retrouve d'ailleurs amplement figurée dans l'iconographie des monuments funéraires, plates tombes ou gisants, qui arborent très tôt ce type de vêtements, parfois rehaussés par de somptueuses mises en couleurs. Les pièces conservées mais surtout la collection rassemblée par Roger de Gaignières l'illustrent amplement⁵⁰.

UN SIGNE PARTAGÉ

Les diverses sources sollicitées ont fait apparaître que ces vêtements armoriés sont loin d'être l'apanage des fougueux chevaliers : mères, épouse, filles s'en parent également et les clercs eux-mêmes n'en dédaignent par l'usage.

Nobles dames et robes héraldiques

Nous l'avons souligné, les premières mentions de dames en robes armoriées apparaissent dès le début du XIII^e siècle, qu'il s'agisse de représentations sur des vitraux ou de sceaux. Parmi les premiers témoignages relevés, après les vitraux de Chartres figurant Alix de Thouars ou Agnès de Beaumont vers 1220, on peut citer le sceau de Marguerite de Quincy, comtesse de Winchester (1233)⁵¹ ou celui de Marie de Crécy, épouse de Milon de Noyers (1284)⁵². Ce type d'image se retrouve jusqu'à la fin du Moyen-Âge (Figures 8 et 10). Mais il convient de bien distinguer différents cas de figure. Dans un premier temps, les premiers exemples de robes de femme armoriées, connus à partir du premier tiers du XIII^e siècle, attribuent plutôt à l'épouse les armes

49. Le musée de Burgos conserve également un fragment du manteau d'Alphonse VIII (1155-1214), lampas broché semé de petits écussons au château de Castille.

50. Tombeau de Bertrand de Beauvau (†1474), associé à ses deux épouses Jeanne de La Tour (†1435) et Françoise de Brezé (†1460) aux Augustins d'Angers relevé par Louis Boudan pour Roger de Gaignières (Paris, BnF, Est. Res. PE-2 fol). On consultera avec profit la base en ligne COLLECTA qui rassemble les documents dispersés de cette incroyable collecte documentaire conduite à la fin du XVIII^e siècle. Une grande partie des dessins de tombeaux de Gaignières ont été édités: ADHEMAR, Jean et DORDOR, Gertrude: «Les tombeaux de la collection Gaignières. Dessins d'archéologie du XVIII^e siècle», *Gazette des Beaux Arts*, juillet-septembre 1974, juillet-septembre 1976, juillet-août 1977.

51. AD 61, H. 935, 3. Voir la notice sur SIGILLA <<http://www.sigilla.org/fr/sgdb/sceau-type/2771>>.

52. Parsi, Archives nationales Douet d'Arcq 3088.

de son mari ou parfois uniquement celle de son père. Ce choix sémiologique associe étroitement l'épouse au fief et établit le fait qu'elle ne fait qu'un seul corps avec son mari. C'est notamment le cas d'Alix de Thouars (cf supra), petite-fille du duc de Bretagne Conan IV, devenue du droit de sa mère l'héritière du duché que son époux Pierre de Dreux gouverne comme baillistre. Dans l'iconographie de la fin du Moyen Âge en revanche, il devient courant, à partir du XIV^e siècle, que la robe de la dame serve de support aux armoiries parties (un écu divisé en deux verticalement) unissant les armes de l'époux (d'ordinaire placée à dextre) et celles du père (à senestre), symbolisant l'alliance des lignages que réalise l'épouse. Mais là encore les mentions matérielles font défaut. À de rares exceptions près⁵³, il existe très peu de traces de factures de ces vêtements si abondamment documentés par l'image. La question mériterait bien sûr d'être approfondie de même que, de façon plus générale encore, l'usage précis de l'héraldique par les femmes.

Peut-être faudrait-il également faire cas ici des attestations de nombreux vêtements ornés de motifs héraldiques cités dans les inventaires, à l'instar de ceux établis par les notaires chargés d'exiler les *Magnati* à la suite des *Ordonnances de Justice* dans la Florence des années 1290. Comme l'a souligné Michel Pastoureau, ces lois somptuaires qui conditionnent le retour de ces élites s'imposent à leur garde-robe dont devront être exclues toutes les robes trop clairement aristocratiques. Nombre des pièces décrites sont héraldisantes, chargées de chevrons, bandes, et autres pièces et meubles, sans pour autant être clairement des tenues armoriées⁵⁴.

Le vêtement héraldique liturgique

Nous l'avons constaté, les prélats revêtent en certaines occasions des chapes armoriées qui ne sont pas exclusivement réservées aux pairs ecclésiastiques présents sur l'estrade du sacre. L'existence d'ornements textiles liturgiques armoriés est bien attestée par les sources aussi bien documentaires que matérielles. Il peut s'agir des armes du prélat lui-même, de celles de l'institution qu'il gouverne ou, le plus souvent, de celles du fondateur de l'église ou de la chapelle. Cette présence héraldique sur les vêtements liturgiques participe du « privilège de proximité » ou de la présence *ad sanctos* matérialisés par bien d'autres supports⁵⁵. Mais, à l'exception, des lourdes chapes héraldisées représentées sur les images du sacre ou dans l'iconographie des saints, ces mises en signe documentées sont le plus souvent assez discrètes : quelques écussons semés ici où là pour assurer la présence *in absentia* des donateurs, une marque de propriété des ornements, etc. Là encore un inventaire exhaustif des mentions et des pièces conservées reste à faire.

Ce type de vêtements liturgiques armoriés se retrouve d'ailleurs, dans l'iconographie, prêté aux grandes figures du sanctoral depuis le milieu du XIII^e siècle, comme principal outil d'appropriation, permettant de mettre en signe la Vierge, sainte

53. Voir la robe fleurdelisée d'Isabeau de Bavière citée plus haut.

54. PASTOUREAU, Michel: «Stratégies héraldiques et changements d'armoiries chez les magnats florentins du XIV^e siècle», in: *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 43^e année, N. 5, 1988. pp. 1241-1256.

55. HABLLOT, Laurent: «L'héraldisation du sacré aux XII^e-XIII^e siècles, une mise en scène de la religion chevaleresque ?», in AURELL, Martin (éd.): *Chevalerie et christianisme aux XII^e et XIII^e siècles*. Rennes, PUR, 2011, pp. 211-233.

Radegonde, saint Denis ou saint Charlemagne et bien d'autres encore⁵⁶. À la fin du Moyen Âge, les anges écuyers des armes de France, véritables diacres de la liturgie royale, partagent parfois une longue dalmatique fleurdelisée magnifiquement illustrée par le dais royal récemment acquis par le Musée du Louvre⁵⁷.

Livrées armoriées ?

On imagine souvent l'ensemble du personnel seigneurial, que ce soit dans le cadre militaire ou civil, vêtu de livrées figurant les armoiries de leur employeur à l'instar des tenues aux couleurs et devises qui se développent à partir du milieu du XIV^e siècle. Les images sont toutefois assez avares de ce type de partages qui n'existent apparemment qu'au sein des communautés religieuses ou civiles, ordres militaires, échevinages, confréries. Quelques rares mentions reflètent pourtant l'existence de tels usages. Ainsi un passage de *l'Histoire de saint Louis* de Joinville stipule qu'en 1241, à la cour de Saumur, de nombreux serviteurs portaient les armes du frère du roi, Alphonse de Poitiers, brodées sur leurs vêtements⁵⁸. Un tel vêtement aux armes de l'employeur est également attesté pour Robert de Haustede, membre de la maison d'Edouard de Caernarvon (Edouard II)⁵⁹. Quelques décennies plus tard, dans le contexte de la guerre Armagnacs-Bourguignons, les comptes de Jean sans Peur signalent le paiement au peintre Philippe Cochon pour la confection de 1600 écussons de toile peinte

armoiez aux armes du roy, achatez de lui par Jehan Despoillettes, tresorier de mondit seigneur, pour iceulx envoie en l'ost de mondit seigneur pour les baillier et distribuer aux chevaliers, escuiers et autres gens d'armes estans en la compaignie de mondit seigneur pour les atacher et porter sur leurs jaques et autrement⁶⁰.

Preuve que la pratique existe bien et que certaines circonstances au moins, fêtes de cour, tournois ou assemblées militaires, justifient de tels partages de vêtements armoriés.

56. HABLLOT, Laurent: «Aux armes saint Maurice! Saint Maurice et l'emblématique à la fin du Moyen Age», in BROCCARD, Nicole, VANNOTI, Françoise et WAGNER, Anne (eds.): *Autour de saint Maurice*. Saint-Maurice, Fondation des archives historiques de l'Abbaye de Saint-Maurice, 2012, pp. 275-287 et «Saint Michel, Archétype d'un support héraldique: l'ange écuyer», in LAURANZON-ROSAS, Christian et DE FRAMOND, Martin (éds.): *Autour de l'archange saint Michel*. Édition des Cahiers de la Haute-Loire, Le Puy-en-Velay, 2012, pp. 265-278.

57. Dais dit de Charles VII, Paris, Musée du Louvre, (OA 12 281).

58. LONDON, Henry S.: *Royal Heraldry*. Londres, 1954, p. 4, note 3. Il semble toutefois que les arbalétriers ou les gardes rapprochés aient pu eux-aussi bénéficier de ce signe, voir CONTAMINE, Philippe: *Guerre, Etat, et société à la fin du Moyen Age. Etudes sur les armées des rois de France 1337-1494*. Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1972, *preuves* qui signale ainsi la facture de 200 pavois aux armes de France en 1347 (Demay, n° 7405) et, en 1354, Robert de Houdetot, maître des arbalétriers, commande au vicomte de Rouen de peindre 200 pavois aux armes du roi (Paris, BN, Po. 1537).

59. LACHAUD, Frédérique: «Embroidery and the Court of Edward I», *Nottingham Medieval Studies*, vol. 37, 1993, p. 47.

60. (Décembre 1411, ACO, B 1570, f° 231 r°). Ce partage est pourtant lié à un contexte spécifique et constitue une forme d'abus de pouvoir de la part de Jean sans Peur qui signale ainsi qu'il agit au nom du roi.

Animaux vêtus

Même s'il ne saurait être comparé à l'épouse, au clerc ou même au serviteur, il est un autre être directement associé au pouvoir seigneurial par l'intermédiaire d'un vêtement armorié : le destrier. Compte tenu de l'importance symbolique de cet animal tant pour l'exercice du combat chevaleresque que pour la transmission de la seigneurie, et grâce à l'imposante surface qu'offre la housse ou *sambue* qui l'habille alors, le destrier va devenir un véhicule essentiel de l'information héraldique, une sorte de double du chevalier qu'il porte et qu'il transforme en centaure sur le champ de bataille ou dans les lices. Je ne reviendrai pas ici sur ce dossier déjà considéré ailleurs⁶¹, si ce n'est pour souligner que le cheval est presque le seul animal⁶² à bénéficier, dans le réel, de cet attribut vestimentaire héraldique⁶³, pour une fois copieusement documenté, non seulement par l'image mais aussi par les sources normatives⁶⁴ et quelques exceptionnels vestiges matériels comme les fragments de housses aux armes de Bourgogne saisis par les Suisses dans le butin de Grandson.

Enfin signalons un autre type de partage du vêtement armorié bien anecdotique s'il n'était si souvent relayé par l'image : le port de capes armoriées par des animaux emblématiques⁶⁵. Ce motif apparaît dans les années 1330 où il connaît une vogue importante et se maintient jusqu'au début du XV^e siècle. D'abord associé à des animaux symboliquement très évocateurs comme le lion, le cerf, le sanglier, le bouc ou l'éléphant, ce manteau héraldique est de plus en plus fréquemment partagé avec le meuble animal des armoiries ou avec l'animal devise du propriétaire des armes en question. C'est le cas par exemple du lion de Flandre des ducs de Bourgogne, du cerf-volant des rois de France, du léopard d'Angleterre, etc. Cet attribut, situé entre la cape armoriée et le tabard des hérauts (voir *infra*), contribue à faire de l'animal en question un véritable totem de celui qu'il représente comme le confirme le fait qu'il partage également souvent avec son « maître » le heaume à cimier.

Ce vêtement figuré devient parfois une réalité comme par exemple lors des entrées princières. C'est le cas à l'occasion de l'entrée parisienne du jeune Henry VI en 1431 durant laquelle les bouchers lui offrent un véritable cerf vêtu d'une cape aux armes de France et d'Angleterre : « Et a l'antree du grant pont presenterent les bouchers de la dite ville une serf tout vif, comme de huit cors, vestu et couvert des armez de France et d'Angleterre ; et le menerent depuis la jusques a l'Ostel des Tournelles ».⁶⁶

61. HABLOT, Laurent: «Le cheval et l'emblématique», in LORANS, Elisabeth (éd.): *Le cheval au Moyen Age*. Tours, PUFR, 2017, pp. 113-128.

62. Notons que chiens et oiseaux de proie sont eux aussi « signés » par des attributs armoriés, colliers et vervelles. Mais il ne s'agit pas de vêtements à proprement parler.

63. Au tournoi, le cheval bénéficie aussi du partage du heaume cimé, masque de guerre du chevalier, apposé sur son chanfrein: un choix particulièrement signifiant.

64. LACHAUD, Frédérique: *Armor and military Dress...*, p. 353-354.

65. DELGRANGE, Dominique: «Les armoiries inscrites sur un manteau porté par un animal, un type sigillaire, numismatique, héraldique original (XIV^e et XV^e siècles)», in LOSKOUTOFF, Yvan (éd.): *Héraldique et numismatique IV*. Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2018, pp. 161-177.

66. GUENEE, Bernard et LEHOUX, Françoise: *Les Entrées royales françaises de 1328 à 1515*. Paris, CNRS, 1968, pp. 68-69.

Hérauts et poursuivants

Le plus riche corpus d'attestations textuelles et documentaires relatif à l'usage de vêtements armoriés concerne le plus spécifique d'entre eux, sorte de synthèse des contextes précédemment cités : le tabard armorié du héraut d'armes⁶⁷.



FIGURE 11. REPRÉSENTATIONS DES POURSUIVANTS ET DES HÉRAUTS DANS *LE LIVRE DES TOURNOIS* DU ROI RENÉ (PARIS, BNF, MS. FR. 2693, FOL. 70V^o ET 17).

En effet, à la fin du Moyen Âge, les officiers d'armes – poursuivants, hérauts, rois d'armes – au service d'un prince ou d'un seigneur, sont désignés dans leurs fonctions par l'utilisation de plusieurs attributs marqués des emblèmes de leur employeur⁶⁸, armoiries ou devise. Ce sont essentiellement des broches ou émaux, un collier particulier que l'on désigne en Bourgogne sous le terme de *potence*, un bâton ou une masse, pour certains une couronne, et enfin, l'attribution de noms d'offices faisant référence aux emblèmes de l'employeur. Mais le premier signe visible qui distingue ordinairement l'officier d'armes dès la fin XIII^e siècle est un vêtement caractéristique connu aujourd'hui sous le nom de *tabard*.

67. Voir sur le sujet AILES, Adrian: «You know me by my habit»: heralds tabards in the fourteenth and fifteenth centuries», in *The Ricardian*, vol. 13,2003, pp. 1-11 ; HABLLOT, Laurent: «Revêtir le prince. Le héraut en tabard, image idéale du prince», *Le Héraut figure européenne, Revue du Nord*, t. 88, n° 366-367, juillet-décembre 2006, pp. 755-803.

68. Tous les hérauts ne sont pas nécessairement au service d'un prince ou d'un plus modeste seigneur. Certains sont employés par une ville, d'autres sont des prestataires de service, en *free-lance*.

L'origine de ce vêtement est assez imprécise, comme sa désignation. Nous l'avons vu, les premières mentions de surcots parfois armoriés pour les combattants apparaissent à la fin du XIII^e siècle. Ils sont alors qualifiés de *garnaiche*, de *cote armoire*, de *houce d'armes*, de *thumule* ou encore de *tunicle*⁶⁹, termes qui désignent un vêtement orné d'armoiries, sans manches et porté par un seigneur ou un chef d'armée. Le terme *tabard* est quant à lui employé dès le milieu XIII^e siècle pour qualifier un manteau de guerre, sens qu'il revêt encore aujourd'hui⁷⁰, ou un manteau court, sorte de surcot⁷¹, pas nécessairement armorié. Selon le dictionnaire de Godefroy, sa connotation est d'ailleurs plutôt dépréciative puisqu'il désigne un manteau d'étoffe grossière posé sur l'armure et qui peut, à partir de la seconde moitié du XIV^e siècle, être orné d'armoiries⁷². Ce terme *tabard* est rarement utilisé pour qualifier la cote d'armes du prince et ne s'appliquera que très tardivement à celle du héraut. Jusqu'à la fin du Moyen Âge les sources qualifient la tenue des officiers d'armes de *houce d'armes*⁷³, de *cotte d'armes*⁷⁴ ou *cotte à armer* ou encore de *turniquet*⁷⁵. Le terme *tabard*, que l'historiographie a appliqué à la cote du héraut, laisse donc entendre que cette dernière est identique mais de qualité inférieure à celle du maître, ce qui ne saurait surprendre. Rappelons que les hérauts sont longtemps issus du milieu des jongleurs ou de la petite domesticité et que par ailleurs, nombre d'entre eux sont à l'origine errants, offrant leurs services, de façon occasionnelle, à tel ou tel seigneur qui les équipe sans doute alors d'un manteau grossièrement semblable à sa propre cote d'armes. Baudouin de Condé évoque même, à la fin du XIII^e siècle, la peau « halée et noire » des hérauts, vêtus été comme hiver de leur seule cote d'armes. Un vêtement apparemment sommaire puisque ce même auteur méprise ouvertement ce héraut rencontré chez un riche chevalier et « vêtu de toile comme un moulin à vent », comme seuls les plus renommés des hérauts doivent l'être. Paradoxalement, le même auteur blâme aussi ces autres hérauts qui s'habillent comme des chevaliers⁷⁶. Cette mention laisse entendre que la cote de héraut à quatre pans – qui évoque en effet les ailes du moulin – aurait d'abord été l'apanage de hérauts soldés tandis que les autres devaient se contenter d'humbles housses peintes, de modestes

69. GARNAICHE (*Le tournoi de Chauvency*, ap. 1285), COTE ARMOIRE (*Dits et contes de Baudouin de Condé*, fin XIII^e siècle), HOUCE DES ARMES (*Statutum Armorum* de 1292) THUMULE OU THEUMULLE OU ENCORE TUNICLE OU TUNIQUE (*Chronique de Bertrand Duguesclin*, 2nde moitié du XIV^e siècle).

70. Nouveau petit LE ROBERT, Paris, 1995. Article TABARD: v. 1280, *tabar* v. 1240. Au Moyen Âge, manteau court, ample, à manches formant ailerons et à fentes latérales, porté sur l'armure.

71. GAY, Victor: *Glossaire archéologique du Moyen Âge et de la Renaissance*. Paris, Vieweg, 1928, article TABART.

72. GODEFROY, Frédéric: *Dictionnaire de l'ancienne langue française*. Paris, Vieweg, 1938. L'auteur cite comme exemple de tabards armoriés Jean d'Outremeuse (1338-1400), *Li Myreur des Histors*, VI, p. 333 «*Li fist vestir par deseure une tabaire semeit de teiles armes qu'il soloit porter*» et FROISSART, Jean: *Chronique*, éd. Kervin de Lettenhove, II, p. 85 «*Li dis messires Thumas Wage fist bien et fort loyer monseigneur Huon le Espensier sour le plus petit, maigre et chetif cheval qu'il pot trouver et li fist faire a vestir par deseure ung tabar semet de tels armes qu'il solloit porter*».

73. Le *Statutum armorum* de 1292 précise que ces «houces d'armes» doivent être «de la même forme que celles que leurs fondateurs usent dans les batailles et les fêtes d'armes», cité par WAGNER, Anthony: *Heralds and Heraldry in the Middle Ages*. Oxford, Oxford University Press, 1939, p. 31.

74. Voir par exemple Le roi René, *Devis d'un tournoi*, QUATREBARBES, Théodore de (éd.), t. II, Angers, Cosnier et Lachese, 1846, p. 13. «*La cote d'armes doit estre faicte ne plus ne moins comme celle d'ung hérault...*».

75. D'où sans doute le nom parfois donné à cette cote qualifiée de *Tourniquiaux* ou *Turniquet* (voir GODEFROY: *Dictionnaire de l'ancienne langue française*, Turniquet).

76. WAGNER, Anthony: *Heralds...*, p. 30-31.

tabards, terme devenu ensuite générique par usage. Edmond Faral avance même l'idée que c'est de cet humble vêtement, véritable souquenille, que viendrait le nom « hiraudie » à l'origine du terme « héraut »⁷⁷.

Mais cette hiérarchie qualitative des cottes armoriées est contredite par les comptes princiers de la fin du Moyen Âge. En effet, les cottes des hérauts bourguignons du XV^e siècle n'ont par exemple rien à envier à celle du duc. À l'exception de quelques mentions de comptes qui évoquent une « cotte de brodure moult riche pour le corps » du duc, la plupart du temps sont signalées « pluseurs cottes d'armes... tant pour son corps (celui du duc) que pour ses héraulx et poursuivans d'armes »⁷⁸. Certaines mentions distinguent en revanche des « cottes justes » (ajustées) et des « cottes volans » qui pourraient marquer la différence entre le vêtement armorié du prince, une cotte moulante, et celui du héraut, une cotte ample et flottante.

Les premières représentations de hérauts en tabards armoriés figurées dans l'*Armorial Gelre* ou l'*Armorial Bellenville*, dans les années 1370-80, nous montrent une cotte encore souple, sorte de poncho de toile peinte, qui se fixe rapidement sur le type de celle qui s'est imposée au début du XV^e siècle dans la noblesse : un vêtement ample et court, composé de quatre pièces, deux longues et deux courtes, fendu sur les côtés, les armoiries étant reproduites quatre fois, en différents formats, sur chacune des pièces⁷⁹. Au XV^e siècle, il existe en fait deux façons de porter cette cotte en fonction du rang dans la hiérarchie de l'office d'armes : le poursuivant porte sa cotte d'armes « le long des bras », c'est-à-dire les pièces longues sur les bras et les pièces courtes devant et derrière. Le héraut et le roi d'armes en revanche portent leur cotte d'armes « vestue », les pièces longues devant et derrière et les courtes pièces sur les épaules⁸⁰, à l'instar des combattants et pour rendre les armoiries le plus visible possible⁸¹. Comme nous le rappelle Olivier de La Marche⁸², lors de l'entrée en fonction du poursuivant, les hérauts qui le parrainent s'approchent de lui et « luy tournent sa cotte d'armes selon qu'elle doit aller » (Figure 13)⁸³. C'est cet

77. FARAL, Edmond: *Les jongleurs en France au Moyen Age*. Paris, H. Champion, 1910, p. 270.

78. LABORDE, Léon de: *Les ducs de Bourgogne, étude sur les lettres, les arts et l'industrie pendant le XV^e siècle*. t. I, Paris, Plon, 1849, articles 575 (1419) et 690 (1425).

79. Voir par exemple le héraut GELRE (*Armorial de Gelre*, Bruxelles, BR, Ms. 15652-56, f^o 122, voir ADAM-ÈVEN, Paul: «L'armorial universel du héraut Gelre (1370-1395)», *Archives héraldiques suisses*, 1961-1968, un héraut anonyme du Bellenville (*Armorial Bellenville*, Paris, BnF, Ms. Fr. 5230, f^o 70, voir PASTOUREAU, Michel et POPOFF, Michel: *L'Armorial Bellenville*. Lathuile, Tsa Editions, 2004, le héraut SICILE (Paris, BnF, Ms. Fr. 387, f^o 4), le poursuivant Hans BURGGRAF (Londres, BL, Ms. Add. 15681, f^o 154v^o), le héraut GUYENNE, John SMERT (Tallow Chandler's Co, Londres), le héraut NASSAU-VIANDEN (d'après BERCHEM, *Beiträge zur Geschichte der Heraldik*, Berlin, 1939, p. 159), le héraut Jörg RUGENN (Vienne, BN, Cod. 2936, f^o 11v^o), le héraut Anton TIROL (Munich, Bayer. Staatsbibl., Cod. Icon. 310, f^o 1a).

80. «[le poursuivant] ne poeut ne doibt porter robe d'armes de son maistre ou aultre seigneur, fors volantz les allerons devant et derriere, et le heraut la porte vestue comme la porteroit le prince ou seigneur de qui elle est», ROLAND, Rev. P.: *Parties inédites de l'œuvre de Sicile*, héraut d'Alphonse V d'Aragon, Mons, 1867, p. 88.

81. Le roi René, *Devis d'un tournoi*, QUATREBARBES, T. II, p. 13. «La cotte d'armes doibt estre faicte ne plus ne moins comme celle d'ung hérault, réservé qu'elle doibt estre sans ploicts par le corps affin que on congnoisse mieulx de quoy sont les armes».

82. DE LA MARCHE, Olivier: *Mémoires*, BEAUNE, Henri et D'ARBAUMONT, Jules (éds.), Paris, Librairie Renouard, 1883-1888, t. IV, p. 68.

83. Voir les représentations des poursuivants et des hérauts dans le *Livre des tournois* du roi René (Paris, Bnf, Ms. Fr. 2693, f^o 70v^o et 17).

usage qui impose peut-être ce terme du *turniquet* précédemment cité et qui renvoie à l'image des ailes de moulin associée à ce vêtement.

En ce qui concerne les armoiries figurées sur la cotte du héraut et leur mise en forme, Ottfried Neubecker⁸⁴ avance que les héraults indépendants parsemaient leur cotte d'écussons variés, peut-être aux armes de leurs employeurs occasionnels. Les héraults de l'Empire semblent ainsi avoir porté des cottes semées des armoiries des électeurs⁸⁵. Anthony Wagner relève que les premiers rois d'armes, entre la seconde moitié du XIII^e siècle et la première moitié du XIV^e siècle, ont peut-être porté des tabards ornés de trois couronnes⁸⁶. En règle générale, à la fin du Moyen Âge, les héraults titulaires portent les armes de leur seigneur qui le plus souvent remplissent la totalité du champ du tabard. Toutefois, Neubecker, sur la foi de tabards du XVI^e siècle conservés à Vienne, avance qu'en Bourgogne les héraults portaient le nom et les armoiries de leur marche d'armes, à l'exception du roi d'armes qui était le seul vêtu des armes du prince⁸⁷. Cette affirmation, apparemment exacte pour l'époque moderne, est démentie par les sources médiévales puisque les comptes précisent que les « cotes d'armes pour heraults » sont « armoyées aux armes » du duc⁸⁸. En 1468 encore, Charles le Téméraire commande :

A Jehan Hannequart, varlet de chambre et peintre... pour soixante aulnes de taffetas azur, vermeil et noir dont il a fait douze cottes d'armes pour les roys et heraults d'armes... pour la façon, peinture et despense de douze cottes d'armes pour les roys et heraults armoiees des armes de mondit seigneur, peintes de fin or, fin argent et de couleurs a oyle⁸⁹.

Si le duc joue parfois dans sa représentation sur les figurations des armoiries de ses différentes provinces, ses héraults en revanche portent ses armes pleines⁹⁰. Par contre, les mutations successives des armoiries des ducs entraînent systématiquement la modification des cottes de leurs héraults. C'est par exemple le cas en 1431 après l'acquisition du Brabant⁹¹. Il n'existe pourtant, à ma connaissance, qu'une unique représentation de héraut bourguignon en tabard pour la période médiévale, celle célèbre du *Le livre des faits de Jacques de Lalaing* où l'on a cru reconnaître Jean Le Fevre, sire de Saint-Rémi *alias* Toison d'Or. Son tabard, figuré comme une cotte courte telle que la portaient les chevaliers de la période, est entièrement couvert

84. NEUBECKER, Ottfried: *Le grand livre de l'héraldique*, Paris, Bordas, 1981, p. 18.

85. Voir par exemple la cotte du héraut Anton Tirol peint vers 1510, Munich, Bayerischestaatsbibliothek, Cod. Icon. 310, f° 1a r°, cité dans NEUBECKER, O.: *Le grand livre de l'héraldique*, p. 18. Il est par ailleurs muni d'une masse aux armes de l'Empire.

86. On retrouve un tel héraut sur l'*Armorial Bellenville*, Paris, Bnf, Ms. Fr. 5230, f° 70. Sur le sujet voir Vaivre, Jean-Bernard de: «Les trois couronnes des héraults», *Archivum Heraldicum*, 1972, pp. 30-35.

87. NEUBECKER, *Le grand livre de l'héraldique*, p. 20.

88. Archives départementales du Nord, (désormais AD59) B. 1929, 165v°.

89. Lille, Archives municipales, B. 2068, f° 246v°.

90. C'est ce que confirment les comptes de 1425 selon lesquels Philippe le Bon fait réaliser sept housses de chevaux à ses différentes armes et devises mais des cottes identiques pour lui et ses héraults à ses « armes entières », LABORDE, Léon de: *Les ducs...*, t. I, 1425, art. 690.

91. Plusieurs articles du compte évoquent cette modification des armoiries, sur des fermoirs, le sceau, les bannières et les cottes d'armes du duc et de ses héraults, LABORDE, Léon de: *Les ducs...*, t. I, art. 883 et suiv.

par les armes du prince⁹². C'est l'office de l'Ecurie et son responsable qui sont chargés de la facture et du renouvellement de ces tenues, associées aux dépenses pour pennons, bannières et bannières de trompettes⁹³. Les hérauts ne portaient d'ailleurs leur tabard qu'en fonctions de représentation, pour toutes actions de messagerie, de guerre, de tournoi, de cérémonies telles que les couronnements, les mariages, les entrées, les funérailles. En de « petites occasions » ne sont portés que l'émail ou la vergette, ce qui justifie l'indignation du héraut *Calabre* qui, au début du XV^e siècle, critique ces hérauts de « petits capitaines de forteresses » sans savoir-vivre qui, même à la cour du roi, portent leur cotte d'armes alors que visiblement l'usage le leur défendait⁹⁴. En effet, dans le *Livre des Tournois* de René d'Anjou, les mêmes poursuivants que nous voyons crier le tournoi en tabard « tourné », aux côtés du héraut en tabard « vestu », ne portent plus que leur broche armorisée lorsqu'ils sont, aux côtés du héraut ou du roi d'armes en tabard, en présence du duc de Bretagne, leur seigneur, ou du duc de Bourbon⁹⁵.

L'exemple des ducs de Bourgogne

L'exemple des ducs de Bourgogne, encore bien documenté, est révélateur de ces décalages entre textes et images⁹⁶.

En dépit de son implication dans les nouveaux usages emblématiques sous le règne de Charles VI, Philippe le Hardi appartient encore à la génération précédente en ce qui concerne l'utilisation des armoiries. Même en considérant avec prudence les sources iconographiques, le duc semble bien avoir fait usage de cottes et de robes armorisées, il est en tous cas figuré dans cet appareil tant dans des contextes militaires que civils⁹⁷. À l'exception de ses sceaux équestres, Jean sans Peur n'a en revanche presque jamais été représenté en tenue héraldique, preuve probable du déclin de ce mode de représentation dans les années 1390-1420. En 1396 pourtant, en partant pour Nicopolis, le jeune comte de Nevers se fait confectionner une cotte à ses armes, peut-être destinée aux fêtes qui doivent accompagner son adoubement⁹⁸. Quand le duc joute, comme en 1411 par exemple, il semble apparaître bien plus souvent sous les couleurs de sa devise que sous ses armes⁹⁹. Ses funérailles en 1419 sont encore

92. LE FEVRE, Jean: *Le livre des faits de Jacques de Lalaing*, Paris, BnF, Ms. Fr 16830, f° 1.

93. A partir de Philippe le Bon, mais peut-être dès le principat de Philippe le Hardi et de Jean sans Peur, certains tabards, même si tous restent majoritairement héraldiques, peuvent également se parer des couleurs emblématiques et des devises des princes. C'est le cas de ceux que Philippe le Bon commande à son peintre en 1448 pour le *Pas de la Belle Pèlerine* LABORDE, Léon de: *Les ducs...*, t. I, Recette générale de 1448-1449, p. 396, art 1409.

94. WAGNER, Anthony: *Heralds...*, *op. cit.*, p. 42.

95. Paris, BnF, Ms. Fr. 2692, f° 9v° (chez le duc de Bretagne), 11r° (chez le duc de Bourbon) et 17r° (criant le tournoi).

96. Sur le sujet voir mon article «Le héraut, image idéal du prince». La recherche est aujourd'hui poursuivie par M. Julien de Palma, préparant actuellement, à l'université de Lille III, une thèse sur «l'image du duc de Bourgogne en guerre» sous la direction de Bertrand Schnerb.

97. Voir par exemple Philippe le Hardi en robe armorisée lors du sacre de Charles V en 1365 (*Le livre du sacre*, Londres, BL, Ms. Cotton Tiberius B. VIII, f°48v°), en cotte d'armes devant un dais à ses armes lors d'une campagne militaire (*Traité sur la richesse et la pauvreté* de Jean de Vignay, Bruxelles, BR, Ms. 11042, f° 12, 1384).

98. Cité dans BEAULIEU, Michèle et BAYLE, Jeanne: *Le costume en Bourgogne de Philippe le Hardi à la mort de Charles le Téméraire (1364-1477)*. Paris, PUF, 1956, (Paris, BN, coll. Bourg t. 53, f° 176)

99. En 1411 par exemple, Jean sans Peur dote encore son équipe de harnois à sa devise «au mois de février 1411, le duc fit une joute en la ville de Bruxelles, en présence de monseigneur et de ma dame de Brabant, estant accompagné de douze chevaliers qui le precedoient, et entrèrent à la joute; un chevalier banneret portait sa bannière, et

l'occasion de réaliser des nouvelles cottes, non pour en habiller sa dépouille mais plutôt pour les exposer sur des perches¹⁰⁰ comme l'usage en est attesté ailleurs. On y distingue d'ailleurs des « cottes justes » (ajustées) et des « cottes volantes », sans doute destinées aux hérauts ou aux poursuivants présents lors de cette cérémonie.

Le dossier s'étoffe pour Philippe le Bon, mais on observe dans ce cas un net décalage entre les sources iconographiques et textuelles. D'après ses comptes, le duc semble encore paraître en tenue héraldique à la guerre. Ainsi, en juillet 1425, « pour causes d'armes qu'il entendoit faire contre le duc de Glocestre », il fait réaliser, en plus d'une couverture de cheval aux armes, « une cotte d'armes de broudure moult riche pour le corps d'icellui seigneur... plusieurs cottes d'armes de bature tant pour son corps comme pour ses héraulx et poursuivans d'armes »¹⁰¹. Si Jeanne Baylé et Michèle Beaulieu considèrent cette mention comme la dernière apparition d'une cotte armoriée sur le champ de bataille, en 1431 pourtant, Hue de Boulogne « valet de chambre et peintre », est encore réglé pour la façon de onze cottes d'armes « à grands manches et tout armoyé de fin or et argent », une pour le duc et dix pour ses hérauts, en prévision du siège de Compiègne et pour y ajouter les armes de Brabant¹⁰². En 1454, en vue de la Croisade le duc fait réaliser une série de cotte d'armes¹⁰³. À l'occasion de la campagne contre la ville de Dinant, en 1466, le peintre Pierre Coustain est payé pour la facture de deux cottes pour le bâtard Baudouin et un héraut¹⁰⁴. Olivier de la Marche précise à la fin du siècle que l'écuyer d'Ecurie « a en garde la cotte d'armes et l'estendart »¹⁰⁵, preuve que l'on conserve un tel ornement pour le duc, et l'on sait que pour ses funérailles en 1467, la dépouille de Philippe le Bon est veillée par ses douze officiers d'armes en robes noires surmontées par leurs cottes d'armes et lors de la procession, *Toison d'or*, « vestu de sa cotte d'armes portoit la cotte d'armes du duc esployée entre ses deux mains »¹⁰⁶.

En revanche les comptes qui mentionnent la facture de harnois de joutes et de tournois pour le duc n'évoquent que des décors à devises, c'est par exemple le cas des comptes de 1421 ou de 1427¹⁰⁷. Philippe le Bon ne s'associe pas non plus aux cottes armoriées réalisées pour ses hérauts au *Pas de la Belle Pèlerine* de 1448¹⁰⁸. Peut-être a-t-on pensé, comme Olivier de La Marche à la fin du XV^e siècle, que « aventurer

douze chevaliers bannerets entouraient sa bannière ayant tous des cottes d'armes, rondelles, armes dessus harnois, selle, chanfrein, menches, cuillères d'or sur or, chargés de rabots, rabotures, billettures d'or et d'argent bruny», Paris, BnF, B., t. LXV, f° 100v° et suiv.

100. LABORDE, Léon de: *Les ducs...*, t. I, p. 172, art: 575 (préparation des funérailles de Jean sans Peur) : «A Hue de Boullongne, valet de chambre et peintre de MdS... (et d'autres peintres), pour leur paine et sallaire d'avoir besoingné et aydié à la façon de IIII cottes d'armes armoyées aux armes de MdS, les deux justes et les autres volans... ouquel ouvrage faisant les dessus nommez ont esté besoingnés jour et nuit par la grande haste et nécessité qui en estoit par vint jours et vint nuis entiers et continuez commençans le premier jour de novembre cccc et dix-neufs... » ; art 578 : « a deux ouvriers charpentiers qui furent besoingnés par trois jours a avoir faictes plusieurs choses pour tendre les cottes d'armes, bannières et pennons dessus dits...».

101. AD59, B 1931, f° 182v°.

102. AD59, B. 1945, f° 168 r et v°.

103. LABORDE, Léon de: *Les ducs...*, t. I, article 1585.

104. AD59, B 2058, f° 184v°.

105. DE LA MARCHE, Olivier: *Mémoires*, t. IV, p. 63.

106. DE LA MARCHE, Olivier: *Mémoires*, t. III, p. 59.

107. LABORDE, Léon de: *Les ducs...*, t. I.

108. LABORDE, Léon de: *Les ducs...*, Recette générale de 1448-1449, p. 396, art 1409.

ses armes [au tournoi], c'est mettre en aventure la parure de ses parents et de son lignage et aventurer à petit prix ce où il ne peut avoir que la quantité de sa part ; et en telle manière est mis à la mercy d'un cheval et d'une beste irraisonnable »¹⁰⁹.

L'iconographie de Philippe le Bon est pourtant très contrastée de ce point de vue. Représenté en fonction, sur les folios de dédicace notamment, le duc n'est jamais paré de tenues héraldiques. C'est seulement dans des scènes de bataille, de tournoi ou de dévotion qu'on le retrouve parfois ainsi emblématisé. Le *livre des privilèges de Gand* le figure par exemple durant la bataille de Gavres en 1453 portant un écu armorié – mais pas de cotte d'armes ! –, accosté par un porte-bannière doté du même écu et de la bannière aux armes, tandis que ses troupes sont distinguées par la croix de Saint-André blanche¹¹⁰. L'*Armorial équestre de la Toison d'or* le pare d'une splendide tenue héraldique, assortie à la housse du cheval, dans une situation assez semblable à celle de son sceau équestre de 1433¹¹¹, mais on connaît la nature symbolique de ces représentations¹¹². Une copie en terre cuite émaillée de la plaque votive d'Isabelle de Portugal figure encore le duc en prière vers 1446 en cotte armoriée, accompagné par Charles de Charolais (le futur Téméraire) dans une tenue identique¹¹³. Mais on peut, *a contrario*, citer des exemples où, figuré en tenue de guerre, le duc n'est désigné que par ses devises.

Le principat de Charles le Téméraire marque une nette rupture du point de vue de la mode vestimentaire. L'apogée de la vogue du noir révèle l'abandon du faste du costume coloré et il paraît déjà moins surprenant de ne pas voir le duc vêtu de ses armes, à l'exception de son image sigillaire. Seul le collier de la Toison sert désormais à le faire reconnaître. En effet, le duc ne semble plus être compté dans les factures de cottes d'armes pour les hérauts que l'on trouve encore dans ses comptes. Sous son principat, les tournois et pas d'armes ne sont quasiment plus jamais sous couleurs héraldiques tandis que l'armée passe entièrement aux couleurs et à la devise du duc après la réforme militaire du duché¹¹⁴. L'iconographie continue pourtant à associer Marie de Bourgogne à ses armes mais uniquement dans une fonction informative et politique de l'image¹¹⁵.

Passé le début du XV^e siècle, à l'exception de la robe royale toujours revêtue par le prince en certaines occasions, la livrée à devise semble donc avoir sonné le glas de l'usage réel de robes et de cottes héraldiques par l'aristocratie, quoiqu'en disent les images relatives aux tenues féodales et chevaleresques.

109. Cité dans DES GARETS, Marie-Louyse: *Le Roi René*. Paris, 1946, p. 156.

110. *Livre des privilèges de Gand*, Vienne, ÖNB, Cod. 2583, f° 340v°. Le folio suivant ne l'associe plus à cet écu. Le duc est sous le signe de son fusil, seul son étendard intègre à la fois armes et devise.

111. Bruxelles, AGR, Chartes de Brabant (27.2.1433).

112. Paris, Bibl. de l'Arsenal, Ms. 4790 édité par PASTOUREAU, Michel et POPOFF, Michel: *L'Armorial équestre de la Toison d'or*. Saint-Jorrioz, Éditions du Gui, 2001.

113. Beaune, Hôtel-Dieu, Inv. 87 GHD 1181, vers 1446.

114. Le manuscrit des *Mémoires* de Commines, Nantes, Musée Dobrée, Ms. XVIII, frontispice, vers 1510, nous présente encore un duc paré d'une capeline armoriée lors de la bataille de Nancy le 5 janvier 1477, mais la fonction de ce signe est clairement indicative. La figuration de la même bataille de la *Chronique de Lucerne*, beaucoup plus vraisemblable, ne présente que des signes vexillaires armoriés tandis que les combattants se distinguent aux moyens de croix et d'écharpes (*Amtliche Lüzerner Chronik*, Lucerne, Korporations Verwaltung, f° 118v° et 119, 1513).

115. Voir par exemple SCHNERB, Bertrand (éd.): *Bruges à Beaune, Marie, l'héritage de Bourgogne*. Paris, Somogy, 2000, 2e de couverture et p. 66.

Les motivations de cette façon singulière de porter l'image, réelle ou sublimée mais qui marque l'imaginaire médiéval, sont multiples.

Il faut bien entendu prendre en compte la dimension informative de la plupart de ces images et l'aspect utilitaire des signes héraldiques figurés, destinés souvent à faire reconnaître les personnages au lecteur bien plus qu'à représenter le réel. Mais au-delà de cette fonction illustrative, il convient de souligner la portée symbolique de ces vêtements. Revêtir l'armoirie correspond en effet à un changement d'état qui associe intégralement l'individu au signe, symbole de son lignage et surtout du fief au titre duquel il exerce sa charge féodale et chevaleresque. Cette réalité, étendue chez les souverains à l'incarnation de la nation (Couronne et Etat), justifie amplement l'usage de tels vêtements dans les contextes cités : sacre, hommages, adouvements, jugements d'armes, tournois. Elle explique aussi la part prise par cet ornement dans les rites funéraires, les scènes votives ou les contemplations béatifiques. D'une part, l'habit féodal induit que l'orant rend son hommage supérieur à Dieu dont il se considère l'humble vassal, d'autre part, il le présente au Jugement sous l'identité qui a justifié son pouvoir et pour laquelle il doit rendre compte.

À la fin du Moyen Âge toutefois, le héraut d'armes est sans doute un des seuls à porter effectivement l'image héraldique à la place de son employeur. Homme-signe, il devient véritablement image chevaleresque, incarnation du patrimoine symbolique contenu dans l'armoirie.

BIBLIOGRAFÍA

- ADAM-EVEN, Paul: «L'armorial universel du héraut Gelre (1370-1395)», *Archives héraldiques suisses*, 1961-1968.
- ADHEMAR, Jean et DORDOR, Gertrude: «Les tombeaux de la collection Gaignières. Dessins d'archéologie du XVIII^e siècle», *Gazette des Beaux Arts*, juillet-septembre 1974, juillet-septembre 1976, juillet-août 1977.
- AILES, Adrian: «The knight, heraldry and armour: the role of recognition and the origins of heraldry», in HARPER-BILL, Christopher et HARVEY, Ruth (eds.): *Medieval Knighthood IV: Papers from the Fifth Strawberry Hill Conference 1990*. Woodbridge, Boydell Press, 1992, pp. 1-21.
- AILES, Adrian: «Heraldry as markers of Identity in the Medieval Literature. Fact of Fiction», in GIRBEA, Catalina et HABLOT, Laurent (éds.): *Marqueurs d'identités dans la littérature médiévale*. Rennes, PUR, p. 181-191.
- AILES, Adrian: «'You know me by my habit': heralds tabards in the fourteenth and fifteenth centuries», *The Ricardian*, vol. 13 (2003), pp. 1-11.
- BARTOLO DA SASSOFERRATO, *De Insigniis et Armis*, CICOGLI, Mario (ed.). Roma, Pagnini, 1998.
- BEAULIEU, Michèle et BAYLE, Jeanne: *Le costume en Bourgogne de Philippe le Hardi à la mort de Charles le Téméraire (1364-1477)*. Paris, PUF, 1956.
- BLANC, Odile: *Parades et parures: l'invention du corps de mode à la fin du Moyen Âge*. Paris, Gallimard, 1997.
- Bruges à Beaune, Marie, l'héritage de Bourgogne*, SCHNERB, Bertrand (éd.), Paris, Somogy, 2000.
- CHATENET, Monique et LECOQ, Anne-Marie: «Le roi et ses doubles. Usages vestimentaires royaux au XVI^e siècle», *Revue de l'Art, Costume de cour au XVI^e siècle*, n° 174, 2011, pp. 21-31.
- CONTAMINE, Philippe: «Les pairs de France au sacre des rois (XV^e siècle). Nature et portée d'un programme iconographique», *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 1988, 1990, pp. 321-348.
- DALAS, Martine: *Corpus de sceaux français du Moyen Âge: Les sceaux des rois et de régence*. Paris, Archives Nationales, 1980.
- DELGRANGE, Dominique: «Les armoiries inscrites sur un manteau porté par un animal, un type sigillaire, numismatique, héraldique original (XIV^e et XV^e siècles)», in LOSKOUTOFF, Yvan (éd.): *Héraldique et numismatique IV*. Rouen, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2018, pp. 161-177.
- DEMAY, Germain: *Le costume au Moyen Âge d'après les sceaux*. Paris, 1880.
- FARAL, Edmond: *Les jongleurs en France au Moyen Age*. Paris, Honoré Champion, 1910.
- GAUDE-FERRAGU, Murielle: «Habit réel, habit imaginé. La reine de France en majesté (XIV^e-début du XVI^e siècle)», *Revue de l'Art, Costume de cour au XVI^e siècle*, n° 174, 2011, pp. 9-19.
- GAUDE-FERRAGU, Murielle: *D'or et de cendres. La mort et les funérailles des princes dans le royaume de France au bas Moyen Âge*. Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2005.
- GAY, Victor: *Glossaire archéologique du Moyen Age et de la Renaissance*. Paris, Vieweg, 1928.
- GODEFROY, Frédéric: *Dictionnaire de l'ancienne langue française*. Paris, Librairie des Sciences et des Arts, 1938.
- GUENEE, Bernard et LEHOUX, Françoise: *Les Entrées royales françaises de 1328 à 1515*. Paris, C.N.R.S., 1968.

- HABLOT, Laurent: «Entre pratique militaire et symbolique du pouvoir, l'écu armorié au XII^e siècle», in METELO DE SEIXAS, Miguel et ROSA, M. de Lurdes (eds.): *Estudos de Heráldica medieval*. Lisbonne, 2012, pp. 143-165.
- HABLOT, Laurent: «Le double du prince. Emblèmes et devises à la cour: un outil politique», in PAVIOT, Jacques et alii (eds.): *La cour du prince*. Paris, 2011, pp. 281-299.
- HABLOT, Laurent: «En chair et en signes. Le corps héraldique et emblématique du prince au cœur des rituels de cour», in MARCHANDISSE, Alain (ed.): *Le corps du prince. Micrologus XXII*, 2014, pp. 657-678.
- HABLOT, Laurent: «Sous les fleurs de lis. L'utilisation des armoiries royales comme outil de gouvernement par les Capétiens directs», AURELL, Martin (éd.): *Convaincre et persuader: communication et propagande aux XII^e et XIII^e siècles*. Turnhout, Brepols, 2007, pp. 615-648.
- HABLOT, Laurent: «L'héraldisation du sacré aux XII^e-XIII^e siècles, une mise en scène de la religion chevaleresque ?», in AURELL, Martin (éd.): *Chevalerie et christianisme aux XII^e et XIII^e siècles*. Rennes, PUR, 2011, pp. 211-233.
- HABLOT, Laurent: «Aux armes saint Maurice! Saint Maurice et l'emblématique à la fin du Moyen Age», in BROCCARD, Nicole, VANNOTI, Françoise et WAGNER, Anne (eds.): *Autour de saint Maurice*. Saint-Maurice, 2012, pp. 275-287.
- HABLOT, Laurent: «Saint Michel, Archétype d'un support héraldique: l'ange écuyer», in LAURANZON-ROSAS, Christian et DE FRAMOND, Martin (éds.), *Autour de l'archange saint Michel*. Édition des Cahiers de la Haute-Loire, Le Puy-en-Velay, 2012, pp. 265-278.
- HABLOT, Laurent: «Le cheval et l'emblématique», in LORANS, Elisabeth (éd.): *Le cheval au Moyen Age*. Tours, PUF, 2017, pp. 113-128.
- HABLOT, Laurent: «Revêtir le prince. Le héraut en tabard, image idéale du prince», *Le Héraut figure européenne, Revue du Nord*, t. 88, n° 366-367, juillet-décembre 2006, pp. 755-803.
- JEAN FROISSART: *Chroniques*, LUCE, Siméon et RAYNAUD, Gaston (eds.), Paris, Renouard, 1869-1899.
- JONES, Robert W.: «Identifying the warrior on the pre-heraldic battlefield», *Anglo-Norman Studies* 30, 2008, pp. 154-167.
- JONES, Robert W.: «“What banner thine?” The banner as symbol of identification, status and authority on the medieval battlefield», *The Haskins Society Journal* 15, 2006, pp. 101-109.
- JONES, Robert W.: *Bloodied Banners. Martial Display on the medieval Battlefield*. Woodbridge, Boydell Press, 2010.
- LABORDE, Léon de: *Les ducs de Bourgogne, étude sur les lettres, les arts et l'industrie pendant le XV^e siècle*. t. I, Paris, Plon, 1849.
- LACHAUD, Frédérique: «Armour and military dress in thirteenth- and early fourteenth-century», in STRICKLAND, Matthew: *Armies, Chivalry and Warfare in Medieval Britain and France. Proceedings of the 1995 Harlaxton Symposium*, Harlaxton Medieval Studies, 7, Stamford, P. Watkins, 1999, pp. 344-369.
- LACHAUD, Frédérique: «An aristocratic wardrobe of the late thirteenth century: the confiscation of the goods of Osbert de Spaldington in 1298», *Historical Research. The Bulletin of the Institute of Historical Research*, 67, 1994, pp. 91-100.
- LACHAUD, Frédérique: «Embroidery for the court of Edward I (1272-1307)», *Nottingham Medieval Studies*, 37, 1993, pp. 33-52.
- Le sacre royal à l'époque de Saint Louis*, LE GOFF, Jacques et alii (eds.), Paris, 2001 (édition du Ms. Lat. 1246 de la BnF).
- Le vêtement: histoire, archéologie et symbolique vestimentaires au Moyen Âge*, dir. PASTOUREAU, Michel. Paris, Le Léopard d'or, 1989.
- NEUBECKER, Ottfried: *Le Grand livre de l'Héraldique*. Paris, Elsevier Séquoia, 1977.

- OLIVIER DE LA MARCHE: *Mémoires*, BEAUNE, Henri et D'ARBAUMONT, Jules (éds.). Paris, 1883-1888.
- PASTOUREAU, Michel: «Stratégies héraldiques et changements d'armoiries chez les magnats florentins du XIV^e siècle», *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 43^e année, N. 5, 1988. pp. 1241-1256.
- PASTOUREAU, Michel et POPOFF, Michel: *L'Armorial équestre de la Toison d'or*. Saint-Jorrioz, Editions du Gui, 2001.
- PASTOUREAU, Michel et POPOFF, Michel: *L'Armorial Bellenville*. Tsa Éditions, Lathuile, 2004.
- PIPONNIER, Françoise: *Costume et vie sociale. La cour d'Anjou (XIV^e-XV^e s.)*. Paris – La Haye, Mouton, 1970 (*Civilisations et sociétés*, 21).
- PIPONNIER, Françoise et MANNE, Perrine: *Se vêtir au Moyen Age*. Paris, A. Biro, 1995.
- PRITCHARD, F.: «Two royal Seal Bages from Westmintser Abbey», *Textile History*, 20, 1989, pp. 225-234.
- PINOTEAU, Hervé: *La symbolique royale française V^e-XVIII^e siècles*. La Roche-Rigault, PSR Éditions, 2003.
- PRINET, Max: «Les usages héraldiques au XIV^e siècle d'après les Chroniques de Froissart», *Annuaire bulletin de la Sté d'Histoire de France*, 1916, p. 3-16.
- SHERMAN, Claire Richter: *The Portraits of Charles V of France (1338-1380)*. New York, New York University Press, 1969.
- VASSILIEVA-CODOGNET, Olga: «L'étoffe de ses rêves: le vêtement du prince et ses parures emblématiques à la fin du Moyen Âge», in *Se vêtir à la cour en Europe, 1400-1815*. Villeneuve d'Ascq, Publications de l'Institut de recherches historiques du Septentrion, 2011, pp. 43-66.

BODIES OF KNOWLEDGE: RENAISSANCE ARMOR AND THE ENGINEERING OF MIND

CUERPOS DEL CONOCIMIENTO: ARMADURAS DEL RENACIMIENTO Y LA INGENIERÍA DE LA MENTE

Felix Jäger¹

Recibido: 04/09/2018 · Aceptado: 25/10/2018

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2018.22948>

Abstract

This essay charts the role of armor in Renaissance practices of knowledge. Since the advent of gunpowder warfare, armor was largely unfit for combat, yet still became a centerpiece of princely representation and was prominently displayed in early collection spaces. Rather than illustrating chivalric virtues or antiquarian taste, such suits in my reading signal a shift towards a physiological fashioning of learning. Through juxtaposing two key sets of armor – one ‘gothic’ suit situated in the *studiolo*, the other a ‘grotesque’ garniture for a chamber of curiosities –, my paper traces how these embodied settings conflated epistemological with political sensibilities. While the earlier ensemble acted as a mnemonic ‘prosthesis’ that enhanced the mind of the wearer, the latter evoked natural history imagery to remap the order of things around personal authority. Objects of armor thus spotlight the interplay of material and political culture in engineering the early modern subject.

Keywords

Armor; body politics; mnemonics; prosthesis; *studiolo*; natural history; chamber of curiosities; automata.

Resumen

El presente ensayo trata sobre el papel de las armaduras en las prácticas renacentistas del conocimiento. Desde la aparición de las armas de pólvora, las armaduras dejaron de ser apropiadas para el combate, pero siguieron constituyendo una de las piezas centrales en las representaciones principescas y fueron ampliamente expuestas en espacios de colección. En lugar de ilustrar las virtudes caballerescas o los gustos por las antigüedades, estas vestimentas señalan, a mi entender, un giro hacia una concepción fisiológica del conocimiento. A través de la yuxtaposición de dos tipos clave de armaduras –uno como vestimenta «gótica» emplazada en el *studiolo* (taller

1. Associate of the Research Group «Bilderfahrzeuge: Aby Warburg’s Legacy and the Future of Iconology» at the Warburg Institute, London. Email: jaeger@bilderfahrzeuge.org

de arte), otro como decoración «grotesca» en los gabinetes de curiosidades– mi texto indaga sobre cómo estos elementos ajustados al cuerpo fusionaron las sensibilidades epistemológicas y políticas. Mientras que unas actuaban como «prótesis» mnemónicas que fortalecían la mente del quien las usaba, las otras evocaban la imaginería de la historia natural para replantear el orden de las cosas alrededor de la autoridad personal. De este modo, las armaduras enfocan la interacción entre la cultura material y la política en el desarrollo del sujeto moderno.

Palabras clave

Armadura; política corporal; prótesis; *studiolo* (taller de arte); historia natural; gabinete de curiosidades; automata.

.....

THE PORTRAIT OF FEDERICO DA MONTEFELTRO (1422–1482) with his son Guidobaldo (1472–1508), painted around 1475 by either Pedro Berruguete (1450–1504) or Justus van Gent (ca. 1410–1480), depicts the famous *condottiere* of Urbino clad in a suit of plate armor while studying a silk-bound codex (Figure 1). Seated upright on an ornate throne in a private chamber, Federico is surrounded by symbols of power and military distinction: the collar of the Order of the Ermine, the insignia of the Order of the Garter, and a miter-shaped hat on the shelf signaling his investiture as duke by Pope Sixtus IV (1414–1484). On his right stands his four- or five-year-old heir, dressed in lavishly embroidered garments and equipped with a gilded scepter.² Federico's gleaming armor, which emerges from underneath a brocade mantle, accurately represents contemporary models, as demonstrated by a similar ensemble preserved as a votive offering in the Sanctuary of Santa Maria delle Grazie in Mantua (Figure 2). The fully-enclosed armet, the butterfly-shaped elbow-guards, and the poleyns with rounded wings point to Milanese production, possibly from the workshop of the Missaglia.³ Following Federico's biographer Vespasiano da Bisticci (1421–1498), the portrait of the duke and his son may have been created in close dialogue with the works outfitting the *studiolo* of the Palazzo Ducale in Urbino in the same period. Vespasiano credits a Flemish artist with having manufactured paintings for the series of 'men of letters' mounted in the upper part of the study, as well as a representation of the duke «which only wanted breath.»⁴



FIGURE 1. PEDRO BERRUGUETE OR / AND JUSTUS VAN GENT: PORTRAIT OF FEDERICO DA MONTEFELTRO WITH HIS SON GUIDOBALDO, OIL ON PANEL, CA. 1475, URBINO, GALLERIA NAZIONALE DELLE MARCHE, INV. N.º. 1990 D 56.

2. For a discussion of the double-portrait, ROSENBERG, Charles: «The Double Portrait of Federico and Guidobaldo da Montefeltro: Power, Wisdom, and Dynasty», in CERBONI BAIARDI, Giorgio, CHITTOLENI, Giorgio and FLORIANI, Piero (eds.): *Federico di Montefeltro: Lo Stato, le Arti, la Cultura*. Rome, Bulzoni, 1986, vol. 2, pp. 213–222; CHRISTIANSEN, Keith and WEPPELMANN, Stefan (eds.): *The Renaissance Portrait from Donatello to Bellini*. Exhibition Catalogue. New Haven, Yale University Press, 2011, cat. no. 120, pp. 287–290. The book Federico is studying has been identified as Gregory the Great's *Moralia in Job* in SIMONETTA, Marcello (ed.): *Federico da Montefeltro and his Library*. Exhibition Catalogue. Milan, Y. Press, 2007, cat. no. 1, pp. 102–109, here: pp. 105–109.

3. For a detailed analysis of the Mantua armor and its context, BOCCIA, Lionello Giorgio: *Le Armature di S. Maria delle Grazie di Curtatone di Mantova e l'Armatura Lombarda del '400*. Busto Arsizio, Bramante, 1982, cat. no. B2, pp. 246–250; MANN, James: «The Sanctuary of the Madonna delle Grazie, with Notes on the Evolution of Italian Armour during the Fifteenth Century», *Archaeologia*, 80 (1930), pp. 117–142, here: p. 135; MANN, James: «A Further Account of the Armour Preserved in the Sanctuary of the Madonna delle Grazie near Mantua», *Archaeologia*, 87 (1938), pp. 311–351, here: pp. 313–315; p. 323; p. 328; POSIO, Vanno: *Le Armature delle Grazie tra Storia e Leggenda*. Modena, Mucchi, 1991, cat. no. B3, pp. 40–41. The same type of armor also features in an altarpiece by Piero della Francesca (ca. 1420–1492), in which the duke kneels in front of the Virgin, his helmet and gauntlets placed conspicuously on the ground before him: Piero della FRANCESCA: *The Virgin with Child, Angels, and Saints / so-called «Pala Montefeltro»*, tempera on panel, 1472–1474, Milan, Pinacoteca di Brera, inv. no. 180. For a reading of Federico's armor in the context of his activities for the church, ARONBERG LAVIN, Marilyn: «Piero della Francesca's Montefeltro Altarpiece: A Pledge of Fidelity», *The Art Bulletin*, 51 (1969), pp. 367–371.

4. DA BISTICCI, Vespasiano: *Renaissance Princes, Popes, and Prelates: «The Vespasiano Memoirs:» Lives of Illustrious Men of the XVth Century*. Trans. GEORGE, William and WATERS, Emily. New York, Evanston and London,



FIGURE 2. SUIT OF ARMOR FROM THE SANTUARIO DI SANTA MARIA DELLE GRAZIE DI CURTATONE, STEEL AND LEATHER, MILAN (?), CA. 1460–1480, MANTUA, MUSEO FRANCESCO GONZAGA, MOD. B2.

perhaps a reference to this very portrait of the duke with his son. Considered in this context, the intimate setting of the painting indeed alludes to that same room. On display in the study, the portrait would have been framed by the surrounding objects and books, while in turn commenting on the space's use.⁵

The lower portion of the *studiolo* is furnished with illusionistic intarsia of shelves and benches, latticework doors, animals, musical and scientific instruments, books, writing tools, as well as a full-scale set of armor seemingly deposited in a closet (Figure 3). Unlike in the double-portrait, the intarsia panels show the armor disposed, while Federico is instead depicted to the left draped in a toga. Due to this juxtaposition, the iconographic program of the *studiolo* is commonly interpreted as an illustration of the divide between the *vita activa* and the *vita contemplativa*, the one represented by armor, the other by antique robes, and both ambiguously embodied by the duke. In Vespasiano's words, «no other united as he did, in his person the soldier and the man of letters.»⁶ Hence, the *studiolo* delimits a space of learned reflection, distinct from the mundane world. With his armor abandoned, the duke takes up books and instruments; the former denotes physical fitness and political engagement, the latter introspection and ascetic confinement.⁷ The intarsia panels would thus indicate a renunciation of chivalric rule, as epitomized by armor, in favor of a humanist approach to politics based on erudition, representation, and cultural patronage.

This essay reviews these assumptions by instead examining the political molding of erudition through armor. Rather than excluding his suit from the study, the double-portrait depicts the duke reading by means of his armor, which supports his posture as if to enhance the effects of learning. From this perspective, the study's

Harper & Row, 1963, pp. 83–114, here: p. 101.

5. For a reconstruction of the *studiolo* that places the double-portrait among the *uomini illustri*, CLOUGH, Cecil H.: «Art as Power in the Decoration of the Study of an Italian Renaissance Prince: The Case of Federico da Montefeltro», *Artibus et Historiae*, 16 (1995), pp. 19–50, here: pp. 25–28.

6. DA BISTICCI, Vespasiano: *op. cit.*, p. 83.

7. ARASSE, Daniel: «Frédéric dans son Cabinet: Le Studiolo d'Urbino», in BONNEFOY, Yves (ed.): *Le Sujet dans le Tableau: Essais d'Iconographie Analytique*. Paris, Flammarion, 1997, pp. 17–30, here: pp. 24–25; CAMPBELL, Stephen: *The Cabinet of Eros: Renaissance Mythological Painting and the Studiolo of Isabella d'Este*. New Haven, Yale University Press, 2004, pp. 42–45; KIRKBRIDE, Robert: *Architecture and Memory: The Renaissance Studioli of Federico da Montefeltro*. New York, Columbia University Press, 2008, pp. 15–16; p. 30; pp. 111–114. Similarly, for the characterization of *vita activa* and *vita contemplativa*, CLOUGH, Cecil H.: *op. cit.*, p. 30. For the general intellectual context, KRISTELLER, Paul Oskar: «The Active and the Contemplative Life in Renaissance Humanism», in VICKERS, Brian (ed.): *Arbeit, Muße, Meditation: Betrachtungen zur «Vita Activa» und «Vita Contemplativa»*. Zürich, Verlag der Fachvereine, 1985, pp. 133–152.



FIGURE 3. GIULIANO DA MAIANO (?): SUIT OF ARMOR, INLAID WOOD INTARSIA, 1474–1476, URBINO, PALAZZO DUCALE, STUDIOLO OF FEDERICO DA MONTEFELTRO.

intarsia armor does not signal renunciation, but calls for use, just as the allegedly more humanist objects rendered in the intarsia do. My paper probes such visual cues by tracing armor within contemporary discourses on memory and cognition. I explore the role of these objects in early collection spaces like the *studiolo*, but also chambers of curiosities, in which they were prominently showcased alongside other items of knowledge. Iconographic affinities between the decorations on armor, mnemonic devices, and natural history illustrations suggest a remapping of the order of things on account of embodied dispositions and personalized

power. In my interpretation, armor shared in generating, shaping, and organizing knowledge through the evocation of political authority. Shut away in his suit, the ruler, however, withdraws from visual inquiry. He governs from within the laws of nature but is himself exempt from them. Such displacements between power and knowledge through armor thus promise to shed a different light on the interplay of material and political culture in the Renaissance as well as on the prehistory of early modern collections.

FORTIFYING THOUGHT

In his biography, Vespasiano attributes the political acumen of the duke of Urbino to a novel blend of intellectual and physical training underpinned by exceptional memory. Federico is said to have been the first *condottiere* to master philosophy by imitating ancient and modern examples, one by way of historical study, and the other «through nurture of warlike practice from early infancy.»⁸ From a young age, he was able to name «all the regions of the earth»⁹ as well as the people and places mentioned in the Bible. The duke's son Guidobaldo, who poses next to him in the *studiolo* portrait, was believed to have inherited his father's mnemonic skill. His reputation was such that even in the seventeenth century the German writer and mystic Quirinus Kuhlmann (1651–1689) credited him with superhuman memory of «everything that has ever happened,»¹⁰ which Kuhlmann considered crucial to the art of government. Conceptually, Vespasiano's appraisal of memory draws on Federico's humanist self-fashioning, which stressed in particular his exercise of *magnificentia*, the crowning virtue of Plato's philosopher-king. Cultivated through education and experience, the term originally signaled due measure, good taste, and honor sustained by excellent memory.¹¹ In the Renaissance, *magnificentia* signified all the traits that benefited civic culture, but was also used to characterize the aesthetic qualities of buildings and works of art. Later, it informed strategies of princely representation, which increasingly shifted the emphasis from ethical values to social prestige and decorous display, as seen in the writings of Leon Battista Alberti (1404–1472), Timoteo Maffei (1415–1470), and Niccolò Machiavelli (1469–1527). Against this background, scholars commonly argue that the Palazzo Ducale in Urbino was designed to convey Federico's claim to *magnificentia*, with

8. DA BISTICCI, Vespasiano: *op. cit.*, p. 99.

9. *Idem*, p. 100.

10. Trans. FJ / KUHLMANN, Quirinus: *Lehrreicher Geschicht=Herold*. Breslau, Johann Meyer, 1673, cap. 3, pp. 123–125, here: pp. 123–124: «Guidus Ubaldus ein Hertzog von Urbino / ward mit einer so Goettlichen Faehikeit begluekkseeliget / di gantz unerhoerte Wirkung erweisen. [...] In der aedlen Geschicht=kunst drang er so weit / daß er alles / was imals geschehen / in seinem Sinne beschloß.» For the context of princely education, TRANINGER, Anita: «Domänen des Gedächtnisses: Das Scheitern der Mnemotechnik an der *memoria* des Absoluten Herrschers», in BERNIS, Jörg Jochen and NEUBER, Wolfgang (eds.): *Seelenmaschinen: Gattungstraditionen, Funktionen und Leistungsgrenzen der Mnemotechniken vom Späten Mittelalter bis zum Beginn der Moderne*. Vienna, Cologne and Weimar, Böhlau, 2000, pp. 37–51.

11. PLATO: *The Republic*. Trans. GRIFFITH, Tom. Ed. FERRARI, G. R. F. Cambridge, Cambridge University Press, 2000, 487 a–e, pp. 190–191.

the *studiolo* staging his commitment to humanist virtues and the patronage of the arts.¹² However, such attention to outward appearance fails to account for the more intimate dimension of these spaces that fostered domestic practices rather than representation. For example, as a correlative to *magnificentia*, the notion of *splendore* denotes a private crafting of the home by means of accessory objects. In his survey of the term, Giovanni Pontano (1426–1503) traces the extension of the body into its environment, from hygienic treatment (*cultus*), clothes, and adornment (*ornatus*) to interior decoration, collections, and festivities (*apparatus*).¹³ In this light, the intarsia suit of armor featured in the *studiolo* does not so much call for contemplation, but serves as a personal key to the surrounding space, which by analogy adds further layers to the duke's outfitting.

Armor may well have been suggestive of a corporeal conception of architecture that evokes embodiment and use rather than a canon of ideal human proportions. Just like building constructions, armor is composed of inert parts, obeys tectonic principles, and provides protection. The tactility of armor renders the experience of confined space much more palpable than do technical drawings, which privilege visual apprehension. Indeed, armor may have inspired the architectural thought of Francesco di Giorgio Martini (1439–1501), who contributed to the design of the Palazzo Ducale and built numerous fortifications for the duke as a military engineer.¹⁴ In his treatise *Trattato di Architettura, Ingegneria e Arte Militare* (1482), Francesco famously devised a physiological model for the planning of cities, accompanied by a drawing of a male nude overlaid with urban landmarks (Figure 4). His body is encircled by a double line indicating city walls as he raises both arms to balance a towering fortress as a helmet over his head. Since, as Francesco argues, the face is the most noble, but also most vulnerable part of the body, fortresses need to be placed in elevated positions so that «the entire body of the city may judge and see.»¹⁵ The head of the ruler is the seat of wisdom and government; therefore, his

12. On the curation of *magnificentia* in Urbino, CHELES, Luciano: *The Studiolo of Urbino: An Iconographic Investigation*. Wiesbaden, Ludwig Reichert, 1986, p. 12; p. 23; CLOUGH, Cecil H.: «Federigo da Montefeltro's Patronage of the Arts, 1468–1482», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 36 (1973), pp. 129–144, here: pp. 139–142; KIRKBRIDE, Robert: *op. cit.*, p. 25. On the art historical context, A. D. FRASER JENKINS, Anthony David: «Cosimo de' Medici's Patronage of Architecture and the Theory of Magnificence», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 33 (1970), pp. 162–170. On the intellectual history and moral connotations of the term in general, GAUTHIER, René Antonin: *Magninimité: L'Idéal de la Grandeur dans la Philosophie Païenne et dans la Théologie Chrétienne*. Paris, J. Vrin, 1951.

13. PONTANO, Giovanni: «De Splendore» / «La Virtù dello Splendore», in TATEO, Francesco (ed. and trans.): *I Libri delle Virtù Sociali*. Rome, Bulzoni, 1999, pp. 222–243, esp. p. 225. On the political fashioning of home, WEBB, Jennifer: «'All that is Seen': Ritual and Splendor at the Montefeltro Court in Urbino», in CAMPBELL, Erin J., MILLER, Stephanie R. and CONSAVARI, Elizabeth Carroll (eds.): *The Early Modern Italian Domestic Interior, 1400–1700: Objects, Spaces, Domesticities*. Farnham, Ashgate, 2013, pp. 191–204.

14. For aesthetic affinities between Francesco's fortresses and contemporary armor, BARTH, Fritz: *Zeichen des Wehrhaften: Festungsbauten von Francesco di Giorgio Martini*. Stuttgart and London, Axel Menges, 2011, pp. 41–42.

15. Trans. FJ / DI GIORGIO MARTINI, Francesco: *Trattati di Architettura, Ingegneria e Arte Militare*. Ed. MALTESE, Corrado. Milan, Il Polifilo, 1967, vol. 1, p. 3: «Così la natura avendo mostro a loro el capo e faccia del corpo umano essere el più nobile membro d'esso, e che cogli occhi visivi tutto el corpo giudicar debba, così la fortezza dica essere posta in luogo eminente che tutto el corpo della città giudicare e vedere possa.»

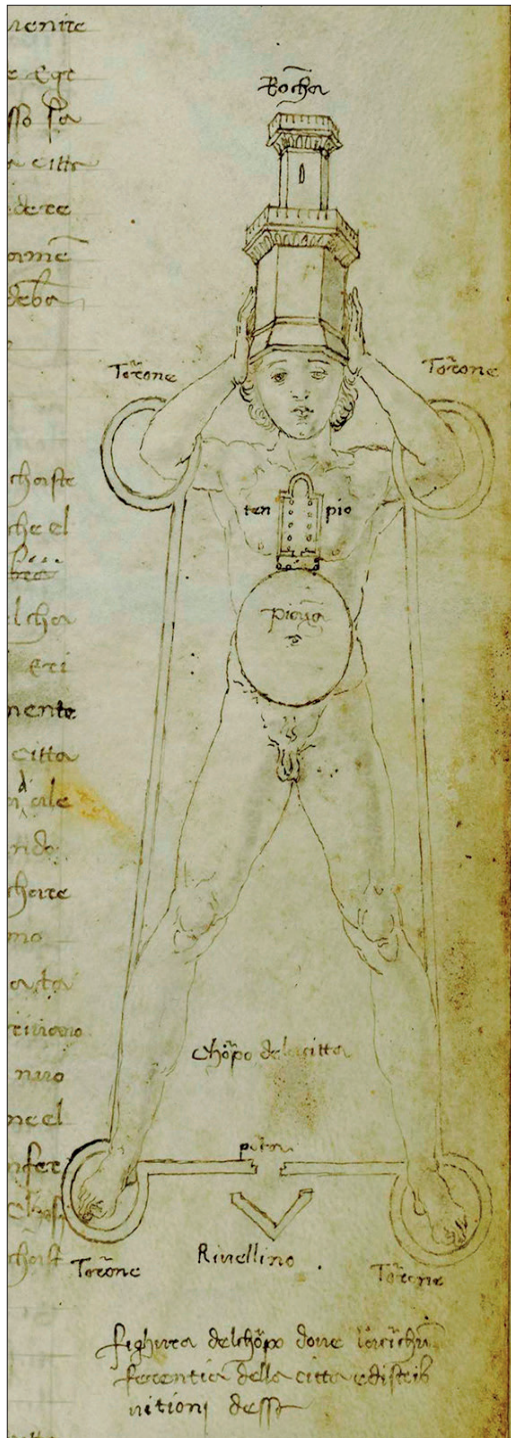


FIGURE 4. FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI: FORTIFIED MAN, DRAWING, 1478–1486, TURIN, BIBLIOTECA REALE, CODEX SALUZZIANUS 148, FOL. 3R.



FIGURE 5. FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI: HELMETS AND SHIELDS, DRAWING, 1478–1486, TURIN, BIBLIOTECA REALE, CODEX SALUZZIANUS 148, FOL. 96V.

person embodies the fortress. As Erasmus of Rotterdam (1466–1536) asserts, the ruler occupies the tower of the city just as reason is located in the brain.¹⁶

In the same manuscript, Francesco also drafted designs of helmets and shields, which are believed to have served as models for ornamental decorations and trophies (Figure 5).¹⁷ However, as instruments of cognition, these sketches would have inspired his architectural projects. They provided figures of thought which aided in the design of spaces that both protected and stimulated the mind of the ruler. The interplay between armor and architecture is substantiated in the double-portrait by the helmet on the ground, which reflects the columns in the courtyard of the Palazzo Ducale.¹⁸ The helmet thus situates the *studiolo* within its architectural setting, while at the same time emerging as the material manifestation of the duke's mind. The detail highlights the conceptual stakes of these objects, which held a prominent place in the intellectual culture of Urbino. Federico is reported to have been personally involved in the planning of his architectural enterprises and may have seen his residence reproducing his own armored image in built terms.¹⁹ He collected texts on the art of war and was fascinated by the military dress of antiquity, as Enea Silvio Piccolomini (1405–1464) recounts.²⁰ For this reason, the Signoria of Florence commissioned Antonio Pollaiuolo (1431–1498) to manufacture a helmet *all'antica* to present to the duke as a gift.²¹ Francesco di Giorgio Martini himself is speculated to have owned a sallet in the shape of a lion's head, which imitated antique archetypes.²² In this context, objects of armor point to an alternative avenue for the reinvention of antiquity, based on military power and physical performance rather than learned imitation. They evoke princely splendor by installing the ruler's body into his architectural apparatus.

16. In his seminal treatise, *Enchiridion Miles Christiani* (1503), Erasmus casts the *miles Christi* as a political figure, whose «armor of God» vouches for his moral integrity: ERASMUS OF ROTTERDAM: *The Manual of the Christian Knight*. London, Morrison & Gibb, 1905, pp. 81–88. For the political casting of the body metaphor in the Renaissance generally, ARCHAMBAULT, Paul: «The Analogy of the 'Body' in Renaissance Political Literature», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 29 (1967), pp. 21–53.

17. DI GIORGIO MARTINI, Francesco: *op. cit.*, Vol. 1, p. 288, fol. 96v, tav. 178; fol. 97r, tav. 179. For the conceptual underpinnings of ornament in Francesco di Giorgio, CIERI VIA, Claudia: «Disegno e Ornamento nell'Opera Pittorica di Francesco di Giorgio Martini», in FIORE, Francesco Paolo (ed.): *Francesco di Giorgio alla Corte di Federico da Montefeltro*. Florence, Olschki, 2004, vol. 1, pp. 229–247.

18. For a detailed analysis, SIMONETTA, Marcello: *op. cit.*, cat. no. 1, pp. 104–105.

19. For Federico's architectural ambitions, DA BISTICCI, Vespasiano: *op. cit.*, p. 100. For the *studiolo* as virtual 'self-portrait', ARASSE, Daniel: *op. cit.*, pp. 29–30.

20. PICCOLOMINI, Enea Silvio: «Commentarii Rerum Memorabilium» / «Il Libro dei Ricordi», in GARIN, Eugenio (ed.): *Prosatori Latini del Quattrocento*. Milan and Naples, Ricciardi, 1952, pp. 663–687, here: cap. 2, pp. 674–677. For military scholarship in Urbino, SCALINI, Mario (ed.): *Armi e Potere nell'Europa del Rinascimento*. Exhibition Catalogue. Milan, Silvana, 2018, pp. 289–290.

21. PYHRR, Stuart W. and GODOY, José-A. (eds.): *Heroic Armor of the Italian Renaissance: Filippo Negroli and his Contemporaries*. Exhibition Catalogue. New York, Abrams, 1998, cat. no. 8, p. 94.

22. Sallet in the Shape of a Lion's Head, steel, copper, gold, glass, pigment, and textile, ca. 1475–1480, New York, Metropolitan Museum of Art, acc. no. 23.141: SCALINI, Mario: «La Celata di Borghese Borghesi ed altri Copricapi Onorifici del Quattrocento», *OPD Restauro*, 5 (1993), pp. 137–141, here: pp. 138–139.

PROSTHETIC MEMORY

Such a technological notion of the *studiolo* modeled on armor sheds a different light on how it framed the acquisition, management, and use of knowledge. Instead of expressing erudition and virtue through visual symbols, it acts as a means to furnish the duke with these qualities. The *studiolo* not only appeals to the iconographic literacy and courtly tastes associated with a humanist agenda, but it implements that agenda by crafting embodied dispositions and perceptive susceptibilities. The exceptional mnemonic skills of the duke, which promote his *magnificentia*, rest upon the physical habitus he adopts when wearing armor. The picture of Federico in armor reading in his *studiolo* is therefore less concerned with the representation of authority or the ‘memorialization’ of his reign than with the physiology of learning.²³ In other words, the portrait provides a visual instruction on how to tool armor for educational purposes, which is further underscored by the presence of the young prince. Likewise, the illusionistic intarsia suit of armor should be understood as recommending rather than rejecting its use.

Humanist ‘mirrors of princes’ and educational treatises explored new ways of enhancing the mind through treatment of the body. Predicated on the principle of *mens sana in corpore sano*, popular pedagogical treatises, such as by Pietro Paolo Vergerio (1370–1444/1445), Jakob Wimpfeling (1450–1528), and Juan Luis Vives (1493–1540), elaborated techniques of the body that would boost learning by means of physical exercise, disciplinary control, and behavioral design. In his treatise *De Liberorum Educatione* (1450), Enea Silvio Piccolomini argued for rectitude, regularity, and proportion in appearance and moderation in movement. He admonished his students to take care «that your expression is regular, [...] don’t throw your head back or keep your eyes on the ground; don’t bend your neck to either side; don’t spread your hands. [...] The motions of your eyelids must be properly restrained; your arms should be straight, your gait firm.»²⁴ Clothing is considered crucial to shaping a docile disposition; one should avoid soft linen and instead wear coarse materials that «make the limbs tougher and more able to endure labor.»²⁵

This regimen of self was believed to encourage moral steadfastness, but also to augment cognitive abilities. The faculty of memory, in particular, was thought to benefit from a physical posture that accommodates the anatomy of the brain. The physician and scholar Jacobus Publicius (d. 1472), who taught at various universities, combined rhetorical strategies with medical remedies to enhance mnemonic

23. For the ‘haunting’ of armor as memorial relic of its owner, JONES, Ann Rosalin and STALLYBRASS, Peter: *Renaissance Clothing and the Materials of Memory*. Cambridge, Cambridge University Press, 2000, pp. 250–251.

24. PICCOLOMINI, Enea Silvio: «De Liberorum Educatione» / «The Education of Boys», in KALLENDORF, Craig W. (ed. and trans.): *Humanist Educational Treatises*. Cambridge and London, Harvard University Press, 2002, pp. 126–259, here: cap. 12, pp. 139–141.

25. *Idem*, p. 39. For the principle of *decorum*, *idem*, cap. 11–12, pp. 138–141. For the cosmetic fashioning of princes and the invention of plastic surgery, FINUCCI, Valeria: *The Prince’s Body: Vincenzo Gonzaga and Renaissance Medicine*. Cambridge and London, Harvard University Press, 2015, pp. 64–73. Generally, on the interplay of body and soul in humanist education, MUSOLFF, Hans-Ulrich: *Erziehung und Bildung in der Renaissance: Von Vergerio bis Montaigne*. Vienna, Cologne and Weimar, Böhlau, 1997, pp. 69–85.

performance. In the second edition of his *Ars Memorativa* (1485), Publicius discusses the tripartite makeup of the brain mapped out by Hippocrates (ca. 460–370 BC).²⁶ To recover memories, he writes, the psychical pneuma flows from the anterior ventricle, which designates the locale of cognition, to the posterior ventricle, which stores memories, by way of the pineal gland, which regulates the passage of the pneuma. In order to circulate, the gland must be open, which is facilitated by an erect carriage and a stretched neck. The setting of the *scriptorium*, for example, accounted for these physiological conditions of learning, where small spaces with tight furnishings forced the user into an upright, seated posture, much like Federico in his *studiolo* portrait.²⁷ Even beyond spatial fitting, however, his suit of armor ‘imprints’ such a disposition upon his body orthopedically. The tectonics and materiality of armor rectified the body, locked the head into position, and subdued movement. In fact, some features of the depicted suit are presumed to have relieved the effects of the duke’s thoracic hyperkyphosis, which according to contemporary anatomical theory would have prevented memorization altogether.²⁸ The duke’s armor thus acts as a mnemonic prosthesis that allowed him to access and process the *studiolo*’s epistemic resources.²⁹

Seen from another perspective, armor may have assisted recollection by creating a microenvironment that provides ideal climatic conditions for the wearer and wards off sensory distractions. In line with contemporary humoralism, Publicius also devised a set of physical exercises and dietary precepts intended to keep the psychical pneuma lucid. To avoid extreme temperatures, the body should be «wrapped not far from the fire» or kept in «closed rooms shut off from air and wind.»³⁰ Similar to Piccolomini’s instructions, Publicius encourages some mechanical stimulation of the head «with an ivory comb and a rough, course rag»³¹ in order to arouse the spirits of the mind. Just as the *studiolo* delimits a space of withdrawal from the outside world, so too does armor distance the wearer from affective perturbations, while preparing the senses for the reception of knowledge.³² These suits do not simply clear the mind for ascetic meditation but cast the body of the wearer in a position that attunes

26. PUBLICIUS, Jacobus: «The Art of Memory», trans. BAYERLE, Henry, in CARRUTHERS, Mary and ZIOLKOWSKI, Jan M. (eds.): *The Medieval Craft of Memory: An Anthology of Texts and Pictures*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2002, pp. 226–254, here: pp. 233–234; pp. 246–247.

27. For a historical overview of study furniture, BOHR, Michael: *Die Entwicklung der Kabinettsschränke in Florenz*. Frankfurt a. M., Peter Lang, 1993, pp. 83–89; RICCARDI-CUBITT, Monique: *The Art of the Cabinet*. London, Thames and Hudson, 1992, pp. 22–35; pp. 39–42.

28. D’ANTONI, Anthony and TERZULLI, Stephanie: «Federico di Montefeltro’s Hyperkyphosis: A Visual-Historical Case Report», *Journal of Medical Case Reports*, 2 (2008), p. 11. For current orthopedic treatments reminiscent of armor, such as taping, bracing, and spinal orthoses, BETTANY-SALTIKOV, Josette *et al.*: «Management of Spinal Deformities and Evidence of Treatment Effectiveness», *The Open Orthopaedics Journal*, 11 (2017), pp. 1521–1547, here: pp. 1533–1534; pp. 1537–1538.

29. For the anatomy of memory, BOLZONI, Lina: *La Stanza della Memoria: Modelli Letterari e Iconografici nell’Età della Stampa*. Turin, Einaudi, 1995, pp. 135–143; CARRUTHERS, Mary: *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture*. 2nd edition. Cambridge, Cambridge University Press, 2008, pp. 60–68; KIRKBRIDE, Robert: *op. cit.*, pp. 62–63; pp. 190–192. On contemporary notions of embodied cognition and the *corpus animatum*, KLEMM, Tanja: *Bildphysiologie: Wahrnehmung und Körper in Mittelalter und Renaissance*. Berlin, Akademie-Verlag, 2013, pp. 165–207.

30. PUBLICIUS, Jacobus: *op. cit.*, p. 248.

31. *Ibidem*.

32. On the ascetic framing of the *studiolo* and the rationale of sensory deprivation, CAMPBELL, Stephen: *op. cit.*, pp. 36–37.

him to the surrounding objects. His armor ‘extends’ the mind of the duke into his collection and drives his apprehension. In this sense, the *studiolo*-portrait operates as another perceptual prosthesis that adjusts Federico’s vision to embodied cognition. His armored likeness would challenge Federico to live up to his own idealized learning by donning that very same suit. In this interpretation, the painting instructs the beholder on the use of armor even as it reveals the physical disposition that will allow him to absorb its sensorial information.³³ In other words, the portrait not only symbolizes a disciplinary attitude, but it fabricates such an attitude physiologically.

MNEMONIC POWER

While armor enhanced the learning abilities of the wearer, it also framed his perception and informed the meaning of seen objects. The *studiolo* allocated Federico’s place in the universe of things, while his own presence occupied the collection and mapped out another sense of order, based not on topographical coordinates but the functions of the body. Such a physiological fashioning of knowledge is suggested by the popularity of armor, which played a key role in the transformation of Renaissance studies into early modern collection spaces. Objects of armor acted as a material apparatus for assigning epistemic content to the physique of the wearer. Rather than just managing information, however, such corporeal models linked knowledge to political values and furnished new means of exercising power.

Though noted for the inaccessibility of its iconographic program, the spatial arrangement of objects in the *studiolo* of Urbino is often thought to comply with a topographical mnemonic that assigns information to locations (*loci*) within imaginary environments, later retrieved by ‘journeying’ through these environments.³⁴ Originally, this mnemonic method assisted the memorization of speeches, such as outlined in the pseudo-Ciceronian oratorical manual *Rhetorica ad Herennium* (80–70 BC), which was widely studied in the Renaissance. Publicius confirmed that the disposition and measure of things stored in memory hold «so much importance and force that without them, all things [...] lie concealed in obscurity.»³⁵ Much as in painting, the compositional and aesthetic qualities of places, as determined by light, intervals, and variety, condition the efficacy of recollection.³⁶

Other mnemonic techniques advocated a more embodied approach to memory. The Catalan Franciscan Francesc Eiximenis (ca. 1327–1409), for example, in his

33. For these ‘schematic’ effects on the beholder, BREDEKAMP, Horst: *Image Acts: A Systematic Approach to Visual Agency*. Ed. and trans. CLEGG, Elizabeth. Berlin and Boston, De Gruyter, 2018, pp. 22–23; pp. 77–78.

34. KIRKBRIDE, Robert: *op. cit.*, pp. 41–47; pp. 66–74. For the mnemonic infrastructure of early modern collections, BOLZONI, Lina: *op. cit.*, pp. 245–270. For a comprehensive treatment of the topographical and architectural design of memory, CARRUTHERS, Mary: *op. cit.*, pp. 89–98; YATES, Frances: *The Art of Memory = Selected Works*, vol. 3. London and New York, Routledge, 1966, pp. 1–26; *idem*: «Architecture and the Art of Memory», *Architectural Association Quarterly*, 12 (1980), pp. 4–13. For a discussion in light of current neurological research, WORTHEN, James B. and HUNT, R. Reed: *Mnemonology: Mnemonics for the 21st Century*. New York, Psychology Press, 2010, pp. 55–59.

35. PUBLICIUS, Jacobus: *op. cit.*, p. 234.

36. *Idem*, pp. 236–238. Likewise, [CICERO:] *Rhetorica ad Herennium*. Trans. CAPLAN, Harry. Cambridge and London, Harvard University Press, 1954, lib. III, cap. 19, pp. 210–213.

preaching handbook *Ars Praedicandi Populo* (before 1379) proposed making use of the human body, which would not only allow for localization, but also relate items among each other in terms of dependencies or hierarchies. Matters that pertain to the community are therefore considered particularly suitable for corporeal mnemonics. In line with the metaphor of the state as body, Eiximenis envisions political order in the human organism, with the feet signifying peasants, the arms knights, «the head the king, because he is the head and principal part of the republic.»³⁷ In this context, Francesco di Giorgio Martini may have drawn as much on such mnemonic devices in rendering his fortified man (Figure 4) as on more material models of suits of armor. In fact, armor would have appealed to memory imprints in the beholder by objectifying the body of the wearer and labelling it with inscriptions, heraldic insignia, and abstract allegories.³⁸ The composite construction of these suits insinuates a dismantling into discrete components reminiscent of the reduction and recombination of complex information in cognition.³⁹ They also invested the wearer with his own epistemic double. The 'declarative' content of memory in this way merges with the 'procedural' routines of physical performance, such as implied by the disciplinary agenda of contemporary education.⁴⁰ The armored ruler is thus transformed into a body of knowledge, whose every move reconfigures the order of things. Through mnemonic incorporation, his expressions are recast into statements of facts, his gestures of command into an imperative to know.

The schema of the body serves as a vehicle for mental images, which are clustered around individual members, organs, and physiognomic features. These images, in turn, reference more complex content by means of association (*similitudo*). In order to easily imprint themselves into the mind, as the *Rhetorica ad Herennium* advised, they should be conceived in such a way that they arrest the attention of the inner eye. To this end, they ought to exceed mimetic representations and excite the senses with impressions that are «exceptionally base, dishonorable, extraordinary, great,

37. EIXIMENIS, Francesc: «On Two Kinds of Order that Aid Understanding and Memory», trans. RIVERS, Kimberly, in CARRUTHERS, Mary and ZIOLKOWSKI, Jan M. (eds.): *The Medieval Craft of Memory: An Anthology of Texts and Pictures*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2002, pp. 189–204, here: pp. 201–202. For a contextualization, RIVERS, Kimberly: «Memory and Medieval Preaching: Mnemonic Advice in the *Ars Praedicandi* of Francesc Eiximenis (ca. 1327–1409)», *Viator*, 30 (1999), pp. 253–284. On the use of anthropomorphic models in mnemonics, GABRIELE, Mino (ed.): *L'Arte della Memoria per Figure, con il Fac-Simile dell'Ars Memorandi Notabilis per Figuras Evangelistarum (1470)*. Trento, La Finestra, 2006, pp. 38–61.

38. For the tension between natural and heraldic body as mediated by images, BELTING, Hans: *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. Munich, Fink, 2001, pp. 115–142.

39. On 'tectonic' concepts of the body and the intellectual operations of 'cutting' and 'connecting', KARVOUNI, Maria: «*Demas*: The Human Body as a Tectonic Construct», in PÉREZ-GÓMEZ, Alberto and PARCELL, Stephen (eds.): *Chora Three: Intervals in the Philosophy of Architecture*. Montreal and Kingston, McGill-Queen's University Press, 1999, pp. 103–124.

40. For a survey of historical, theoretical, and experimental explorations of 'implicit' memory, SCHACTER, Daniel L.: «Implicit Memory: History and Current Status», *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, and Cognition*, 13 (1987), pp. 501–518. On the interplay of 'implicit' and 'explicit' memory, FUCHS, Thomas: «Das Gedächtnis des Leibes», *Phänomenologische Forschungen*, 5 (2000), pp. 71–89. For the embodiment of images, KROIS, John Michael: «Bildkörper und Körperschema», in BREDEKAMP, Horst and LAUSCHKE, Marion (eds.): *Bildkörper und Körperschema: Aufsätze zur Verkörperungstheorie Ikonischer Formen*. Berlin, Akademie-Verlag, 2011, pp. 252–271.



FIGURE 6. PRIMA MARCI IMAGO, WOODCUT, IN: GEORG SIMLER (ED.): *ARS MEMORANDI MEMORABILES EVANGELISTARUM FIGURAE*. PFORZHEIM: THOMAS ANSHELM, 1505, N.P.

(Mk 1:9–11), the pillow on his breast (2) the healing of a paralytic at Capernaum (Mk 2:1–2:12), and the demon with broken back hanging by the belly (3) the performance of exorcisms (Mk 5:1–20). In this case, it is not the secondary images, but the anthropomorphic lion that exudes visual force. The Latin distich heading the illustration somewhat paradoxically ‘voices’ the affective agency invested in these pictures: «The dreadful Lion roars through the deserts of beasts, while Mark instructs how to enter rightful paths.»⁴⁶ Though terrible to behold, these phantasms are seen to benefit learning by ‘arousing’ the mind, focusing attention, and consolidating memory. They

unbelievable, or laughable,» generally as «compelling as possible.»⁴¹ Publicius further stressed the benefits of utilizing living beings, which may be animated through «ridiculous movement, remarkable gesture, savage and cruel expression.»⁴² Once implanted in the mind, these *imagines agentes* exercise such power that even their removal requires practice, as evident in the *ars oblivionalis*.⁴³ Composite creatures, centaurs, and chimeras, in particular, capture the mind of whoever pictures them because they are «unconstrained by naturalistic conventions.»⁴⁴

In a blockbook edited by the South German teacher Georg Simler (ca. 1477–1536) in 1502 such monsters aid the memorization of biblical events.⁴⁵ The volume comprises woodcut illustrations for each chapter of the four gospels, together with explanatory texts keyed by numbers in the illustrations. The figures are a composite of the symbol of the respective evangelist and items or scenic details that index the content of their gospel. The picture for the first chapter of Mark (Figure 6), for instance, shows a menacing sprawling lion with protracting claws, glaring eyes, and clenched teeth. The font on top of his head (1) signifies the baptism of Jesus

41. [CICERO]: *op. cit.*, lib. III, cap. 22, pp. 218–221.

42. PUBLICIUS, Jacobus: *op. cit.*, p. 239.

43. For the disposal of memory, Publicius advises visualizing a tempest that empties all mnemonic sites: *Idem*, p. 251. On the ‘art of forgetting’, BOLZONI, Lina: *op. cit.*, pp. 143–148.

44. PUBLICIUS, Jacobus: *op. cit.*, p. 243. Similarly, *idem*, p. 238. Generally, on the emotional charge of memories, embodiment, and the *affectio animi*, BOLZONI, Lina: *op. cit.*, pp. 165–179; CARRUTHERS, Mary: *op. cit.*, pp. 75–76; pp. 85–86; pp. 185–186; GABRIELE, Mino: *op. cit.*, pp. 7–16; YATES, Frances: *op. cit.*, pp. 9–10; pp. 16–17; pp. 66–67. For a theoretical mapping of *imagines agentes*, BREDEKAMP, Horst. *Image Acts ...* p. 7.

45. For a modern transcription, [anon.:] «A Method for Recollecting the Gospels», trans. HALPORN, James W., in CARRUTHERS, Mary and ZIOLKOWSKI, Jan M. (eds.): *The Medieval Craft of Memory: An Anthology of Texts and Pictures*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2002, pp. 255–293. For a guide to the illustrations, GABRIELE, Mino: *op. cit.*, pp. 110–111. For the broader context, MASSING, Jean Michel: «From Manuscript to Engravings: Late Medieval Mnemonic Bibles», in BERNIS, Jörg Jochen and NEUBER, Wolfgang (eds.): *Ars Memorativa: Zur Kulturgeschichtlichen Bedeutung der Gedächtniskunst, 1400–1750*. Tübingen, Niemeyer, 1993, pp. 101–115, here: pp. 104–105.

46. Trans. FJ / SIMLER, Georg (ed.): *Ars Memorandi Memorabiles Evangelistarum Figurae*. Pforzheim, Thomas Anshelm, 1505, n.p.: «Intonat horribilis Leo per deserta ferar[um] / Marcus: dum rectas mo[n]strat inire vias.» For the mnemonic charge of animals in medieval visual culture, CARRUTHERS, Mary: *op. cit.*, pp. 157–162.

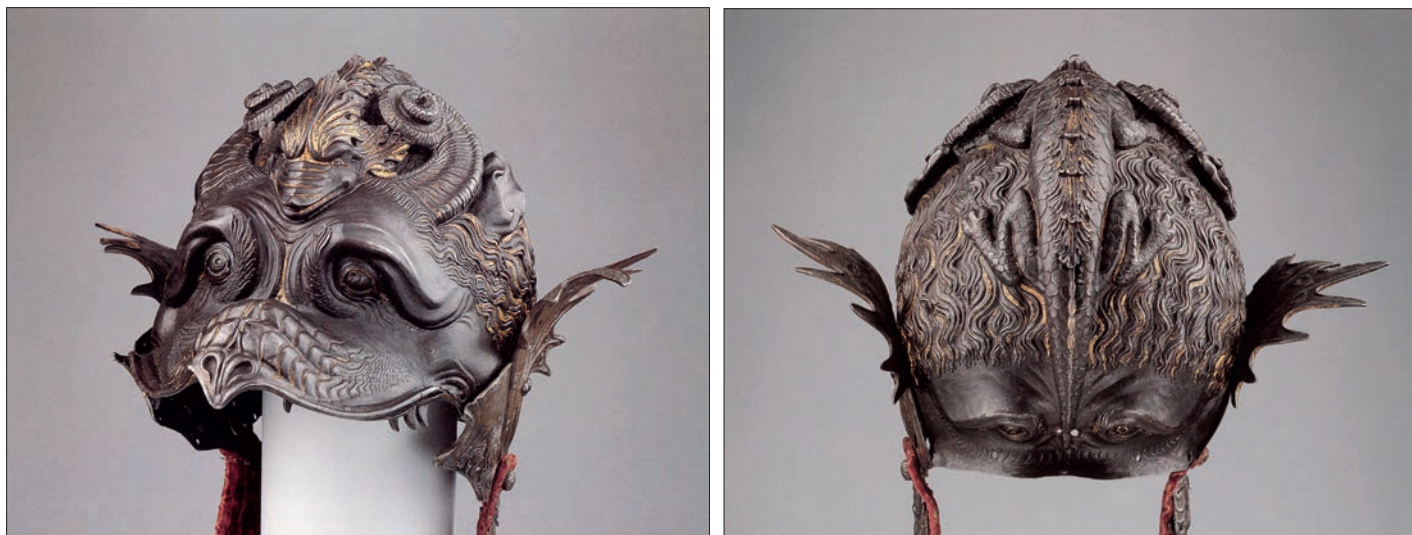


FIGURE 7A, 7B. FILIPPO NEGROLI: ARMOR OF GUIDOBALDO II DELLA ROVERE / SO-CALLED 'GUARNITURA DELLA FAMA', BURGONET, STEEL, GOLD, AND TEXTILE, MILAN, CA. 1532–1535, SAINT PETERSBURG, STATE HERMITAGE MUSEUM, INV. N.º. 3.O. 6159.

also provoke religious fervor and deliberation (*cogitatio*), which ultimately foster a moral disposition (*intentio*).⁴⁷

Such mnemotechnical creatures find a close analogy in so-called 'grotesque' armor of the Renaissance. Unlike the gothic-type suit sported by Federico da Montefeltro, these elaborately worked ensembles were largely unfit for military enterprise or combat. Instead, they were donned at ceremonial occasions, depicted in portraits, and shown off in chambers of curiosities. Covered by fantastic animals and distorted physiognomies, they seem to undermine mimetic readings, while intensifying iconic qualities. These 'anti-classical' features are commonly attributed to vernacular taste, epic poetry, and more broadly courtly tournament culture.⁴⁸ Beyond their chivalric connotations, however, they may have served as mnemonic imagery, gesturing to the collection spaces they inhabited. With their attention on surface decoration, these monstrous creations herald a recasting of armor that shifted emphasis away from embodied practices to visual representation, from prosthetic enhancement to aesthetic effects, as well as from ethical disposition to political aims.

The «Garniture of Fame» (Figure 7), manufactured around 1532/1535 in the Milanese workshop of Filippo Negroli (ca. 1510–1579), stands out as one of the most captivating creations of this genre. In contrast to the abstract make-up of late medieval composite armor, this ensemble is designed as a sculptural whole, with each of its components embossed into expressive shapes, further detailed by surface chiseling. The high-relief burgonet (Figure 7a–b) combines various animal and fantastic anatomies: a protruding

47. For the ethical dimension of memory, *idem*, pp. 81–89.

48. For a comprehensive overview of grotesque armor, LA ROCCA, Donald J.: «Monsters, Heroes, and Fools: A Survey of Embossed Armor in Germany and Austria, ca. 1475 – ca. 1575», in GROENENDIJK, Gert (ed.): *A Farewell to Arms: Studies on the History of Arms and Armour*. Delft, Legermuseum, 2004, pp. 34–55; SPRINGER, Carolyn: *Armour and Masculinity in the Italian Renaissance*. Toronto, University of Toronto Press, 2010, pp. 54–70.



FIGURE 7C. FILIPPO NEGROLÌ: ARMOR OF GUIDOBALDO II DELLA ROVERE / SO-CALLED 'GUARNITURA DELLA FAMA', BREASTPLATE, STEEL AND GOLD, MILAN, CA. 1532-1535, FLORENCE, MUSEO NAZIONALE DEL BARGELLO, INV. N.º. M. 772.



FIGURE 7D. FILIPPO NEGROLI: ARMOR OF GUIDOBALDO II DELLA ROVERE / SO-CALLED 'GUARNITURA DELLA FAMA', PAULDRON FOR THE RIGHT SHOULDER, STEEL AND GOLD, MILAN, CA. 1532-1535, NEW YORK, METROPOLITAN MUSEUM OF ART, ACC. N.º. 14.25.7141.

snout with sharp teeth, frowning eyes under undulating brows, pig-like ears, curled ram's horns, bat wings with glaring eyes, and a scaled reptile that crouches grinningly on the comb. The cuirass (Figure 7c) is girded by two bat wings that are dotted with riveting eyes and converge at the sternum. Above, a cartouche suspended from a collar of interwoven branches is engraved with a close-up river landscape and a cryptic inscription referencing the mythic underworld river of forgetfulness: «In this itself, I will drink no oblivion from the river of Lethe.»⁴⁹ The pauldrons (Figure 7d) resemble monstrous dolphins with gaping mouths, laid-back ears, puckered brows, and fiendishly staring eyes. Later inventory sources and depictions indicate that

the original complete set would have camouflaged the entire body of the wearer, apparently without offering any clues for identification.⁵⁰

On the basis of circumstantial evidence, it is believed that the garniture was commissioned by Guidobaldo II della Rovere (1514-1574), duke of Urbino, whose military misfortunes seem to be at odds with a heroic notion of authority. Though evoking the example of the *condottiere* branded by Federico da Montefeltro some decades earlier, the suit in fact signals a new approach to political practice enacted through cultural distinction and theatrical performance rather than physical fitness. Guidobaldo inherited a considerable collection of militaria assembled by his father Francesco Maria I della Rovere (1490-1538), which he looked to refine through his own patronage of the arts. His ambitious self-fashioning thus seems to have served as a counterbalance to the rapid decline of his dynasty.⁵¹ In this light, Negroli would have designed the «Garniture of Fame» as an aesthetic apparatus that enhances the wearer's symbolic prestige rather than celebrating his military

49. Trans. FJ: «NVLLA BIBAM LAETHES OBLIVIA FLVMINE IN IPSO.»

50. For a detailed description, PYHRR, Stuart W. and GODOY, José-A: *op. cit.*, cat. no. 23, pp. 136-146; SCALINI, Mario: *Armature all'Eroica dei Negroli*. Florence, Museo Nazionale del Bargello, 1987, pp. 10-12; pp. 19-22; SPRINGER, Carolyn: *op. cit.*, pp. 90-103.

51. For the cultural politics of Guidobaldo II della Rovere, BECKER, Sebastian: *Dynastische Politik und Legitimationsstrategien der della Rovere: Potenziale und Grenzen der Herzöge von Urbino (1508-1631)*. Berlin and Boston, De Gruyter, 2015, pp. 74-75; pp. 275-295; pp. 317-327; PIPERNO, Franco: *L'Immagine del Duca: Musica e Spettacolo alla Corte di Guidubaldo II Duca d'Urbino*. Florence, Olschki, 2001. For Francesco Maria's collection of military artifacts, *idem*, pp. 23-24. For the renovation and enlargement of the Palazzo Ducale in Urbino, SIKORSKY, Darius J.: «Il Palazzo Ducale di Urbino sotto Guidobaldo II (1538-74): Bartolomeo Genga, Filippo Terzi e Federico Brandani», in POLICETTI, Maria Luisa (ed.): *Il Palazzo di Federico da Montefeltro: Restauri e Ricerche*. Urbino, QuattroVenti, 1985, pp. 67-90, here: pp. 84-87.

proWess. Just like the mnemonic monsters of the blockbook, the suit dominates its environment and commands attention. With the inscription on the collar denouncing forgetfulness, the armor is cast as an 'active' image that plants impressions into the mind of the beholder. Donned in public venues, however, the armor's disconcerting features would have imprinted the ruler into the emotional memory of his subjects and 'primed' their political attitudes.⁵² Instead of sensitizing the viewer for moral instruction, as medieval mnemonic handbooks suggested, grotesque armor crafted embodied susceptibilities keyed to the body of the prince, who thus rules his realm just as he manages his collection.

MIDDLE NATURES

In art historical scholarship, the unusual design of the garniture is commonly thought to reference monstrous creatures or objects from Ludovico Ariosto's (1474–1533) romance epic *Orlando Furioso* (1516). The suit is considered to evoke the magical armor of the Indian warrior princess Marfisa or the indestructible dragon-skin of the Saracen king Rodomonte, though Ariosto portrays both as enemies of the Christian armies.⁵³ In other interpretations, the ensemble personifies the allegory of fame, such as imagined by the Ferrarese diplomat Vincenzo Cartari (ca. 1502–1569) in his mythographic compendium *Imagini dei Dei degli Antichi* (1556).⁵⁴ However, some of the more ambiguous features of the ensemble seem to undercut a panegyric agenda as much as any definite iconographic reading. Contrary to these 'heroic' accounts, historical inventory descriptions of the suit instead frame its grotesque imagery in distinctly naturalistic terms. The oldest surviving record, drawn up with the relocation of the Urbino collections to Florence in 1630, sees the breastplate as «made of scales and fish eyes, with a helmet in the manner of an eagle with a serpent on top.»⁵⁵ In later sources, the cuirass is pictured as bat wings, the pauldrons as lion's heads, and the burgonet as a «hermaphrodite,» which seems

52. For the enhancement of focal memory and the neglect of contextual information through emotional arousal, KENSINGER, Elizabeth A.: «Remembering the Details: Effects of Emotion», *Emotion Review*, 1 (2009), pp. 99–113. On affect priming, FORGAS, Joseph P.: «Mood and Judgment: The Affect Infusion Model (AIM)», *Psychological Bulletin*, 117 (1995), pp. 39–66. For cross-modal priming, VALLET, Guillaume, BRUNEL, Lionel and VERSACE, Rémy: «The Perceptual Nature of the Cross-Modal Priming Effect: Arguments in Favor of a Sensory-Based Conception of Memory», *Experimental Psychology*, 57 (2010), pp. 376–382.

53. ARIOSTO, Ludovico: *Orlando Furioso*. Ed. ZINGARELLI, Nicola. 7th edition. Milan, Hoepli, 1987, canto 19, 84, p. 199; canto 14, 118, p. 133. For interpretations based on Ariosto, BOCCIA, Lionello Giorgio: «Curiosa di Armamentaria Arioste», in BENTINI, Jadranka (ed.): *Signore Cortese e Umanissimo: Viaggio intorno a Ludovico Ariosto*. Exhibition Catalogue. Venice, Marsilio, 1994, pp. 48–59, here: p. 59; SCALINI, Mario: «Il Poema Epico Cinquecentesco, Armi all'Eroica e da Pompa», in: *Armi e Armati: Arte e Cultura delle Armi nella Toscana e nell'Italia del Tardo Rinascimento dal Museo Bardini e dalla Collezione Corsi*. Exhibition Catalogue. Florence, Centro Di, 1988, pp. 13–27, here: p. 14; SPRINGER, Carolyn: *op. cit.*, pp. 95–99.

54. CARTARI, Vincenzo: *Le Imagini de i Dei de gli Antichi*. Ed. AUZZAS, Ginetta. Vicenza, Pozza, 1996, p. 351. For this reading, SCALINI, Mario. *Armature all'Eroica ...* p. 19; p. 38; SPRINGER, Carolyn: *op. cit.*, pp. 99–100.

55. Quoted in PYHRR, Stuart W. and GODOY, José-A.: *op. cit.*, cat. no. 23, pp. 141 / 145, note 2: «Una Armatura [...] fatta à scaglie, e occhio di pescie con l'elmo à foggia d'Aquila con un serpa in cima, con i suoi gambali senza schiena ma con la Croce, con scarpe scimitarra, e mazza, la quale fù da Carlo quinto addi mandata per farne fare una simile, con la spada» (ASF, Urbino, Classe III, Filza XV, fols. 269r–v).

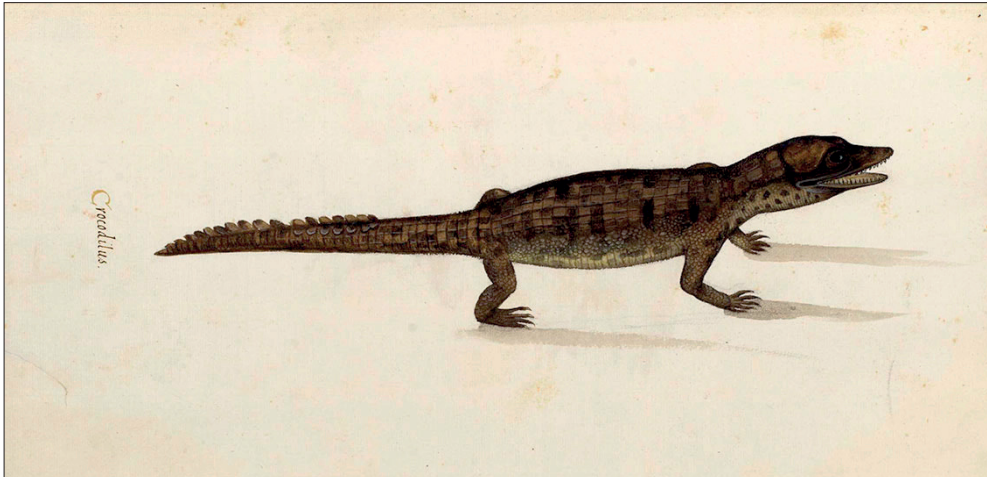


FIGURE 8. *CROCODYLUS*, WATERCOLOR DRAWING FROM THE COLLECTIONS OF ULISSE ALDROVANDI, 1550–1600, BOLOGNA, BIBLIOTECA UNIVERSITARIA, MS. 124, VOL. V, C. 39.

to express its in-between nature.⁵⁶ The crouching figure on the comb is usually characterized as alligator, until subsumed under the fantastical, capricious, and surreal in modern times.

The classification of armor through the language of naturalism is by no means coincidental. The almost fully sculpted anatomies covering the surface, engraved with nearly microscopic detail, forgo the functionality of the object. These images would have begged for categorization when surveyed by a learned beholder, all the more in the context of princely collection practices. In the sixteenth century, previously hidden treasures and armories were reconceptualized as chambers of curiosities that displayed the ruler's command over the order of things. Objects of armor served to incorporate the personal agency of the owner within the impersonal microcosm of his collectibles, with which they were often juxtaposed in symmetrical architectural settings.⁵⁷ In some cases, well-known armor-makers, such as the Milanese masters Giovan Antonio Polacini (ca. 1527–1595/1602) and Giovan Battista Panzeri (ca. 1517–1587), produced cabinets for such spaces, which recreated the material composition of armor, encasing the prince's possessions as if they were part of his body.⁵⁸ Armor would have been showcased among items of art, technology, and nature, fossils, taxidermies, casts from nature, and scientific drawings, assembled to foster analogies across different spheres of knowledge.

56. PYHRR, Stuart W. and GODOY, José-A.: *op. cit.*, cat. no. 23, pp. 141–143; esp. p. 145, note 4: «Un Armatura nera [...] lavorata à alie di pipistrello, a occhi, e à scagle tocco con oro in parte senza schiena, con elmo a figura del mofrodito, con orechioni a foggia di alie di pipistrello» (ASF, Guardaroba Medicea 539, n.p.).

57. For the 'musealization' of armor and its place in contemporary collection spaces, GHERMANI, Naïma: *Le Prince et son Portrait: Incarner le Pouvoir dans l'Allemagne du XVI^e Siècle*. Rennes, PUR, 2009, pp. 252–256. For a classification of display strategies, SHALEM, Avinoam: *Objects in Captivity: Preliminary Remarks on the Exhibiting and Making of Images of the Art of War* (forthcoming).

58. For an overview, LEYDI, Silvio: «Mobili Milanesi in Acciaio e Metalli Preziosi nell'Età del Manierismo», in GUERRINI, Alessandra (ed.): *Fatto in Italia: Dal Medioevo al Made in Italy*. Exhibition Catalogue. Cinisello Balsamo, Silvana, 2016, pp. 121–137.



FIGURE 9. MUSEO DI FERRANTE IMPERATO, WOODCUT, IN: FERRANTE IMPERATO: *DELL'HISTORIA NATURALE*. NAPLES. COSTANTINO VITALE, 1599, N.P.

Grotesque imagery, in particular, would have provoked a playful revealing of forms and meanings. Yet beyond such symbolic license, these suits may have 'governed' the collections they inhabited by providing mnemonic cues that designated epistemic content to bodily coordinates. The metamorphic decoration of the «Garniture of Fame» in this way opened up multiple avenues for association, while retaining the emotional force of the non-mimetic.

The reptile sprawling over the comb of the burgonet, for example, resembles early depictions of crocodiles, such as a watercolor painting commissioned by the famous Bolognese naturalist Ulisse Aldrovandi (1522–1605) sometime after 1550 (Figure 8). Aldrovandi's vast store of botanical and zoological specimens, dried and pressed, or documented in vivid drawings, was among the first natural history collections to systematically classify animal and plant life. The perspectival top view of the watercolor gives the impression that the brown-green crocodile with its opened snout and erect tail stands upright on the page of the manuscript.⁵⁹ Filippo Negroli's armor-beast shares the general dimensions of Aldrovandi's crocodile as well as the horny scutes with its mid-dorsal keels, but also features plant-like

59. For Aldrovandi and his visual strategies, BREDEKAMP, Horst: *Antikensehnsucht und Maschinenglauben: Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*. Berlin, Wagenbach, 2000, pp. 19–21; FISCHER, Angela: *Natur im Bild: Zeichnung und Naturerkenntnis bei Conrad Gessner und Ulisse Aldrovandi*. Berlin, Gebrüder Mann, 2009, pp. 74–160. For his museum and its organization, FINDLEN, Paula: *Possessing Nature: Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*. Berkeley, University of California Press, 1996, pp. 17–31; pp. 122–124.

excrescences on its back and a pointier snout recalling Mannerist renderings of dolphins. Nevertheless, the resemblance to a crocodile was credible enough to inspire custodians and visitors to identify the armor as such. Stuffed crocodiles were a popular prop of chambers of curiosities, adopted from the older tradition of suspending ‘dragons’ in churches, such as in the Sanctuary of Santa Maria delle Grazie in Mantua, which used to house a vast array of votive armor. Transplanted into chambers of curiosities, they were often exhibited in prominent places and came to emblemize such collections in illustrations and frontispieces of scholarly publications.⁶⁰ In the first picture of a natural history cabinet (Figure 9), engraved for the treatise *Dell'Historia Naturale* (1599) by Ferrante Imperato (ca. 1525–1615), a bystander points to a massive crocodile that occupies the center of the ceiling. Other maritime specimens, fish, shells, and amphibians fill the remaining vault, while the walls are lined with cabinets containing precious stones, ores, and fossils, topped by taxidermy birds. Similar to this set-up, the «Garniture of Fame» assembles animal and vegetal features, crowned by a crocodile on the crest of the helmet. The creature thus signals a vertical order consonant with the spatial arrangement of chambers of curiosities but predicated upon the body. In other words, the suit turns the collection inside out, with its interior carved out for the body of the prince and its objects attached to him as prosthetic extensions. Presented to the beholder in these terms, the order of things becomes another aspect of the ruler’s physiognomy.

On a different note, the garniture’s composite anatomies would have evoked notions of monstrosity and taxonomic hybridity, which concerned naturalists who explored phenomena that eluded categorization. Such exceptional specimens, marvels, and mythic creatures, which had been associated with demonic agency in the past, were now reframed as the ludic excesses of a boundlessly generative nature. The most prestigious chambers of curiosities preserved the alleged remains of dragons, basilisks, and unicorns, which inspired awe in visitors and spotlighted the owner’s social standing.⁶¹ Filippo Negroli’s enigmatic ensemble may have appealed to such appetites for the rare by outdoing nature’s creativity with artistic means. Even beyond arousing wonder, however, the garniture seems to key into contemporary natural historical discourses that struggled with the ambiguities of taxonomic standardization. Former ‘marvels’ now documented mixed categories that transgressed the confines of inanimate and animate matter, minerals, stones, plants and animals, classes and species. The foliage sprouting from the bat wings around the waist and from the reptile on the helmet typified so-called ‘zoophytes’, animal and vegetal amalgamations examined by the English physician Edward Wotton (1492–1555) in his *De Differentiis Animalium Libri Decem* (1552). Wotton

60. For the collection history of crocodiles, LAUBE, Stefan: *Von der Reliquie zum Ding: Heiliger Ort – Wunderkammer – Museum*. Berlin, Akademie-Verlag, 2011, pp. 82–86; DASTON, Lorraine and PARK, Katharine: *Wonders and the Order of Nature, 1150–1750*. New York, Zone Books, 1998, pp. 84–86; pp. 144–145.

61. For the naturalization of monsters and the epistemic dimension of chambers of curiosities, DASTON, Lorraine and PARK, Katharine: *op. cit.*, pp. 135–214; FISCHER, Angela: *op. cit.*, pp. 118–140. On fantastical taxidermies, *idem*, pp. 58–61; FREEDBERG, David: *The Eye of the Lynx: Galileo, his Friends and the Beginnings of Modern Natural History*. Chicago, University of Chicago Press, 2002, pp. 361–365. For the natural philosophical connotations of grotesque imagery, CAMPBELL, Stephen: *op. cit.*, pp. 160–168.



FIGURE 10. WENZEL JAMNITZER: TWO LIZARDS CAST FROM NATURE, SILVER, 1540–1550, NUREMBERG, GERMANISCHES NATIONALMUSEUM, INV. N.º. HG 11135; HG 11136.

defined them as «undecided» natures that are «somewhat excluded from all those divided in species,»⁶² with minimal sentience and movability. The category comprised mostly invertebrates, sponges, sea anemones, and corals, but also the mythic «lamb-plant» of Tartary.⁶³ Learned attention to such amalgamation provides a biological rationale of animal-plant hybrids like those prominent on the «Garniture of Fame.»

Within the animal kingdom, both the bat and the reptile resisted taxonomic fixity, the first for flying as a mammal, the latter for laying eggs despite having four legs. In the terms of the Roman naturalist Federico Cesi (1585–1630), such creatures would have registered as «middle natures» that conjoin the characteristics of multiple species.⁶⁴ In fact, the cryptic description of the burghonnet as hermaphroditic in a later inventory may result from the unusual reproductive anatomy of reptiles, which in the sixteenth century were believed to procreate asexually through spontaneous generation.⁶⁵ For this reason, they seem to have been particularly suggestive of an emphatic notion of artistic creativity that claimed to infuse life into inanimate matter. To emulate these generative powers,

62. WOTTON, Edward: *De Differentiis Animalium Libri Decem*. Paris, Michel de Vascosan, 1552, lib. X, cap. 248, p. 217: «Sunt animalia quaedam[m] exclusa omnino iis quae in genera divisimus: quae scilicet ancipiti natura sunt: neque enim in iis perfectum[m] animal est, neque[ue] planta.»

63. For the etymology of the term, LEUCKART: «Die Zoophyten: Ein Beitrag zur Geschichte der Zoologie», *Archiv für Naturgeschichte*, 41 (1875), pp. 70–110; TOEPFER, Georg: «Pflanze», in: *Historisches Wörterbuch der Biologie: Geschichte und Theorie der Biologischen Grundbegriffe*. Stuttgart and Weimar, J. B. Metzler, 2011, vol. 3, pp. 11–33, here: pp. 25–27.

64. For the terminology of «middle natures», FREEDBERG, David: *op. cit.*, pp. 182–183; pp. 322–325; pp. 375–376.

65. On the biological semantics of the hermaphrodite, TOEPFER, Georg: «Geschlecht». *op. cit.*, vol. 2, pp. 72–90, here: pp. 83–84.

lizards and snakes were popular creatures to be cast from nature. Such objects of enhanced artificial life were copiously produced since the early Renaissance and featured prominently in *studioli* and chambers of curiosities.⁶⁶ Here, they may have invited comparison with objects of armor, which were also ‘taken from life’ and crafted from similar materials, with similar techniques. One such lizard (Figure 10), manufactured by the Nuremberg goldsmith Wenzel Jamnitzer (ca. 1507–1585) for the Munich *Kunstammer*, vaguely resembles Negroli’s helmet-creature and exudes the same sense of aggression, though differing in posture and morphological details.⁶⁷ In this context, some of the epic references traditionally associated with the «Garniture of Fame,» such as the ‘dragon-skin’ of the Saracen king, seem to appeal to collection practices and naturalist discourses rather than chivalric virtues. The wearer does not so much reenact the *exemplum* of a mythic hero but embodies a *monstrum* that eludes categories and displaces him from the natural world. The suit subtly provides only as much biological characteristics as necessary to trigger classification, while avoiding any definite identification and the purely fantastical. Enclosed in his knowledgeable attire, the prince appears ambiguously removed from the order of representation his body fleshes out. His authority guarantees the system of identities and differences but is not itself bound by it. Held to command absolute knowledge, he reclaims mystery.

THE POLITICS OF WONDER

The dissimulation of the prince through armor signals a shift in the political choreography of knowledge away from the fashioning of erudition towards the management of order. Federico da Montefeltro wore his suit as a cognitive prosthesis that tooled the orthopedic effects of such objects for the enhancement of mnemonic performance. His crafting of memory reckoned with the same physiological forces also underpinning his authority as *condottiere*, which rested upon personal trial and military achievement. The reflective surface of his gothic armor mirrored the objects of the *studiolo* and the gaze of the beholder, which all shared in the cosmos of resemblances.⁶⁸ Federico incorporated rather than

66. For the anatomical, medical, and talismanic conception of lizards and the artistic recreation of spontaneous generation, FELFE, Robert: *Naturform und Bildnerische Prozesse: Elemente einer Wissensgeschichte in der Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts*. Berlin and Boston, De Gruyter, 2015, pp. 55–70. For the early Italian production and the art theoretical background, GRAMACCINI, Norberto: «Das genaue Abbild der Natur: Riccios Tiere und die Theorie des Naturabgusses seit Cennino Cennini», in BECK, Herbert and BOL, Peter C. (eds.): *Natur und Antike in der Renaissance*. Exhibition Catalogue. Frankfurt a. M., Liebighaus, 1985, pp. 198–225; KLIER, Andrea: *Fixierte Natur: Naturabguss und Effigies im 16. Jahrhundert*. Berlin, Reimer, 2004, pp. 53–66. In his museological treatise *Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi* (1565), Samuel Quiccheberg (1529–1567) defines casts from nature as a category in its own right that relays the spheres of *artificialia* and *naturalia*: BREDEKAMP, Horst. *Antikensehnsucht...* p. 49.

67. Comprehensively, on Wenzel Jamnitzer, FELFE, Robert: *op. cit.*, pp. 24–40; KRIS, Ernst: «Der Stil ‘rustique’: Die Verwendung des Naturabgusses bei Wenzel Jamnitzer und Bernard Palissy», in: *Erstarrte Lebendigkeit: Zwei Untersuchungen*. Zürich, diaphanes, 2012, pp. 27–135, here: pp. 39–92. For his reconciliation of ornament, nature, and the grotesque, KLIER, Andrea: *op. cit.*, pp. 66–90.

68. For armor as ‘mirror body’ and embodiment of the community, BODART, Diane: «Le Prince Miroir: Métaphores Optiques du Corps Politique», in MOREL, Philippe (ed.): *Le Miroir et l’Espace du Prince dans l’Art Italien de la*

conceptualized his collection. He ruled by demanding imitation, not by eliciting deliberation. By contrast, Guidobaldo II della Rovere used his «Garniture of Fame» as an aesthetic apparatus that mobilized monstrous imagery for political ends. The blackened surface did not frame the physique of the wearer, but instead diffused his presence and unsettled the eye. The suit diverted attention from his eroding personal power by disguising individual features and appealing to the order of nature, shielded by the lure of wonder. Covered by composite animal and plant anatomies, the garniture triggered classification only to uproot the wearer from the plane of representation. Unlike Federico, Guidobaldo did not challenge his subjects to a contest of physical and mental strength, but evoked radical distinction, while claiming truth as a prerogative of the sovereign.

The embedding of armor in Renaissance cultures of knowledge also sheds a different light on sensibilities to princely collections. Such sites of curiosity did not evolve from a diminishment of physicality and political agency as suggested by the divide of 'contemplative' and 'active' attitudes. The *studiolo* did not delimit a 'non-place' withdrawn from its environment, but reconfigured that environment as a prosthetic emanation of the sovereign's body. The collectibles did not simply claim territory, manifest symbolic capital, or provide samples of natural resources.⁶⁹ Rather, they diffused through the corporeal sphere of the ruler, shaped his awareness, and served as tools of knowledge. The display of armor in these spaces thus points to a genealogy of political practices that drifted from a 'sacramental' notion of authority to a 'technological' administration of order. Chambers of curiosities were not blank 'tablets' for playful constellations of knowledge, giving rise to new understandings of nature and culture.⁷⁰ On the contrary, the 'hidden' presence of the ruler, the claustrophobic constriction of space, the horror of monsters, and the stimulation of the senses would have fostered embodied susceptibilities that precede a cognitive apprehension. In other words, the sense of wonder permeating these places undercut contextual resonance, not to propel inquiry, but to politicize perception.⁷¹

Armor exemplifies such disciplinary concerns of display. As automata entered princely collections, visitors would have been presented with the outdoing of human nature by invention.⁷² The first articulated humanoid robot was constructed by Leonardo da Vinci (1452–1519) from a German-Italian suit of armor

Renaissance. Tours, PUF, 2012, pp. 123–142, here: pp. 130–134. On the epistemology of resemblance in the Renaissance, FOUCAULT, Michel: *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. Trans. SHERIDAN, Alan. New York, Vintage, 1994, pp. 17–45.

69. For the repercussions of territorialization, bureaucratization, and capitalization, GHERMANI, Naïma: *op. cit.*, pp. 189–199; OLMÍ, Giuseppe: «Alle Origini della Politica Culturale dello Stato Moderno: Dal Collezionismo Privato al 'Cabinet du Roy'», *La Cultura*, 16 (1978), pp. 471–484.

70. BREDEKAMP, Horst. *Antikensehnsucht ...* pp. 63–76; pp. 100–102.

71. For the conceptualization of these terms, GREENBLATT, Stephen: «Resonance and Wonder», in KARP, Ivan and LAVINE, Steven D. (eds.): *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington and London, Smithsonian Institution Press, 1990, pp. 42–56.

72. For the place of mechanical devices in chambers of curiosities and notions of animation, DASTON, Lorraine and PARK, Katharine: *op. cit.*, pp. 281–284; pp. 292–293; BREDEKAMP, Horst: *Antikensehnsucht ...* pp. 49–52. On the disciplinary connotations, FOUCAULT, Michel: *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Trans. SHERIDAN, Alan. New York, Vintage, 1995, pp. 135–136.

and probably displayed in an early chamber of curiosities set up by the duke of Milan Ludovico Sforza (1452–1508). The suit was able to move its arms and head. It would have molded the beholder into a mirror image of itself as it dropped its jaws, mimicking the astonishment it aroused.⁷³ Leonardo's artificial knight later found his counterpart in the phantasmatic automata envisioned by René Descartes (1596–1650), who regarded them as embodiments of a mechanical cosmos.⁷⁴ Stripped of its materiality, the 'man-machine' thus signals the latest transformation of armor from physical protection to prosthetic enhancement, aesthetic apparatus into figure of thought.

CREDITS

Figure 1: RAGGIO, Olga: *Lo Studiolo di Federico da Montefeltro: Il Palazzo Ducale di Gubbio e il Restauro del suo Studiolo*. Ed. BENAZZI, Giordana. Milan, Federico Motta, 2007, p. 39, fig. 3-18.

Figure 2: BOCCIA, Lionello Giorgio: *Le Armature di S. Maria delle Grazie di Curtatone di Mantova e l'Armatura Lombarda del '400*. Busto Arsizio, Bramante, 1982, cat. no. B2, pl. IV.

Figure 3: WILMERING, Antoine M.: *Lo Studiolo di Federico da Montefeltro: Le Tarsie Rinascimentali e il Restauro dello Studiolo di Gubbio*. Ed. BENAZZI, Giordana. Milan, Federico Motta, 2007, p. 9, fig. 1-5.

Figure 4: Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali – Biblioteca Reale, Torino.

Figure 5: Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali – Biblioteca Reale, Torino.

Figure 6: CCo 1.0

Figure 7a-b: PYHRR, Stuart W. and GODOY, José-A. (eds.): *Heroic Armor of the Italian Renaissance: Filippo Negrolì and his Contemporaries*. Exhibition Catalogue. New York, Abrams, 1998, cat. no. 23a, pp. 137–138.

Figure 7c: PYHRR, Stuart W. and GODOY, José-A. (eds.): *Heroic Armor of the Italian Renaissance: Filippo Negrolì and his Contemporaries*. Exhibition Catalogue. New York, Abrams, 1998, cat. no. 23b, p. 140.

Figure 7d: Courtesy Pierre Terjanian, Metropolitan Museum of Art.

Figure 8: © Alma Mater Studiorum Università di Bologna – Biblioteca Universitaria di Bologna.

Figure 9: Wellcome Library, D 3393/D, system no. bl2953945, CC BY 4.0.

Figure 10: © Germanisches Nationalmuseum, Foto: Jürgen Musolf.

73. For a technical and contextual reconstruction, ROSHEIM, Mark Elling: *Leonardo's Lost Robots*. Berlin and Heidelberg, Springer, 2006, pp. 69–113; TADDEI, Mario: *I Robot di Leonardo da Vinci: La Meccanica e i Nuovi Automi nei Codici Svelati*. Milan, Leonardo3, 2007, pp. 236–420.

74. For Descartes and the philosophical heuristics of automata, DASTON, Lorraine and PARK, Katharine: *op. cit.*, pp. 290–301. Foucault argues for the disjunction between chambers of curiosities, the 'episteme' of representation, and the 'invention' of man in FOUCAULT, Michel: *The Order of Things ...* pp. 128–129.

BIBLIOGRAPHY

Primary sources:

- [Anon.:] «A Method for Recollecting the Gospels», trans. HALPORN, James W., in CARRUTHERS, Mary and ZIOLKOWSKI, Jan M. (eds.): *The Medieval Craft of Memory: An Anthology of Texts and Pictures*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2002, pp. 255–293.
- ARIOSTO, Ludovico: *Orlando Furioso*. Ed. ZINGARELLI, Nicola. 7th edition. Milan, Hoepli, 1987.
- CARTARI, Vincenzo: *Le Imagini de i Dei de gli Antichi*. Ed. AUZZAS, Ginetta. Vicenza, Pozza, 1996.
- [CICERO:] *Rhetorica ad Herennium*. Trans. CAPLAN, Harry. Cambridge and London, Harvard University Press, 1954.
- DA BISTICCI, Vespasiano: *Renaissance Princes, Popes, and Prelates: «The Vespasiano Memoirs:» Lives of Illustrious Men of the XVth Century*. Trans. GEORGE, William and WATERS, Emily. New York, Evanston and London, Harper & Row, 1963.
- DI GIORGIO MARTINI, Francesco: *Trattati di Architettura, Ingegneria e Arte Militare*. Ed. MALTESE, Corrado. Milan, Il Polifilo, 1967.
- EIXIMENIS, Francesc: «On Two Kinds of Order that Aid Understanding and Memory», trans. RIVERS, Kimberly, in CARRUTHERS, Mary and ZIOLKOWSKI, Jan M. (eds.): *The Medieval Craft of Memory: An Anthology of Texts and Pictures*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2002, pp. 189–204.
- ERASMUS OF ROTTERDAM: *The Manual of the Christian Knight*. London, Morrison & Gibb, 1905.
- GABRIELE, Mino (ed.): *L'Arte della Memoria per Figure, con il Fac-Simile dell'Ars Memorandi Notabilis per Figuras Evangelistarum (1470)*. Trento, La Finestra, 2006.
- KUHLMANN, Quirin: *Lehrreicher Geschicht=Herold*. Breslau, Johann Meyer, 1673.
- PICCOLOMINI, Enea Silvio: «Commentarii Rerum Memorabilium» / «Il Libro dei Ricordi», in GARIN, Eugenio (ed.): *Prosatori Latini del Quattrocento*. Milan and Naples, Ricciardi, 1952, pp. 663–687.
- PICCOLOMINI, Enea Silvio: «De Liberos Educatione» / «The Education of Boys», in KALLENDORF, Craig W. (ed. and trans.): *Humanist Educational Treatises*. Cambridge and London, Harvard University Press, 2002, pp. 126–259.
- PLATO: *The Republic*. Trans. GRIFFITH, Tom. Ed. FERRARI, G. R. F. Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- PONTANO, Giovanni: «De Splendore» / «La Virtù dello Splendore», in TATEO, Francesco (ed. and trans.): *I Libri delle Virtù Sociali*. Rome, Bulzoni, 1999, pp. 222–243.
- PUBLICIUS, Jacobus: «The Art of Memory», trans. BAYERLE, Henry, in CARRUTHERS, Mary and ZIOLKOWSKI, Jan M. (eds.): *The Medieval Craft of Memory: An Anthology of Texts and Pictures*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2002, pp. 226–254.
- SIMLER, Georg (ed.): *Ars Memorandi Memorabiles Evangelistarum Figurae*. Pforzheim, Thomas Anshelm, 1505.
- WOTTON, Edward: *De Differentiis Animalium Libri Decem*. Paris, Michel de Vascosan, 1552.

Secondary sources:

- A. D. FRASER JENKINS, Anthony David: «Cosimo de' Medici's Patronage of Architecture and the Theory of Magnificence», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 33 (1970), pp. 162–170.
- ARASSE, Daniel: «Frédéric dans son Cabinet: Le Studiolo d'Urbino», in BONNEFOY, Yves (ed.): *Le Sujet dans le Tableau: Essais d'Iconographie Analytique*. Paris, Flammarion, 1997, pp. 17–30.

- ARCHAMBAULT, Paul: «The Analogy of the 'Body' in Renaissance Political Literature», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 29 (1967), pp. 21–53.
- ARONBERG LAVIN, Marilyn: «Piero della Francesca's Montefeltro Altarpiece: A Pledge of Fidelity», *The Art Bulletin*, 51 (1969), pp. 367–371.
- BARTH, Fritz: *Zeichen des Wehrhaften: Festungsbauten von Francesco di Giorgio Martini*. Stuttgart and London, Axel Menges, 2011.
- BECKER, Sebastian: *Dynastische Politik und Legitimationsstrategien der della Rovere: Potenziale und Grenzen der Herzöge von Urbino (1508–1631)*. Berlin and Boston, De Gruyter, 2015.
- BELTING, Hans: *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. Munich, Fink, 2001.
- BETANY-SALTIKOV, Josette et al.: «Management of Spinal Deformities and Evidence of Treatment Effectiveness», *The Open Orthopaedics Journal*, 11 (2017), pp. 1521–1547.
- BOCCIA, Lionello Giorgio: *Le Armature di S. Maria delle Grazie di Curtatone di Mantova e l'Armatura Lombarda del '400*. Busto Arsizio, Bramante, 1982.
- BOCCIA, Lionello Giorgio: «Curiosa di Armamentaria Ariosteia», in BENTINI, Jadranka (ed.): *Signore Cortese e Umanissimo: Viaggio intorno a Ludovico Ariosto*. Exhibition Catalogue. Venice, Marsilio, 1994, pp. 48–59.
- BODART, Diane: «Le Prince Miroir: Métaphores Optiques du Corps Politique», in MOREL, Philippe (ed.): *Le Miroir et l'Espace du Prince dans l'Art Italien de la Renaissance*. Tours, PUF, 2012, pp. 123–142.
- BOHR, Michael: *Die Entwicklung der Kabinettschränke in Florenz*. Frankfurt a. M., Peter Lang, 1993.
- BOLZONI, Lina: *La Stanza della Memoria: Modelli Letterari e Iconografici nell'Età della Stampa*. Turin, Einaudi, 1995.
- BREDEKAMP, Horst: *Antikensehnsucht und Maschinenglauben: Die Geschichte der Kunstammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*. Berlin, Wagenbach, 2000.
- BREDEKAMP, Horst: *Image Acts: A Systematic Approach to Visual Agency*. Ed. and trans. CLEGG, Elizabeth. Berlin and Boston, De Gruyter, 2018.
- CAMPBELL, Stephen: *The Cabinet of Eros: Renaissance Mythological Painting and the Studiolo of Isabella d'Este*. New Haven, Yale University Press, 2004.
- CARRUTHERS, Mary: *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture*. 2nd edition. Cambridge, Cambridge University Press, 2008.
- CHELES, Luciano: *The Studiolo of Urbino: An Iconographic Investigation*. Wiesbaden, Ludwig Reichert, 1986.
- CHRISTIANSEN, Keith and WEPPELMANN, Stefan (eds.): *The Renaissance Portrait from Donatello to Bellini*. Exhibition Catalogue. New Haven, Yale University Press, 2011.
- CIERI VIA, Claudia: «Disegno e Ornamento nell'Opera Pittorica di Francesco di Giorgio Martini», in FIORE, Francesco Paolo (ed.): *Francesco di Giorgio alla Corte di Federico da Montefeltro*. Florence, Olschki, 2004, vol. 1, pp. 229–247.
- CLOUGH, Cecil H.: «Federigo da Montefeltro's Patronage of the Arts, 1468–1482», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 36 (1973), pp. 129–144.
- CLOUGH, Cecil H.: «Art as Power in the Decoration of the Study of an Italian Renaissance Prince: The Case of Federico da Montefeltro», *Artibus et Historiae*, 16 (1995), pp. 19–50.
- D'ANTONI, Anthony and TERZULLI, Stephanie: «Federico di Montefeltro's Hyperkyphosis: A Visual-Historical Case Report», *Journal of Medical Case Reports*, 2 (2008).
- DASTON, Lorraine and PARK, Katharine: *Wonders and the Order of Nature, 1150–1750*. New York, Zone Books, 1998.
- FELFE, Robert: *Naturform und Bildnerische Prozesse: Elemente einer Wissensgeschichte in der Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts*. Berlin and Boston, De Gruyter, 2015.

- FINDLEN, Paula: *Possessing Nature: Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*. Berkeley, University of California Press, 1996.
- FINUCCI, Valeria: *The Prince's Body: Vincenzo Gonzaga and Renaissance Medicine*. Cambridge and London, Harvard University Press, 2015.
- FISCHEL, Angela: *Natur im Bild: Zeichnung und Naturerkenntnis bei Conrad Gessner und Ulisse Aldrovandi*. Berlin, Gebrüder Mann, 2009.
- FORGAS, Joseph P.: «Mood and Judgment: The Affect Infusion Model (AIM)», *Psychological Bulletin*, 117 (1995), pp. 39–66.
- FOUCAULT, Michel: *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. Trans. SHERIDAN, Alan. New York, Vintage, 1994.
- FOUCAULT, Michel: *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Trans. SHERIDAN, Alan. New York, Vintage, 1995.
- FREEDBERG, David: *The Eye of the Lynx: Galileo, his Friends and the Beginnings of Modern Natural History*. Chicago, University of Chicago Press, 2002.
- FUCHS, Thomas: «Das Gedächtnis des Leibes», *Phänomenologische Forschungen*, 5 (2000), pp. 71–89.
- GAUTHIER, René Antonin: *Magninimité: L'Idéal de la Grandeur dans la Philosophie Païenne et dans la Théologie Chrétienne*. Paris, J. Vrin, 1951.
- GHERMANI, Naïma: *Le Prince et son Portrait: Incarner le Pouvoir dans l'Allemagne du XVI^e Siècle*. Rennes, PUR, 2009.
- GRAMACCINI, Norberto: «Das genaue Abbild der Natur: Riccios Tiere und die Theorie des Naturabgusses seit Cennino Cennini», in BECK, Herbert and BOL, Peter C. (eds.): *Natur und Antike in der Renaissance*. Exhibition Catalogue. Frankfurt a. M., Liebighaus, 1985, pp. 198–225.
- GREENBLATT, Stephen: «Resonance and Wonder», in KARP, Ivan and LAVINE, Steven D. (eds.): *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington and London, Smithsonian Institution Press, 1990, pp. 42–56.
- JONES, Ann Rosalin and STALLYBRASS, Peter: *Renaissance Clothing and the Materials of Memory*. Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- KARVOUNI, Maria: «Demas: The Human Body as a Tectonic Construct», in PÉREZ-GÓMEZ, Alberto and PARCELL, Stephen (eds.): *Chora Three: Intervals in the Philosophy of Architecture*. Montreal and Kingston, McGill-Queen's University Press, 1999, pp. 103–124.
- KENSINGER, Elizabeth A.: «Remembering the Details: Effects of Emotion», *Emotion Review*, 1 (2009), pp. 99–113.
- KIRKBRIDE, Robert: *Architecture and Memory: The Renaissance Studioli of Federico da Montefeltro*. New York, Columbia University Press, 2008.
- KLEMM, Tanja: *Bildphysiologie: Wahrnehmung und Körper in Mittelalter und Renaissance*. Berlin, Akademie-Verlag, 2013.
- KLIER, Andrea: *Fixierte Natur: Naturabguss und Effigies im 16. Jahrhundert*. Berlin, Reimer, 2004.
- KRIS, Ernst: «Der Stil 'rustique': Die Verwendung des Naturabgusses bei Wenzel Jamnitzer und Bernard Palissy», in: *Erstarre Lebendigkeit: Zwei Untersuchungen*. Zürich, diaphanes, 2012, pp. 27–135.
- KRISTELLER, Paul Oskar: «The Active and the Contemplative Life in Renaissance Humanism», in VICKERS, Brian (ed.): *Arbeit, Muße, Meditation: Betrachtungen zur «Vita Activa» und «Vita Contemplativa»*. Zürich, Verlag der Fachvereine, 1985, pp. 133–152.
- KROIS, John Michael: «Bildkörper und Körperschema», in BREDEKAMP, Horst and LAUSCHKE, Marion (eds.): *Bildkörper und Körperschema: Aufsätze zur Verkörperungstheorie Ikonischer Formen*. Berlin, Akademie-Verlag, 2011, pp. 252–271.

- LA ROCCA, Donald J.: «Monsters, Heroes, and Fools: A Survey of Embossed Armor in Germany and Austria, ca. 1475 – ca. 1575», in GROENENDIJK, Gert (ed.): *A Farewell to Arms: Studies on the History of Arms and Armour*. Delft, Legermuseum, 2004, pp. 34–55.
- LAUBE, Stefan: *Von der Reliquie zum Ding: Heiliger Ort – Wunderkammer – Museum*. Berlin, Akademie-Verlag, 2011.
- LEUCKART: «Die Zoophyten: Ein Beitrag zur Geschichte der Zoologie», *Archiv für Naturgeschichte*, 41 (1875), pp. 70–110.
- LEYDI, Silvio: «Mobili Milanesi in Acciaio e Metalli Preziosi nell'Età del Manierismo», in GUERRINI, Alessandra (ed.): *Fatto in Italia: Dal Medioevo al Made in Italy*. Exhibition Catalogue. Cinisello Balsamo, Silvana, 2016, pp. 121–137.
- MANN, James: «The Sanctuary of the Madonna delle Grazie, with Notes on the Evolution of Italian Armour during the Fifteenth Century», *Archaeologia*, 80 (1930), pp. 117–142.
- MANN, James: «A Further Account of the Armour Preserved in the Sanctuary of the Madonna delle Grazie near Mantua», *Archaeologia*, 87 (1938), pp. 311–351.
- MASSING, Jean Michel: «From Manuscript to Engravings: Late Medieval Mnemonic Bibles», in BERNS, Jörg Jochen and NEUBER, Wolfgang (eds.): *Ars Memorativa: Zur Kulturgeschichtlichen Bedeutung der Gedächtniskunst, 1400–1750*. Tübingen, Niemeyer, 1993, pp. 101–115.
- MUSOLFF, Hans-Ulrich: *Erziehung und Bildung in der Renaissance: Von Vergerio bis Montaigne*. Vienna, Cologne and Weimar, Böhlau, 1997.
- OLMI, Giuseppe: «Alle Origini della Politica Culturale dello Stato Moderno: Dal Collezionismo Privato al 'Cabinet du Roy'», *La Cultura*, 16 (1978), pp. 471–484.
- PIPERNO, Franco: *L'Immagine del Duca: Musica e Spettacolo alla Corte di Guidobaldo II Duca d'Urbino*. Florence, Olschki, 2001.
- POSIO, Vannozzo: *Le Armature delle Grazie tra Storia e Leggenda*. Modena, Mucchi, 1991.
- PYHRR, Stuart W. and GODOY, José-A. (eds.): *Heroic Armor of the Italian Renaissance: Filippo Negrolì and his Contemporaries*. Exhibition Catalogue. New York, Abrams, 1998.
- RICCARDI-CUBITT, Monique: *The Art of the Cabinet*. London, Thames and Hudson, 1992.
- RIVERS, Kimberly: «Memory and Medieval Preaching: Mnemonic Advice in the *Ars Praedicandi* of Francesc Eiximenis (ca. 1327–1409)», *Viator*, 30 (1999), pp. 253–284.
- ROSENBERG, Charles: «The Double Portrait of Federico and Guidobaldo da Montefeltro: Power, Wisdom, and Dynasty», in CERBONI BAIARDI, Giorgio, CHITTOLINI, Giorgio and FLORIANI, Piero (eds.): *Federico di Montefeltro: Lo Stato, le Arti, la Cultura*. Rome, Bulzoni, 1986, vol. 2, pp. 213–222.
- ROSHEIM, Mark Elling: *Leonardo's Lost Robots*. Berlin and Heidelberg, Springer, 2006.
- SCALINI, Mario: *Armature all'Eroica dei Negrolì*. Florence, Museo Nazionale del Bargello, 1987.
- SCALINI, Mario: «Il Poema Epico Cinquecentesco, Armi all'Eroica e da Pompa», in: *Armi e Armati: Arte e Cultura delle Armi nella Toscana e nell'Italia del Tardo Rinascimento dal Museo Bardini e dalla Collezione Corsi*. Exhibition Catalogue. Florence, Centro Di, 1988, pp. 13–27.
- SCALINI, Mario: «La Celata di Borghese Borghesi ed altri Copricapi Onorifici del Quattrocento», *OPD Restauro*, 5 (1993), pp. 137–141.
- SCALINI, Mario (ed.): *Armi e Potere nell'Europa del Rinascimento*. Exhibition Catalogue. Milan, Silvana, 2018.
- SCHACTER, Daniel L.: «Implicit Memory: History and Current Status», *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, and Cognition*, 13 (1987), pp. 501–518.
- SIKORSKY, Darius J.: «Il Palazzo Ducale di Urbino sotto Guidobaldo II (1538–74): Bartolomeo Genga, Filippo Terzi e Federico Brandani», in POLICETTI, Maria Luisa (ed.): *Il Palazzo di Federico da Montefeltro: Restauri e Ricerche*. Urbino, QuattroVenti, 1985, pp. 67–90.

- SIMONETTA, Marcello (ed.): *Federico da Montefeltro and his Library*. Exhibition Catalogue. Milan, Y. Press, 2007.
- SPRINGER, Carolyn: *Armour and Masculinity in the Italian Renaissance*. Toronto, University of Toronto Press, 2010.
- TADDEI, Mario: *I Robot di Leonardo da Vinci: La Meccanica e i Nuovi Automi nei Codici Svelati*. Milan, Leonardo3, 2007.
- TOEPFER, Georg: *Historisches Wörterbuch der Biologie: Geschichte und Theorie der Biologischen Grundbegriffe*. Stuttgart and Weimar, J. B. Metzler, 2011.
- TRANINGER, Anita: «Domänen des Gedächtnisses: Das Scheitern der Mnemotechnik an der *memoria* des Absoluten Herrschers», in BERNIS, Jörg Jochen and NEUBER, Wolfgang (eds.): *Seelenmaschinen: Gattungstraditionen, Funktionen und Leistungsgrenzen der Mnemotechniken vom Späten Mittelalter bis zum Beginn der Moderne*. Vienna, Cologne and Weimar, Böhlau, 2000, pp. 37–51.
- VALLET, Guillaume, BRUNEL, Lionel and VERSACE, Rémy: «The Perceptual Nature of the Cross-Modal Priming Effect: Arguments in Favor of a Sensory-Based Conception of Memory», *Experimental Psychology*, 57 (2010), pp. 376–382.
- WEBB, Jennifer: «'All that is Seen': Ritual and Splendor at the Montefeltro Court in Urbino», in CAMPBELL, Erin J., MILLER, Stephanie R. and CONSAVARI, Elizabeth Carroll (eds.): *The Early Modern Italian Domestic Interior, 1400–1700: Objects, Spaces, Domesticities*. Farnham, Ashgate, 2013, pp. 191–204.
- WORTHEN, James B. and HUNT, R. Reed: *Mnemonology: Mnemonics for the 21st Century*. New York, Psychology Press, 2010.
- YATES, Frances: *The Art of Memory* = Selected Works, vol. 3. London and New York, Routledge, 1966.
- YATES, Frances: «Architecture and the Art of Memory», *Architectural Association Quarterly*, 12 (1980), pp. 4–13.

DEVOTIONAL TATTOOS IN EARLY MODERN ITALY

TATUAJES DEVOCIONALES EN LA ITALIA DE LA EDAD MODERNA

Guido Guerzoni¹

Recibido: 19/10/2018 · Aceptado: 30/10/2018

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2018.22948>

Abstract

This essay seeks to analyze the production and dissemination of devotional tattoos in Early Modern times, focusing on the Italian case. It explores the details of their functions and meanings, and their intellectual reception. Nineteenth century theories stated that tattoos appeared in Europe only after the travels of Cook and Bouganville to savage Polynesia. There are many reasons to state that tattoos never disappeared in Italy, though. In the Roman Empire tattoo was considered «an indelible mark of infamy», while «tattooing of the whole body», was known as the «barbarian» custom. Between the fourth and the fifth century, the world of Christianity witnessed a progressive subversion of meanings originally approved for that practice of tattoo, by externalizing the signs of pain, transforming the figure of infamy in the patent expression of faith. Despite ambiguous attitude of Catholic authorities towards tattooing, this practice was a public ritual and this publicity was continually reiterated, revealing a social belonging.

Keywords

Devotional tattoos; Early Modern times; Italy; public ritual.

Resumen

Este ensayo pretende analizar la producción y difusión de los tatuajes devocionales en la Edad Moderna, con especial atención a Italia. Explora los detalles sobre sus funciones y significados, así como su recepción intelectual. Las teorías decimonónicas situaban la aparición de los tatuajes en Europa en un contexto posterior a los viajes de Cook y Bouganville a la Polinesia salvaje. Sin embargo, hay muchos motivos para creer que los tatuajes nunca desaparecieron de Italia. En tiempos del imperio romano el tatuaje fue considerado una «señal de infamia» y tatuarse el cuerpo, una práctica «bárbara». Entre los siglos IV y V, el cristianismo fue testigo de una progresiva transformación de los significados originalmente atribuidos

1. Bocconi University. Email: guido.guerzoni@unibocconi.it

a los tatuajes: se vivió un proceso de externalización de las señales del dolor y de transformación de la original infamia en una expresión de fe. Pese a las actitudes ambiguas que siempre mostraron las autoridades católicas hacia el tatuaje, esta práctica se convirtió en una ritual público y su visibilidad fue perpetuada, revelando un sentido identitario de pertenencia a un grupo.

Palabras clave:

Tatuajes devocionales; Edad Moderna; Italia; ritual público.

.....

I WOULD LIKE to make a few considerations on the production and dissemination of devotional tattoos in Early Modern times, and their intellectual reception, focusing on the Italian case, in which the presence of tattoos is documented since – at least – 3.400-3.100 BC, the period in which flourished Ötzi, the iceman mummy of Similaun, found in September 1991, with 53 tattoos adorning his body. It is not a brand-new issue, having been analysed in the past.² Nevertheless I reckon it is worthy to raise the question, both to confront with the vast number of studies that in the last few years addressed these issues, and to delve on the details of functions and meanings relevant to the religious practice.

Finalizing the essay *I tatuaggi sacri e profani della Santa Casa di Loreto* (sacred and profane tattoos in the Holy House of Loreto) published in 1889, ethnologist Caterina Pigorini Beri described a:

peculiar tradition encountered in almost every population of ancient Piceno, between the sea and the Tronto, Umbria and Abruzzi. This smart, kind and straightforward population in which apparently the Umbrian and Etrurian civilization mixed up, traditionally used tattoos: men in particular. And it is easy to notice because the tattoos are generally on their arms, close to the wrists.

The observer is always surprised seeing the peasants in the fields, with their sleeves rolled up, showing these symbolic signs in a turquoise shade of blue: a silhouette, a motto, a cross and the symbols of passion, with the sun and the moon, or the Holy Spirit and one or two pierced hearts, sometimes under a cross lodged in a globe or in a star; then the eternal, indelible forget-me-not as the song goes.

The tattoo is so natural and common that nobody talks about it. In fact, to my knowledge, nobody in the villages ever mentioned this strange tradition, peculiar to that region, that necessarily has a primary ethnographic and historical relevance.³

The same observation was made few years before, by the abbot Stoppani, who described this barbarian practise in his book published in 1881. He noticed in Loreto strange thugs, who were «jumping and beating like castanets some tablets of wood»

2. See for instance SCUTT, Ronald & GOTCH, Christopher: *Skin Deep: The Mysteries of Tattooing*. London, Peter Davies, 1974; MAERTENS, Jean-Thierry: *Le dessein sur la peau. Essai d'anthropologie des inscriptions tégumentaires*. Paris, Aubier Montagne, 1978; OETTERMANN, Stephan: *Zeichen auf der Haut. Die Geschichte der Tätowierung in Europa*. Frankfurt am Main, Syndikat, 1979; ANZIEU, Didier: *Le moi-peau*. Paris, Dunod, 1985; FAVAZZA, Armando R.: *Bodies Under Siege: Self-Mutilation and Body Modification in Culture and Psychiatry*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1987; RUBIN, Arnold (ed.): *Marks of Civilisation. Artistic Transformations of the Human Body*. Museum of Cultural History, Los Angeles, 1988; SANDERS, Clinton R. & VAIL, D. Angus: *Customizing the Body. The Art and Culture of Tattooing*. Philadelphia, Temple University Press, 1989; MASCIA-LEES, Frances E. & SHARPE, Patricia (eds.): *Tattoo, Torture, Mutilation and Adornment. The Denaturalization of the Body in Culture and Text*. Albany, State University of New York Press, 1992; GELL, Alfred: *Wrapping in Images. Tattooing in Polynesia*. Oxford, Oxford Studies in Social & Cultural Anthropology, 1993; POLHEMUS, Ted & RANDALL, Housk: *The Customized Body*, New York, Serpent's Tail, 1996; MIFFLIN, Margot: *Bodies of subversion. A secret History of Women and Tattoo*. Juno Books, New York, 1997; FLEMING, Juliet: «The Renaissance Tattoo», *RES: Anthropology and Aesthetics*, 31 (Spring, 1997), pp. 34-52; CAPLAN, Jane (ed.): *Written on the Body. The Tattoo in European and American History*. Princeton, Princeton University Press, 2000; GILBERT, Steve G.: *Tattoo History. A Source Book*, New York, Juno Publishing, 2001.

3. PIGORINI BERI, Caterina: *Costumi e superstizioni dell'Appennino Marchigiano*. Città di Castello, S. Lapi, 1889, p. 291.

inviting «people to do something that I did not understand immediately...».⁴ He was dumbfounded when he saw «a girl come forward, fresh-faced, innocent-looking and smiling». She chose a holy sign and then «left the arm at that jerk. That vile man began to spread with a black paint the salient features of the incision. Then he applied the tablet on that poor arm and he pressed it in such a way that it remained printed in black. Then began the shameful carnage. He wielded a stiletto made in steel and with his hand animated by an almost convulsive shudder, he began to tease, injure blood to the poor victim. He passed and repassed on the lines of engraving, until all that filth was absorbed».⁵

I found some tablets engraved in the sixteenth century at Loreto (Figures 1-29) and they can be grouped into six main categories: I) Tattoos related to Order of Saint Francis (Franciscans were the first keepers of the Loreto sanctuary); II) Tattoos associated to the Company of Jesus; III) Tattoos related to both previous orders; IV) Various religious tattoos; V) Love tattoos; VI) Miscellaneous, with tattoos of young spouses (doves, according to the say «and the verb turned into flesh and inhabited us»), and widowers' with skull and crossed shinbones and the motto *memento mori* tattooed below.

However, the statement made by Pigorini Beri was not completely true. Cesare Lombroso, the famous/infamous founder of Italian criminal anthropology, who collected an astonishing bulk of drawings and photographs, focused on tattoos (Figure 30) and had already observed in 1878 the habit of devotional tattoos, there and elsewhere. He revealed that in Lombardy, near the Sanctuary of Caravaggio, shepherds preferred the «cross superimposed to a globe or a heart and surrounded by candles»; the image of the Blessed Sacrament was appreciated especially by people of Naples, together with crucifixes, patron saints, and the portraits of the dead,⁶ while on the arms of the people from Romagna it was common to see christograms in the shape of a capital H,⁷ similar to those described by Giuseppe Pitré in Sicily, some decades earlier.⁸ This geographical distribution was confirmed by a rich national lexicography: *retrato* (portrait), *marco* (mark), *signo* (sign), *devozione* (devotion), *marconzito* and *'nzito*.

These sources invite us to reconsider mainstream nineteenth century theories and scholars, which stated that tattoos appeared in Europe only after the travels of Cook and Bouganville to savage Polynesia. The historical practice of devotional tattooing in Italy was a comprehensible matter of embarrassment, since it questioned unfaltering tenets of the anthropological school of positivist matrix, which stressed, not only in Italy, the atavistic, deviant, and «extra-European» features of tattoos. These theories, lacking serious historical foundation, saw in the «sign of Cain» the *trait d'union* underlining the association between the savages described by coeval

4. STOPPANI, Antonio: *Il bel paese*, Milano, Giacomo Agnelli, 1881, p. 164.

5. *Ibidem*, p. 164.

6. LOMBROSO, Cesare: *Uomo Delinquente in Rapporto all'Antropologia, Giurisprudenza e alle Discipline Carcerarie. Delinquente-Nato e Pazzo Morale*. Torino, Fratelli Bocca, 1884, pp. 300-1.

7. PIGORINI BERI, Caterina: *op. cit.*, p. 303.

8. PITRÉ, Giuseppe: *Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano raccolti e descritti da Giuseppe Pitré*. Palermo, il Vespro, 1870-1913, vol. I, p. 465.



FIGURES 1-15. TATTOOS WOODEN ENGRAVED TABLETS, SIXTEENTH CENTURY, BASILICA DELLA SANTA CASA, LORETO: 1-4 CRUCIFIX, 5 ROOSTER, 6-7 HOLY GHOST, 8-9 CROSS, 10 OSTENSORIUM, 11 GLOBE, 12-13 MONOGRAM OF ST. BERNARDINE, 14-15 MADONNA OF LORETO.



FIGURES 16-29. TATTOOS WOODEN ENGRAVED TABLETS, SIXTEENTH CENTURY, BASILICA DELLA SANTA CASA, LORETO: 16-17 MADONNA'S SYMBOLS, 18 OUR LADY OF SORROWS, 19 IMMACULATE CONCEPTION, 20 ST. ANTHONY OF PADUA, 21-22 ST. FRANCIS, 23 ST. CLARE, 24 ST. MICHAEL, 25 PURGATORIAL SOULS, 26-28 DIVINE PIERCED HEARTS, 29 TWO PIERCED HEARTS.

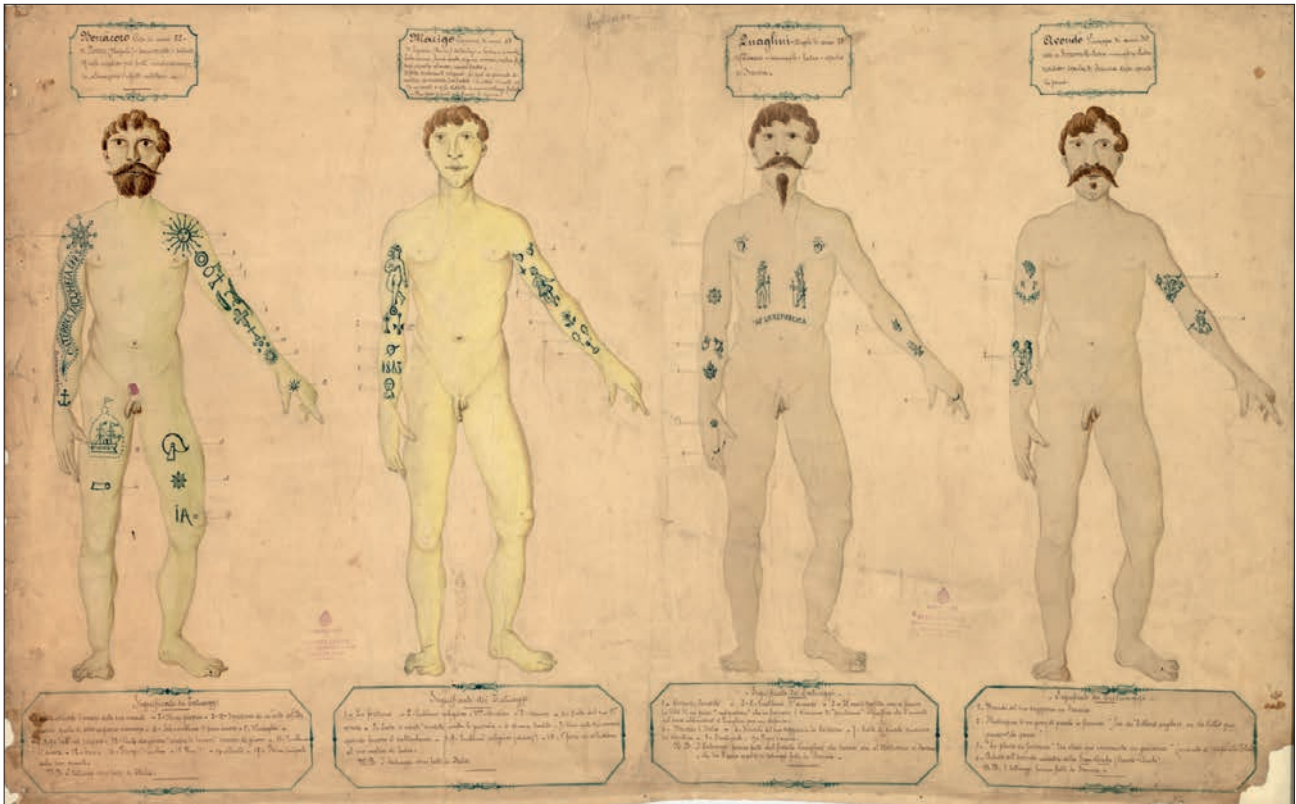


FIGURE 30. LOMBROSIAN PLATE OF TATTOOED MEN, NINETEENTH CENTURY, MUSEO DI ANTROPOLOGIA CRIMINALE, CESARE LOMBROSO, UNIVERSITÀ DI TORINO.

explorers, geographers and anthropologists, and the *urban cavemen*, responsible or potentially responsible for the most heinous crimes against human society.

To understand the embarrassment of that time, however, we have to go back to the devotional function, and the genuinely popular practice of a very ancient tradition, which questions those lingering historical assumptions. In the traditional classification of tattoos made by Lombroso and De Blasio (tattoo of love, of nickname, of revenge, of graduation, of contempt, of profession, of beauty, of age, ethnic, obscene, hereditary, symbolic, psychic, religious), the causes that kept this custom would have been the imitation, the idleness, the spirit of the sect, the erotic passions, the atavism and, finally, the religion.⁹ Hence the difficulties encountered

9. See BERTÉ, Francesco: «Il tatuaggio in Sicilia in rapporto alla resistenza psichica», *Archivio di Etnografia e Antropologia*, 22 (1891), pp. 205-230; CERCHIARI, Luigi, G.: *Chiromanzia e tatuaggio. Note di varietà, ricerche storiche e scientifiche coll'appendice di un'inchiesta con risposte di Ferrero, Lombroso, Mantegazza, Morselli ed altri*. Milano, Ulrico Hoepli, 1903; DE ALBERTIS, Orazio: *Il tatuaggio nelle prostitute. Studio psico antropologico*. Genova, Stab. tip. del Commercio, 1888; DE BLASIO, Abele: *Il tatuaggio dei camorristi e delle prostitute di Napoli*. Torino, Fratelli Bocca, 1894; *idem*: *Il tatuaggio ereditario e psichico dei camorristi napoletani*. Napoli, Tocco, 1898; *idem*: *Ulteriori ricerche intorno al tatuaggio dei camorristi napoletani*. Napoli, ivi, Camilla e Bertolero, 1902; *idem*: *Il tatuaggio*. Napoli, Priore, 1905; *idem*: *Tatuaggi anarchici in delinquenti monarchici*. Napoli, Luigi Piero, 1906; *idem*: «Tatuaggi di delinquenti precoci», *L'Anomalo* (1914), pp. 2-12; *idem*: *Tatuaggi artistici in disertori francesi*. Torino, Fratelli Bocca, 1911; EULA, Donato C.: *L'espressione del tatuaggio. Appunti critici d'antropologia criminale*. Milano, Corriere sam bisemtin, 1897; FRANCI, G.B.: *Tatuaggio politico in un delinquente d'occasione*, Siena 1915; GURRIERI, Rafaele: *Il tatuaggio nella antropologia e nella*



FIGURE 31. TATTOOS WOODEN ENGRAVED TABLETS AND CORRESPONDING PRINTS, SIXTEENTH CENTURY, LORETO, BASILICA DELLA SANTA CASA.

in trying to bring to order, according to likely paths, such complex phenomenon: beyond the hypocritical wonder for the blatant infraction of the biblical precepts that banished every form of self-mutilation and permanent modification of the body, considered the masterpiece of God, some reservations were tactically made about the lawfulness of such a privately idolatrous relationship. I would dare to say, in front of some tattoo artists, customized.

In the case of Loreto, in fact, both the very wide range of patterns (more than four hundred have survived) (Figure 31) and their paradoxical modernity (i.e. the success of the images such as Santa Filomena, canonized in 1833, or the Immaculate Conception, whose dogma was declared only in 1854), which make me not obliterate entirely the possibility that even free tattoos were performed, aside the choice of tabellar motifs. As indeed observed Pigorini Beri: «no other sanctuary has so many tattoos (even if there are other shrines that have such strange custom) as that of Loreto: and, a fact worthy of the highest attention is this: the sacred tattoo of Loreto, without speaking for now of the amorous that is a direct consequence of it, it has a singular variety of types and symbolic figures»¹⁰.

medicina legale. Bologna, Zanichelli, 1912; LOMBROSO, Cesare: *Il tatuaggio*. Torino, 1866; *idem*: «Sul tatuaggio in Italia in specie fra i delinquenti», *Rivista Carceraria*, 17 (1875), pp. 113-26; *idem*: *L'uomo delinquente*. Milano, Hoepli, 1876; MIRABELLA, Emanuele: *Il tatuaggio dei domiciliati coatti in Favignana, con prefazione del Prof. Cesare Lombroso*. Roma, Tipografia Editrice Romana, 1903; MOLINARO DEL CHIARO, Luigi: *Il tatuaggio*. Napoli, G. M. Priore, 1905; OTTOLENGHI, Salvatore: *Il tatuaggio nei minorenni corrigendi*. Torino, Fratelli Bocca, 1898; PONTECORVO, Carlo: *Il tatuaggio e sua importanza antropologica e medico-legale*. Roma, Tip. Mariani, 1891.

10. PIGORINI BERI, Caterina: *op. cit.*

We can therefore imagine the bewilderment of several nineteenth century authors, who unwillingly penned masterpieces of humour, such as *Artistic tattoos of French deserters*, *The psychic and hereditary tattoos of Naples' camorristi*, *Anarchic tattoos in monarchic criminals*, *Political tattoos in an occasional criminal*, or *Tattoos and the somatic aesthetics of negroes*. Proud of putting in the preface of their treatises the canonical quote of Théophile Gautier: «The brute feels that the ornament traces an indelible border between him and the beast, and when he cannot embroider his clothes, he decorates his own skin», they welcomed these discoveries with comprehensible embarrassment.

The first obstacle was represented by the epithelial taboo, by the intolerant embarrassment, a *skin feeling* one could say, for this painful use of the integument that forced to overcome the Manichean concept of «social skin», aptly described by Terence Turner: «The surface of the body becomes, in any human society, a boundary of a peculiarly complex kind, which simultaneously separates domains lying on either side of it and conflates different levels of social, individual, and intra-psychic meaning. The skin (and hair) are the concrete boundary between the self and the other, the individual and society».¹¹

In the limbs of male and female devotees, the shame of permanent deformation added up to the publicity of the act and the fact, since tattooing was a public ritual and the tattoos were intentionally done in visible parts of the body. But this publicity was continually reiterated, revealing a social belonging, so privately identitarian even before confessional, which turns intolerable for bourgeois clichés in terms of body visibility and aesthetics of nudity. The devotional tattoo, although it expressed noble sentiments, being the non-metaphorical incarnation of an unshakable faith, shattered several taboos in one shot: the peasants, in fact, did not get tattooed in the pudent and shameful parts, like the mafiosi, the camorristi, the pederasts, and the prostitutes. On the contrary, they preferred cutaneous garments exposed to sunlight, sort of personal sanctuaries prêt-à-porter, ready to welcome the breath of the air and the look of the peers.

According to the classical literary sources, many ancient people were tattooed: the Assyrians described by Luciano, the Dacians and the Sarmatians who according to Pliny «corpora sua inscribunt», the Thracians observed by Herodotus, so full of ink that they originated the expression Thracianotae, but not the Christians, nor, much less, the devoted servants of the Holy Roman Church. In fact, whether it was Arii, Agatirsi, Britanni, Cananei, Geloni, Libi, Nubiani, Pitti or Scizi, the tattoo denounced, without words, the barbarian nature of its bearers. Hence the die-hard belief that in Italy, these primitive forms of bodily modification had disappeared since antiquity, together with the extinction of the *mores* of the ancient barbarian populations.

This is curious because the Latin word for tattoo (which is a Polynesian lemma first appeared in English in Captain Cook's Voyages in 1770), namely *nota* (note,

11. TURNER, Terence: «The social skin: interface with the world», in CHERFAS, Jeremy & LEWIN, Roger: *Not Works alone: a cross-cultural view of activities superfluous to survival*. London, Temple Smith, 1980, p. 139.

writing), derives from the substitution of the greek *stizein* (stinging, itching, root of which was derived from stigma, *ta stigmata*, stigmàta) with the verb *inscribo*, which has the same ethymology of *scribbles*. Stigmàta were presumably tattoos, and at the early beginning of Christian culture and literacy we found these writings in the flesh, *these biographies*: the tattoo was first writing, the expression of a completed thought, narration, vote, speech, epic, history.

In this regard I believe that it would be wrong to assume that the tradition of tattooing, not only religious symbols, was a recent novelty in Loreto, and broadly speaking, Italy. It was an ancient practice, carried out at least since the fifteenth century, but probably never interrupted from Roman times. Let's consider for instance the description provided in the codex Urbinate Latino 1217, preserved in the Vatican Library and entitled *Thesaei Pines, Urbinatis speculum de cerretanis*, which according to the authoritative opinion of Pietro Camporesi was written between 1484 and 1486. The author described a peculiar habit of the Pauliani, a bizarre Christian sect whose members, thanks to the intercession of Saint Paul, were insensitive to snake poison, living with them and bearing a snake tattooed on their shoulders.

The description provided by Teseo Pini is fairly impressive: in Rome «they draw first on the arm or shoulder a serpent. Then with the tip of a very thin needle they make small bites over the figure. After they rub them with soot or coal dust or with the juice of certain herbs. The flesh absorbs through the bites that color and remains perpetually the sign, and so Paulani lead and show the blue/black spots in the shape of a snake on the white skin». Few years later the *Provisione elemosinaria per li poveri di qualunque sorte della città di Bologna*, published in the same city in 1548, when speaking of beggars, stigmatized those who «dye and dot (*maculano*) their flesh by exhibiting misfortunes of their country, fire, war or other ruins». The same kind of tattooed beggars, in Rome, were known as «istoriati», (where «istoriare» means to decorate with historical or legendary scenes), indirectly recognizing with this title the narrative dimension of the stories written of their bodies.

But tattooing in Early Modern Italy was not only a deviant practice. The Neapolitan abbot Diego Bernardo de Mendoza, who died in 1650, revealed a Marian tattoo on his chest, associated to a devotional practice known as «Slavery of Mary». ¹² Its motives were similar to those described by the French traveller Jean de Thévenot, who in the spring of 1658 visited the holy sites of Palestine. On the 29th of April, a Monday, he spent all day with his travelling companions «to have our arms tattooed, like all Pilgrims who are Christians of Bethlehem following the Latin rite which is practiced...». ¹³ Were the Pilgrims and the Crusaders coming back from the East responsible of importing this exotic practice in the Italian land, flaunting like a trophy their turquoise arms? Or this tradition was common in many other areas, not only in Italy, and we just ignored its existence?

12. CORRAIN, Cleto, et al.: «Il tatuaggio religioso in Loreto», *Ravennatensia*, 6 (1977), pp. 381-96, quoted at pp. 388-89.

13. In PERDRIZET, Paul: «La miraculeuse histoire de Pandare et d'Echédore, suivie de recherches sur la marque dans l'Antiquité», *Archiv für Religionwissenschaft*, 14 (1911), pp. 54-129, quoted at p. 113.

The sources I quoted raise many historical questions. Among the many, I will pick up two of them. The first is represented by the ambiguous attitude of Catholic authorities towards tattooing, criticized in chapter XIX, v. 28 of Leviticus («You shall not make any cuttings in your flesh for the dead, nor tattoo any marks upon you»), condemned by the Nicaea Council of 325, and abhorred by the Church Fathers. This practice could be explained by remembering that in the Roman Empire¹⁴ tattoo was considered «an indelible mark of infamy», while «tattooing of the whole body», was known as the «barbarian» custom: for them, tattooing was always utilitarian, and usually a sign of degradation.¹⁵ In the Latin world, it was used to punish fugitive slaves, prisoners of war or criminals with defamatory, punitive or preventive functions (for Juvenal and Apuleius the condemned *in ergastula* were *inscripti* or *litterati*).¹⁶ Many were *damnati ad metalla* (condemned to the mines), condemned to gladiatorial schools,¹⁷ the *probosae personae* (mimes, teachers, technitai Dionysiou, gladiators, prostitutes, lenons and ruffians),¹⁸ to close with the freshmen (*fabricienses*) of the arsenals. The only exceptions were the tattoos of the soldiers, who engraved on the right arm the name of the emperor and the date of their engagement, although even in this case some degree of coercion is visible, as such signs made desertions much more difficult and risky.

In most cases, therefore, the tattoo was considered to be: «an indelible mark of infamy which adds insult to injury, and makes the punishment permanent, should (under unforeseen circumstances) the other punitive situation prove temporary».¹⁹ Sometimes the name of the crime was inscribed (K for Calumnia, F or FGV for Fugitivus), in other cases the offended authority, in others still the penalty to be served: almost all the Christians condemned to the forced labor in the mines were tattooed on their forehead with the sentence *Ad Metalla*.

14. See BURRUS, Virginia: «Macrina's Tattoo», *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, 33 (2003), pp. 403-17; COLEMAN, Kathleen M.: «Fatal Charades: Roman Executions Staged as Mythological Enactments», *The Journal of Roman Studies*, 80 (1990), pp. 44-73; DÖLGER, Franz J.: *Sphragis: eine altchristliche Taufbezeichnung in ihren Beziehungen zur profanen und religiösen Kultur des Altertums*. Paderborn, Schöningh, 1911; *idem*: «Religiöser oder profaner Charakter der Stammestätowierung?», *Antike und Christentum*, III, 3 (1932), pp. 204-9; *idem*: «Beiträge zur Geschichte des Kreuzzeichens», *Jahrbuch für Antike und Christentum*, 1 (1958), pp. 5-19; ELM, Susanna: «Sklave Gottes - Stigmata, Bischöfe und anti-häretische Propaganda im vierten Jahrhundert», *Historische Anthropologie*, 7, 3 (1999), pp. 345-63; *idem*: «Marking the Self in Late Antiquity. Inscriptions, Baptism and the Conversion of Mimes», in MENKE, Bettine & VINKEN, Barbara (eds.): *Stigmata. Poetiken der Körperinschrift*. Paderborn, Wilhelm Fink Verlag, 2004, pp. 47-68; GUSTAFSON, Mark: «Comdemnation to the Mines in the Later Roman Empire», *Harvard Theological Review*, 87 (1994), pp. 421-33; *idem*: «Inscripta in fronte: Penal Tattooing in Late Antiquity», *Classical Antiquity*, 16 (1997), pp. 79-105; *idem*: «The Tattoo in Later Roman Empire and Beyond», in CAPLAN, Jane (ed.): *Written on the body: the tattoo in European and American History*. Princeton, Princeton University Press, 2000, pp. 16-31; JONES, Christopher P.: «Stigma: Tattooing and Branding in Greco-Roman Antiquity», *Journal of Roman Studies*, 72 (1987), pp. 139-55; *idem*: «Stigma and Tattoo», in CAPLAN, Jane (ed.): *Written on the body: the tattoo in European and American History*. Princeton, Princeton University Press, 2000, pp. 1-15; SCHÖNFELD, Walther: *Körperbemalen, Brandmarken, Tätowieren. Nach griechischen, römischen Schriftstellern, Dichtern, neuzeitlichen Veröffentlichungen und eigenen Erfahrungen, vorzüglich in Europa*. Heidelberg, Huthig, 1960; ZIMMERMANN, Konrad: «Tätowierte Thrakerinnen auf griechischen Vasenbildern», *Jahrbuch des Deutschen archäologischen Instituts*, 95 (1980), pp. 163-96.

15. JONES, Christopher P.: «Stigma: Tattooing and Branding... », p. 143.

16. JONES, Christopher P.: «Stigma: Tattooing and Branding... », pp. 149-50 and 153.

17. GUSTAFSON, Mark: «Inscripta in fronte...», p. 83.

18. ELM, Susanna: «Marking the Self... », p. 58.

19. GUSTAFSON, Mark: «Inscripta in fronte... », pp. 89-90.

In light of this evidence, we can understand the virtuous association between slavery, stigmata and martyrdom: many Christians were proud to bear witnesses to their faith, their «being slaves of Christ». When saint Paul in his Letter to the Galatians (6,17) claimed to have: «the stigmata of Jesus» on his body, he immediately qualified himself as his slave, ensuring the eternal luck of the term, used to identify bodily signs that for self-laceration or mystical transmission advertise the intimate participation of the stigmatized to the sufferings of Jesus Christ. In this sense, as Susanne Elm pointedly noted: «as long as occurs voluntarily, such markings can be read as representing supreme disregard of even the highest authority manifested in the immaculate body, and thus as projecting an authority that transcends such power and become unassailable».²⁰

However, the positions held by the leaders of the Church were ambiguous. On the one hand they officially deprecated these forms of devotion, disputing the idolatrous tendencies that made them almost indistinguishable from those prevalent among the heretical and heterodox movements, with whom they were in open, and sometimes bloody, conflict. On the other hand, the hierarchies were forced, in hostile environments, to permit the nobility of purpose, not being able to defer the risks run by those who bravely showed the distinguished marks of their faith, nor being able to ignore the presence of obligations rather explicit. Thus, between the fourth and the fifth century, the world of Christianity witnessed a progressive and significant subversion of meanings originally approved for that practice. This subversion, by externalizing the signs of pain, transformed the figure of infamy in the patent expression of faith, a symbol of martyrdom.

Not by chance in mid-sixth century Procopius of Gaza found that many Christians had tattoos on their shoulders or arms with the name and symbols of Christ, the beloved figures (ΙΧΘΥΣ, Greek acronym for Jesus Christ, the Son of God, Savior), INRI, Α and Ω, the emblems of the fish, dolphin, lamb or anchor, christograms and symbols of the cross. They were bold letters of everlasting devotion, lively and pulsating holy scriptures, inscribed on the arms and the hands of those who carried an eternal declaration of love and obedience. They would be forever inscribed on their flesh, till death, a proof of their faith proudly flaunted in front of infidels and non-believers.

For this reason, I am strongly convinced that tattoos never disappeared in Italy. They crossed unscathed the centuries that separated the decline of the Roman Empire from the publication of manuals for confessors. For example, amongst the *Decisiones prudentiales casuum et quaesitorum conscientia* of Reverend Father Prospero Domenico Maroni, from Cagli, published in Forlì in 1702, it is mentioned, as thirty seventh case, the interesting example of «women that during the celebration of Saint John Baptist trace crosses or other signs on the body of men or women, puncturing the flesh with pins so that they could better absorb the ink that is poured on the wounds after bleeding...».²¹

20. ELM, Susanna: «Pierced by Bronze Needles: Anti-Montanist Charges of Ritual Stigmatization in Their Fourth-Century Context», *Journal of Early Christian Studies*, 4 (1996), pp. 409-39, quoted at pp. 414-5.

21. In CROCIANI, Giovanni: *Superstizioni e pregiudizi nelle Marche durante il Seicento*. Bologna, Cappelli, 1947, p. 75.



FIGURE 32. J. WHATMAN, IL MARCATORE DI SANTILLI (TATTOOIST IN NAPLES), CA. 1820, COLORED AQUATINT, 78 X 103 MM, IN A. CHIUSOLE, ITINERARIO DELLE PITTURE, SCULTURE, ED ARCHITETTURE PIÙ RARE DI MOLTE CITTÀ D'ITALIA, N. P., N. D.

Bleeding reminds the relevance of the devotional rituals, which must be taken into account. Those are less tied to earthly permanence of the outcome, the trademark blue or blackish – mute albeit talking witness of a feeling that did not fear death and pain – but rather to the ephemeral performative mode that accompanied the execution of devotional tattooing. All descriptions gathered underline that the rite of tattooing was celebrated *coram populo*, according to the canons of a public martyrdom, though no doubt individual: as anyone that had a tattoo knows, during the operation the limb, stimulated by the instrument of the tattooist, «spews blood». From this perspective, similarly to what occurred in other extreme devotional practices, from self-flagellation to stripping the flesh off knees or feet soles, these cutaneous icons replicated, in public but bearable forms, the technical modalities of crucifixion.

Pilgrims used to have the forearm tattooed, near or onto the hand, as if they wanted to imitate Saint Francis' *stigmata*, a practice confirmed by the shapes and dimensions of the matrixes that have been preserved. Though slightly differing, from a minimum of two by four centimetres (find 887, Heart of Jesus pierced by a sword *Cuore di Gesù trafitto da una spada*) to a maximum of five by eight (find 848, Crucifix *Crocifisso*), they generally developed in length, proving the usage of having the hollow or more frequently the back of the forearm tattooed. This habit confirms the ostensory function of the multitude of *signes* inflicted, which were sheer *insigna Cristi*, and not by chance the nail of the tattooist in fact insisted on

wrists of Italian martyrs, leaving forever impressed the *stigmata* of their suffering (pain can be quite intense, especially near those points which are replete of nerve endings, such as, precisely, wrists).²²

To this pain, the metaphorical one often added up, since a remarkable number of issues evokes quite explicitly gory piercings. The versions of the Madonnas of Seven Pains (covered in blades and stabbed in various fashions), or the sacred hearts of Jesus pierced with rapiers and daggers, underline the evocative power of this votive means, since the pain of the incision guaranteed the atonement of sins and the perennial remembering of the suffering of object and subject in the act of devotion.

What remains open is the big question: why don't we have painting or other visual reproduction of tattoos? Was it simply tolerated but officially criticized, suggesting the painters not to reproduce this popular, a little bit pagan, costume? (Figure 32) What is notorious is that this censorship was as old as ignored by many other believers, and mostly by those who were more involved, namely the pilgrims: «it is an old custom for Christian pilgrims to Jerusalem to be tattooed there with some religious symbol, their name, or initials, and the dates of the pilgrimage».²³ Nevertheless, the infraction of this prohibition was equivalent of blasphemy to any visual artist. And since the artists often left the imperishable trace of their signature on their artworks, it was not advisable to commit a crime so serious, for which were expected very severe penalties.

22. See on these aspects MADFIS, Eric & ARFORD, Tammi: «The Dilemmas of Embodied Symbolic Representation», *The Social Science Journal*, 50, 4 (2013), pp. 547-556.

23. See OUSTERHOUT, Robert: «Permanent Ephemera: The 'Honourable Stigmatisation' of Jerusalem Pilgrims», in BARTAL, Renana & VORHOLT, Hanna (eds.): *Between Jerusalem and Europe. Essays in Honour of Bianca Kühnel*. Brill, Leiden-Boston, 2015, pp. 97-109.

BIBLIOGRAPHY

- ANZIEU, Didier: *Le moi-peau*. Paris, Dunod, 1985.
- BERTÉ, Francesco: «Il tatuaggio in Sicilia in rapporto alla resistenza psichica», *Archivio di Etnografia e Antropologia*, 22 (1891), pp. 205-230.
- BURRUS, Virginia: «Macrina's Tattoo», *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, 33 (2003), pp. 403-17.
- CAPLAN, Jane (ed.): *Written on the Body. The Tattoo in European and American History*. Princeton, Princeton University Press, 2000.
- CERCHIARI, Luigi, G.: *Chiromanzia e tatuaggio. Note di varietà, ricerche storiche e scientifiche coll'appendice di un'inchiesta con risposte di Ferrero, Lombroso, Mantegazza, Morselli ed altri*. Milano, Ulrico Hoepli, 1903.
- COLEMAN, Kathleen M.: «Fatal Charades: Roman Executions Staged as Mythological Enactments», *The Journal of Roman Studies*, 80 (1990), pp. 44-73.
- CORRAIN, Cleto, et al.: «Il tatuaggio religioso in Loreto», *Ravennatensia*, 6 (1977), pp. 381-96.
- CROCIONI, Giovanni: *Superstizioni e pregiudizi nelle Marche durante il Seicento*. Bologna, Cappelli, 1947.
- DE ALBERTIS, Orazio: *Il tatuaggio nelle prostitute. Studio psico antropologico*. Genova, Stab. tip. del Commercio, 1888.
- DE BLASIO, Abele: «Tatuaggi di delinquenti precoci», *L'Anomalo* (1914), pp. 2-12.
- DE BLASIO, Abele: *Il tatuaggio dei camorristi e delle prostitute di Napoli*. Torino, Fratelli Bocca, 1894.
- DE BLASIO, Abele: *Il tatuaggio ereditario e psichico dei camorristi napoletani*. Napoli, Tocco, 1898.
- DE BLASIO, Abele: *Il tatuaggio*. Napoli, Priore, 1905.
- DE BLASIO, Abele: *Tatuaggi anarchici in delinquenti monarchici*. Napoli, Luigi Piero, 1906.
- DE BLASIO, Abele: *Tatuaggi artistici in disertori francesi*. Torino, Fratelli Bocca, 1911.
- DE BLASIO, Abele: *Ulteriori ricerche intorno al tatuaggio dei camorristi napoletani*. Napoli, ivi, Camilla e Bertolero, 1902.
- DÖLGER, Franz J.: «Beiträge zur Geschichte des Kreuzzeichens», *Jahrbuch für Antike und Christentum*, 1 (1958), pp. 5-19.
- DÖLGER, Franz J.: «Religiöser oder profaner Charakter der Stammestätowierung?», *Antike und Christentum*, III, 3 (1932), pp. 204-9.
- DÖLGER, Franz J.: *Sphragis: eine altchristliche Taufbezeichnung in ihren Beziehungen zur profanen und religiösen Kultur des Altertums*. Paderborn, Schöningh, 1911.
- ELM, Susanna: «Marking the Self in Late Antiquity. Inscriptions, Baptism and the Conversion of Mimes», in MENKE, Bettine & VINKEN, Barbara (eds.): *Stigmata. Poetiken der Körperinschrift*. Paderborn, Wilhem Fink Verlag, 2004, pp. 47-68.
- ELM, Susanna: «Pierced by Bronze Needles: Anti-Montanist Charges of Ritual Stigmatization in Their Fourth-Century Context», *Journal of Early Christian Studies*, 4 (1996), pp. 409-39.
- ELM, Susanna: «Sklave Gottes - Stigmata, Bischöfe und anti-häretische Propaganda im vierten Jahrhundert», *Historische Anthropologie*, 7, 3 (1999), pp. 345-63.
- EULA, Donato C.: *L'espressione del tatuaggio. Appunti critici d'antropologia criminale*. Milano, Corriere sam bisemtin, 1897.
- FAVAZZA, Armando R.: *Bodies Under Siege: Self-Mutilation and Body Modification in Culture and Psychiatry*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1987.

- FLEMING, Juliet: «The Renaissance Tattoo», *RES: Anthropology and Aesthetics*, 31 (Spring, 1997), pp. 34-52.
- GELL, Alfred: *Wrapping in Images. Tattooing in Polynesia*. Oxford, Oxford Studies in Social & Cultural Anthropology, 1993.
- GILBERT, Steve G.: *Tattoo History. A Source Book*, New York, Juno Publishing, 2001.
- GURRIERI, Rafaele: *Il tatuaggio nella antropologia e nella medicina legale*. Bologna, Zanichelli, 1912.
- GUSTAFSON, Mark: «Condemnation to the Mines in the Later Roman Empire», *Harvard Theological Review*, 87 (1994), pp. 421-33.
- GUSTAFSON, Mark: «Inscripta in fronte: Penal Tattooing in Late Antiquity», *Classical Antiquity*, 16 (1997), pp. 79-105.
- GUSTAFSON, Mark: «The Tattoo in Later Roman Empire and Beyond», in CAPLAN, Jane (ed.): *Written on the body: the tattoo in European and American History*. Princeton, Princeton University Press, 2000, pp. 16-3.
- JONES, Christopher P.: «Stigma and Tattoo», in CAPLAN, Jane (ed.): *Written on the body: the tattoo in European and American History*. Princeton, Princeton University Press, 2000, pp. 1-15.
- JONES, Christopher P.: «Stigma: Tattooing and Branding in Greco-Roman Antiquity», *Journal of Roman Studies*, 72 (1987), pp. 139-55.
- LOMBROSO, Cesare: «Sul tatuaggio in Italia in specie fra i delinquenti», *Rivista Carceraria*, 17 (1875), pp. 113-26.
- LOMBROSO, Cesare: *L'uomo delinquente*. Milano, Hoepli, 1876.
- LOMBROSO, Cesare: *Uomo Delinquente in Rapporto all'Antropologia, Giurisprudenza e alle Discipline Carcerarie. Delinquente-Nato e Pazzo Morale*. Torino, Fratelli Bocca, 1884.
- MADFIS, Eric & ARFORD, Tammi: «The Dilemmas of Embodied Symbolic Representation», *The Social Science Journal*, 50, 4 (2013), pp. 547-556.
- MAERTENS, Jean-Thierry: *Le dessein sur la peau. Essai d'anthropologie des inscriptions tégumentaires*. Paris, Aubier Montagne, 1978.
- MASCIA-LEES, Frances E. & SHARPE, Patricia (eds.): *Tattoo, Torture, Mutilation and Adornment. The Denaturalization of the Body in Culture and Text*. Albany, State University of New York Press, 1992.
- MIFFLIN, Margot: *Bodies of subversion. A secret History of Women and Tattoo*. Juno Books, New York, 1997.
- MIRABELLA, Emanuele: *Il tatuaggio dei domiciliati coatti in Favignana, con prefazione del Prof. Cesare Lombroso*. Roma, Tipografia Editrice Romana, 1903.
- MOLINARO DEL CHIARO, Luigi: *Il tatuaggio*. Napoli, G. M. Priore, 1905.
- OETTERMANN, Stephan: *Zeichen auf der Haut. Die Geschichte der Tätowierung in Europa*. Frankfurt am Main, Syndikat, 1979.
- OTTOLENGHI, Salvatore: *Il tatuaggio nei minorenni corrigendi*. Torino, Fratelli Bocca, 1898.
- OUSTERHOUT, Robert: «Permanent Ephemera: The 'Honourable Stigmatisation' of Jerusalem Pilgrims», in BARTAL, Renana & VORHOLT, Hanna (eds.): *Between Jerusalem and Europe. Essays in Honour of Bianca Kühnel*. Brill, Leiden-Boston, 2015, pp. 97-109.
- PERDRIZET, Paul: «La miraculeuse histoire de Pandare et d'Echédore, sui vie de recherches sur la marque dans l'Antiquité», *Archiv für Religionwissenschaft*, 14 (1911), pp. 54-129.
- PIGORINI BERI, Caterina: *Costumi e superstizioni dell'Appennino Marchigiano*. Città di Castello, S. Lapi, 1889.
- PITRÉ, Giuseppe: *Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano raccolti e descritti da Giuseppe Pitre*. Palermo, il Vespro, 1870-1913.

- POLHEMUS, Ted & RANDALL, Housk: *The Customized Body*, New York, Serpent's Tail, 1996.
- PONTECORVO, Carlo: *Il tatuaggio e sua importanza antropologica e medico-legale*. Roma, Tip. Mariani, 1891.
- RUBIN, Arnold (ed.): *Marks of Civilisation. Artistic Transformations of the Human Body*. Los Angeles, Museum of Cultural History, 1988.
- SANDERS, Clinton R. & VAIL, D. Angus: *Customizing the Body. The Art and Culture of Tattooing*. Philadelphia, Temple University Press, 1989.
- SCHÖNFELD, Walther: *Körperbemalen, Brandmarken, Tätowieren. Nach griechischen, römischen Schriftstellern, Dichtern, neuzeitlichen Veröffentlichungen und eigenen Erfahrungen, vorzüglich in Europa*. Heidelberg, Huthig, 1960.
- SCUTT, Ronald & GOTCH, Christopher: *Skin Deep: The Mysteries of Tattooing*. London, Peter Davies, 1974.
- STOPPANI, Antonio: *Il bel paese*. Milano, Giacomo Agnelli, 1881.
- TURNER, Terence: «The social skin: interface with the world», in CHERFAS, Jeremy & LEWIN, Roger: *Not Works alone: a cross-cultural view of activities superfluous to survival*. London, Temple Smith, 1980, pp. 112-140.
- ZIMMERMANN, Konrad: «Tätowierte Thrakerinnen auf griechischen Vasenbildern», *Jahrbuch des Deutschen archäologischen Instituts*, 95 (1980), pp. 163-96.

PRÊT-À-PORTER: TEXTUAL AMULETS, POPULAR BELIEF AND DEFINING SUPERSTITION IN SIXTEENTH AND SEVENTEENTH-CENTURY FRANCE

PRÊT-À-PORTER: AMULETOS TEXTUALES, CREENCIAS POPULARES Y DEFINICIÓN DE LAS SUPERSTICIONES EN LA FRANCIA DE LOS SIGLOS XVI Y XVII

Katherine Dauge-Roth¹

Recibido: 02/01/2018 · Aceptado: 21/06/2018

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2018.20769>

Abstract

In the sixteenth and seventeenth centuries, people commonly wore words, names, letters, symbols, and images about their bodies for protection or healing. Drawing on French sources, this article examines the widespread practice of wearing textual amulets in this period as revelatory of an enduring belief in the power of words and images to protect and heal the individual who wore them. It analyzes the vehement critique of this practice by period theologians, both Protestant and Catholic, who attacked their contemporaries' investment in the materiality of the textual object as superstition.

Keywords

Textual amulets; body; popular belief; superstition; popular errors; medicine; devotional practice; natural magic; demonology; material history; history of print.

Resumen

En los siglos XVI y XVII, la gente usaba con frecuencia palabras, nombres, letras, símbolos e imágenes sobre sus cuerpos como protección o como cura. Partiendo de fuentes francesas, este artículo examina la extendida práctica de usar amuletos textuales en ese periodo de tiempo como una revelación de la creencia permanente en el poder de las palabras y las imágenes para proteger y curar a los individuos que las usaban. Se analiza la crítica vehemente de dicha práctica por los teólogos de la época, tanto protestantes como católicos, que atacaban a la inversión de sus contemporáneos en la materialidad de los objetos textuales como una superstición.

1. Associate Professor of Romance Languages and Literatures, Bowdoin College. Email: kdauge@bowdoin.edu

Palabras clave

Amuletos textuales; cuerpo; creencia popular; superstición; errores populares; medicina; práctica devocional; demonología; historia de los materiales; historia de la impresión.

.....

IN HIS ENCYCLOPEDIAIC 1679 *Treatise on Superstitions*, French Catholic theologian Jean-Baptiste Thiers (1636-1703) tells a cautionary tale of a woman who, suffering from an eye ailment, seeks to relieve her pain by a visit, not to the village doctor or priest, but to a local school yard:

A certain woman... having terrible eye pain, went to a School, and having called over one of the Schoolboys, she asked him if he couldn't write some letters for her to cure her, and she promised him a new garment for his trouble. The Schoolboy who did not want to pass up such a great opportunity to win a new garment, responded that he would happily do it. And immediately he wrote some words on a slip of paper, which he wrapped in rags and gave to her to wear always upon her, warning her never to open it up and look inside. After a little while the woman was cured, and seeing that one of her neighbors was suffering from the same ailment, she gave her the slip of paper, and she too was cured. Their curiosity having incited them both to look at what was written in the paper, they found these words: «May the Devil rip out both your eyes, and fill the sockets with mud.» Having confessed this, they did penance for their sin.²

With the story's ominous conclusion, Thiers underlines for his readers the danger of wearing words, highlighting the naïveté of the story's protagonist and her sinful belief in the power of letters to restore her to health.³ The boy's malicious joke of inscribing, in the place of healing words, a curse that invokes the devil himself clearly demonizes the woman's already transgressive faith in words to cure, for which she must ask forgiveness and do penance. Just as the folds of cloth are unwrapped to expose the text's true malignity, so too the true nature of her act of wearing words is revealed as diabolical.

Yet in seeking out written words for treatment, the ailing woman of this often related story was not engaging in a marginal practice, but simply self-prescribing a common remedy that may well have been suggested to her by a local doctor or even a priest in sixteenth or seventeenth-century Europe. Hung from the neck,

2. «Une certaine femme... ayant grand mal aux yeux, s'en alla à une Ecole, & ayant fait venir un des Ecoliers, elle luy demanda s'il ne pourroit point luy écrire quelques lettres pour la guerir, & elle luy promit un habit neuf pour sa peine. L'Ecolier qui ne vouloit pas perdre une si belle occasion de gagner un habit neuf, luy répondit qu'il le feroit volontiers : & aussi-tost il écrivit quelques mots sur un billet, qu'il enveloppa dans des chiffons & qu'il luy donna pour le porter toujours sur elle, luy defendant de la developer & de regarder dedans. Au bout de quelque temps cette femme guerit; & voyant qu'une de ses voisines estoit malade de la mesme maladie, elle luy donna ce mesme billet, & elle guerit aussi. Leur curiosité les ayant ensuite portées toutes deux à regarder ce qui estoit écrit dans ce billet, elles y trouverent ces paroles: "Que le Diable t'arrache les deux yeux, & te bouche les places des deux yeux avec de la bouë. De quoy s'estant confessées, elles firent penitence de leur peché";» THIERS, Jean-Baptiste: *Traité des superstitions*. Paris, Antoine Dezallier, 1679, pp. 385-86. All references to this text are to the first edition, except where specified otherwise. Thiers cites as his source «le P. Mathias Feliscius de Brouwershaven en Zelande, Provincial des Cordeliers de la basse Allemagne, & qu'il assure avoir leuë dans les Sermons de Godscalc de Rozemonde, Docteur en Theologie & Theologal de Louvain» in the early sixteenth century; *idem* p. 385. All translations are my own, unless otherwise noted.

3. For similar tales, see Protestant physician WEYER, Johann: *De Præstigiis dæmonum et incantationibus venificiis*. Basel, Joannes Oporinus, 1563. Ed. by MORA, George and KOHL, Benjamin and trans. by SHEA, John as *Witches, Devils, and Doctors in the Renaissance*. Binghampton, Medieval and Renaissance Texts and Studies, 1991, p. 416. References here are to the modern edition in English translation. See also Catholic demonologist DE LANCRE, Pierre: *L'incrédulité et mescréance du sortilège plainement convaincue*. Paris, Nicolas Buon, 1622, p. 404, who cites as his source BOISSARD, Jean-Jacques (1528-1602): likely his often reedited *De Divinatione et magicis præstigiis* [1605]. Oppenheim, Hieronymus Galler, 1611.

bound to the arm, carried in special pockets, or in the folds of clothing, texts and images fashioned on paper or parchment were widely believed to restore and preserve health, to provide physical protection from harm, and to bring good fortune to the people who bore them. As Thiers relates, people commonly sought to «[a] void and chase away a huge number of maladies, and to deter a huge number of dangers through the use of *Short Texts* or *Notes*, which are a kind of preservative with words.»⁴ Referred to diversely as short texts [*brevets*], notes [*billets*], bulletins, ligatures, and phylacteries, worn texts were a hybrid genre that could include bible verses, prayers, poems, saints' lives, woodcuts and engravings, figurative signs and symbols, so-called magical characters, names and words.⁵ Written on paper or parchment, like the «letters» worn by the women in Thiers's story, or batch produced on the printing press, «textual amulets,» as Don C. Skemer has called them in his groundbreaking work on their use in the medieval period, were still commonplace in Counter Reformation Europe. Literary references, esoteric manuals, church statutes, exorcism rites, as well as many lengthy volumes written by theologians and medical doctors who decried acts of wearing words as «superstition» or «popular error,» all testify to the continued and widespread use of textual amulets across both class and confessional lines in the sixteenth and seventeenth centuries.⁶ Indeed, writing in 1579, Le Mans lawyer Pierre Massé sees his own time as experiencing a revival of the medieval practice discussed by the authors of the infamous late fifteenth-century *Malleus Malificarum*, affirming that «it was a very common thing in their time to wear these aforesaid things, and principally among merchants. This same custom is having a comeback in our times»⁷.

While local clergy and medical practitioners were frequent providers of curative and preservative texts and images, itinerant healers, booksellers, and traveling peddlers also offered them for sale. Thiers reports that during a plague epidemic that

4. «[é]viter & chasser quantité de maladies, & détourner quantité de dangers par le moyen des *Brevets* ou *Billets*, qui sont une espece de preservatifs avec paroles;» THIERS, Jean-Baptiste. *Op. cit.* p. 357. Emphasis in original. *Brevet*, though it has other meanings, retains here the meaning of its Latin source, *brevis*, meaning simply «a short text.»

5. SKEMER, Don C.: *Binding Words: Textual Amulets in the Middle Ages*. University Park, PA, Pennsylvania State University Press, 2006. I am grateful for Skemer's helpful responses to my questions as I began my search for surviving printed amulets. In this essay, I use the terms «texts» and «textual amulets» to describe paper or parchment objects upon which were written or printed any or all of these varied textual and iconographic elements.

6. Huguenot Henri de Navarre (1553-1610) is reported to have mocked his Catholic enemies' belief in the power of paper amulets by sending a curative text as a joke to an ailing member of the Ligue; *Recueil General des Questions traitées és Conferences du Bureau d'Adresse*, 7 vols. Lyon, Antoine Valançol, 1666-1670, conference 174, vol. 5, p. 206. But Catholic writers were also quick to cite Protestant abuses. Jesuit theologian and demonologist Martín Antoine Del Río (1551-1608) recounts that after a devastating defeat by the Duc de Guise's Catholic forces, among the countless dead Protestants, «when the time came to search the bodies, very few could be found who did not have these sorts of texts attached to their necks; [la plupart des Chefs & Soldats [Huguenots] demeurez morts sur le champ, il s'en trouva fort peu quand ce vint à dépouiller les corps, qui n'eussent de tels brevets attachez à leur col];» DEL RÍO, Martín Antoine: *Les Controverses et recherches magiques*, ed. and trans. by DU CHESNE, André. Paris, Regnaud Chaudière, 1611, p. 80. See also Pierre Crespet's testimony about the German *Reistres* that he draws from Jean le Frère's 1573 history of the conflict; CRESPET, Pierre: *Deux livres de la hayne de Sathan et malins esprist contre l'homme, et de l'homme contre eux*. Paris, Guillaume de la Noüe, 1590, fols. 157v-158r.

7. «c'estoit chose fort commune en leur temps de porter desdictes choses, & principalement aux marchans. Ceste mesme coustume revient en nostre temps;» MASSÉ, Pierre: *De L'Imposture et Tromperie des diables*. Paris, Jean Poupy, 1579. Massé is referring to pt. 2, qu. 1, ch. 16 of INSTITORIS, Heinrich and SPRENGER, Jakob: *Malleus Malificarum* [1486], ed. and trans. by SUMMERS, Montague. London, Pushkin Press, 1971, p. 155.

struck Milan in 1576, salespeople hawked «certain hand-written notes or bulletins, and other printed ones,... that they went along advertising among the ignorant and simple-minded people of the lower classes»⁸. In Corneille's 1636 play, the *Comic Illusion*, the magician Alcandre recounts to Crindor's desperate father, Pridamant, that his runaway son made his way through the countryside to Paris by selling textual amulets: «And to get to Paris / he sold throughout the plain / Texts to chase away / fever and migraine»⁹. In addition to traveling healers, *colporteurs*—who sold printed texts from village to village—offered textual amulets, which were also sold on the Pont Neuf in Paris.¹⁰ Short pamphlet-type devotional texts of few pages—like the surviving examples from the rare books collection of the *Bibliothèque Nationale de France* examined below—most often featured accompanying woodcut images.¹¹ Given their high rate of production on the early printing press, these kinds of texts were widely available and probably commonly worn.¹² Indeed, any printed devotional broadside, short text or image picked up in church or sold by a street vendor could have easily become an amulet simply by folding or rolling it and attaching it to one's person.¹³ The making of written amulets continued as well in this age of print, where leftover or reclaimed scraps of paper or parchment could be easily inscribed with short texts, words or symbols for wearing on the body.

Though textual amulets are common across many religious traditions and have been used since earliest times, they took on particular prominence in late sixteenth and seventeenth century France as a central topic in the debate over «superstition» that marked this era of intense religious reformation.¹⁴ Faced with the persistence of popular magical ideas as well as the proliferation of learned natural magic, which

8. «certains billets ou bulletins écrits à la main, & autres imprimez, ... qu'on alloit sonnans parmy le vulgaire ignorant & simple;» Jussano, *La vie de Saint Charles Borromée*, trans. by Le Père de Souffour, bk. 4, ch. 4, qtd. in THIERS, Jean-Baptiste. *Op. cit.* p. 358. Cardinal and Catholic reformer Charles Borromeo (1538-1584), who worked tirelessly to care for the plague's victims and punished priests and local officials who neglected their duties, condemned such door-to-door sale of texts by decree; *idem* pp. 358-59. See also LEBRUN, Pierre: *Histoire critique des pratiques superstitieuses*. Rouen, Guillaume Behourt, 1702, pp. 346-47.

9. «Et pour gagner Paris, / il vendit par la plaine / Des brevets à chasser / la fièvre et la migraine;» CORNEILLE, Pierre: *L'illusion comique*. Paris, Librairie Générale Française, 1987, act I, scene 3.

10. The *colporteur* gets his name from the basket of books he carried (-porteur) hung from the neck, or the *col*.

11. The extant texts examined here probably owe their survival to the fact that they were bound, for single leaves and smaller bits of paper or parchment were easily confused with printer's scraps or lost among family papers, and likely never worn, for they show no sign of having been attached to the body.

12. SKEMER, Don C. *Op. cit.* pp. 222-233 and Watt, Tessa: *Cheap Print and Popular Piety, 1550-1640*. Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

13. SKEMER, Don C. *Op. cit.* p. 224. Thiers includes devotional images among merchandise commonly sold on the porches of churches; Thiers, Jean-Baptiste: *Dissertation sur les porches des églises*. Orleans, François Hotot, 1679, Preface, n. pag.

14. On ancient amulet traditions, see SKEMER, Don C. *Op. cit.* pp. 23-44. While this article focuses on the use of textual amulets by European Christians, these practices were also well developed in the period among Jews and Muslims. On Islamic magical traditions, see ZADEH, Travis, «Magic, Marvel, and Miracle in Early Islamic Thought,» in COLLINS, David J. (ed.): *The Cambridge History of Magic and Witchcraft in the West from Antiquity to the Present*. New York, Cambridge University Press, 2015, pp. 235-267 and CANAAN, Tewfik: «The Decipherment of Arabic Talismans.» In *Magic and Divination in Early Islam*, ed. Emilie Savage-Smith, pp. 125-77. Aldershot, Ashgate/Variorum, 2004. On Hebrew traditions see: HADDAD, Gérard: *Manger le livre. Rites alimentaires et fonction paternelle*. 2nd ed., Paris, Hachette, 2005; TRACHTENBURG, Joshua: *Jewish Magic and Superstition: A Study in Folk Religion*. Atheneum, [1939] 1970; and SCHRIRE, T.: *Hebrew Amulets: Their Decipherment and Interpretation*. London, Routledge and Kegan Paul, 1966. I thank Robert Watson for his source recommendations.

knew the height of its popularity in the late sixteenth century, theologians—both Protestant and Catholic—wielded an unprecedented attack on rituals and beliefs that they qualified as «superstitious.» Joined by doctors and surgeons seeking to defend their profession from non-university-trained healers, these theologians sought to identify and ultimately to eliminate countless pernicious practices and beliefs that they saw as running rampant in their communities, often conflating recipes drawn from learned magical treatises and practices observed among their parishioners and patients.

It is in this fraught context that I examine the endurance of magical-religious understandings of the power of words and images to heal or protect the body and the objections that religious and medical authorities leveled against these beliefs. First, through exploring the forms and functions of textual amulets from this period, this essay provides a window into how people may have conceived of the power of written or printed words and images in dynamic interaction with their physical and spiritual selves, illuminating and expanding our understanding of the intimate relationships that early moderns maintained with textual objects in this age of «print culture.» Gaining access to these popular textual beliefs and practices today is, of course, fundamentally flawed, for we must learn about them by and large through the filter of the demonologists, churchmen, doctors and surgeons who decried their influence. However, in the case of textual amulets, enough significant and varied evidence exists—including the survival of texts meant to be worn—to confirm their prevalence in popular practice in the sixteenth and seventeenth centuries and to begin to articulate some of the ways in which people of this period invested these paper and parchment objects with power. Second, this essay examines the debate over textual amulets as a nexus through which to investigate the larger problem of defining superstition central to this period. Reading the treatises of sixteenth and seventeenth-century theologians who intensely scrutinized these beliefs and practices for evidence of superstition reveals the difficulties and ambivalences that characterized their attempts to make distinctions between acceptable pious practice and guilty superstition. For Catholic theologians especially, distinguishing between practices involving texts and images that were supported and encouraged by the Church and unacceptable deformations of their use required careful navigation.

MATERIAL FORMS AND FUNCTIONS

In contrast to medallion-style amulets made of metal or stone also worn for healing or apotropaic purposes in the sixteenth and seventeenth centuries, textual amulets were inexpensive, widely available, and easy to obtain.¹⁵ They were

15. Bordeaux mayor and author Michel de Montaigne (1533-1592) wore a medallion to protect against sun and headache; MONTAIGNE, Michel Eyquem de: *Les Essais*, ed. by VILLEY, P. and SAUNIER. Verdun L. Paris, Presses Universitaires de France, 1965, bk 1, ch. 21, pp. 100-101. The Queen mother Catherine de Médicis (1519-1589) wore a bronze medallion, currently held at the Bibliothèque Nationale Française. The characters and words that figure upon it, possibly authored by royal physician Jean Fernel (ca. 1497-1558), are direct borrowings from physician, theologian,

lightweight, highly portable, versatile, and could be ready-made on the printing press or custom made, written in ink according to a person's specific needs. Perhaps most importantly, they were discreet. Unlike other kinds of worn images and insignia commonly displayed in this period, such as pilgrim badges, medals, jewelry or embroidery upon garments, paper and parchment amulets were worn underneath the clothing and were most often hidden from view, placed in direct contact with the body they were meant to protect.¹⁶ Though some were worn encased like relics, consistent with their valorization as precious objects, carried in cloth or leather pouches, metal capsules, or natural encasings such as wood, bone, ivory, or the shaft of a feather, most paper and parchment texts were probably simply folded or rolled and hung from the neck, wrapped around or tied to a member.¹⁷ Intensely personal objects, usually worn for extended periods of time or even a lifetime, textual amulets became a permanent part of the body that bore them. Wearing a text or image hung from the neck or fastened around the arm or the wrist reflected, then, a desire for intimate and long-lasting contact with the sacred or magical words and images it contained and a belief in their power to communicate healing or protective qualities to the body.

Though sixteenth and seventeenth-century critics of amulets made much of those that included so-called foreign elements such as astrological symbols, characters, images, figures and names drawn from non-Christian traditions, most textual amulets—and certainly almost all printed amulets—contained textual and iconographic elements that would have been considered mainstream: quotations from scripture or the liturgy, prayers, saints' lives, images of saints, images of Christ and his wounds, symbols such as the cross, and holy names, whose written or printed form became the receptacle of their power or the power that they represented. Longstanding belief in the magical efficacy of holy names and sacred texts—scripture being the manifest word of God—made these textual elements particularly appealing.¹⁸ Among quotations drawn from the bible that were worn in the sixteenth and seventeenth centuries, the first lines of the Gospel of John (1:1-14), «In the beginning the Word was with God, and the Word was God,» which had been favored for protection and healing since early Christianity, remained the most widespread, consistently appearing in early modern compilations of prayers meant for amuletic use.¹⁹ The portability of textual amulets also allowed them to function as memory aids that people could

and occult philosopher Agrippa of Nettesheim (1486-1535); BÉHAR, Pierre: «Le Talisman de Catherine de Médicis : La magie appliquée,» in his *Les langues occultes de la Renaissance. Essai sur la crise intellectuelle de l'Europe au XVI^e siècle*. Paris, Éditions Desjonquères, 1996, pp. 61-89. On stone and metal amulets, see CHERRY, John: «Healing through Faith: The Continuation of Medieval Attitudes to Jewelry into the Renaissance,» *Renaissance Studies* 15.2 (March 2001), pp. 154-71.

16. It is important to note, however, that pilgrim badges, openly displayed on hats and coats, also had an amuletic function, as they were believed to protect the pilgrim on the journey home. Usually made of cheap metal, they could also be fashioned of paper or parchment; SKEMER, Don C. *Op. cit.* pp. 68-69.

17. THIERS, Jean-Baptiste. *Op. cit.* p. 360.

18. On the magical efficacy of words, see SKEMER, Don C. *Op. cit.* pp. 75-124 and CLARK, Stuart: *Thinking with Demons: The Idea of Witchcraft in Early Modern Europe*. Oxford, Clarendon Press, 1997, pp. 281-93. On belief in the power of divine and angelic names, see *idem* pp. 107-15.

19. See its use, for example, in the popular compilation supposedly authored by Pope Leo III (750-816), *Manuel ou, Enchiridion de prieres*. Lyon, N.p., 1584, 1-2, which appeared in Latin in 1525 and in French translation first in 1579.

easily pull out and recite from or meditate upon when needed. Many remedies or preservatives suggested that texts not only be worn but also be spoken at regular intervals or in times of crisis, a performative ritual thought to enhance their efficacy.²⁰ At the same time, as Massé attests, wearing a text could also substitute for saying it from memory. Describing the simple pious practices of good Catholics, he writes «there are those who say the Gospel of Saint John *In principio* every day, and those who don't know it, wear it written on them.»²¹

Short narratives of saints' lives, prayers to them, and their images, which survive in relatively large numbers in collections today, were commonly worn as vehicles for the saints' curative or protective powers. One extant early sixteenth-century amulet from Normandy filled with prayers to several saints promises its wearer protection from natural and supernatural perils of all kinds thanks to its origin at Mary's tomb, here located in Rome:

This prayer was found in Rome on the tomb of the virgin Mary. And it has such virtue that whoever will say it or have it said once a day or will wear it in written form on himself /... will never die by water / nor by fire / nor in battle / nor by sudden death nor by lightning. Nor will a storm happen wherever it will be. And if he who wears it had a demon in his body, he will leave soon. And for the woman in labor, she will soon give birth without peril.²²

Though many texts promise such comprehensive apotropaic or cure-all properties, saints were also invoked according to their specific healing attributes. For instance, Saint Margaret aided women in childbirth, while Saint Roch and Saint Sebastian protected those threatened by plague, whose swift and lethal ravages in medieval and early modern Europe made it the disease from which people most frequently sought specific amuletic protection. The *Devout prayer to say in times of plague*, published in Paris in 1619, contains a series of prayers—including invocations of the Virgin Mary, Saint Roch, and Saint Sebastian—to protect or cure its bearer from the contagion.²³ The accompanying directions for its use highlight the versatility and accessibility of such short devotional tracts. For the literate user, the prayers provided a portable script complete with detailed instructions for their daily use, while for the unlettered, the prayers could instead be worn. As the text itself

On the *Enchiridion*, see DEONNA, Waldemar: «À l'escalade de 1602. Les 'billets' du Père Alexandre,» *Schweizerisches Archiv für Volkskunde* 40.3-4 (1942-44), pp. 82-87. On the Gospel of John's use, see SKEMER, Don C. *Op. cit.* pp. 87-89.

20. Natural magic saw the physical pronouncement of words as invigorating them with life force. See, for example, AGRIPPA OF NETTESHEIM, Henry Cornelius: *Three Books of Occult Philosophy*, ed. by TYSON, Donald and trans. by FREAKE, James. Woodbury, MN, Llewellyn Publications, 2006, p. 211. On the power of both spoken and written words see p. 213 and p. 221.

21. «il y en a qui disent tous les jours l'Evangile de saint Jean *In principio*, & ceux qui ne le sçavent, le portent escript sur eux;» MASSÉ, Pierre. *Op. cit.* fol. 46r.

22. «Ceste Oraison a este trouvee a Romme sur le sepulchre de la vierge Marie. Et a telle vertu que qui la dira ou fera dire une fois le jour ou la portera sur soy en escript / ... ne mourra en eau / ne en feu / ne en bataille / ne de mort subite ne fouldre : ne tempeste ne cherra ou elle sera. Et se cil qui la portera avoit l'ennemy dedens le corps bien tost departira. Et femme qui travaille denfant : bien tost enfantera sans peril;» *La Mesure de la plaie de Jésus Christ*. N.p., n.p., n.d., fols. 1v-2r. Mary's tomb is actually located in Jerusalem.

23. *Dévote oraison pour dire en temps de peste*. Paris, Mathurin Hénault, 1619. Originally produced in a Portuguese convent suffering from an outbreak, the text was reprinted in French translation.



FIGURE 1: WOODCUT OF SAINT ROCH DISPLAYING THE BUBO ON HIS THIGH TO AN ANGEL, JEAN PHELIPOT, *LA VIE SAINT ROCH PRESERVATEUR DE LA PESTE & EPIDIMIE*. N.P., P. LE CARON, 1494, FOL. 1R. Bibliothèque nationale de France.

specifies, «and those who do not know how to read can wear it.»²⁴ Here again, the prayers' sacred power was thus believed to be communicated to its bearer through physical contact alone.

Printed amulets most often combined textual and iconographic elements, a hybridity that both diversified the functionality of the amulet and rendered it more accessible to a wider public. Images, typically appearing as broadsides or as the first recto or last verso of short booklets, as in the surviving amulets examined here, provided powerfully portable visuals that could be taken out and meditated upon when the need arose. The position of woodcuts on either end of these small, lightweight, four to eight-leaf texts allowed for their easy contemplation and facilitated their being pressed directly against the body for transmission of their healing or protective power. The inclusion of images increased these texts' availability to a wider population who, while perhaps unable to read the accompanying texts, understood the images and likely knew the prayers quoted within by heart. Jean Phelipot's 1494 *Life of Saint Roch protector from the plague and epidemic*, an account of the saint's life accompanied by a compilation of prayers, displays on its first recto a woodcut of Saint Roch unveiling the bubo on his thigh to an angel who

carries a remedy, just as the saint would heal the sick who invoked him (Figure 1).²⁵ Like images of Saint Roch that were commonly paraded through towns or hung on walls of homes and monasteries in times of plague to preserve their inhabitants from the dreaded contagion, so might wearing his image on one's person protect that individual from contracting it.²⁶ Thiers recounts his first-hand experience with another common textual amulet composed of both an inscription and an image to invoke the aid of the three Magi. General protection and cure were sought, he writes, «by wearing upon oneself an image representing the adoration of these same Kings, with this inscription: THREE HOLY KINGS, GASPAS, MELCHIOR, BALTHASAR, *pray for us, now and in the hour of our death.*» «In 1679,» he recalls, «I found one of these images enclosed in a tin phylactery hung at the neck of a young child.»²⁷

24. «& ceux qui ne sçaueroit lire la pourront porter;» *Idem* n. pag. [3].

25. PHELIPOT, Jean: *La vie saint roch preservateur de la peste & epidimie*. N.p., P. Le Caron, 1494, fol. 1r. Similarly, a woodcut of Saint Margaret appears on the first recto of her life; *La vie de Madame Sainte Marguerite*. N.p., n.d., fol. 1r.

26. PHELIPOT, Jean. *Op. cit.* fols. 11v.-12v.

27. «en portant sur soi une image qui represente l'adoration des mêmes Rois, avec cette inscription: SANCTI TRES REGES, GASPAS, MELCHIOR, BALTHASAR, *orate pro nobis, nunc & in hora mortis nostra.*[.] En 1679. je trouvai une de ces images enfermée dans un phylactère d'étain pendu au cou d'un petit enfant;» THIERS, Jean-Baptiste: *Traité des superstitions*, 2nd ed. Paris, Antoine Dezallier, 1697, p. 408. Emphasis in original.

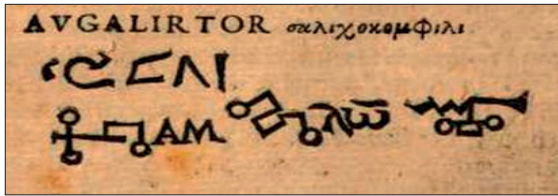


FIG. 2 . PARACELUS, OPERA, BÜCHER UND SCHRIFFTEN [...], 2. TEIL. DIE MAGISCHEN UND ASTROLOGISCHEN BÜCHER [...], STRASSBURG, L. ZETZNER'S ERBEN, 1616, II, P. 548.

Binding practices also reflected the belief that powerful words and images, like natural elements and plasters frequently used in medicine, infused their virtues through bodily contact.²⁸ Remedies called for prepared texts to be placed directly over or be attached to the afflicted member or organ, so that the words or images they contained could infuse their healing powers precisely where they were needed, as seen in the common placement of

textual amulets over the heart. Hanging texts from the neck, the most common and convenient way to wear them, or carrying them in a breast pocket put them in direct communication with the heart, the center of the physical and spiritual self. The verse accompanying the Saint Roch woodcut in the plague amulet examined above (Figure 1) issues an implicit invitation to place the saint's image over that central, life-sustaining organ, affirming that «Whoever will serve Saint Roch *with heart*, / Will be preserved from plague.»²⁹ Positioning texts over the heart was particularly common in remedies for fever, as in a standard prescription relayed by Thiers of a *novena*, a nine-day series of prayers that invoked both the trinity and the virgin Mary, concluding with the injunction «and these words must be worn at the neck.»³⁰ Similarly, Swiss physician-chemist-astrologer Theophrastus von Hohenheim, known as Paracelsus (1493-1541), suggests a cure for impotence that involves writing and wrapping a sign-filled band of parchment around the penis (Figure 2): «You will change this membrane every day, and do this during nine days, in the morning with the sunrise. You will roll the aforesaid membrane at the spot that is uncovered when the foreskin is a bit retracted.»³¹

Bearers of textual amulets may have seen significance in the way in which the texts they wore were folded, just as they often did in how they were written or bound to the body. The physical shape of the signs upon its support was also often thought to influence a cure. A common ancient remedy for fever and inflammation reported by Thiers, for example, prescribes wearing the word «ΑΒΡΑΚΑΔΑΒΡΑ,» the word that we are accustomed to hearing today as «abracadabra,» written in the shape of an inverted cone, intended to encourage the disease's power over its victim to lessen, just as the cone diminishes from top to bottom, as reproduced by Thiers in his treatise

28. On the medical belief that amulets worked through contact with the flesh, see BALDWIN, Martha R.: «Toads and Plague: The Amulet Controversy in Seventeenth-Century Medicine,» *Bulletin of the History of Medicine* 67.2, 1993, pp. 227-47.

29. «Qui saint roch de cuer servira. / De peste preserve sera;» PHELIPOT, Jean. *Op. cit.* fol. 1r. My emphasis.

30. «il faut... & porter ces paroles à son cou;» THIERS, Jean-Baptiste. *Op. cit.* p. 403. Words worn at the neck were thought to cure many other afflictions including rabies, eye trouble, and toothache; *idem* p. 355 and p. 418 and FERNEL, Jean: *On the Hidden Causes of Things [De abditis rerum causis]. Forms, Souls and Occult Diseases in Renaissance Medicine*, ed. and trans. by FORRESTER, John M. and HENRY, John. Leiden and Boston, Brill, 2005, p. 667.

31. «Tu changeras cette membrane tous les jours, et cela pendant neuf jours, le matin avec le lever du Soleil. Tu rouleras ladite membrane à l'endroit qui se découvre quand le prepuce est quelque peu rétracté;» PARACELUS. *Op. cit.* bk. p. 1, 27. Weyer ridicules a similar remedy against impotence; WEYER, Johann. *Op. cit.* p. 464.

(Figure 3).³² Likewise, certain more elaborate bindings carried symbolic significance. Another prescription for fever required attaching a prayer to the right arm with needle and thread: «You fold this text saying in the name of the Father, etc. Then you attach it to the right arm of the fever sufferer with five suture points of red thread, also saying *in the name of the Father, etc.* It must be worn for nine days. It is attached while fasting.»³³ Here the curative text and the flesh become one through the embroidery of the arm of the feverish patient, the five suture points by which the text is attached in red thread symbolically incising the body with the five wounds of Jesus Christ, the *stigmata*.³⁴

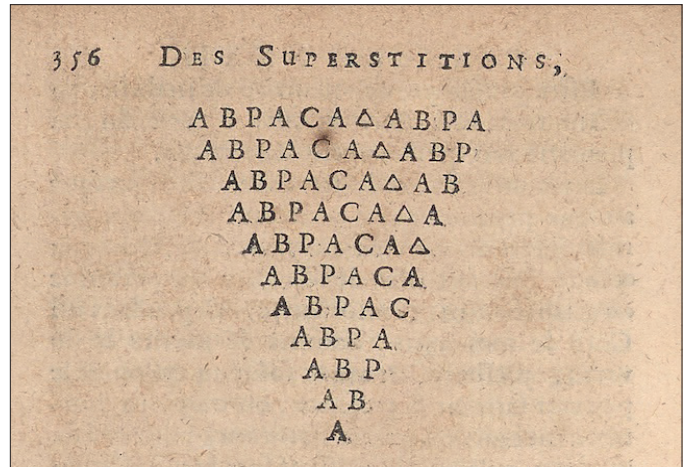


FIGURE 3: JEAN-BAPTISTE THIERS'S REPRODUCTION OF THE «ABRACADABRA» CONE AMULET, IN HIS *TRAITÉ DES SUPERSTITIONS SELON L'ÉCRITURE SAINTE, LES DECRETS DES CONCILES, ET LES SENTIMENS DES SAINTS PERES, ET DES THEOLOGIENS*. PARIS, ANTOINE DEZALLIER, 1679, P. 356. Bibliothèque nationale de France.

Textual amulets that invoked the power of Christ's body—and in particular of his bleeding body—occupied an important place in amuletic tradition. The full-body representation of Christ featured on the final verso of another early sixteenth-century prayer compilation could be meditated upon or worn against the body, allowing for intimate communication with Christ's body and his protective power (Figure 4).³⁵ Wearing Christ's image next to the skin was perhaps the next best thing to having it tattooed there, as Jerusalem pilgrims routinely did on their inner arms beginning in the late sixteenth century.³⁶ In this amuletic text, we learn that Christ's image was made to correspond to the widely used apotropaic «Measure of Christ» (*mensura Christi*) or «Length of Christ» (*longitudo Christi*), a measurement that when multiplied by fifteen, was believed to calculate Christ's actual height, intensifying

32. THIERS, Jean-Baptiste. *Op. cit.* 2nd ed. (1697), pp. 355-56. The ancient incantation is first attributed to a poem appearing in second-century physician Serenus Sammonicus's *De Medicina Praecepta*; SKEMER, Don C. *Op. cit.* p. 25.

33. «On ploie ce billet disant au nom du Pere, &c. puis on l'attache au bras droit du Fébricitant avec cinq aiguillées de fil cramoisi : disant aussi *au nom du Pere, &c.* On le doit porter neuf jours : on le met à jeun;» This remedy is attributed to Agrippa von Nettesheim by the anonymous *Les Œuvres magiques de Henri-Corneille Agrippa*. Liège, n.p., 1788, p. 105. Emphasis in original.

34. Contemporary mystic Jeanne-Marie Bouvier de la Motte Guyon (1648-1717) similarly attached the sacred name of Christ to her skin with pins and ribbons; GUYON, Jeanne Marie Bouvier de la Motte: *Vie par elle-même*, ed. by SAHLER, B. (ed.), Paris, Dervy-Livre, 1983, pp. 39-40.

35. *La Mesure de la plaie. Op. cit.* fol. 4v.

36. On pilgrimage tattoos, see: FLEMING, Juliet: «The Renaissance Tattoo,» in CAPLAN, Jane (ed.), *Op. cit.* pp. 61-82; LEWY, Mordechai: «Jerusalem unter der Haut. Zur Geschichte der Jerusalemer Pilgertätowierung,» trans. by KONTARSKY, Esther, *Zeitschrift für Religions und Geistesgeschichte* 55.1 (2003), pp. 1-39, first published in Hebrew under the English title «Towards a History of Jerusalem Tattoo Marks among Western Pilgrims,» *Cathedra* 95 (2000), pp. 37-66; OUSTERHOUT, Robert: «Permanent Emphemera: The 'Honourable Stigmatisation' of Jerusalem Pilgrims» in *Between Jerusalem and Europe: Essays in Honour of Bianca Kühnel*, ed. by BARTAL, Renana and VORHOLT, Hanna, Leiden and Boston, Brill, 2015, pp. 94-109; and my own *Signing the Body: Marks on Skin in Early Modern France*. New York and London, Routledge, forthcoming 2019.



FIGURE 4: FULL-BODY WOODCUT IMAGE OF JESUS CHRIST ON THE FINAL VERSO OF THE ANONYMOUS *LA MESURE DE LA PLAIE DE JÉSUS CHRIST*. N.P., N.P., N.D., FOL. 4V. Bibliothèque nationale de France.

the amulet's protective power.³⁷ Sixteenth and seventeenth-century prayer compilations also attest to the wide distribution of the representation of Christ's side wound for purposes of healing or self-preservation. The story of Longinius, said to have pierced the side of Christ with a lance, gave rise in the ninth and tenth centuries to the wearing of representations of that wound, a tradition easily translated from manuscript illumination to print beginning in the late fifteenth century.³⁸ Woodcuts of the almond-shaped wound, labeled as having been made life-size—equal to «the measure of the wound of Jesus Christ»—imitated earlier manuscript representations, though they lacked their vivid blood-red coloring. The wound was usually framed by a diamond and surrounded by a text that told the story of its origin and power, as it is presented in the early sixteenth-century amulet discussed above and pictured below (Figure 5).³⁹ Those who meditated upon the to-scale representation of the wound or wore it on their bodies were believed to be immune to pain or to heal faster. Wearing it reputedly slowed hemorrhaging as well, making it particularly popular among parturient women, threatened by the dangers of blood loss during miscarriage and birth. Another

early seventeenth-century engraving of the wound, published in a short composite text of the life of Saint Margaret and «the Fifteen Effusions of blood of our Savior and Redeemer Jesus Christ» was meant specifically for use by laboring women.⁴⁰ But, as its accompanying explanation reveals, the wound's touted apotropaic powers extended to protection from dangers of all sorts, having first protected Charlemagne and his soldiers in battle, another occasion for bloodletting:

This is the measurement of the side wound of our Savior Jesus Christ, which was brought from Constantinople to the Emperor Charlemagne in a gold chest, as a precious relic, so that no enemy could do him harm, and has such power that he or she who reads

37. See SKEMER, Don C. *Op. cit.* pp. 142-43, 151-52, 224, and 248-49.

38. On this tradition in late medieval manuscripts, See BOZÓKY, Edina: «La Blessure qui guérit,» in CORDIER, Pierre and JAHAN, Sébastien (eds.): *La Blessure corporelle. Violences et souffrances, symboles et représentations. Les Cahiers du Gerhico* 4 (2003), pp. 7-24. See also SKEMER, Don C., *Op. cit.* p. 248, fig. 10 for a manuscript amulet (Princeton MS 138.44) for parturient women that includes the wound's representation. On its use as a blood staunching charm, see *idem* p. 207 and SPARROW SIMPSON, W.: «On the Measure of the Wound in the Side of the Redeemer, Most Anciently Worn as a Charm, and on the Five Wounds as Represented in Art,» *Journal of the British Archaeological Association* 30, 1874, pp. 357-74.

39. «la mesure de la playe du costé nostre seigneur Jesuchrist;» *La Mesure de la plaie. Op. cit.* fol. 1r and fols. 3v-4r. The representation of Christ's wound and that of the «measure of Christ,» discussed above, are often conflated.

40. «les Quinze Effusions du sang de nostre Sauveur & Redempteur Jesus-Christ;» *La vie de Madame Sainte Marguerite*. The wound woodcut and accompanying text appear on 8v.

it or who has it read, or wears it on their person, neither fire, nor water, nor wind, nor tempest, nor knife, lance or sword, nor devil will be able to harm, and the woman who gives birth the day she sees the aforesaid measurement, will not die suddenly in childbirth, but will be delivered easily. And any man who wears it on himself out of devotion, and bears witness to it, will gain honor and victory over his enemies, and they will not be able to hurt him or to do him wrong. And any day that he reads it, he will not die a bad death. Amen.⁴¹

On a symbolic level, amulets featuring Christ's open side wound provided flesh to flesh contact between Christ's body and the body that sought protection from harm. Here again, engravings of the wound consistently appeared on the exterior first recto or final verso of these booklets, allowing the wound's image to be easily worn directly against the skin.

In addition to providing protection from disease, hemorrhaging, and other dangers, textual amulets found their most widespread acceptance and even encouragement by Catholic authorities as a defense against malevolent influences. In a period marked by the pursuit of witches and demons, who themselves were believed to use *malificia*—hidden texts, images, or objects—to do evil, Catholic theologians continued to defend the use of sacred words, symbols and images worn on the body as effective shields against the devil, a practice dating from early Christianity. Not surprisingly, the cross, the «original and true character» of a Christian metaphorically imprinted upon them at birth, and used throughout the rites of the Catholic Church, was the sign of choice, as demonologist, linguist and poet Pierre Le Loyer (1550-1634) relates, purposefully choosing the terms *character* and *phylactere*, so often used in the negative to describe practices deemed superstitious, to make his point:

[T]he cross is the true character, the Symbol, the guardian and the Phylactery to arm man against the devil, who hates nothing more than this sign that reminds him that he was undone and conquered by it, through Jesus Christ, and death overcome. The coat of arms appropriate for Christians is the Cross.⁴²

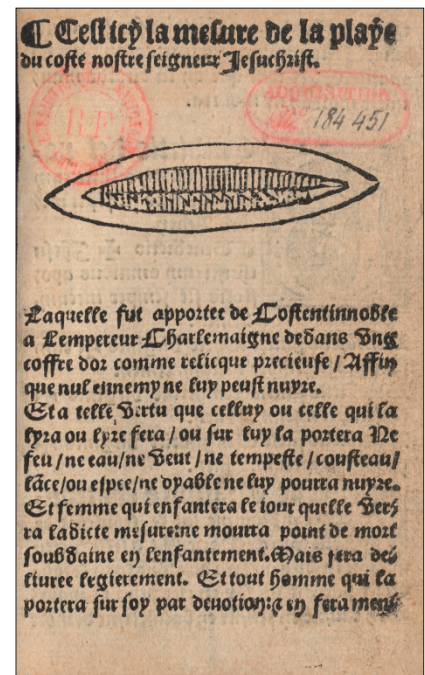


FIGURE 5: WOODCUT OF JESUS CHRIST'S SIDE WOUND, *LA MESURE DE LA PLAIE DE JÉSUS CHRIST*. N.P., N.P., N.D., FOL. 1R. Bibliothèque nationale de France.

41. «C'est icy la mesure de la playe du costé de nostre Seigneur Jesus Christ, laquelle fut apportee de Constantinople à L'Empereur Charlemagne dedans un coffre d'or, comme relique pretieuse, afin que nul ennemy ne luy peut nuire, & a telle vertu que celuy ou celle qui la lira ou lire la fera, ou sur soy la portera, ne feu, ne l'eau, ne vent, ne tempeste, cousteau, lance ou espee, ne diable ne luy pourra nuire, et la femme qui enfantera le jour qu'elle verra ladicte mesure, ne mourra point de mort soudaine en l'enfantement : mais sera delivree legerement. Et tout homme qui la portera sur soy par devotion, & en fera mention, aura honneur & victoire sur ses ennemis, et ne peut-on le grever ne luy faire dommage. Et le jour qu'on la lira, de mauvaise mort on ne mourra. Amen;» *La vie de Madame Sainte Marguerite*. Op. cit. 8v. A «life-size» figure of the wound of Christ also appears in the *Enchiridion de prieres*. Op. cit. p. 133.

42. «[L]a croix est le vray caractere, le Symbole, la garde & le Phylactere pour munir l'homme contre le diable, qui ne hait rien plus que ce signe qui luy met en souvenance qu'il a esté deconfit & debellé en iceluy, par Jesus-Christ, & la mort vaincuë. Les armes propres des Chrestiens c'est la Croix;» LOYER, Pierre: *Discours des spectres* [1586 as *Quatre livres des spectres*, expanded 1605], 2nd ed., Paris, Nicolas Buon, 1608, p. 900.

For Jesuit theologian Martín Antonio Del Río (1551-1608), too, the cross was a powerful apotropaic: «at this sign alone all the magical arts fade away, and ... the poisons remain without force or power... [O]ut of fear of this sign alone, Demons run away.»⁴³ Among other effective and legitimate defenses against the devil, Del Río also lists several textual amulets based on scripture: «pious writings and texts, or sacred AMULETS hung from the neck, like the Apostles' Creed, the Gospel of Saint John, which begins *In the beginning was the word*, or some other selection from a Psalm.»⁴⁴ The names and images of Jesus, the holy family, and the saints were also considered highly effective protective amulets.

The Catholic rite of exorcism made extensive use both of the sign of the cross and of sacred texts and images worn on the body. To testify to the appropriateness and effectiveness of wearing sacred texts to fend off malevolent forces, Le Loyer recounts at length the success story of a cure for demonic obsession. When a man, worried by his tormented wife's demonic visions asked Flemish Jesuit Gaspar Berze (1515-1553) for help, the priest, too busy to attend to her in person, provided him instead with the opening words of the Gospel of John that brought about her cure:

[N]ot wanting to disappoint the husband entirely, he wrote on a half sheet of paper the beginning of the Gospel of Saint John and gave it to the husband, telling him to attach it to his wife's neck. The husband obeyed Berzey, and it resulted, thanks to the faith that he had in the written text and the holy words of the Gospel, that his wife found herself cured and got out of bed healthy and well disposed, having not had or felt diabolical visions since.⁴⁵

The use of such texts to ward off demons found authoritative approval in Maximilien van Eynatten's (1574-1631) Church-commissioned 1626 *Manuale Exorcismorum*. Van Eynatten likens the practice to the use of relics and *agnus dei*, pendants representing Christ as the sacrificed lamb of God.⁴⁶ His extensive instructions to the exorcist affirm that «[i]n addition to the pious custom of wearing relics and 'Agnus Dei,' antiquity allows and advises the devotional wearing of holy objects of piety such as the Apostles' Creed, the beginning of the Gospel of Saint

43. «à ce seul signe tous les arts magiques s'évanouissent, &... les venefices demeurent sans force & vertu ... [À] la seule crainte de ce signe, les Demons s'enfuyront;» DEL RÍO, Martín Antoine. *Op. cit.*, pp. 1050-51. Catholic theologians consistently refer back to the legend that Emperor Constantine (272-337), after converting to Christianity, had reputedly made the Labarum cross his army's standard and worn it as a protective amulet on his right arm. See, for example, MASSÉ, Pierre. *Op. cit.* fols. 45v-46r. On Constantine's conversion, see Eusebius, *Vita Constantini* I. pp. 27-28, qtd. and trans. in ODAHL, Charles Maston: *Constantine and the Christian Empire*. London and New York, Routledge, 2004, p. 105 and 98.

44. «les escrits & billets pieux, ou les sacrez AMULETES pendus au col, comme le Symbole des Apostres, l'Evangile de Monsieur saint Jean, qui commence *In principio erat verbum*, ou bien quelque particule de Psame;» DEL RÍO, Martín Antoine. *Op. cit.* p. 1054. See also PLACET, François: *La Superstition du Temps*. Paris, La Veufve Gervais Alliot, & Gilles Alliot, 1668, pp. 118-19, who is responding to Jean-Albert Belin's assertion that the cross and the name of Jesus must be rejected as magical talismans in BELIN, Jean-Albert: *Les Talismans justifiez*. Paris, P. de Bresche, 1658, p. 104.

45. «Et toutefois ne voulant de tous points malcontenter le mary, il escrivic en demie feuille de papier le commencement de l'Evangile de saint Jean & le bailla au mary, luy disant qu'il l'attachast au col de sa femme. Le mary obeist à Berzey, & de là s'ensuivit par la foy qu'il eut à l'écrit & paroles saintes de l'Evangile, que sa femme se trouva guerrie & se leva du lit saine & dispôte, sans que depuis elle eust ou sentist des visions diaboliques;» LE LOYER, Pierre. *Op. cit.* p. 949.

46. John the Baptist refers to Christ this way in John 1:29.

John or a particular Psalm.»⁴⁷ Placing sacred texts upon the afflicted individual's body thus continued to play an important role in the arsenal of defenses against the demonic in the seventeenth century. Period exorcists and witch trial judges too were counseled to shield themselves from evil influences by wearing protective amulets on their own bodies, advice inherited from the 1487 *Malleus maleficarum*:

[A]s we have said before, the Judge should wear round his neck Consecrated Salt and other matters, with the Seven Words which Christ uttered on the Cross written in a schedule, and all bound together. And he should, if he conveniently can, wear these made into the length of Christ's stature against his naked body, and bind other Holy things about him. For it is shown by experience that witches are greatly troubled by these things, and can hardly refrain from confessing the truth.⁴⁸

The use of textual amulets in the closely monitored context of exorcism thus continued to receive widespread approval from Catholic Reformation theologians in the sixteenth and seventeenth centuries. However, determining their admissibility as pious practice in their everyday use would prove far more problematic.

DEFINING SUPERSTITION

As Stuart Clark has argued in *Thinking with Demons* and the sheer volume and numerous editions of the many works that deal with superstition and popular errors in the period confirm, the concept of superstition was «immensely important to contemporaries» in the sixteenth and seventeenth centuries, «more so, arguably, than any other time in European history.»⁴⁹ Linked to the major social, religious, and intellectual movements of the day—religious reformation, acculturation, and demonology—superstition became the greatest of all moral vices.⁵⁰ Belief in the power of worn words, signs and images to heal or protect their bearer came under intense scrutiny from both Protestants and Catholics in the dueling campaigns

47. «[o]utre le pieux usage de porter des reliques et des 'Agnus Dei,' l'antiquité permet et conseille le port religieux de saints objets de piété tels le Symbole des Apôtres, le début de l'Évangile de saint Jean ou d'un psaume particulier;» VAN EYNATTEN, Maximilian: *Manuale exorcismorum/Manuel d'exorcismes* [Antwerp, Plantiniana B. Moretti, 1626]. Paris, Édition Communication Prestige, 1995, p. 27. Van Eynatten's manual was published in 1618, 1626, and 1648 and in several editions of the *Thesaurus Exorcismorum*. Cologne, Laar Zezner, [1608] 1626.

48. INSTITORIS, Heinrich and SPRENGER, Jakob. *Op. cit.* pt. 3, qu. 16, 231. Translation by Montague Summers.

49. CLARK, Stuart. *Op. cit.* p. 474. See also MONTER, William: «The Assault on Superstition, 1680-1725,» in his *Ritual, Myth and Magic in Early Modern Europe*. Brighton, The Harvester Press, 1983, pp. 114-29. Popular and learned magical practices received significant treatment in the Protestant and Catholic demonologies of the late sixteenth and early seventeenth centuries, including: WEYER, Johann. *De Præstigiis dæmonum* (1563), *Op. cit.*, translated into French as *Cinq Livres de l'Imposture et Tromperie des Diables: Des enchantements et sorcelleries*, trans. GRÉVIN, Jacques. Paris, Jacques Dupuis, 1567 and again as *Histoires, disputes et discours des illusions et impostures des diables*. Geneva, Jacques Chovet, 1579; LE LOYER, Pierre: *Discours de spectres* (1586), *Op. cit.*; DEL RIO, Martín Antoine: *Disquisitionum magicarum libri sex*. Louvain: Gerard Rivius, 1599, republished in Lyons in 1608, translated as *Les Controverses et recherches magiques*, *Op. cit.*; BOGUET, Henry: *Discours execrable des sorciers*. Paris, Denis Binet, 1602, 2nd edition 1603; and DE LANCRE, Pierre: *L'incrédulité et mescréance du sortilège plainement convaincue* (1622) *Op. cit.* These are followed by two major theological treatises devoted to superstition: THIERS, Jean-Baptiste: *Traité des superstitions* (1679 and 1697), *Op. cit.* and LEBRUN, Pierre: *Histoire critique des pratiques superstitieuses* (1702), *Op. cit.*

50. CLARK, Stuart. *Op. cit.* pp. 474-75.

against superstition that marked this period. Vehement Protestant critiques only raised the stakes for Catholic reformers, demanding clearer definitions and fixed criteria by which the licit or illicit nature of worn words and images could be securely determined. Moreover, the notoriety of learned natural magic and the proliferation of its teachings at the close of the sixteenth century, coupled with popular magical practices that both drew from these and informed them, surely contributed to making practices of wearing words ever more worrisome to clerics, who attacked the sign-filled rituals of occult philosophers side-by-side with more popular renditions of their prescriptions.⁵¹

While Catholic Reformers struggled to reign in popular practices that contradicted the teachings of the Church, the persistence and ambiguous status within Catholicism of rites such as exorcism that invested textual objects worn on the body with protective or transformative power served as excellent fodder for Protestant critique. As part of a larger condemnation of what they saw as Catholic superstition—directed against the cult of the saints, the cult of relics, and the doctrine of transubstantiation—Protestant authorities roundly critiqued the wearing of words and belief in their efficacy as yet another Catholic ritual tinged with magical elements. For them, belief in healing by the power of words was a particularly terrible form of superstition, because it not only revealed a lack of faith, but also represented a manipulation of divine power by human hands—like the sacrament of the Eucharist—and reeked with idolatry—like the cult of saints and the cult of relics. Protestant leader Martin Luther (1483-1546) warns his followers to beware of textual practices that he associates with «godless papists» and sorcerers, placing Catholics and magicians in the same camp:

It is... a frightful misuse and a piece of witchery to write the words «In the beginning was the Word» on a slip of paper, incase this in a quill or some other container, and hang it around one's neck or somewhere else; or to read these words as a protective charm against thunder and storm, as was customary in the papacy. Sorcerers also have the habit of misusing the names of Jesus, Mary; of the four evangelists, Matthew, Mark, Luke and John; of the holy three kings; also the words: «Jesus of Nazareth, the King of the Jews» in connection with their knavery and whoremongering.⁵²

51. On the importance of not drawing absolute distinctions between learned and popular healing practices in the early modern period, see BROCKLISS, Laurence and JONES, Colin: *The Medical World of Early Modern France*. Oxford, Clarendon Press, 1997, pp. 276-83. The ideas, rituals, and recipes of learned magic had much in common with healing and apotropaic practices that issued from popular lore. Moreover, the works of occult philosophers knew wide currency through translations and popular compilations that circulated throughout France in the offerings of the *Bibliothèque bleue*—a collection produced specifically for distribution to a wide public; MANDROU, Robert: *De la culture populaire aux dix-septième et dix-huitième siècles. La Bibliothèque bleue de Troyes*. Paris, Imago, 1999, esp. 45 and 80-86. Agrippa von Nettesheim's (1486-1535) *Three Books* were first published in Latin in Antwerp and sold in Paris beginning in 1531. The first complete edition was published in Cologne in 1533, and again in Lyon shortly after Agrippa's death, with the first English translation dating from 1651; AGRIPPA. *Op. cit.* xxxix-xl. Other occult philosophers influential in France and beyond include Marsilio Ficino (1433-1499), Pietro Pomponazzi (1462-1525), Paracelsus (1493-1541), Gerolamo Cardano (1501-1576), Antoine Mizauld (1510-1578), and Giovanni Battista Della Porta (1535?-1615). See also CLARK, Stuart. *Op. cit.* pp. 219-20.

52. LUTHER, Martin: «Sermons on the Gospel of St. John,» chapters 1-4, in *Luther's Works*, ed. Joaroslav Pelikan. St. Louis, Concordia Publishing House, 1957, vol. 22, pp. 106-07. Words become powerful, according to Luther, only when used by «true Christians» exercising their faith; CLARK, Stuart. *Op. cit.* p. 467.

Protestant physician and demonologist Johann Weyer (1515-1588), who also likened Catholics to magicians for their belief in the power of words and images, specifies that he «stole from the priest» the magical formulas he quotes in his treatise, so «that all may clearly see the need for exploding everywhere this nonsense about periapts, characters, figures, rings, images, and all other such prodigies.»⁵³ Weyer accuses priests of propagating superstitious faith in these methods and ridicules those who put their faith in them, telling the tale of his wife's intervention in the life of a young girl supposedly possessed by demons, whose priest had given her a leather-wrapped textual placebo to wear to keep her demons at bay.⁵⁴ In Weyer's tale, his wife triumphantly saves the girl from the sacrilegious methods of the priest, throwing the amulet into the fire, admonishing her and her family for their idolatrous belief in the power of a piece of paper, and instructing her in a righteous, superstition-free—Protestant—faith in God.

While such accusations of superstitious beliefs and practices were certainly a mainstay of Protestant invective against the Catholic Church and central to the confessional controversy of the sixteenth and seventeenth centuries, Protestant and Catholic reformers, despite their differences, shared a common enemy in superstition and fought against it with equal discursive might, drawing many of their arguments from a common patristic heritage.⁵⁵ As Clark underlines, combatting superstition was a primary focus of both Protestant and Catholic reformation movements, for it «defined in the broadest theological and moral terms what religious reformation was actually about» and served as «a cultural weapon directed by churchmen primarily at the populace at large (although also, of course, at their clerical competitors).»⁵⁶

The wearing of texts and belief in their efficacy was problematic on the most basic level for reformers of both Protestant and Catholic persuasions because it risked privileging materiality over meaning. As many of the remedies and prescriptions reproduced above suggest, no matter how pious the contents, makers and users of textual amulets might mistake the words themselves, their physical form, the ink with which they were made, or the paper upon which they were written, as the source of their cure or protection, rather than looking to God for deliverance. For Protestant writers such as Weyer, wearing words represented the epitome of Catholic idolatry. Protestants drew from Augustine (354-430), who had devoted substantial attention to the subject of superstition in his writings and denounced all binding of textual amulets to the body as pagan magic, and from John Chrysostom (ca. 349-407), for whom attention to the materiality of the text distracted the Christian from according proper attention to truly understanding the divine word.⁵⁷

53. WEYER, Johann. *Op. cit.* p. 397. All translations of Weyer's text are by John Shea.

54. *Idem*, pp. 416-17.

55. CLARK, Stuart. *Op. cit.* p. 468. For in-depth treatment of Protestant rhetoric on superstition, see pp. 457-88. See also THOMAS, Keith: *Religion and the Decline of Magic*, New York, Scribner, 1971, pp. 253-79.

56. CLARK, Stuart. *Op. cit.* p. 475. For further analysis of early modern theologians' overarching definition of «superstition» see pp. 472-88.

57. Augustine: *On Christian Doctrine*, bk. 2, ch. 26. For comprehensive discussion and documentation of patristic and medieval sources on the question of textual amulets see SKEMER, Don C. *Op. cit.* pp. 21-73. On Augustine

Weyer critiques the power Catholics invested in the commonly worn excerpt from the Gospel of John, jokingly suggesting that Protestants, who often carried the whole Bible with them, might then be assured of extra protection:

One such [example] is the first chapter of John's Gospel, written in the tiniest letters upon a small piece of paper. It is consecrated during Mass and affixed to the neck, and it is thought to be a wonderful amulet against enchantment and against the Devil's machinations. But if this little paper is to be so effective, surely those who avowedly carry Sacred Scripture around at all times in their hands or in their sleeves will have a unique advantage against Satan's enterprises. But unless that Scripture take root in our hearts, where it is brought to reality by the heat of life, as it were, it remains a dead letter even if it be hung about our necks a thousand times, or attached to our persons, or carried about, or rubbed on, or muttered beneath the breath, or inscribed or imprinted upon seals or rings, or drunk, or eaten, or even swallowed whole.⁵⁸

Theorizing spoken words as mere «beatings of air» and their written counterparts as «dead letters,» Weyer draws a contrast between faith in the materiality of the text hung from the neck and true faith, metaphorically inscribed in the heart, rather than worn on the chest. Quoting Chrysostom, he critiques the privileging of the materiality of the sacred text:

Certain priests carry about their necks a written portion of the Gospel. But tell me, foolish priest, is not the Gospel read daily in Church and heard by all? If, then, the Gospels profit a man nothing when put into his ears, how can they save him when hung about his neck? Then too, wherein lies the power of the Gospel? In the shapes of the letters, or in an understanding of the sense? If in the shapes, then you do well to suspend them about your neck; if in the understanding, better for you that they be placed in the heart than hung about the neck.⁵⁹

Weyer rejects belief in the ability of scripture to ward off the devil as idolatrous, for it attributes power to the words themselves, rather than to God alone:

[I]t is surely an impious lie to claim that these words possess a power so great that the mere writing of the letters produces such wondrous effects. The efficacy of the Gospel does not depend upon written characters applied to this figure or that ring or seal or image; it depends upon a mystical power which works for the salvation of him who believes. But it is not the word spread upon the page that does this, or the word printed or engraved upon material of whatever sort, or fastened to the neck, or placed on the lintel, or buried in the ground beneath the threshold.⁶⁰

Though Catholic theologians of the period also drew from the hardline approaches of Augustine and Chrysostom often cited by their Protestant counterparts, in

and superstition, see also BROWN, Peter: *Augustine of Hippo: A Biography*. Berkeley and Los Angeles, CA, University of California Press, 1967, pp. 413-18.

58. WEYER, Johann. *Op. cit.* p. 391.

59. *Idem*, pp. 391-92.

60. *Idem*, pp. 405-06, citing Romans 1:16.

developing standards for determining superstition they relied most on Thomas Aquinas's (ca. 1225-74) careful yet more moderate treatment of the subject in his *Summa Theologicæ* (1265-1274), where he asks: «Is it wrong to wear divine words suspended from the neck?»⁶¹ While Aquinas reasoned that the wearing of sacred words to cure or protect was lawful given that relics could be worn to similar ends and that spoken words were often used to heal, he also established careful criteria for determining its licit or illicit nature.⁶² Catholic reformers, however, were more reticent in their endorsement of the pious wearing of texts than was their scholastic forefather, in large part because of the Reformation context in which they wrote, where Catholic belief in the transformative power of relics and of words, both spoken and written, was under fire. Though, as discussed above, some carefully administered wearing of sacred symbols and texts continued to meet with qualified approval by the Catholic Church, pious uses of the worn text became more the exception than the rule.

Determining superstition based on the elements that composed the text was, of course, the most straightforward. Texts that included elements foreign to Christian tradition were easily dismissed as superstitious. Such «unknown and newly formed characters» met with intense criticism from Protestant and Catholic theologians alike, who targeted natural magicians with vehemence.⁶³ Church authorities attacked practices that used astrological symbols, letters from created cryptographic or non-Latin alphabets, and «barbarous names,» invented or taken from the Jewish Cabbala, manuals of «secrets,» and treatises of natural magic.⁶⁴ There was no question as to the diabolical origin of healing methods that applied such «monstrous characters» to the body.⁶⁵ Del Río recounts with distain how a healer «had the ill carried to the public square, and there publicly hung from their neck certain short texts filled with strange and diverse characters, with the names of some Demons, like *Bulfar*, *Narthim*, *Oleasar*, *Bilech*, *Mammon*, *Oriens*, and others like them.»⁶⁶

61. AQUINAS, Thomas: *Summa Theologicæ*, GILBY, Thomas (ed.), 61 vols. Cambridge, London, and New York, Blackfriars, Eyre & Spottiswoode and McGraw-Hill, 1964-76, qu. 96, art. 4, vol. p. 40, 80. I provide my own translation of the Latin section title «utrum suspendere divini verba ad collum sit illicitum,» as this edition shortens it in English translation. The *Malleus Malificarum*, which drew from Aquinas, was also a source for early modern demonologists; see pt. 2, qu. 2, ch. 6. For Catholics who present Augustine's position, see, for example, DE LANCRE, Pierre. *L'incrédulité et mescréance du sortilège*, *Op. cit.* pp. 404-05 and THIERS, Jean-Baptiste. *Op. cit.* pp. 281-82; for Chrysostom, see DEL RÍO, *Controverses magiques*, p. 74, THIERS, Jean-Baptiste. *Op. cit.* p. 280, and LE LOYER, Pierre. *Op. cit.* p. 890.

62. AQUINAS, Thomas. *Op. cit.* pp. 81-83.

63. «characteres incongneus & de nouvelle forme;» LE LOYER, Pierre. *Op. cit.* p. 891. See also MASSÉ, Pierre. *Op. cit.* fols. 45r-45v and VAN EYNATTEN, Maximilian. *Op. cit.* p. 28.

64. Period demonologists show particular disdain for the use by natural magicians of textual elements drawn from the Hebrew tradition, the Cabbala representing one of the keystones for Renaissance magic. Neither Le Loyer nor Del Río hides his contempt for the use of the tefillin and phylacteries by «superstitious Jews,» a tradition these writers believed to have seeped into Christendom; Le Loyer, Pierre. *Op. cit.* pp. 889-98 and DEL RÍO, Martín. *Op. cit.* pp. 986-87. On anti-Semitism among period theologians, see ZIKA, Charles: «Reuchlin and Erasmus: Humanism and Occult Philosophy,» in *Exorcising Our Demons: Magic, Witchcraft and Visual Culture in Early Modern Europe*. Leiden and Boston: Brill, 2003, pp. 69-97 and PO-CHIA HSIA, Ronnie: *The Myth of Ritual Murder: Jews and Magic in Reformation Germany*. New Haven, Yale University Press, 1988.

65. DEL RÍO, Martín. *Op. cit.* p. 989.

66. «faisoit porter les malades en la place publique, & pendoit là publiquement à leur col de certains brevets remplis d'estranges & divers caracteres, avec les noms de quelques Demons, comme *Bulfar*, *Narthim*, *Oleasar*, *Bilech*, *Mammon*, *Oriens*, & semblables;» *Idem*, p. 987 and p. 990. Del Río also attacks Paracelsus in particular, who

Likewise, any mixing of Christian and non-Christian or pseudo-Christian elements, typical of the texts that issued from or were informed by natural magical practice, rendered an amulet's use reprehensible. As Thiers reminds his readers, Aquinas had warned «that there be no vanity mixed in with sacred words.»⁶⁷ Theologians cautioned their readers to avoid «short texts in which people put down in writing the Gospels,... mixed with certain superstitious things,» and condemned healers who drew from heterogeneous traditions in their prescriptions, «us[ing] sometimes sacred words, sometimes monstrous and unintelligible words.»⁶⁸ Celestine Prior Pierre Crespet (1543-1594) describes his distaste for

certain little books that [he] saw printed in Lyon, in which there are an infinity of Crosses, against being struck by a canon, a sword, or by lightning, and in which there are prayers inscribed *against all the world's perils*, and are contained several names of God taken from the Cabala, interspersed with diverse Crosses that signify well enough that this is superstition as condemned by the Church.⁶⁹

Heterogeneity signaled superstition, the mixing of licit and illicit elements in textual amulets revealing on a micro level the much larger problem facing theologians in their battle against superstition: how to isolate and eliminate the «magical» from the «religious» in the beliefs and practices of ordinary people where they were often one and the same.

WEAR IT WELL

While texts that included non-Christian elements were easily categorized as superstitious, these were far less commonly used than mainstream religious texts—prayers, scripture, images of Christ or the saints, as we have seen from the examples examined above. The amuletic use of ostensibly «pure» sacred texts was, in fact, potentially all the more pernicious, since the devil might use the appearance of piety to corrupt Christians. Thiers responds to those who «believe that there is no sin in using Preservatives, Ligatures, Notes, and Prayers, etc., because all these things are composed of words taken from Scripture or the Religious Rites of the Church,» that the use of sacred texts often serves as a demonic ruse, through which

was a Protestant and criticized for publishing in the vernacular and for borrowing remedies from local healers. On Paracelsian influence in France, see BROCKLISS, Laurence and JONES, Colin: *Op. cit.*, pp. 119-28; DUBUS, Allen George: *The French Paracelsians: The Chemical Challenge to Medical and Scientific Tradition in Early Modern France*. Cambridge, Cambridge University Press, 2002 and KAHN, Didier: *Alchemie et Paracelsisme en France à la fin de la Renaissance (1567-1625)*. Geneva, Droz, 2006.

67. «qu'il n'y ait quelque vanité meslée avec les paroles sacrées;» THIERS, Jean-Baptiste, *Op. cit.* p. 276.

68. «les brevets dans lesquels on couche les Evangiles, ... meslez avec certaines choses superstitieuses;» «us[ant] par fois de paroles sacrées, par fois de monstrueuses & non intelligibles;» DE LANCRE, Pierre. *Op. cit.* p. 403.

69. «certains petits livrets que j'ay veuz imprimez à Lyon, où il y a une infinité de Croix, contre les coups de canon d'estoc & de tonnerre, & où il y a des prieres inscrites *contra omnia mundi pericula*, & y sont contenus plusieurs noms de Dieu tirez de la Caballe, entre-lardez de diverses Croix qui signifient assez que c'est superstition condamnée par l'Eglise;» CRESPET, Pierre. *Op. cit.*, fol. 157v. Emphasis in original.

«he teaches the abuse of the most holy things.»⁷⁰ As demonologist and judge Pierre De Lancre (1553-1631) highlights, by encouraging the amuletic use of sacred texts the devil thus leads Christians down a slippery slope, «persuading them that if some good comes out of it, that it comes from the strength of the powerful words taken from the Church of God and from sacred characters alone, and not from him, the bad Demon, who remains behind the Curtain, always hiding.»⁷¹ Indeed, for early modern theologians, the devil could always be found lurking in the shadows of popular magical-religious practice.

The more difficult problem facing Catholic Reformers, then, was the task of determining whether or not seemingly pious amulets were crafted and worn with proper intent. In response, they borrowed criteria from Aquinas, whose recommendations echo Chrysostom's earlier critique. Del Río presents Aquinas' two major conditions for the licit use of textual amulets as follows:

The first, that there be nothing superstitious mixed in among the pious words, for example, if someone had faith in the shape or the color of the letters, in the way it was written, or in the material the text is made of, or in the ink. The second, that the intention of he who wears it upon himself be good and righteous, so that while he respects the pious meaning of the words, he puts all his hope in God, and he wears it, either as a mark and profession of his belief, or for another healthy and pious end, and he expects the outcome from divine power.⁷²

Aquinas's conditions ask where the creator and bearer of the text put their faith. As long as Christians pay no attention to the text's materiality or to the conditions of its production and they seek protection or cure from God alone rather than putting their trust in the words themselves, they can wear sacred texts without risking superstition, as Del Río underlines:

[W]hen no hope is attached to the words, to the way they are written, to the number of Crosses, to the shape, or other similar things, it is a holy and pious thing to wear on oneself out of reverence... the Gospel of Saint John, a Psalm of David, and similar passages of holy Scripture hung from the neck.⁷³

70. «croyent qu'il n'y a point de peché à se servir de Preservatifs, de Ligatures, de Billets, d'Oraisons &c. parce que toutes ces choses sont composées de paroles tirées de l'Escriture-Sainte, ou des Offices de l'Eglise;» «il enseigne l'abus des choses les plus saintes;» THIERS, Jean-Baptiste. *Op. cit.* p. 445.

71. «[L]eur persuadans, que s'il arrive quelque bon effect de cela, qu'il vient de la seule force des paroles substantielles tirées de l'Eglise de Dieu & des cayers sacrez, & non de luy qui est mauvais Demon, qui pense estre derriere le Rideau, & s'y tenir tousjours à couvert;» DE LANCRE, Pierre. *Op. cit.* pp. 401-02. See also 33-34, MASSÉ, Pierre. *Op. cit.* fol. 45v, and DEL RÍO, Martín. *Op. cit.* p. 80.

72. «La premiere, qu'il n'y ait rien de superstitieux, meslé parmy les pieuses paroles : pour exemple, si quelqu'un se fioit à la figure, ou couleur des lettres, à la façon de l'Escriture, ou à la matiere du billet, ou de l'ancre. La seconde, que l'intention de celuy qui le porte sur soy soit bonne & droicte, comme s'il observe bien le pieux sens des paroles, mais qu'il remette tout son espoir en Dieu, & qu'il le porte, ou pour marque & profession de sa creance, ou pour quelque autre fin saine & pieuse, & qu'il en attende l'effet de la puissance divine;» DEL RÍO, Martín. *Op. cit.* pp. 1054-55.

73. «[Q]uand on n'attache point son esperance aux paroles, à la façon de l'escrit, au nombre des Croix, à la figure, ou autres choses semblables, c'est chose sainte & pieuse de porter sur soy par reverence ... l'Evangile de S. Jean, quelque Pseume de David, & semblables tesmoignages de l'Escriture sainte pendus au col;» Idem, 78. Any attention to the temporal conditions of the text's production made its use superstitious as well; LE LOYER, Pierre. *Op. cit.* p. 888.

Echoing the sentiments of their Protestant counterpart, Weyer, and his patristic source, Del Río and his contemporaries underline the importance of focusing on *fond*, or deeper meaning, rather than on *forme*, superficial materiality. The superstitious sin by privileging the matter over the message, or, as Le Loyer puts it, «having greater faith in the characters and the surface of the letters than in the deeper meaning inside the Scripture... having more faith in the words than in the promises the words carry.»⁷⁴

Even in the highly regulated context of exorcism, Church authorities stressed that priests should remain vigilant «because this remedy is easily corrupted by certain bad practices.»⁷⁵ Van Eynattan cites Aquinas at length, advising officiating priests to oversee the use of textual amulets carefully to ensure «that no importance is attached to the way of writing or to other things that have nothing to do with the deeper meaning.»⁷⁶ The exorcist must confirm that «all hope is placed in God and his good will, from whom alone a result is expected, and that they wear these sacred words with the unique intention and in the sole way permitted by the Church.»⁷⁷ The priest bears the responsibility for educating his charges, verifying the texts they use, and intervening when necessary to ensure the avoidance of all superstition:

[B]ecause ignorant people easily lose themselves in these sorts of practices, the exorcist or he who has souls in his care will . . . prohibit them from wearing objects of this sort without their having given them to him to examine first, so that secondary circumstances may never be held to be as important as the principal ones. He will also inquire as to the intention or the mindset of those who wear them and if he finds that something useless was used as though it were necessary, or if he discovers that they hope for a vain result or one that is not consistent with the Church's intentions, that they throw away these things as superstitions.⁷⁸

Faith in the text or image itself to cure or to protect was problematic on another level because it bestowed power where none was, since textual objects alone had no natural ability to bring about change in the body. Unlike certain herbal or mineral remedies worn as amulets around the neck that were believed to communicate their natural properties through the skin, characters and words had no such inherent qualities, as judge and demonologist Henry Boguet (1550-1619) reminds his reader:

74. «ayant plus de fiance aux paroles qu'aux promesses portees par les paroles;» LE LOYER, Pierre. *Op. cit.* p. 888. Belief that the textual object, rather than God, was responsible for protection or healing made the bearer of text guilty of idolatry, or at least its less pernicious form, «vain observance.» On the categories through which early modern theologians read superstitious practices, see CLARK, Stuart. *Op. cit.* pp. 475-78. On the distinction between «vain observance» and «magic,» see p. 482.

75. «parce que ce remède est facilement corrompu par quelques mauvais usages;» VAN EYNATTAN, Maximillian. *Op. cit.* p. 27. The author's warnings constitute one of the longest cautionary pieces of his «Instruction.»

76. *Idem*, pp. 27-28.

77. *Idem*, p. 28.

78. «[P]arce que des gens ignorants s'égarent facilement dans des pratiques de ce genre, l'exorciste ou celui qui a charge d'âmes ... les empêchera de porter des objets de cette espèce sans les leur avoir donnés à examiner d'abord, de façon que les circonstances secondaires ne soient pas tenues pour aussi importantes que les principales. Il s'enquerra aussi de l'intention ou de l'esprit de ceux qui les portent et s'il trouve que quelque chose d'inutile a été employé comme nécessaire, ou s'il découvre qu'ils espèrent un effet vain ou qui n'est pas dans l'intention de l'Église, qu'ils jettent ces choses-là comme des superstitions;» *Idem*, pp. 27-28. See also p. 22.

It is quite certain that characters and words have nothing that can bring about this result. Because, who will say that the P and the A are good against eye pain? Who will say that the words *Abracadabra Abracadabra*, etc. take away fever? Who will judge that these verses *Gaspar brings myrrh*, etc., free the patient from epilepsy? ... It is in vain that people believe that words chase away, / From our indisposed bodies, the evil that pursues them.⁷⁹

As Del Río puts it, echoing Weyer, words «are somehow dead and destitute of energy,» lacking the natural qualities necessary to effect a cure. Moreover, he argues, «[a]nd if they have some force, they must necessarily borrow it from the temperament of either the ink or the paper, in which, or upon which, they are written,» an idea he finds equally implausible.⁸⁰ Del Río and his contemporaries reason—again following Aquinas—that since ink and paper lack any natural ability to cure, and the power of any amulet depends on its natural properties, anything achieved by its wearing must be attributed to supernatural—and necessarily demonic—forces: «if some result is produced, for which the natural powers of the object cannot be the cause, this result must be reputed prodigious, and the Preservative filled with superstition.»⁸¹

Physicians and surgeons too joined this debate, calling on the argument of natural efficacy in issuing their own warnings against popular textual remedies and the healers who prescribed them.⁸² If the material object pressed against the skin had no true natural healing virtues, then it was not to be trusted. Royal surgeon Amboise Paré (ca. 1509-1590) warns people to reject any unnatural methods for the sake of their health, both spiritual and physical, and to trust only doctors and surgeons

79. «[!] est bien certain que caractères et paroles n'ont rien qui soit propre à cet effet. Car, qui dira que le P. et l'A. sont bons contre le mal des yeux? Qui dira que ces mots: «Abracadabra Abracadabra, etc.» ôtent la fièvre? Qui jugera que ces vers: «*Gaspar fert myrrham*, » etc., libèrent le patient de l'épilepsie? ... C'est en vain que l'on croit que la parole chasse, / De nos corps indispos, le mal qui les pourchasse;» BOGUET, Henry. *Op. cit.* p. 87. On amulets that were thought to communicate virtues through contact, see BALDWIN, Martha R. *Op. cit.*

80. «sont je ne sçay quoy de mort & destitute d'énergie: Et si elles ont quelque force, il faut de nécessité qu'elles l'empruntent du temperament ou de l'encre ou du papier, par lequel, ou sur lequel elles ont écrites;» DEL RÍO, Martín. *Op. cit.* p. 74. Del Río and his contemporaries are responding to natural philosophers who sought to prove the natural efficacy of words; *idem*, p. 70 and 78. See also WEYER, Johann. *Op. cit.* pp. 392-93, THIERS, Jean-Baptiste. *Op. cit.* p. 277, and LEBRUN, Pierre. *Op. cit.* p. 636.

81. «si quelque effet est produit, dont la vertu naturelle du sujet ne puisse estre la cause, tel effet doit estre réputé prodigieux, & le Preservatif remply de superstition;» DEL RÍO, Martín. *Op. cit.* p. 78. See also p. 70. Aquinas provides these criteria regarding superstition in his *Summa Theologicæ*, qu. 96, art. 4, vol. 40, pp. 80-85. Canon of Cambrai Jean Polman also summarizes this position in his 1653 *Breviarium theologicum*, qtd. by THIERS, *Traité des superstitions*, pp. 275-76. Of the five rules for determining superstition provided by Bishop Pierre Binsfeld's (ca. 1545-1598) often reprinted late sixteenth-century manual for priests, *La Théologie des Pasteurs*, the first two cite the test of natural efficacy; BINSFELD, Pierre: *La Théologie des pasteurs et autres prestres ayant charge des ames* [1594], trans. Philippe Bermyer. Rouen: L. Du Mesnil, 1640, p. 326. For Protestant treatment of distinctions between efficacy and inefficacy in nature which «were the intellectual foundation of Protestant attitudes to superstition and the occasion for its 'demonization',» see CLARK, *Thinking with Demons*, pp. 483-85; p. 483.

82. Numerous medical treatises attack «popular errors» in this period, including: DU BREIL, André: *La Police de l'art et science de medecine* (1580), *Op. cit.*; JOUBERT, Laurent: *Erreurs populaires au fait de la medecine et regime de santé*. Bordeaux, S. Millanges, 1578, the first book of which appeared in Bordeaux in 1570, modern edition by TIOLLAIS, Madeleine: *La Médecine et le régime de santé*, vols. 1-2. Paris, L'Harmattan, 1997; SONNET DE COURVAL, Thomas: *Les tromperies des charlatans decouvertes*. Paris, Nicolas Rousset, 1619; and DURET, Jean: *Discours sur l'origine des moeurs, fraudes et impostures des charlatans, avec leur decouverte*. Paris, D. Langlois, 1622, an unacknowledged translation of part of MERCURIO, Girolamo: *De Gli Errori Popolari d'Italia*, Venice, 1603.

who bring about cure «by Nature's grace alone.»⁸³ Doctors Laurent Joubert (1529-1582) and his contemporary, André Du Breil, similarly indicted alternative healing methods and their practitioners in their treatises on popular errors, condemning the use of «superstitious and vain Remedies» that go beyond the natural virtues of elements in seeking cure, worn texts and images among them.⁸⁴ In a culture of increasing scientific empiricism, natural efficacy became the litmus test for superstition, summoned by medical doctors and theologians alike.⁸⁵ At the same time, however, as was the case with their ecclesiastical counterparts, some doctors themselves continued to prescribe textual amulets, much to the chagrin of some of their professional peers. Weyer condemns other doctors' use of these texts, which he refers to contemptuously as «those so-called 'little notes' [*breviola*] invented by some good-for-nothing to counter fevers.»⁸⁶ He decries «the monstrous employment of superstitions and unknown words... [that] have stealthily crept in to soil and slander our hallowed art of medicine.»⁸⁷

THE WANING OF THE WORN WORD

Despite repeated condemnations, fascination and curiosity over the power of words and figures worn upon the body and ambivalence regarding their efficacy and acceptability persisted in medical and theological circles through most of the seventeenth century. Even some doctors and theologians who outwardly critiqued textual amulets seem confounded by the success of some textual remedies, readily admitting the apparent benefits of those whose effects they observed first hand. Paré, like several of his contemporaries, reveals some ambivalence regarding the power of words, even as he critiques their use. He testifies that he saw fevers disappear by prayers alone or jaundice vanish overnight «through the use of a certain little text that was suspended from the neck.»⁸⁸ Van Eynattan admits that though he believes that astrologically-based remedies are «pernicious for the soul and the body,... sometimes and often, many people seem to have been cured of their illness

83. MALGAIGNE, Joseph-François (ed.): *Œuvres complètes d'Amboise Paré*, 3 vols. Paris, J.-B. Baillière, 1840-41, vol. 3, p. 66. Paré discusses certain remedies with sarcasm, pp. 64-65.

84. «Des Remedies superstitieux et vains;» JOUBERT, Laurent: *Erreurs populaires au fait de la medecine et regime de santé*. Bordeaux, S. Millanges, 1578, table of contents. Joubert condemns the use of remedies that go beyond the natural virtues of elements in seeking cure, including worn texts among them. He planned a chapter in his unfinished *Erreurs populaires* entitled «Against those who rely only on the efficaciousness of textual amulets, without purges, or other remedies» [Contre ceus qui s'arretent du tout à l'efficace des brevets, sans purgacion, ou autres remedes]. The section figures in his table of contents as pt. 5, bk. 24, ch. 1. See also DU BREIL, André. *Op. cit.* pp. 126-27 and FERNEL, Jean. *Op. cit.* p. 649.

85. CLARK, Stuart. *Op. cit.* pp. 479-85.

86. WEYER, Johann. *Op. cit.* p. 393.

87. *Idem*, p. 387. Weyer, who learned the art of medicine from Agrippa and defended his mentor in other contexts, here unleashes a vehement critique against him and «many other modern physicians so given to superstition,» Paracelsus being a prime offender. Yet Paracelsus himself spoke out against medical «imposters» for whom «paper alone suffices for their recipes;» PARACELUS: *La Petite chirurgie*. Paris, Olivier de Varennes, 1623, preface; rpt. in *L'Art d'alchimie & autres écrits de Théoph. Paracelse Bombast*. Paris, Presses Littéraires de France, 1950, p. 66.

88. MALGAIGNE, Joseph-François (ed.). *Op. cit.*, vol. 3, p. 64.

in this way»⁸⁹. The choice of the vexed question of the power of the worn word for public debate at royal doctor and journalist Théophraste Renaudot's (1586-1653) *Bureau d'Adresse et de Rencontre*, where the hot issues of the day were discussed before a diverse public during popular weekly conferences from 1633 to 1642, confirms the continued importance of the practice and the diversity of views it inspired. Recorded responses to the topic «On amulets and whether illness can be cured with words, short texts, or other things hung around the neck or attached to the bodies of the ill» reveal widely divergent opinions and attitudes toward wearing words and images as a healing practice.⁹⁰ As late as 1697, in an addition to the second edition of his treatise on superstition, Thiers bemoans that his contemporaries, not only commoners but also the educated, continued to rely on spoken and written charms for cure and protection:

[W]hat surprises me, is that being as badly concocted, as ridiculous, as extravagant, as vain and as crazy as they are for the most part, that they still find today so much credibility among people, and even among numerous people of good sense, albeit of little faith, who do not care in the least in what manner they are cured of their illnesses, and protected from dangers and perils that can befall them, as long as they are cured once. This is a blindness that is all the more deplorable because it is voluntary, and they fall into it knowing fully what is at stake.⁹¹

Even as Thiers issues his complaint, however, at the eve of the eighteenth century, the anxious condemnation of the wearing of words by doctors and theologians had already begun to turn to derision. Entries from the period's dictionaries reveal an important shift in the socio-cultural acceptability of using textual amulets among the elite. At the beginning of the seventeenth century, Jean Nicot's 1606 *Treasure of the French Language* had defined *brevet* in neutral language: «*Brevet*, or something else that is suspended from the neck, or tied to the wrist, or another part of the body, to protect or cure some illness or poison.»⁹² By 1690, Furetière's

89. VAN EYNATTEN, Maximilian. *Op. cit.* p. 28.

90. Speakers made wide-ranging arguments, from attesting that remedies should not be decried simply because their workings are not fully understood, to asserting God's ability to invest texts with supernatural power, to invoking the placebo effect, brought on by the powerful workings of the imagination, to all out denial of the natural efficacy of words, paper, and ink to heal; *Recueil General des Questions traitées és Conférences du Bureau d'Adresse*. *Op. cit.*, conference 174, vol. 5, pp. 207-08. On Renaudot's conferences, see SOLOMON, Howard: *Public Welfare, Science, and Propaganda in Seventeenth Century France: The Innovations of Théophraste Renaudot*. Princeton, N.J., Princeton University Press, 1972 and JELLINEK, Eva: «Les savants aux conférences du bureau d'adresse de Theophraste Renaudot (1633-1642),» *Papers on Seventeenth-Century French Literature* 13.24 (1986), pp. 329-46. Renaudot himself was a Paracelsian, enjoying the protection of Richelieu in a period hostile to non-Galenic medical approaches; BROCKLISS, Laurence and JONES, Colin. *Op. cit.* p. 124.

91. «[C]e qui me surprend, est qu'estant aussi mal digerées, aussi ridicules, aussi extravagantes, aussi vaines & aussi folles qu'elles sont pour la pluspart, elles trouvent encore aujourd'huy tant de créance dans le monde, & mesme auprès de quantité de personnes de bon sens, quoique de peu de foy, qui ne se soucient gueres de quelle maniere elles soient gueries de leurs maladies, & preservées des dangers & des dommages qui leur peuvent arriver, pourveu qu'elles le soient une fois. Ce qui est un aveuglement d'autant plus déplorable qu'il est volontaire, & qu'on y tombe avec connoissance de cause;» THIERS, Jean-Baptiste. *Op. cit.* 2nd ed. (1697), vol. 1, pp. 483-84.

92. «Brevet, ou autre chose qu'on pend au col, ou qu'on lie au poignet, ou autre partie du corps, pour preserver ou guarir de quelque maladie ou poison;» «Brevet,» in NICOT, Jean: *Le Thresor de la langue francoyse, tant ancienne que moderne*. Paris, David Douceur, 1606.

Universal Dictionary clearly situates the use of worn texts and figures in the camp of quack doctors and fakes: «*brevet* also refers to certain little notes, characters or prayers that charlatans and tricksters give out to cure many illnesses, or to do extraordinary things; «*CARACTERE* is also used for certain papers that charlatans or sorcerers give out, which are marked with some talismanic figures, or with simple seals. They make the stupid commoners believe that they have the power to make them do marvelous and incredible things.»⁹³ The 1692 *Dictionary of the French Academy* likewise categorizes the use of texts to cure as superstitious: «*Brevet* also refers to certain slips of paper, characters, or words used superstitiously to cure several illnesses.»⁹⁴ While the use of other types of amulets believed to have natural curative or protective properties continued and even found favor among prominent physicians through the eighteenth century and beyond, by the end of the seventeenth century the wearing of texts for these purposes was condemned, as Martha R. Baldwin highlights: «Within the span of the seventeenth century, the only significant change that one sees with respect to the therapeutic use of amulets is the rejection of amulets inscribed with words or biblical verses. Such amulets became universally decried as magical, superstitious, demonic, or ineffective.»⁹⁵

While the condemnation of textual amulets was undoubtedly restricted to a certain elite, to be sure the practice of wearing words upon the body increasingly became a source of ridicule and comedy as it moved into the eighteenth century, as Laurent Bordelon's 1710 literary account of the «extravagances» of the magically inclined, blundering Monsieur Oufle confirms. Among his multiple attempts to seduce the woman he loves, Monsieur Oufle resorts to a recipe for a textual amulet found in his readings, an act that the narrator openly critiques. He relates with sarcasm that Oufle decides to «attach to his neck certain barbaric words ... which no one understands at all and which those who imagined them did not understand at all either.»⁹⁶ Oufle follows a prescription in making his amulet that Bordelon pulls directly from Thiers's treatise: «Attach to the neck these words and crosses † authos † à aortoo † noxio † bay † gloy † aperit †... to be loved by all.»⁹⁷ Bordelon makes of his text-wearing protagonist an ignorant buffoon.

Though Bordelon's satire of Oufle's reliance on worn texts and other superstitious rites signals an important shift in thinking among the elite and undoubtedly garnered wide audience appeal, we must be careful not to think practices that put

93. «*brevet*, se dit aussi de certains billets, caracteres ou oraisons que donnent des Charlatans & des affronteurs pour guerir de plusieurs maladies, ou pour faire des choses extraordinaires;» «*CARACTERE* se dit aussi de certains billets que donnent des Charletans, ou Sorciers, qui sont marqués de quelques figures talismaniques, ou de simples cachets. Ils font accroire au sot peuple qu'ils ont la vertu de faire faire des choses merveilleuses & incroyables ...» in FURETIÈRE, Antoine: *Dictionnaire universel*, 3 vols. La Haye and Rotterdam, Arnout & Reinier Leers, 1690. Emphasis in original.

94. «Brevet, se dit aussi de certains billets, caracteres ou paroles dont on se sert superstitieusement pour la guerison de plusieurs maladies;» in *Dictionnaire de l'Académie française*. Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1694.

95. BALDWIN, Martha R. *Op. cit.* p. 247.

96. BORDELON, Laurent: *L'Histoire des imaginations extravagantes de Monsieur Oufle*, 2 vols. Amsterdam, Estienne Roger, Pierre Humbert, Pierre de Coup, & les Freres Chatelain, 1710, vol. 1, p. 73.

97. «Attacher à son cou ces mots & ces croix † authos † à aortoo † noxio † bay † gloy † aperit † ... pour se faire aimer de tout le monde;» THIERS, Jean-Baptiste. *Op. cit.* 2nd ed. (1697), vol. 1, p. 410.

faith in the power of the worn texts and images extinct at the dawn of the eighteenth century. Arlette Farge's study of «l'écrit sur soi» in the period, *Le Bracelet de Parchemin*, counters this conclusion, bringing to light an intriguing set of tiny surviving texts fished off the bodies of the period's unidentified dead.⁹⁸ Though many of the pieces of paper and parchment she recovered from police records at the *Archives nationales* are administrative documents, records of work done, letters, or reminders, some, like the precious paper bracelet of one François Petit, carefully tied with red thread on his right arm, clearly harken back to the magical belief we have examined in the power of texts worn against the skin.⁹⁹ The police report relates the careful unveiling of this text as follows: «on the right arm we found a little roll of paper attached with a thread, having unrolled the piece of paper we found written François Petit 20 February 1761 and having unstitched the piece of cloth we found a piece of parchment one and a half inches long on which was printed: † / E 184 / ♥.»¹⁰⁰ Just what these characters, enclosed in their tiny many-layered package and bound to the body, meant to their bearer and why he wore them are lost to us. But such undecipherable signs, written or printed upon pieces of parchment or paper, worn around the wrist, the neck, or carefully stowed away in a pocket or purse, attest to the continued prevalence of the practice of wearing texts, at least among the lower classes, throughout the eighteenth century. Indeed, the use and influence of magical amulets even knew a revival of sorts in the nineteenth century thanks to the publication or reedition of chapbook grimoires such as the *Enchiridion of Pope Leon*, the *Grimoire of Pope Honorius*, and the *Black Dragon*, which included simple prayers, healing charms, and magical formulas. Popular medical treatises such as the 1817 anonymous *Doctor of the Poor* provided numerous healing charms, whose recipes continue to proliferate today.¹⁰¹ The amulet collection of Pitt River Museum in Oxford, England houses several examples of printed textual amulets created and worn in nineteenth-century France.¹⁰² The practice of wearing amuletic texts even persists globally in our own times, with internet advertisements for the sale of textual amulets making the same promises of healing, protection, and good fortune made in the sixteenth and seventeenth centuries to potential twenty-first-century buyers.

In sixteenth and seventeenth-century France, evidence of the use of textual amulets confirms the continued prevalence of a magical-religious relationship to

98. FARGE, Arlette: *Le Bracelet de parchemin. L'écrit sur soi au XVIII^e siècle*. Paris, Bayard, 2003.

99. Though Farge comments that these texts are «never talismans or amulets,» this extant text and at least one other she describes strongly suggest otherwise; *Idem*, p. 107 and pp. 38-39.

100. «ayant déroulé le morceau de papier avons trouvé écrit François Petit 20 février 1761 et ayant décousu le morceau de toile avons trouvé un morceau de parchemin d'un pouce et demi sur lequel est imprimé: † / E 184 / ♥.» Archives nationales, Z² 4133, «Registre contenant le procès-verbal de levée de cadavres trouvés dans la rivière de Seine et dans l'étendue de ce bailliage-pairie, Guilbert greffier (11 mai 1757-19 mai 1774);» qtd. in Farge, Arlette. *Op. cit.*, pp. 11-12.

101. DAVIS, Owen: «French Charmers and their Healing Charms,» in Roper, Jonathan: *Charms and Charming in Europe*. Houndsmills, Basingstoke, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2004, pp. 91-112. Work by twentieth-century folklorists and ethnologists revealed an active charming culture in the French countryside as late as the 1980s; *idem*.

102. A small blue cloth pouch contained five tiny folded texts printed on paper, including the beginning of the Gospel of John and prayers for blessing and protection. Transferred from the Wellcome Institute in 1985; 1985.52.1001.1-4, viewable on line: <<http://web.prm.ox.ac.uk/amulets/index.php/keys-amulet7/index.html>>.

words and images worn upon the body. A long-standing belief in the power of the written or printed word or image to heal and protect crossed both class and confessional lines, drawing the fury of physicians and clergy for whom such a materialist faith was fraught with superstition. At the same time, many doctors and priests participated in perpetuating these practices, and sometimes maintained ambiguous positions as to their validity or permissibility. Catholic theologians in particular found themselves in the precarious position of having to strike a delicate balance between the defense of Church-sanctioned uses of the worn word and image and their critique of popular abuses of this practice.

On another level, the proliferation of textual amulets in the sixteenth and seventeenth centuries pushes us to further expand what we mean when we celebrate «print culture.» Invested with the ability to heal or to protect the bodies that bore them, worn words and images testify to a valorization of the materiality of the paper or parchment object and to an intimacy between body and text that calls for the creation of new categories of textual familiarity. Further, the vestiges of popular belief and practice examined here testify to the widespread use of texts upon the body across segments of the population traditionally classified as illiterate, such as the letter-seeking woman who visits a schoolyard to find a scribe, with whose story this essay began.¹⁰³ Since most textual amulets did not require reading to dispense their benefits, but promised to transmit their healing or apotropaic powers through simple contact with the body, the power of words became accessible to all, even to those with little ability to decipher the words they bore. Textual amulets thus complicate our understanding of the kinds of relationships the people of this print-filled period maintained with paper, parchment, and ink, as well as with written or printed words and images, expanding our notion of just what constituted literacy in the period.

103. On literacy and the reception of print technology in the period, see ZEMON DAVIS, Natalie: «Printing and the People,» in *Society and Culture in Early Modern France: Eight Essays*. Stanford, CA, Stanford University Press, 1975, pp. 189-226, CHARTIER, Roger: «Reading Matter and 'Popular' Reading from the Renaissance to the Seventeenth Century,» in CAVALLLO, Guglielmo and CHARTIER, Roger (eds.), trans. by COCHRANE, Lydia G.: *A History of Reading in the West*. Amherst, MA, University of Massachusetts Press, 1999, pp. 269-83, and CIPOLLA, Carlo: *Literacy and Development in the West*. Baltimore, Penguin Books, 1969.

BIBLIOGRAPHY

- AGRIPPA OF NETTESHEIM, Henry Cornelius: *Three Books of Occult Philosophy*, ed. by TYSON, Donald and trans. by FREAKE, James. Woodbury, MN, Llewellyn Publications, 2006.
- AQUINAS, Thomas: *Summa Theologiæ*, edited by Gilby, Thomas, 61 vols. Cambridge, London, and New York, Blackfriars, Eyre & Spottiswoode and McGraw-Hill, 1964-76.
- BALDWIN, Martha R.: «Toads and Plague: The Amulet Controversy in Seventeenth-Century Medicine,» *Bulletin of the History of Medicine* 67.2, 1993, pp. 227-47.
- BÉHAR, Pierre: «Le Talisman de Catherine de Médicis : La magie appliquée,» in his *Les langues occultes de la Renaissance. Essai sur la crise intellectuelle de l'Europe au XVI^e siècle*. Paris, Éditions Desjonquères, 1996, pp. 61-89.
- BELIN, Jean-Albert: *Les Talismans justifiez*. Paris, P. de Bresche, 1658.
- BINSFELD, Pierre: *La Théologie des pasteurs et autres prestres ayant charge des ames* [1594], trans. Philippe Bermyer. Rouen, L. Du Mesnil, 1640.
- BOGUET, Henry: *Discours execrable des sorciers*. Paris, Denis Binet, 1602.
- BOISSARD, Jean-Jacques: *De Divinatione et magicis præstigiis* [1605]. Oppenheim, Hieronymus Galler, 1611.
- BORDELON, Laurent: *L'Histoire des imaginations extravagantes de Monsieur Oufle*, 2 vols. Amsterdam, Estienne Roger, Pierre Humbert, Pierre de Coup, & les Freres Chatelain, 1710.
- BOZÓKY, Edina: «La Blessure qui guérit,» in CORDIER, Pierre and JAHAN, Sébastien (eds.): *La Blessure corporelle. Violences et souffrances, symboles et représentations. Les Cahiers du Gerhico* 4 (2003), pp. 7-24.
- BROCKLISS, Laurence and JONES, Colin: *The Medical World of Early Modern France*. Oxford, Clarendon Press, 1997.
- BROWN, Peter: *Augustine of Hippo: A Biography*. Berkeley and Los Angeles, CA, University of California Press, 1967.
- CANAAN, Tewfik: «The Decipherment of Arabic Talismans.» In *Magic and Divination in Early Islam*, ed. Emilie Savage-Smith, pp. 125-77. Aldershot, Ashgate/Varorium, 2004.
- CHARTIER, Roger: «Reading Matter and 'Popular' Reading from the Renaissance to the Seventeenth Century,» in CAVALLO, Guglielmo and CHARTIER, Roger (eds.), trans. by COCHRANE, Lydia G.: *A History of Reading in the West*. Amherst, MA, University of Massachusetts Press, 1999, pp. 269-83.
- CHERRY, John: «Healing through Faith: The Continuation of Medieval Attitudes to Jewelry into the Renaissance,» *Renaissance Studies* 15.2, March 2001, pp. 154-71.
- CIPOLLA, Carlo: *Literacy and Development in the West*. Baltimore, Penguin Books, 1969.
- CLARK, Stuart: *Thinking with Demons: The Idea of Witchcraft in Early Modern Europe*. Oxford, Clarendon Press, 1997.
- CORNILLE, Pierre: *L'illusion comique*. Paris, Librairie Générale Française, 1987.
- CRESPET, Pierre: *Deux livres de la hayne de Sathan et malins esprit [sic] contre l'homme, et de l'homme contre eux. Où sont par notables discours & curieuses recherches expliquez les arts, ruses, & moyens, qu'ils pratiquent pour nuire à l'homme par charmes, obsessions, Magie, sorcellerie, illusions, phantosmes, impostures, & autres estranges façons, avec les remedes convenables pour leur resister suyvant l'usage qui se pratique en l'Eglise*. Paris, Guillaume de la Noüe, 1590.
- D'AUBIGNÉ, Agrippa: *Histoire universelle du Sieur D'Aubigné*. Maille, Jean Moussat, 1620.

- DAUGE-ROTH, Katherine: *Signing the Body: Marks on Skin in Early Modern France*. New York and London, Routledge, forthcoming 2019.
- DAVIS, OWEN: «French Charmers and their Healing Charms,» in ROPER, Jonathan: *Charms and Charming in Europe*. Houndsmills, Basingstoke, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2004, pp. 91-112.
- DE LANCRE, PIERRE: *L'incrédulité et mescréance du sortilège plainement convaincue*. Paris, Nicolas Buon, 1622.
- DEL RÍO, Martín Antoine: *Les Controverses et recherches magiques*, ed. and trans. by DU CHESNE, André. Paris, Regnault Chaudière, 1611.
- DEONNA, Waldemar: «À l'escalade de 1602. Les 'billets' du Père Alexandre,» *Schweizerisches Archiv für Volkskunde* 40.3-4, 1942-44, pp. 82-87.
- Dévote oraison pour dire en temps de peste. Laissee par divine inspiration au Monastere de Sainte Claire en la ville de Conimbre*. Paris, Mathurin Hénault, 1619.
- Dictionnaire de l'Académie française*. Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1694.
- DU BREIL, André: *La Police de l'art et science de medecine*, Paris, Leon Cavellat, 1580.
- DUBUS, Allen George: *The French Paracelsians: The Chemical Challenge to Medical and Scientific Tradition in Early Modern France*. Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- DUITS, Rembrandt: «Art, Class, and Wealth,» in WOODS, Kim. W. et al.: *Viewing Renaissance Art*. New Haven, CT, Yale University Press, 2007, pp. 27-28.
- DURET, Jean: *Discours sur l'origine des moeurs, fraudes et impostures des charlatans, avec leur découverte*. Paris, D. Langlois, 1622.
- FARGE, Arlette: *Le Bracelet de parchemin. L'écrit sur soi au XVIII^e siècle*. Paris, Bayard, 2003.
- FERNEL, Jean: *On the Hidden Causes of Things [De abditis rerum causis]. Forms, Souls and Occult Diseases in Renaissance Medicine*, ed. and trans. by FORRESTER, John M. and HENRY, John. Leiden and Boston, Brill, 2005.
- FLEMING, Juliet: «The Renaissance Tattoo,» in CAPLAN, Jane (ed.): *Written on the Body: The Tattoo in European and American History*. Princeton, NJ, Princeton U Press, 2000, pp. 61-82.
- FURETIÈRE, Antoine: *Dictionnaire universel*, 3 vols. La Haye and Rotterdam, Arnout & Reinier Leers, 1690.
- GUYON, Jeanne Marie Bouvier de la Motte: *Vie par elle-même*, SAHLER, B. (ed.), Paris, Dervy-Livre, 1983.
- HADDAD, Gérard: *Manger le livre. Rites alimentaires et fonction paternelle*. 2nd ed., Paris, Hachette, 2005.
- INSTITORIS, Heinrich and SPRENGER, Jakob: *Malleus Malificarum* [1486], ed. and trans. by SUMMERS, Montague. London, Pushkin Press, 1971.
- JELLINEK, Eva: «Les savants aux conférences du bureau d'adresse de Theophraste Renaudot (1633-1642),» *Papers on Seventeenth-Century French Literature* 13.24, 1986, pp. 329-46.
- JOUBERT, Laurent: *Erreurs populaires au fait de la medecine et regime de santé*. Bordeaux, S. Millanges, 1578, modern edition by TIOLLAIS, Madeleine: *La Médecine et le régime de santé*, vols. 1-2. Paris, L'Harmattan, 1997.
- KAHN, Didier: *Alchemie et Paracelsisme en France à la fin de la Renaissance (1567-1625)*. Geneva, Droz, 2006.
- LE LOYER, Pierre: *Discours de spectres* [1586 as *Quatre livres des spectres*, expanded 1605], 2nd ed. Paris, Nicolas Buon, 1608.
- LEBRUN, Pierre: *Histoire critique des pratiques superstitieuses, Qui ont séduit les Peuples, & embarassé les Sçavans. Avec La Methode et les principes pour discerner les effets naturels d'avec ceux qui ne le sont pas*. Rouen, Guillaume Behourt, 1702.

- LEWY, Mordechai: «Jerusalem unter der Haut. Zur Geschichte der Jerusalemer Pilgertätowierung,» trans. by KONTARSKY, Esther, *Zeitschrift für Religions und Geistesgeschichte* 55.1, 2003, pp. 1-39, first published in Hebrew under the English title «Towards a History of Jerusalem Tattoo Marks among Western Pilgrims,» *Cathedra* 95, 2000, pp. 37-66.
- LUTHER, Martin: «Sermons on the Gospel of St. John,» chapters 1-4, in *Luther's Works*, ed. Joaroslav Pelikan. St. Louis, Concordia Publishing House, 1957, vol. 22.
- MALGAIGNE, Joseph-François (ed.): *Cœuvres complètes d'Amboise Paré*, 3 vols. Paris, J.-B. Baillière, 1840-41.
- MANDROU, Robert: *De la culture populaire aux dix-septième et dix-huitième siècles. La Bibliothèque bleue de Troyes*. Paris, Imago, 1999.
- Manuel ou, Enchiridion de prieres*. Lyon, n.p., 1584.
- MASSÉ, Pierre: *De L'Imposture et Tromperie des diables, devins, enchanteurs, sorciers, nouerus d'esquillettes, Chevilleurs, Necromancins, Chiromanciens, & autres qui par telle invocation Diabolique, ars Magiques & Superstitions abusent le peuple*. Paris, Jean Poupy, 1579.
- MERCURIO, Girolamo: *De Gli Errori Popolari d'Italia*. Venice, 1603.
- La Mesure de la plaie de Jésus Christ*. N.p., n.p., n.d.
- MONTAIGNE, Michel Eyquem de: *Les Essais*, ed. by VILLEY, P. and SAUNIER, Verdun L. Paris, Presses Universitaires de France, 1965.
- MONTER, William: «The Assault on Supersition, 1680-1725,» in his *Ritual, Myth and Magic in Early Modern Europe*. Brighton, The Harvester Press, 1983.
- NICOT, Jean: *Le Thresor de la langue francoyse, tant ancienne que moderne*. Paris, David Douceur, 1606.
- ODAHL, Charles Maston: *Constantine and the Christian Empire*. London and New York, Routledge, 2004.
- Les Cœuvres magiques de Henri-Corneille Agrippa*. Liège, n.p., 1788.
- OUSTERHOUT, Robert: «Permanent Emphemera: The 'Honourable Stigmatisation' of Jerusalem Pilgrims» in *Between Jerusalem and Europe: Essays in Honour of Bianca Kühnel*, in BARTAL, Renana and VORHOLT, Hanna (eds.), Leiden and Boston, Brill, 2015, pp. 94-109.
- PARACELUS: *Opera, Bücher und Schrifften* [. . .], Originalien collacioniert vergliechen verbessert [. . .], 2. Darinnen die Magischen und Astrologischen Bücher [. . .], 2 vols. Strassburg, Lazarus Zetner Erben, 1616.
- PARACELUS: *La Petite chirugie*. Paris, Olivier de Varennes, 1623, rpt. in *L'Art d'alchimie & autres écrits de Théoph. Paracelse Bombast*. Paris, Presses Littéraires de France, 1950.
- PARACELUS: *Les Sept livres de l'Archidoxe magique. Traduits en français*, ed. by Haven, Marc. Paris, Éditions Bussière, 1983.
- PHELIPOT, Jean: *La vie saint roch preservateur de la peste & epidimie*. N.p., P. Le Caron, 1494.
- PLACET, François: *La Superstition du Temps*. Paris, La Veufve Gervais Alliot, & Gilles Alliot, 1668.
- PO-CHIA HSIA, Ronnie: *The Myth of Ritual Murder: Jews and Magic in Reformation Germany*. New Haven: Yale University Press, 1988.
- Recueil General des Questions traitées és Conferences du Bureau d'Adresse*, 7 vols. Lyon, Antoine Valançol, 1666-1670.
- ROSECRANS, Jennipher Allen: «Wearing the Universe: Symbolic Markings in Early Modern England,» in CAPLAN, Jane (ed.): *Written on the Body: The Tattoo in European and American History*. Princeton, NJ, Princeton University Press, 2000, pp. 46-60.
- SCHRIRE, T.: *Hebrew Amulets: Their Decipherment and Interpretation*. London. Routledge and Kegan Paul, 1966.
- SKEMER, Don C.: *Binding Words: Textual Amulets in the Middle Ages*. University Park, PA, Pennsylvania State University Press, 2006.

- SOLOMON, Howard: *Public Welfare, Science, and Propaganda in Seventeenth Century France: The Innovations of Théophraste Renaudot*. Princeton, N.J., Princeton UP, 1972.
- SONNET DE COURVAL, Thomas: *Les tromperies des charlatans découvertes*. Paris, Nicolas Rousset, 1619.
- SPARROW SIMPSON, W.: «On the Measure of the Wound in the Side of the Redeemer, Most Anciently Worn as a Charm, and on the Five Wounds as Represented in Art,» *Journal of the British Archaeological Association* 30, 1874, pp. 357-74.
- Thesaurus Exorcismorum*. Cologne, Laar Zezner, [1608] 1626.
- THIERS, Jean-Baptiste: *Dissertation sur les porches des églises, dans laquelle on fait voir les divers usages auxquels ils sont destinez; Que ce sont les Lieux Saints & dignes de la veneration des Fideles; Et qu'il n'est pas permis d'y vendre aucunes marchandises, non pas mesme celles qui peuvent servir à la pieté*. Orleans, François Hotot, 1679.
- THIERS, Jean-Baptiste: *Traité des superstitions selon l'écriture sainte, les decrets des conciles, et les sentimens des saints peres, et des theologiens*. Paris, Antoine Dezallier, 1679. 2nd ed. 1697.
- THOMAS, Keith: *Religion and the Decline of Magic*. New York, Scribner, 1971
- TRACHTENBURG, Joshua: *Jewish Magic and Superstition: A Study in Folk Religion*. Atheneum, [1939] 1970.
- VAN EYNATTEN, Maximilian: *Manuale exorcismorum/Manuel d'exorcismes* [Antwerp, Plantiniana B. Moreti, 1626]. Paris, Édition Communication Prestige, 1995.
- La vie de Madame Sainte Marguerite vierge et martyre, avec son Antienne & Oraison, S'ensuivent les Quinze Effusions du sang de nostre Sauveur & Redempteur Jesus-Christ*. N.p., n.p., n.d.
- WALKER, D. P.: *Spiritual and Demonic Magic: From Ficino to Campanella*. Notre Dame, IN, University of Notre Dame Press, 1975.
- WATT, Tessa: *Cheap Print and Popular Piety, 1550-1640*. Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
- WEYER, Johann: *De Præstigiis dæmonum et incantationibus ac venificiis*. Basel, Joannes Oporinus, 1563. Ed. by MORA, George and KOHL, Benjamin and trans. by SHEA, John as *Witches, Devils, and Doctors in the Renaissance*. Binghampton, Medieval and Renaissance Texts and Studies, 1991.
- WEYER, Johann: *Cinq Livres de l'Imposture et Tromperie des Diables: Des enchantemens et sorcelleries*, trans. GRÉVIN, Jacques. Paris, Jacques Dupuys, 1567.
- WEYER, Johann: *Histoires, disputes et discours des illusions et impostures des diables*. Geneva, Jacques Chovet, 1579.
- ZADEH, Travis, «Magic, Marvel, and Miracle in Early Islamic Thought,» in COLLINS, David J. (ed.): *The Cambridge History of Magic and Witchcraft in the West from Antiquity to the Present*. New York, Cambridge University Press, 2015, pp. 235-67.
- ZEMON DAVIS, Natalie: «Printing and the People,» in *Society and Culture in Early Modern France: Eight Essays*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1975, pp. 189-26.
- ZIKA, Charles: «Reuchlin and Erasmus: Humanism and Occult Philosophy,» in *Exorcising Our Demons: Magic, Witchcraft and Visual Culture in Early Modern Europe*. Leiden and Boston, Brill, 2003, pp. 69-97.

WEARING THE SACRED: IMAGES, SPACE, IDENTITY IN LITURGICAL VESTMENTS (13th TO 16th CENTURIES)

VISTIENDO LO SAGRADO: IMÁGENES, ESPACIO E IDENTIDAD DE LAS VESTIDURAS LITÚRGICAS (SIGLOS XIII AL XVI)

Cristina Borgioli¹

Recibido: 25/01/2018 · Aceptado: 19/05/2018

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2018.21142>

Abstract

The act of wearing sacred garments to celebrate religious rites is an important element of the liturgy. In the early centuries of Christianity, liturgical attire was not meant to be different from secular wear, and it was only in the eleventh century that the custom spread to Rome from northern Europe of wearing vestments made of precious materials for the clergy. From this moment on, precious materials and images would be more or less a constant in Western liturgical attire. This essay discusses – starting from some examples still extant or known from documents – the role of figural images on sacred vestments in the Middle Ages and the Renaissance, attempting to explicate the relation between the image and the space where it appears, the body, liturgical gestures, religious and political message, and function in terms of identity, as well as to show the aspects of continuity and discontinuity in the role of images worn in the liturgical sphere from the late Middle Ages to the Renaissance.

Keywords

Liturgical vestments; figured textiles; figured embroidery; history of liturgy; history of textiles.

Resumen

El arte de vestir prendas sagradas para celebrar ritos religiosos constituye un importante elemento de la liturgia. En los primeros siglos de la Cristiandad, la vestimenta litúrgica no era diferente de la seglar y sólo a partir del siglo XI llegó a Roma desde el norte de Europa la costumbre de usar vestiduras para el clero hechas con materiales preciosos. A partir de ese momento, los materiales preciosos y las imágenes llegaron a significar relativamente una constante en las vestimentas litúrgicas occidentales. El presente ensayo describe - a partir de algunos ejemplos existentes o

1. Accademia di Belle Arti di Palermo, Italy. Email: cborgioli@gmail.com

conocidos a través de documentos - el papel de las figuras de imágenes en las vestimentas sagradas durante la Edad Media y el Renacimiento, tratando de explicar la relación entre la imagen y el espacio donde aparece, el cuerpo, gestos litúrgicos, mensajes religiosos y políticos y su función en relación a su identidad, así como mostrar aspectos de la continuidad o discontinuidad del papel de las imágenes usadas en el ámbito litúrgico desde la Edad Media hasta el Renacimiento.

Palabras clave

Vestiduras litúrgicas; tejidos con figuras; bordados con figuras; historia de la Liturgia; historia de los tejidos.

.....

THIS ARTICLE aims to analyse the presence of representations of the sacred on liturgical vestments from the late Middle Ages to the sixteenth century, attempting to identify the perdurance or change in meaning and function of the images in relation to liturgical rites and gestures, patronage, religious message, and relation to the body of the person wearing it and the eyes of those watching him. The images are not studied here in terms of attribution, but as phenomena capable of conveying different messages – now religious, now ideological/political – which could create a relation between the one wearing the vestment and the person or persons who gave or made it, thanks to a code constructed through the medium of sacred images.

To this end, I have chosen to review a number of examples, more or less well known, of liturgical vesture – still existing or now lost but known through documentary or iconographical sources – which have in common the presence of figures or illustrated scenes, attempting to explicate the connection between the historical, religious, or political context of the production and choice of images, their placement within the space of the garment, and the function or destination of the vestment. To clarify these topics, I shall begin with a historical overview of the use of images on liturgical vestments from the early centuries of Christianity up to the twelfth century; I then narrow my focus to the use of images in the Late Middle Ages before moving on to concentrate on Florentine production from the mid-fifteenth century to the early decades of the sixteenth.

1. A LOOK BACK: THE EARLY MEDIEVAL ORIGIN OF FIGURAL DECORATION ON LITURGICAL VESTMENTS

Before analysing the development of the illustrated decoration of liturgical vestments in the Middle Ages and the Renaissance, we should briefly reconstruct the origins of the topics to be discussed. In particular: the relation between the preciousness of the materials used and the decorations on the vestments, the earliest appearance and development of illustrations to decorate canonicals, and the custom of offering the gift of a vestment to create a personal bond.

The fascination with rich figurative ornamentation of liturgical vestments arose in Italy during the time of the investiture controversy and the Gregorian reform, emerging as a function of the complex project of renewal aimed at unifying the western Church under the rule of a pope-monarch.² Within the sphere of this new political-religious construct, the «figurative language of power» worked out in the imperial Church of western Europe was assimilated also by Rome, where from the beginning ecclesiastical clothing had been austere.³ As is well known, Christian sacred vestments derived from secular Roman garments, and for many centuries any form

2. MILLER, Maureen C.: *Clothing the Clergy: Virtue and Power in Medieval Europe, c. 800–1200*. Ithaca, Cornell University Press, 2014; MILLER, Maureen C.: *Vestire la Chiesa. Gli abiti del clero nella Roma medievale*. Rome, Viella, 2014.

3. MILLER, Maureen C.: *Vestire la Chiesa...* p. 10.

of distinction between liturgical and secular attire was frowned upon.⁴ The spread of barbarian customs through the Italian peninsula soon led to a more pronounced distinction between secular and liturgical clothing, since the clergy remained faithful to the Roman tradition, rejecting the new Franco-Germanic garments (as just one example, breeches) being adopted by the Latin people. Moreover, the progressive militarization of society going on at the same time, especially beyond the Alps, spurred churchmen to adopt clerical clothing – since it was recognizable – for wear even outside their sanctuaries.⁵ The principal liturgical vestments thus derive from elements common to Roman clothing: the alb from the *tunica talaris manicata*, the chasuble from the *poenula*, the dalmatic from the tunic called a *dalmatica*, and the cope from the ancient cloak called a *lacerna*.⁶

During the Carolingian period a first attempt was made to regulate canonicals in terms of colour, shape, and who wore what; in particular, at a time when bishops were gaining more prestige, it was their attire that underwent the greatest change, becoming more sumptuous.⁷ The opulence of vestments was northern in origin: in a letter written in AD 801, Alcuin warned the Archbishop of Canterbury, who was planning a visit to the court of Charlemagne, not to let the clergymen wear clothing of silk and gold, as this would be intolerable for the sovereign.⁸ In the course of the ninth century, when the political and administrative role of bishops was strengthening, the pomp stigmatized by Charlemagne took hold in episcopal clothing, while a series of liturgical commentaries appeared in which the use of gold, embroidery, and brilliant colours began to be rationalized by a figurative reading of the Old Testament. The description of the robes worn by Aaron and his sons (Exodus 28) was cited to justify the richness of the vestments with the need to show the virtues of the priests also through the colours, shape, and materials of their clothing.⁹ As early as the end of the sixth century, of course, Gregory the Great had furnished in his *Regula pastoralis* an exegetical and typological reading of Jewish priestly vestments, saying that «the priest's garments» represent «his good works».¹⁰ In the eleventh century, the sumptuous style of vesture spread to Rome, as can be seen in mosaics and frescoes of that period, where vestments made with

4. The instruction, contained in the *Liber pontificalis* (sixth century), concerning the use of *vestimenta officialia* for the Eucharistic rite should not be interpreted as an invitation to use clothing of a different style, but rather to reserve certain garments solely for liturgical celebration. RIGHETTI, Mario, *Manuale di Storia liturgica*. Milan, Ancora, 1966, pp. 585–586.

5. MILLER, Maureen C.: *Vestire la Chiesa...* p. 23.

6. The chasuble was originally bell-shaped, full and long so as to lend solemnity and majesty, but uncomfortable for celebrating Mass. Starting in the thirteenth century, perhaps also because of the increasing preciousness and weight of the fabrics, the borders on the sides began to be taken in, to the point of creating the modern form in the sixteenth century. FLURY-LEMBERG, Mechthild and VIAL, Gabriele: «La chasuble aux aigles de Bressanone, un témoignage important du paramentique du christianisme des premiers siècles», *Bulletin du CIETA / Centre international d'étude des textiles anciens*, 82, 2006, p. 31.

7. BRAUN, Joseph: *I paramenti sacri: loro uso, storia e simbolismo*. Turin, Tipografia Pontificia e della Sacra Congregazione dei riti – Marietti Editore, 1914, p. 60. PICCOLO PACI, Sara: *Storia delle vesti liturgiche*. Milan, Ancora, 2008, pp. 108–109.

8. MILLER, Maureen C.: *Vestire la Chiesa...* pp. 40–41.

9. *Ibidem*.

10. In the play of exegetical mirroring effected by Gregory the Great, the bells sewn onto Jewish religious clothing recall the importance of preaching: gold indicates knowledge, purple nobility of soul, scarlet charity, and so

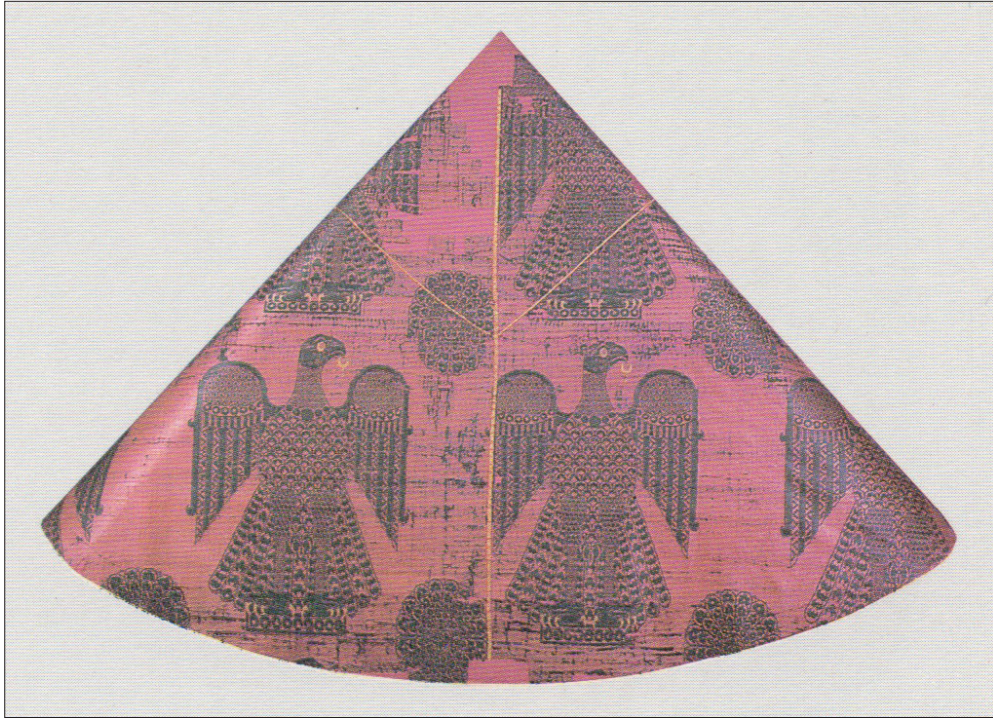


FIGURE 1: THE ALBUIN CHASUBLE, SILK SAMIT, BYZANTIUM, 10th CENTURY, BRIXEN-BRESSANONE, MUSEO DIOCESANO (FROM WWW.HOFBURG.IT).

ornate fabrics decorated with embroidered strips and panels are evident. Inventories of European sacristies, the *Liber pontificalis*, and surviving specimens of canonicals testify to the circulation in religious circles during the eighth and ninth centuries of precious silk fabrics of Byzantine, Egyptian, or Syrian origin, often arriving in the form of gifts.¹¹ Perception of the precious nature of these silks among the people of that time can be deduced from the role these played as diplomatic gifts in foreign affairs between the emperor and the Latin West and their frequent use to wrap the most precious holy relics, a circumstance which in numerous cases has enabled their preservation to our day.¹²

The highly evocative decorations of these textiles, often involving heraldry, drew on motifs from the Greek and Sasanian tradition in the repertory of images and the representation of the power of the emperor: fantastic animals borrowed from classical and Persian mythology (such as the simurg), peacocks, eagles, elephants, lions, winged horses, and hunting or fighting scenes enclosed in beaded roundels

on. The *Pastoral Rule* of Pope Gregory the Great, part two, chapter four, *Congregation for the Clergy* website <www.clerus.va>. See: PICCOLO PACI, Sara: *op. cit.* pp. 100–101.

11. Before they were adopted to make liturgical vestments, these fabrics were used as veils inside the churches, as testified by the *Carta Cornutiana* of 471. RIGHETTI, Mario: *op. cit.* p. 613.

12. MUTHESIUS, Anna Maria: «Silk, Power and Diplomacy in Byzantium», *Textiles in Daily Life: Proceedings of the Third Biennial Symposium of the Textile Society of America, September 24–26, 1992*. Earleville, MD, Textile Society of America, 1993, pp. 99–110; MUTHESIUS, Anna Maria: *Studies in Byzantine, Islamic and Near Eastern Silk Weaving*. London, Pindar Press, 2008, pp. 85–96. On liturgical vestments in Byzantium, see: WOODFIN, Warren T.: *The Embodied Icon. Liturgical Vestments and Sacramental Power in Byzantium*. Oxford, Oxford University Press, 2012.



FIGURE 2: FRAGMENT OF SILK SAMIT WITH ANNUNCIATION, EGYPT, SYRIA OR BYZANTIUM, 8th–9th CENTURY, CITTÀ DEL VATICANO, MUSEI VATICANI (FROM EVANS AND RATLIFF 2012).

(*rotæ*) are the most frequent.¹³ A famous example is the samite used to make the so-called chasuble of Saint Albuin in the Diocesan Museum of Bressanone, characterized by mighty imperial eagles on a royal purple ground (Figure 1).¹⁴ This is a decoration symbolically associated with the power and superiority of the Byzantine emperor,¹⁵ and yet, precisely by virtue of the sacred nature of the *basileus*, the man chosen by God to rule the empire and the entire oikoumene – according to the ideology formulated by Eusebius in the fourth century – this decoration would not have seemed inappropriate to celebrate the Christian liturgy, emblemizing the role of the bishop and the figure of Christ *rex regnantium*.¹⁶

Among the textiles in circulation, many were decorated with figured designs, organized for the most part in webs of roundels containing narrative scenes or images (Figure 2). One area where figured fabrics – woven of linen on a loom or worked in wool as tapestries – were widespread was Egypt, where the practice of decorating tunics with fabrics featuring figures or ornate geometric designs dated back to the Eighteenth Dynasty.¹⁷ In Coptic society, images decorated tunics, shawls, boots, and cloaks in

13. SCERRATO, Umberto: «Stoffe sasanidi», in LUCIDI, Maria Teresa (ed.): *La seta e la sua via*, exhib. cat., Rome, Palazzo delle Esposizioni. Rome, De Luca Edizioni, 1994, pp. 75–82.

14. FLURY-LEMBERG, Mechthild and VIAL, Gabriele: *op. cit.* pp. 30–50.

15. In *De ceremoniis aulae Bizantinae*, Constantine VII is described enthroned, wearing a purple chlamys decorated with eagles. DE' MAFFEI, Fernanda: «La seta a Bisanzio», in LUCIDI, Maria Teresa (ed.): *op. cit.* pp. 92–93.

16. In this case, the vestment could have been a gift to the bishop from the emperor Henry II. FLURY-LEMBERG, Mechthild and VIAL, Gabriele: *op. cit.* p. 31. The transfer of images from the Eastern imperial context to the Western liturgical sphere involves not only easily assimilated elements like the eagle or lion (in turn transformed into Christological symbols) but also all the fantastic animals that, through the medium of textiles which furnished their prototypes, became a part of the Romanesque decorative language. See: VOLBACH, W. Fritz: *Il tessuto nell'arte antica*. Milan, Fabbri, 1966, p. 15; D'AGOSTINO, Maria Rosa: «Il grifone», in LUCIDI, Maria Teresa (ed.): *op. cit.* pp. 155–157. On the migration of textile motifs into Romanesque sculpture, see the entries in the section «Dai tessuti alla scultura monumentale», in BARACCHINI, Clara, et al. (eds.): *Lucca e L'Europa. Un'idea di Medioevo*, exhib. cat. Lucca, Fondazione Ragghianti. Lucca, Edizioni Fondazione Ragghianti, 2011, pp. 155–188.

17. See: VOLBACH, W. Fritz: *op. cit.* pp. 38–55; DEL FRANCIA BAROCAS, Loretta: *I materiali copti. Museo dell'Alto Medioevo di Roma*. Rome, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1994, pp. 13–21; DEL FRANCIA BAROCAS, Loretta: *Tessuti copti nel Museo di Palazzo Mansi. La Collezione Tongiorgi*. Lucca, Pacini Fazzi, 1995, pp. 15–32.

the form of *clavi*, *orbicoli*, *tabulae*, and bands. Among the most frequent subjects were hunting scenes, horsemen, shepherds, dancers, cherubs, Nereids, Hellenic divinities, and in the Christian world people praying, portraits, representations of Christ, the Virgin Mary, the saints, and episodes taken from the Old and New Testaments. At least from the fifth century, fabrics with sacred scenes were used not only for making liturgical vestments but also in the sumptuous clothing worn by the wealthier classes, to the point that Bishop Asterius of Amasea stigmatized this custom.¹⁸ The *Liber pontificalis* and other contemporary sources from the eighth and ninth centuries contain numerous reports of *vestes* illustrated with sacred images (woven or embroidered), bearing witness to their spread into the Latin West, with a broad repertory of figures and episodes drawn from the Scriptures.¹⁹ The arrival of figured textiles from Byzantium followed the various phases of the iconoclastic controversy; scholars have noted an oscillation in the number of donations of figured silks listed in the *Liber pontificalis*, and in particular a sort of decrease in those with a sacred subject during the period between the two phases of Byzantine Iconoclasm (750–815), while most of the Byzantine textiles recorded in the West had secular decorations such as vegetable and animal motifs or equestrian and hunting scenes.²⁰ With the end of the iconoclastic controversy and the revival of the veneration of icons, the adoption of sacred topics for decorating textiles was limited to the liturgical sphere, while in the early ninth century, Nikephoros, patriarch of Constantinople, thundered against the presence of animal figures in churches, especially on cloth placed on the altar, urging the use of such fabrics only for clothing.²¹

2. THE HANDLING OF SPACE (13th–14th C.)

In the twelfth century the liturgy began to be enriched with elements aimed at arousing in the faithful a sensitivity to the Christian mystery: first the celebrant's gestures, which translated his words into visible action; then vestments, which took on an important role, indicating by their various shapes the religious hierarchy in

18. DEL FRANCA, Loretta: «La seta in Egitto. Tessuti con rappresentazioni di figure umane», in LUCIDI, Maria Teresa (ed.): *op. cit.* p. 84. See also: PERI, Paolo (ed.): *Tessuti copti nelle collezioni del Museo del Bargello*. Florence, SPES, 1996. A famous example of the 'fashion' of decorating secular clothing with embroidered sacred scenes is the dress worn by Teodora in the mosaics in San Vitale in Ravenna, where the lower border of her purple cloak shows the Magi bearing cups, echoing the bejewelled cup the empress is about to offer to the Church.

19. VOLBACH, W. Fritz: *op. cit.* pp. 71–73. Just a very few pieces of this rich patrimony survive, such as the two well-known fragments of samite decorated with the Annunciation and the Nativity enclosed in *rotae* found in the early twentieth century in the chapel of the Sancta Sanctorum and now in the Museo Sacro (Città del Vaticano, cat. nos. 61231 and 61258). The two samite fragments, dated eighth to ninth century, have been variously attributed to Syrian, Egyptian, or Byzantine craftsmen. For the vast bibliography on this subject, see: EVANS, C. Helen and RATLIFF, Brandie (eds.): *Byzantium and Islam: Age of Transition, 7th–9th Century*, exhib. cat. New York, The Metropolitan Museum of Art. New Haven and London, Yale University Press, 2012, p. 148, pp. 152–153.

20. THOMAS, K. Thelma: «'Ornaments of Excellence' from 'the Miserable Gains of Commerce': Luxury Art and Byzantine Culture», in EVANS, C. Helen and RATLIFF, Brandie (eds.): *op. cit.* pp. 130–131.

21. *Ibidem* and note 82. Anastasius Bibliothecarius, in the Acts of the Councils of Nicaea (VII) and Constantinople (VIII), describes the vestments embroidered with vegetable motifs worn by the participating churchmen. PICCOLO PACI, Sara: *op. cit.* p. 192.



FIGURE 3: STAR MANTLE OF HENRY II, SOUTH GERMANY, C.1020 (EMBROIDERY); EUROPE 15th CENTURY (DAMASK), BAMBERG, DIÖZESANMUSEUM (FROM WWW.EO-BAMBERG.DE).

the celebration of the Mass; and finally the unfolding of liturgical time through the use of different colours.²² In the thirteenth century, the need to associate a mystical meaning to every element of the liturgy imparted a symbolic role to vestments too, as demonstrated by the allegorical reading given for them by Guillaume Durand in the *Rationale divinarum officiorum*.²³

Since «les images rendent présent ce qui est absent, visible ce qui est invisible, donnent à voir quelque chose qui peut ne pas même exister»,²⁴ the presence of sacred images on canonicals became a constant, together with the preciousness of

22. CATTANEO, Enrico: *Il culto cristiano in Occidente*. Rome. CLV, 1984, pp. 254–255. The first tendency to connect colours with liturgical time seems to date back to the eighth century, but a canonical codification of the use of colours came in the late twelfth century with Innocent III's *De Sacro altaris mysterio*. RIGHETTI, Mario: *op. cit.* pp. 597–598; PICCOLO PACI, Sara: *op. cit.* pp. 219–246.

23. For example, the cope, which by its structure hides the body of the man wearing it, is an allegory of eschatological revelation, that is to say, the future unveiling of what is now hidden. Gulielmus Durandus, *Rationale Divinarum Officiorum, Liber III De Indumentis, seu ornamentis Ecclesiae, Sacerdotum atque Pontificum et aliorum Ministrorum*, 14 *Cappa sive pluviale*. See: LARSON, Wendy R.: «Narrative Threads: The Pienza Cope's Embroidered 'Vitae' and Their Ritual Setting», *Studies in Iconography*, 24, 2003, pp. 148–150. The very act of putting on the sacred vestments is an important liturgical moment, preceded by ritual washing and accompanied by prayer, symbolizing the passage from the secular to the sacred dimension. On *Rationale Divinarum Officiorum* see: FAUPEL-DREVS, Kirstin: «Bildraum als Kultraum? Symbolische und liturgische Raumgestaltung in 'Rationale divinarum officiorum' des Durandus von Mende», in AERTSEN, Jan A. – SPEER, Andreas (eds.): *Raum und Raumvorstellungen im Mittelalter*. Berlin and New York, Walter de Gruyter, 1998, pp. 665–684; and FAUPEL-DREVS, Kirstin: *Vom Rechten Gebrauch der Bilder im liturgischen Raum: Mittelalterliche Funktionsbestimmungen bildender Kunst im Rationale divinarum officiorum des Durandus von Mende (1230/1–1296)*. Leiden, Brill, 2000, pp. 293–323, 356–360. On the value of vestition in rites of passage, see: SILVESTRINI, Elisabetta: «Abiti e simulacri. Itinerario attraverso mitologie, narrazioni e riti», in SILVESTRINI, Elisabetta, GRI, Giampaolo and PAGNOZZATO, Riccarda: *Donne Madonne Dee. Abito Sacro e riti di vestizione, gioello votivo, «vestirci»: un itinerario antropologico in area lagunare veneta*. Padua, Il Poligrafo, 2003, pp. 45–48. TRAMONTANA, Salvatore: *Vestirsi e travestirsi in Sicilia. Abbigliamento, feste e spettacoli nel Medioevo*. Palermo, Sellerio, 1993, pp. 138–144.

24. SCHMITT, Jean-Claude: «Introduction», in BASCHET, Jérôme, DITTMAR, Pierre-Olivier and SCHMITT, Jean-Claude (eds.): *Les images dans l'Occident Médiéval (L'Atelier du Médiéviste 14)*. Turnhout, Brepols, 2015, p. 17.

their materials. As for any representation of the sacred, the images were chosen according to criteria aimed at amplifying the significance of the liturgical moment and at rendering recognizable, by means of emphasis, the role of the donor or patron of the object.²⁵ As opposed to a painting cycle or any other «fixed» furnishing, an illustrated vestment is destined for a use that provides for movement and thus for differing points of observation. Moreover, it has a relation to the body wearing it and to liturgical time; as a result, the iconographical program has to take into account the message to be transmitted in relation to the words and liturgical gestures of the officiants. From the semantic standpoint, the message of the images and the vestments has two targets: the celebrant and clergy taking part in the service, for whom the vestments and images have a precise symbolical meaning and a «close-up» observation point; and the faithful attending the Mass, for whom the vestment becomes a sort of sensory amplifier of the rite even if they cannot see all its detail.

The specificity of the textile medium for liturgy-related images lies in the fact that figural images cover a real living body and move with it in space. Kapustka and Woodfin have explained well this aspect: «the textile, being in this context simultaneously a fabric, a form, and a metaphor, enabled participants in liturgical actions to see through surfaces and images and to bring opposite notions together: disguise and revelation, delimitation and transparency, hierarchical subordination and general invitation to witness».²⁶ Following the officiant's gestures, the vestments in turn stretched out making the figures visible, or folded showing part of them and concealing the rest. This helped to express the concept of divine presence/absence during the liturgy of mass. Likewise, the officiant wearing sacred images personified and literally *embodied* them, visually magnifying the concept of *substantial presence* in the Eucharist. While painted images usually need a frame to delimit the sacred from the material/earthly space,²⁷ woven and embroidered figures had their shifting *limen* in the vestment itself, which encompasses a precious and consecrated space. Liturgical vestments, with their figures, ornaments, and splendour, played a crucial part in the synaesthetic experience of the solemn rite, together with words, gestures, songs, candles, incense smokes. Clearly, such a complex semantic construction was addressed to the faithful, foremost among them the clerics themselves, who were often the only ones capable of understanding the theological references conveyed by liturgical vestments.

In liturgical vestments, the architecture of the composition, in other words the placement of the images in the space of the garment as it is worn, immediately takes on major importance. This is evident in one of the earliest masterpieces of gold embroidery in Europe: the extraordinary *Sternenmantel* which Henry II of Saxony donated to Bamberg Cathedral after receiving it as a diplomatic gift from Ismahel,

25. On the general topic of iconography in liturgical vestments, see the essays collected in: WETTER, Evelin (ed.): *Iconography of Liturgical Textiles in the Middle Ages*. Riggisberg, Abegg-Stiftung, 2010.

26. KAPUSTKA, Mateusz and WOODFIN, Warren T.: «Clothing the Sacred: An Introduction», in KAPUSTKA, Mateusz and WOODFIN, Warren T. (eds.): *Clothing the Sacred: Medieval Textiles as Fabric, Form, and Metaphor* (Textile Studies 8). Berlin, Imorde, 2015, pp. 8–9.

27. BACCI, Michele: «L'effigie sacra e il suo spettatore», in CASTELNUOVO, Enrico and SERGI, Giuseppe (eds.) *Arti e storia nel Medioevo*, vol. 3: *Del vedere: pubblici, forme e funzioni*. Turin, Einaudi, 2004, p. 234.

duke of Apulia, in 1018 (Figure 3).²⁸ The original decoration was organized so that the spatial arrangement of the ornamental motifs (cosmological, Christian, epigraphic) was an indispensable element for decoding the message: the glorification of the divine power that, reigning in the heavens, ruled the earthly world and protected the role of the emperor – a protection, what is more, that had to be visually obvious in the very act of wearing the cloak by the ecclesiastic, who in turn placed himself under the emperor’s protection. The central position of the *Maiestas Domini*, the arrangement of astrological symbols – in particular the two hemispheres that assumed antipodal positions once the cope was put on –, and the placement of the two inscriptions, as though to divide the earthly space from that of the divine, as David Ganz has shown, are evidence of the importance of space in the decoration of this type of object and transform a regal cloak (this was its original function, even though it was never worn by Henry II) into a sacred garment that recalls the cloak of Abraham (Wisdom 18:24).²⁹

The central role taken by images in Christian worship in the thirteenth century and the need to ‘see’ during the rite, made evident in the elevation of the Host after the confirmation of the Real Presence decreed by Lateran Council IV in 1215 – which would be followed by establishment of the feast of Corpus Christi in 1264 –, are elements that reflect and are made manifest in the decoration of canonicals, which increasingly became a real liturgical narrative space.³⁰ This happened undoubtedly also because of perfection of the techniques of execution; the thirteenth and fourteenth centuries mark the blossoming of needlework ‘painting’ in various European art centres and the primacy over all of them of *opus anglicanum*.³¹ The effects that these sacred images, glittering with silk, gold, pearls, and gems, were meant to arouse in the faithful cannot avoid bringing to mind the role assigned to images by Gregory the Great in his famous letter to Bishop Secundinus, that of moving souls to religious

28. The cloak, destined from the beginning for liturgical use and later considered a relic after the emperor’s canonization (1146), was originally made of a purple fabric, which was replaced in the fifteenth century with the current damask. Thought to have been made in Regensburg, it is decorated with gold embroidery appliqués of astronomical and Christian symbols inside frames made of stars. At the level of the shoulders, in a central position surrounded by the symbols of the Evangelists, Alpha and Omega, and the sun and moon, is an appliqué of the *Maiestas Domini* in a square frame. Various inscriptions are associated with the images: praising Henry II (along the bottom hem), commemorating the gift to the cathedral (under the *Maiestas Domini*), and explaining the heavenly bodies. GANZ, David: «Pictorial Textiles and their Performance: The Star Mantle of Henry II», in DIMITROVA, Kate and GOEHRING, Margaret (eds.): *Dressing the Part: Textiles as Propaganda in the Middle Ages*. Turnhout, Brepols, 2014, pp. 13–29, including bibliography to that date. Along with the Star Mantle, Bamberg Cathedral was also given the cope known as the Cope of Saint Kunigunde (the wife of Henry II, canonized in 1100), embroidered with a series of round medallions enclosing sacred figures and scenes. DURIAN RESS, Saskia: «Ricami», in CRIVELLO, Fabrizio (ed.): *Arti e tecniche del Medioevo*. Turin, Einaudi, 2006, pp. 203–204.

29. Wisdom 18:24: «For the whole world was on his flowing robe», a passage that seems to be cited also in the inscription on the lower border of the cloak, «DESCRIPCIO TOCIUS ORBIC». GANZ, David: *op. cit.* p. 25.

30. SCHMITT, Jean-Claude: *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*. Paris, Gallimard, 2003, pp. 63–95.

31. The new technique made it possible to fragment light on the surface of the fabric, thanks to the use of gold thread worked with the method of underside couching, and to obtain pictorial effects in the naturalistic depiction of figures by using a great number of coloured silks. For an up-to-date bibliography and the *opus anglicanum* techniques, see: MONNAS, Lisa: «The Making of Medieval Embroidery», in BROWNE, Clare, DAVIES, Glyn and MICHAEL, M.A. (eds.): *English Medieval Embroidery: Opus Anglicanum*, exhib. cat. London, Victoria and Albert Museum. New Haven and London, Yale University Press, 2016, pp. 7–24. GREENUP, Sylvia: «Mabel: l’arte del ricamo in Inghilterra», in CASTELNUOVO, Enrico (ed.): *Artifex bonus. Il mondo dell’artista medievale*. Bari, Laterza, 2004, pp. 129–137.



FIGURE 4: THE ASCOLI PICENO COPE, *OPUS ANGLICANUM* (SILVER-GILT AND SILVER THREAD AND COLOURED SILKS ON LINEN), ENGLISH EMBROIDERERS, C.1265–88, ASCOLI PICENO, PINACOTECA CIVICA (FROM BONITO FANELLI 1991).



FIGURE 5: THE LATERAN COPE, *OPUS ANGLICANUM* (SILVER-GILT AND SILVER THREAD AND COLOURED SILKS ON LINEN), ENGLAND, C.1340–60, ROME, SAN GIOVANNI IN LATERANO (FROM BROWNE, DAVIES AND MICHAEL 2016).

feeling, and at the same time to the significance of light and precious materials in the thought of Abbot Suger of Saint-Denis.³² The opulent embroidered vestments for Eucharistic celebration were adopted also by the mendicant orders, which could seem to be a contradiction if we do not take into account the fact that, as Saint Thomas Aquinas maintained, the sumptuousness does not glorify the celebrant wearing it but his sacred ministry.³³ This justification seems a bit weak to us today, given that

32. SCHMITT, Jean-Claude: «Introduction» ... p. 14; GASPARRI, Françoise: *Suger de Saint Denis. Abbé, soldat, homme d'État au XIIIe siècle*. Paris, Picard, 2015, pp. 105–109.

33. GARDNER, Julian: «Opus Anglicanum and its Medieval Patrons», in BROWNE, Clare, DAVIES, Glyn and MICHAEL, M.A. (eds.): *op. cit.* p. 56.

the most precious vestments which have come down to us often bear heraldic and iconographic elements enabling identification of the patron or the donor.

Because of its shape and use – worn in processions and for incensing during recitation of the Divine Office – the cope became a prime space for images, which in the thirteenth and fourteenth centuries unfurled in the form of narrative cycles. On copes designed to be worn the sequence of images usually presented the most important figures or episodes around the neckline, along the front opening (*aurifrisium*), and in the centre of the back, in the portion that more or less fell from the shoulders to the ankles (Figures 4–5). The fulcrum of the narrative, that is to say the element which was intended to be most easily visible, was placed in the central section of this axis, where among other things the fabric lay flat, making the images easier to read. Analysing a group of copes in *opus anglicanum* with complex sequences of images, where the episodes or figures are laid out on two or three registers separated by frames, we note that right in this position appear key Christological scenes such as the Crucifixion (Ascoli Piceno, the Vatican, Madrid, Syon, Bologna, Steeple Aston, San Giovanni in Laterano, and in the drawing by Pietro Santi Bartoli of a lost cope from the Treasury of St Peter's)³⁴ or the Nativity (Toledo, Pienza, Vic).³⁵ The images placed along the central axis are sometimes detached from the logical or chronological order of the remaining narrative, but they are pictures easily recognized by the faithful and frequent in popular devotion, often featuring the Virgin Mary, such as the Virgin and Child Enthroned (Ascoli, the Vatican) or the Coronation of the Virgin (the Vatican, Syon, Steeple Aston, Toledo, Vic, and the lost cope from the Treasury of St Peter's), and the Annunciation (Madrid).³⁶ Along the sides, in the part of the cope that falls from the shoulders towards the front, we often find Marian episodes like the Assumption of the Virgin (Toledo, Pienza, Syon, the lost St Peter's cope) or figures of saints.³⁷

One key aspect to consider in order to comprehend these cycles of images is how their appearance changed in accordance with the officiant's gestures. When a cope was worn, some scenes would be concealed by the fabric folds, and would become visible only as a result of certain gestures. It would be interesting to understand

34. For an up-to-date bibliography on the individual copes, see the relative catalogue entries in: BROWNE, Clare, DAVIES, Glyn and MICHAEL, M.A. (eds.): *op. cit.* nos. pp. 22, 23, 31, 33, 38, 45, and 48. Two of the copes cited (Ascoli and Pienza) were papal donations, from Nicholas IV and Pius II respectively. BONITO FANELLI, Rosalia (ed.): *Il piviale duecentesco di Ascoli Piceno. Storia e restauro*. Florence, Cantini, 1991. MARTINI, Laura: *Il Piviale di Pio II*. Milan, Silvana Editoriale, 2001. On the value of these two objects as 'gift', see ELSTER, Christiane: «Liturgical Textiles as Papal Donations in Late Medieval Italy», in DIMITROVA, Kate and GOEHRING, Margaret (eds.): *op. cit.* pp. 65–79.

35. BROWNE, Clare, DAVIES, Glyn and MICHAEL, M.A. (eds.): *op. cit.* nos. pp. 46, 49, and 61.

36. The remaining images are usually devoted to one sole iconographical theme, for example pope saints on the cope donated by Pope Nicholas IV to Ascoli Cathedral, episodes from Genesis on the cope in Madrid, the life of Christ on the cope in Bologna, or the life of the Virgin, of Saint Catherine of Alexandria, and of Saint Margaret on the cope in Pienza. For an analysis of the iconography used in *opus anglicanum* embroidery, see the recent work by MORGAN, Nigel: «Some Iconographic Aspects of Opus Anglicanum», in MICHAEL, M.A. (ed.): *The Age of Opus Anglicanum (Victoria and Albert Museum, London, 15 February 2013)*. London, Harvey Miller Publishers, 2016, pp. 90–115.

37. Contemporary museum management, for conservation reasons, calls for the display of copes lying on a flat surface, which prevents observers from understanding how the images decorating them would have been read when they were worn by a living person.



FIGURE 6: TUNICLE (FRONT) FROM THE SET OF BISHOP SEBASTIANO VANZI, WITH FIGURATE *OR NUÉ* EMBROIDERIES (CARTOONS ATTRIBUTED TO SANDRO BOTTICELLI AND BARTOLOMEO DI GIOVANNI), FLORENCE, C.1480, ORVIETO, MUSEO DELL'OPERA DEL DUOMO (FROM GARZELLI 1973).

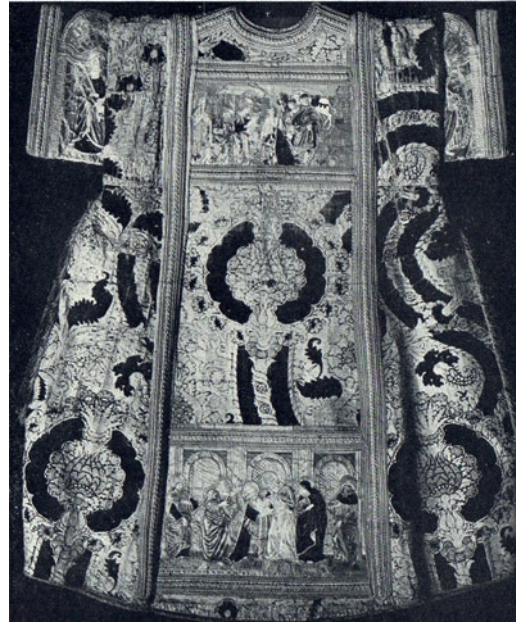


FIGURE 7: DALMATIC (FRONT) FROM THE SET OF BISHOP SEBASTIANO VANZI, WITH FIGURATE *OR NUÉ* EMBROIDERIES (CARTOONS ATTRIBUTED TO SANDRO BOTTICELLI AND BARTOLOMEO DI GIOVANNI), FLORENTINE, C.1480, ORVIETO, MUSEO DELL'OPERA DEL DUOMO (FROM GARZELLI 1973).

whether there was a specific planning which related the visibility of images with liturgical gestures and their sequence.

Even though we cannot make generalizations, we must observe that this way of arranging the decoration and iconographical elements developed between the thirteenth and fourteenth centuries, that is to say contemporaneous with the birth and spread of liturgical and worship phenomena like the growing importance of preaching, the spread of sacred theatre, the enormous rise of the veneration and exposition of relics, the emergence of the veneration of saints and the Virgin Mary, the spread of confraternities, and the custom of processions.³⁸ All of these developments bear witness to the heightened devotional spirit of the time, manifested also in the presence of easily recognizable and emotionally compelling images as the fulcrum of iconographical programs destined for liturgical wear, and in particular copes, utilized precisely for processions.

When *opus anglicanus* lost its primacy among techniques – it was the needlecraft most highly in demand among European popes and cardinals in the thirteenth and fourteenth centuries – and sumptuous Italian worked fabrics began to be preferred, just as the Gothic polyptych yielded ground to the square Renaissance altarpiece with a predella, the figural ornamentation of copes moved to the inner lining of

38. CATTANEO, Enrico: *op. cit.* pp. 295–306. On the role of images in processions, see: COLLOMB, Pascal and RIHOUEU, Pascale: «Liturgie et images processionnelles», in BASCHET, Jérôme, DITTMAR, Pierre-Olivier and SCHMITT, Jean-Claude (eds.): *op. cit.* pp. 145–158.

the hood, which broadened to take the shape of a shield, and along the orphreys.³⁹ Complex narrative cycles were abandoned in favour, especially in Italy, of decorations organized in a regular pattern: on copes, inside the hood and the orphrey; on chasubles, on the cross and orphreys; and on dalmatics, inside the rectangular frames of the two panels (*bruste*) on the front and back.⁴⁰

The chasuble, as it is worn by the priest during Mass, is connected with the gestures of the Eucharist. Since the Mass was celebrated with the officiant facing the altar, the decoration of the back orphrey was what the faithful saw during the consecration, while in the key moment of the Elevation, the Host raised above the celebrant's head was precisely aligned with it. The chasuble's figured ornamentation also is contained in the front orphrey and the rectangular patch that from the fifteenth century was applied to the front at chest height.⁴¹ The question arises, given that for a long time the rite of the Mass – except in the moment of the Eucharist – was not easy to see for the faithful, if the primary audience for the images on chasubles was, even more than the faithful, the clergy themselves and the authorities who participated in the Mass from 'privileged' positions.

In the fifteenth century, when together with veneration for Mary that of the saints too – celebrated as protectors of towns, social groups, guilds, or namesakes of donors and patrons – took firm hold, the orphreys of chasubles and copes began to be filled with figures of saints standing within niches or sitting on thrones. Their role was generally to recall the titular saints of the church or of its altars, but also to refer to the name of the patron or donor. On *bruste* (rectangular panels) of dalmatics, on orphrey crosses of chasubles, and on hoods of copes – in other words wherever the illustrations could unfold within fairly large four-sided frames – were placed episodes from the life of Christ, Mary, or the saints.⁴² In Solemn High Masses, the images represented on the individual vestments of a set had to be related to each other, involving in the narration not just one 'body' but all the participants in the service. The unifying element was provided by the fabric used to make the entire set – chasuble, dalmatic (deacon), tunicle (subdeacon), stoles, maniples, burse for the

39. The technical characteristics of textiles and embroideries produced in Florence across the fifteenth and sixteenth centuries implied high expenses, fabrics turned heavier and stiffer than those used in the fourteenth century. Their cost, scarce flexibility, and weight influenced the shape: all unnecessary elements were eliminated – as an example, chasubles became shorter and gave up their previous rhomboid shape. Accordingly, decoration patterns changed: by now sacred figures embroidered in *or nué* (the *oro velato* executed on a heavy cotton or linen background fabric with silk and metal threads) no longer occupy the entire cope, as it was the case in the thirteenth and fourteenth centuries. On the evolution of the cope, see: RIGHETTI, Mario: *op. cit.* pp. 607–612. On the move away from the thirteenth- and fourteenth-century type of layout in *opus anglicanum*, see: HEARD, Kate: «Ecclesiastical Embroidery in England from 1350 to the Reformation», in BROWNE, Clare, DAVIES, Glyn and MICHAEL, M.A. (eds.): *op. cit.* pp. 77–89.

40. In northern Europe, the arrangement of images on dalmatics followed different patterns. See: EGGERT, Barbara: «Edification with Thread and Needle: On the Uses and Functions of Architectonic Elements on Medieval Liturgical Vestments and Their Representation in Contemporary Paintings of the Mass of St. Gregory (13th–16th c.)», in KAPUSTKA, Mateusz and WOODFIN, Warren T. (eds.). *Clothing ...* pp. 53–70.

41. In earlier centuries the band which ran vertically down the back forked at the neck, rejoining at the chest and continuing on to the bottom hem (*crux bifida*). RIGHETTI, Mario: *op. cit.* pp. 597–598.

42. Regarding less frequently used iconographical elements like the Tree of Jesse (rarely seen in Italy) or Marian cycles, their use has been hypothesized for celebrations or readings pertaining to the genealogy of Christ and the infancy of Mary, for example at the end of Matins on Christmas and Epiphany. See: MORGAN, Nigel: *op. cit.* p. 30.

corporal, and cope – while the embroidered or woven images varied. An example is the Vanzi set (Orvieto), embroidered following a design by Sandro Botticelli and Bartolomeo di Giovanni and made up of a dalmatic, tunicle, and chasuble. The chasuble presents the figures of the Virgin Mary and Saint John in the orphrey cross on the front and a series of saints on the front and back orphreys, including Saint Peter of Parenzo and Saint Costanzo and Saint Brizio, patron saints of Orvieto. Dalmatic and tunicle each present four *bruste* with Gospel episodes, while the sleeves bear figures of saints and apostles. The images on the dalmatic and tunicle follow a chronological order of the episodes which is read by placing them next to each other (the tunicle on the left and the dalmatic on the right) and top to bottom: Annunciation, Adoration of the Shepherds (tunicle front, Figure 6), Epiphany, Presentation in the Temple (dalmatic front, Figure 7); Pentecost, Assumption of the Virgin (tunicle back), Resurrection, Ascension (dalmatic back). Evidently, the application of the *bruste* to the back of the dalmatic and tunicle was not carried out properly following the chronological order of the episodes, but it is clear that the intent of the iconographical program was to show stories from the infancy of Christ when the officiants were facing the faithful and episodes after his death when they were turned towards the altar.⁴³

3. IMAGES, PATRONS, DONORS, AND THE FAITHFUL: FLORENTINE EXAMPLES FROM THE 15th AND 16th CENTURIES

The motives for donating liturgical vestments stem from two desires, often both present at the same time: to manifest or reinforce a tie between the giver and the receiver of the gift – a tie that presumably involved loyalty and support from the recipient towards the donor – and to keep the donor’s memory alive. In the case of a gift to a bishop or even a pope, the recipient was further endowed with meaningful and valuable political recognition.⁴⁴ In the fifteenth century, the building up of bonds by means of precious embroideries and textiles became much more frequent, transforming liturgical vestments into instruments of identity. In citing examples, we shall limit ourselves to the Florentine context in the fifteenth and sixteenth centuries. Here, figured embroidery in *or nué* flourished, reaching very high levels of excellence in the production of technically complex fabrics. At the same time, the manufacture of much simpler figured textiles developed, providing economical substitutes for the more expensive gold and silk embroideries, and these bear witness to the widespread use of sacred images also on less luxurious vestments.⁴⁵ Within this sphere of different types of production, a primary role was played by the

43. According to Garzelli, the mistake was made because the embroideries were assembled without the supervision of Botticelli, who had overseen and designed the cycle. GARZELLI, Annarosa: *Il ricamo nell'attività artistica di Pollaiuolo, Botticelli, Bartolomeo di Giovanni*. Florence, Edam, 1973, p. 28.

44. See: ELSTER, Christiane: *op. cit.* pp. 65–79; EGGERT, Barbara M.: «Exegese, Memoria, Projektionsfläche in Überlegungen zu Funktionen und Ortsspezifität bebildeter Paramente des 13. bis 16. Jahrhundert», in BÖSE, Kristin and TAMMEN, Silke (eds.): *Beziehungsreiche Gewebe. Textilien im Mittelalter*. Frankfurt am Main, Lang, 2012, pp. 269–285.

45. The most comprehensive catalogue of figured borders, including an up-to-date bibliography, is: GRÖNWOLDT, Ruth: *Paramentenbesatz in Wandel der Zeit*. Riggisberg, Abegg-Stiftung and Munich, Hirmer, 2013.



FIGURE 8: ANTEPENDIUM OF POPE NICHOLAS V (DETAIL), BROCADED SILK VELVET, WOVEN WITH CHRIST WALKING ON THE WATER WITH SAINT PETER, FLORENTINE C.1450, FLORENCE, MUSEO NAZIONALE DEL BARGELLO (FROM PAOLOZZI STROZZI 2000).

most illustrious artists, who were asked to provide designs for embroideries and figured textiles; these constituted, together with their work in the 'major' arts, an inexhaustible source of inspiration in the serial production of figured textiles.⁴⁶ The luxurious Florentine textile production – a powerful driving force for the city's economy – achieved such a great importance in the fifteenth century as to be, as it were, a reference point for the identity of the community. This appears evident from the constant reference to precious brocades in painting of that period,⁴⁷ but also in episodes like the magnificent commission for the set of liturgical vestments known as the *Parato di San Giovanni* – the summit of excellence reached by the textile industry – which the merchants' guild, in other words, the economic elite of Florence, made for the Baptistery, the place of worship which represents «la sintesi di una serie di valori condivisi (civici e religiosi, ecclesiastici e laici), che tengono insieme la collettività cittadina.»⁴⁸ An example of how, in the middle of the fifteenth century, a liturgical set could serve to make visible diplomatic alliances between the city's institutions is the one – known only from documentary sources – which the abbess of the Santa Verdiana convent, Piera de' Medici, had her nuns embroider for the bishop of Florence, the Dominican (and future saint) Antonino Pierozzi,

including in it a precious cope bearing the embroidered figure of Saint Zenobius, his predecessor on the episcopal throne of Florence and a patron saint of the

46. For a bibliographical overview of these aspects, see: BORGIOLO, Cristina: «Figure di seta. La produzione tessile e a ricamo a carattere figurativo nella Firenze del Quattrocento: modelli, committenze, manifatture», in «Imagens e História na Arte Antiga e Medieval». *Revista Diálogos Mediterrânicos Universidade Federal do Paraná*, 10, 2016, pp. 113–146, available for consultation at: <www.dialogosmediterrânicos.com.br>.

47. An emblematic case is the frescoes by Benozzo Gozzoli in the chapel inside the Medici Palace on the Via Larga; see: BORGIOLO, Cristina: «Benozzo Gozzoli and the Florentine Silk Production in the Second Half of the Fifteenth Century», *Jacquard*, 28, 79, 2017, pp. 3–14.

48. FABBRI, Lorenzo: «Calimala e l'Opera di San Giovanni: il governo del Battistero di Firenze fra autorità ecclesiastica e potere civile», in GURRIERI, Francesco (ed.): *Il Battistero di San Giovanni. Conoscenza, diagnostica, conservazione: atti del Convegno internazionale, Firenze, 24–25 novembre 2014*. Florence, Mandragora, 2017, p. 81. The largest Florentine embroidery project of the fifteenth century, attested today by both material and documentary witnesses, was the set of liturgical vestments (two dalmatics, a chasuble, and a cope) of brocade decorated with embroidered scenes from the life of St John the Baptist, following a design by Antonio Pollaiuolo, which the merchants' guild (Calimala) commissioned for Florence Baptistery. Nothing remains of the original cloth, but twenty-seven embroideries survive. The work was carried out over a period of twenty-two years, beginning in 1466, and cost more than 3,000 florins. WRIGHT, Alison: *The Pollaiuolo Brothers: The Arts of Florence and Rome*. New Haven, Yale University Press, 2005, pp. 257–285, with a bibliography to that date.

city.⁴⁹ The set is part of a complex play of gifts which the very capable abbess – a member of a minor branch of the Medici family – used to win the protection of Giovanni de' Medici, the son of Cosimo and future prior of the city, and of Bishop Antonino himself. The cope was intended for wear by the bishop during the procession, in full splendour, that on the feast day of Saint Verdiana in 1452 carried a precious relic to the convent bearing her name: an arm of the saint, lifted from her body – which was preserved in the dependent territory outside the city walls – thanks to Antonino's intercession. With this public ceremony, the relic conveyed an important recognition for the convent, since it was a gift, together with a sumptuous reliquary, from Giovanni mediated by the bishop.⁵⁰ The set demonstrated to the city the convent's gratitude to the giver Giovanni, honoured Bishop Antonino by associating with him a key element in the identity of the diocese of Florence like Zenobius, and at the same time put on display the complex system of interdependence and protection enjoyed by that religious house.⁵¹ The desire to link visually, through images on vestments, personalities, and institutions, was not limited just to figural embroidery. At mid-century, a company of Florentine merchants, headed by Tommaso Spinelli, appeared to specialize in figured velvet, an extremely elitist production because very few weavers were technically capable of making it. Among Spinelli's clients were many cardinals and a pope: Nicholas V (born Tommaso Parentucelli), for whom references in the inventories of St Peter's survive attesting to his possession of some liturgical sets made of velvet brocade with the image of Saint Thomas.⁵² Remarkably, the Bargello museum holds the set made for the pope on the occasion of the canonization of Saint Bernardino of Siena



FIGURE 9: COPE OF POPE NICHOLAS V (SCAPULAR), BROCADED SILK VELVET, WOVEN WITH CHRIST AND SAINT THOMAS (WITH EMBROIDERED FACES), FLORENTINE, C.1450, FLORENCE, MUSEO NAZIONALE DEL BARGELLO (FROM MONNAS 2008).

49. The story is reconstructed in: STROCCHIA, Sharon: «Abbess Piera de' Medici and Her Kin: Gender, Gifts and Patronage in Renaissance Florence», *Renaissance Studies*, 28, 2014, pp. 695–713.

50. *Ibidem*.

51. Since the convents in Florence were also refined embroidery workshops open also to trade with the public (see BORGIOLO, Cristina: *Figure di seta ...* pp. 121–125), the procession probably also provided publicity, as it were, for the skill of the Santa Verdiana nuns.

52. MONNAS, Lisa: *Merchants, Princes and Painters: Silks Fabrics in Italian and Northern Paintings 1300–1550*. New Haven and London, Yale University Press, 2008, p. 9.



FIGURE 10: ATTRIBUTED TO PIETRO NERI SCACCIATI, CHASUBLE, FLORENCE, CHURCH OF SANTA CROCE, TEMPERA, WATERCOLOUR AND PENCIL ON PAPER, C.1710, WORMSLEY LIBRARY (FROM SICCA 2008).

on Pentecost of the Jubilee year 1450.⁵³ The velvet used for the set features large polylobate leaves containing the scene of Christ Walking on the Water in Front of Peter (Figure 8), an episode that refers to the figure of the pope, while the hood of the cope is made of velvet illustrated with Doubting Thomas, an allusion to Nicholas V's Christian name (Figure 9). While the set is unique in terms of the actual artefact, documents show that this type of velvet was also used on other occasions. Tommaso Spinelli himself – whose palace was located in the Santa Croce district – donated to the church of Santa Croce, where he held the patronage of a chapel, a set of velvet brocade vestments with the woven image of Doubting Thomas⁵⁴ and a series of pieces of the same fabric.⁵⁵ We also know, from a drawing attributed to Pietro Scacciati (c.1710) which was in the John Talman collection,

53. PERI, Paolo: «Il Parato di Niccolò V», in PAOLOZZI STROZZI, Beatrice (ed.): *Il Parato di Niccolò V per il Giubileo del 1450*. Florence, SPES, 2000, pp. 19–42.

54. The fabric alone cost 500 florins. The embroidered borders cost almost 900 florins. MONNAS, Lisa: *Merchants ...* p. 308.

55. MOISÉ, Filippo: *Santa Croce di Firenze*. Florence, 1845, p. 483.

that this same church once held a now lost chasuble made of a figured fabric (probably also in this case velvet brocade) with the image of Saint Francis, complete with an orphrey embroidered with stories of Saint Anthony Abbot (Figure 10).⁵⁶ In the drawing, the chasuble bears the coat of arms of the noble Castellani family, resident in Santa Croce and patrons of the chapel frescoed with stories of Saint Anthony Abbot and Saint Nicholas by Agnolo Gaddi in the transept of that church.⁵⁷ These two pieces of evidence lead us to suppose that, by the gift of highly prized historiated velvet vestments – the pope’s preferred fabric – the donors were celebrating not only their patron saints but above all the social and economic status achieved by their families in the church where they worshipped.

From the middle of the fifteenth century, the custom grew of inserting the family arms, mottoes, and heraldic emblems into the design of luxurious fabrics utilized for secular purposes, which were sometimes also used for liturgical vestments and hangings on the occasion of votive gifts.⁵⁸ During this same period there was a production specifically devoted to liturgical vestments commissioned by the highest ranks of ecclesiastics: Pope Sixtus IV (Francesco della Rovere) ordered from the most celebrated textile producers of the time (Venice and Florence, and maybe



FIGURE 11: CHASUBLE OF POPE SIXTUS IV, BROCADED, VOIDED SILK VELVET, VENETIAN, C.1470–83, PADUA, BASILICA DI SANT'ANTONIO (FROM MONNAS 2008).

56. BORGIOI, Cristina: «A History of Church Vestments and Textiles through John Talman's Drawings», in SICCA, Cinzia M. (ed.): *John Talman: An Early Eighteenth-century Connoisseur*. London and New Haven, Yale University Press, 2008, p. 248.

57. The fresco cycle shows several analogies with the embroidered scenes of the chasuble. On the Castellani Chapel painted by Agnolo Gaddi, see: CHIODO, Sonia: «Filologia e storia per gli affreschi di Angolo Gaddi nella Cappella Castellani in Santa Croce», *Paragone*, 121, 2015, pp. 24–44.

58. Two famous examples are the altar frontal donated by Ludovico Sforza to the Shrine of the Sacred Mountain of Varallo and the altar frontal with doves in the Museo Poldi Pezzoli. MOLINELLI, Marina and BUSS, Chiara (eds.): *Tessuti serici italiani 1450–1530*, exhib. cat. Milan, Castello Sforzesco. Milan, Electa, 1983, p. 118 and entries no. 28 and no. 30. BUSS, Chiara (ed.): *Seta oro cremisi. Segreti e tecnologia alla corte dei Visconti e degli Sforza*, exhib. cat. Milan, Museo Poldi Pezzoli. Milan, Silvana Editoriale, 2010, pp. 63–65. CARMIGNANI, Marina: *Tessuti ricami e merletti in Italia. Dal Rinascimento al Liberty*. Milan, Electa, 2005, p. 36. On the technical complexity of figured velvets and brocades, see: MONNAS, Lisa: *Renaissance Velvets*. London, V&A Publishing, 2012, pp. 8–20.



FIGURE 12: COPE OF CARDINAL SILVIO PASSERINI (DETAIL), BROCADED SILK VELVET, FLORENTINE, C.1522, CORTONA, MUSEO DIOCESANO (FROM CARMIGNANI 2005).

Milan) some velvet brocades in which the usual ‘pomegranate’ or ‘pineapple’ motifs were accompanied by the oak branches and acorns of his family’s coat of arms (Figure 11).⁵⁹ Attributed to the Florentine workshops is the worked velvet used to make the set donated in 1526 to Cortona Cathedral by Margherita Passerini on behalf of her brother Silvio, a cardinal and confidant of two Medici popes, Leo X and Clement VII. Leo named him a cardinal, with San Lorenzo in Lucina as his titular church (1517), and appointed him bishop of Cortona, enlarging the diocese’s territory, in 1521.⁶⁰ This set acts as a sort of celebration of the close ties between Passerini and the Medici family; the velvet presents an imposing design *a griccia* featuring, at the top of the individual motifs, the Medici emblem of a diamond ring, and in the centre of each motif the Passerini emblem of a sitting bull (Figure 12). The borders embroidered with figures of saints in *or nué*, following a cartoon by Andrea del Sarto

59. Among these we cite the altar frontal donated to the basilica of Saint Francis in Assisi, the chasuble that was part of the set for the Basilica del Santo in Padua, and other textiles known from documents. See: D’AMICO DEL ROSSO, Elvira: «Sisto IV della Rovere: un dono per Palermo», in ABBATE, Vincenzo, D’AMICO, Elvira and PERTEGATO, Francesco (eds.): *Il Piviale di Sisto IV a Palermo*. Palermo, Arnaldo Lombardi Editore, 1998, p. 16; MONNAS, Lisa: «The Vestments of Sixtus IV at Padua», *Bulletin des liaisons du CIETA*, 57–58, 1983, pp. 104–125; BORGIOI, Cristina: «Il paliotto di Sisto IV», in BENATI, Daniele, NATALE, Mauro and PAOLUCCI, Antonio (eds.): *Melozzo da Forlì. L’umana bellezza tra Piero della Francesca e Raffaello*, exhib. cat. Forlì, Musei San Domenico. Milan, Electa, 2011, pp. 244–245; BUSS, Chiara: «Della Rovere o Sforza», in BUSS, Chiara (ed.): *Seta oro...* pp. 75–77.

60. DEVOTI, Donata: «Parato Passerini», in COLLARETA, Marco and DEVOTI, Donata: *Arte aurea aretina. Tesori dalle chiese di Cortona*, exhib. cat. Cortona, Palazzo Casali. Florence, SPES, 1987, pp. 56–59. BRUNELLI, Giampiero: s.v. «Passerini Silvio», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 81. Rome, Treccani, 2014, available online at <www.treccani.it>.

and Raffaellino del Garbo, are positioned according to the emphasis intended to give them and celebrate personages and episodes connected with Passerini's life. Here we find Saint Lawrence, in honour of the Roman basilica whose title was granted to Cardinal Passerini by Leo X; Saint John the Baptist and Saint Mark the Evangelist as patron saints of Florence and Cortona respectively, Passerini's two home cities; Saint Margherita, referring to the concession by Leo X of veneration of the saint (at the time Blessed) from Cortona and to the name of the sister and mother of the cardinal; and Saint Anthony Abbot, since his feast day is the anniversary of the Florentine conquest of Cortona.⁶¹ In this case too, the decoration of the set communicates, through both religious and secular figures, the identity and relations of power of the donor, in keeping with an ancient scheme whose roots are sunk in the Late Medieval tradition. However, from the fifteenth century on, images became increasingly related to the cult of saints and to the figures of donors. In Florence, this went together with the progressively increased spectacularism of public religious ceremonies, like processions and consecrations. Representatives of all social classes in town and members of lay confraternities participated in these events, where apparatuses and sceneries similar to those of the *sacre rappresentazioni* were staged. Clerics carried out of churches the relics of saints, who were in turn portrayed on liturgical vestments, as in a game of mirrors. Lavishness continued to be one of the most powerful visual aspects, as contemporary chronicles attest: the leading families financed and sponsored these ceremonies, in order to show their power and their connections with the Church.⁶² The political character of these spectacles had much in common with the choice of sacred or heraldic images to decorate liturgical vestments across the Quattrocento. At a time when Cosimo the Elder could lobby the pope to move the Council from Ferrara to Florence,⁶³ and the Florentine mighty had themselves portrayed within fresco cycles in churches' chapels, likewise the images on liturgical vestments assumed new references which went beyond the religious message to foster a bridge with local power.⁶⁴

CONCLUSIONS

Even though it is difficult to draw conclusions on a topic so open-ended in terms of its numerous cultural interrelations and historical-geographical variables, we can try to identify the characteristics that endure and those that change in the figural decoration of sacred vestments within the historical and geographical sphere examined in this paper.

61. DEVOTI, Donata: *op. cit.* p. 58.

62. CISERI, Ilaria: «Cerimonie, riti e feste religiose», in ROLFI, Gianfranco, SEBREGONDI, Ludovica and VITI, Paolo (eds.): *La chiesa e la città a Firenze nel XV secolo*. Milan, Silvana, 1992, pp. 222–225.

63. VITI, Paolo: «La chiesa e la città a Firenze nel XV secolo: aspetti e momenti di una storia», in ROLFI, Gianfranco, SEBREGONDI, Ludovica and VITI, Paolo (eds.): *La chiesa...* p. 20.

64. On an analogue process but in a different context, see: BRANDNER, Christine: «Sakrale Bilder in Bewegung. Die Darstellung und Rezeption der Heiligenfiguren am Ornat des Ordens vom Golden Vlies», in KAPUSTKA, Mateusz and WOODFIN, Warren T. (eds.): *Clothing...* pp. 71–87.

The preciousness and luminosity of the materials (silk and gold) are a constant within liturgical vesture. In this regard, however, we must note that the concept of preciousness can take different meanings: a vestment is certainly precious because of the richness of its materials, but contributing to the concept of splendour are also the rarity of the fabric used (whose exceptional nature is given by its provenance or the fact of being a 'gift' from an illustrious personage) and the technical skill with which it was made. At least until the consolidation of western European textile manufacturing, the element of the rarity and preciousness of sacred vestments seems to prevail over the presence and significance of the decoration as well as over the possible relation between image and liturgical context (the mind goes to the use of Byzantine fabrics with imperial iconographical motifs). It is from the thirteenth century onwards that sacred themes begin to prevail in the decoration of liturgical vesture: the vestments become a medium to express theological concepts through images. That is to say, the liturgical vestments, too, participate in the process of making the words of the liturgy a visible image, ratifying «la nécessité vitale de l'image dans le psychisme religieux occidental».⁶⁵ In the analysis of figural decorations, however, we must distinguish between vestments (such as copes) destined for public celebrations such as processions and consecrations, and those worn for celebrating Mass. For it is hard to believe that the faithful could manage to read with any precision the image on the liturgical vestments during the Mass, which, we must remember, was celebrated facing the altar. In any case, the complex iconographical structures used in the thirteenth and fourteenth centuries to organize the images suggest that the message of the decorations was aimed primarily at the clergy themselves and only in a different and lesser manner to the faithful, who in all probability were not culturally equipped to understand the message fully but could certainly appreciate the splendour of the vestments and intuit the relation between liturgical gesture and images in motion.

A decisive change in the spatial organization of the images and, in part, in iconographical themes took place starting in the fifteenth century in Italy. The sacred images were concentrated in established, readily visible parts of the vestments (for example the hood of a cope or the orphrey cross of a chasuble), and this changed the relation between the iconographical structure and the liturgical movements/gestures of the celebrant's body, with the images less liable to be hidden in the folds of the garments, and thus visually more 'stable'. Since the images were different on the front and the back of the vestment, the message changed according to the officiant's position (turned facing or with his back to the assembly) in relation to the faithful.

Another element that distinguished these centuries is the marked tendency to use images that, directly or indirectly (for example heraldic devices, eponymous saints), were connected with the person wearing the garment or with the one who donated it. This 'personalization' of the use of sacred images in a certain sense brings liturgical vestments closer to secular ceremonial garments, which visually glorified the reigning family by means of heraldry or devices during public ceremonies, and is related to the contemporary custom of inserting increasingly direct references to

65. DUPRONT, Alphonse: *L'Image de religion dans l'Occident chrétien*. Paris, Gallimard, 2015, pp. 48–66.

donors (sometimes even their portraits) into sacred scenes painted or frescoed in places of worship.

This phenomenon essentially concerns the vestments of the higher ecclesiastical spheres, while more generally, for the fifteenth and sixteenth centuries, we can speak of a real triumph of historiated decoration of liturgical vesture. This can be seen in Italy not only in the luxurious production of figural embroidery destined for church vestments and executed on the basis of cartoons made by the leading artists of the time, but – and above all – by the widespread production of more economical woven and historiated borders (made of silk, linen, and copper gilt) manufactured serially, which, imitating embroidery, decorated the less costly church vestments, using a repertory of images referring mainly to the life of Christ, the Virgin Mary, and the saints. This repertory is often borrowed from successful formulas used in painting being done in the same period and place, made known by woodcuts, but also inserts new iconographical motifs like Saint Bernardino of Siena's rayed monogram of Christ, widely adopted for liturgical vesture in Tuscany from the late fifteenth century.⁶⁶

This shows that in these centuries sacred images are by now not only a constant but a predominant element in the decoration of liturgical vestments, independently of the preciousness of the materials, to the point of forming an interesting case of modest, serial production realized starting from exalted pictorial models and intended also for less wealthy parishes.

CREDITS

Figure 1: from Hofburg Brixen <www.hofburg.it>.

Figure 2: from EVANS, C. Helen and RATLIFF, Brandie (eds.): *Byzantium and Islam: Age of Transition, 7th–9th Century*, exhib. cat., New York, The Metropolitan Museum of Art. New Haven and London, Yale University Press, 2012.

Figure 3: from Unterm Sternenemantel <www.eo-bamberg.de>.

Figure 4: from BONITO FANELLI, Rosalia (ed.): *Il piviale duecentesco di Ascoli Piceno*. Florence, Cantini, 1991.

Figure 5: from BROWNE, Clare, DAVIES, Glyn and MICHAEL, M.A. (eds.): *English Medieval Embroidery: Opus Anglicanum*, exhib. cat., London, Victoria and Albert Museum. New Haven and London, Yale University Press, 2016.

Figures 7, 8: from GARZELLI, Annarosa: *Il ricamo nella attività artistica di Pollaiuolo, Botticelli, Bartolomeo di Giovanni*. Florence, Edam, 1973.

Figures 9, 11: from MONNAS, Lisa: *Merchants, Princes and Painters: Silks Fabrics in Italian and Northern Paintings 1300–1550*. New Haven and London, Yale University Press, 2008.

Figure 10: from PAOLOZZI STROZZI, Beatrice: *Il Parato di Niccolò V*. Florence, SPES, 2000.

Figure 11: from SICCA, Cinzia M. (ed.): *John Talman: An Early Eighteenth-century Connoisseur*. London and New Haven, Yale University Press, 2008.

Figure 12: from CARMIGNANI, Marina: *Tessuti, ricami e merletti in Italia dal Rinascimento al Liberty*. Milan, Electa, 2005.

66. See notes 45 and 46.

BIBLIOGRAPHY

- BACCI, Michele: «L'effigie sacra e il suo spettatore», in CASTELNUOVO, Enrico and SERGI, Giuseppe (eds.): *Arti e storia nel Medioevo*, vol. 3: *Del vedere: pubblici, forme e funzioni*. Turin, Einaudi, 2004, pp. 199–252.
- BARACCHINI, Clara, et al. (eds.): *Lucca e L'Europa. Un'idea di Medioevo*, exhib. cat., Lucca, Fondazione Ragghianti. Lucca, Edizioni Fondazione Ragghianti, 2011.
- BONITO FANELLI, Rosalia (ed.): *Il piviale duecentesco di Ascoli Piceno. Storia e Restauro*. Florence, Cantini, 1991.
- BORGIOI, Cristina: «Benozzo Gozzoli and the Florentine Silk Production in the Second Half of the Fifteenth Century», *Jacquard*, 28, 79 (2017), pp. 3–14.
- BORGIOI, Cristina: «Figure di seta. La produzione tessile e a ricamo a carattere figurativo nella Firenze del Quattrocento: modelli, committenze, manifatture», in «Imagens e História na Arte Antiga e Medieval», *Revista Diálogos Mediterrânicos Universidade Federal do Paraná*, 10 (2016), pp. 113–146, available for consultation at: <www.dialogosmediterrânicos.com.br>.
- BORGIOI, Cristina: «Il paliotto di Sisto IV», in BENATI, Daniele, NATALE, Mauro and PAOLUCCI, Antonio (eds.): *Melozzo da Forlì. L'umana bellezza tra Piero della Francesca e Raffaello*, exhib. cat., Forlì, Musei San Domenico. Milan, Electa, 2011, pp. 244–245.
- BORGIOI, Cristina: «A History of Church Vestments and Textiles through John Talman's Drawings», in SICCA, Cinzia M. (ed.): *John Talman. An Early Eighteenth-century Connoisseur*. London and New Haven, Yale University Press, 2008.
- BRANDNER, Christine: «Sakrale Bilder in Bewegung. Die Darstellung und Rezeption der Heiligenfiguren am Ornat des Ordens vom Golden Vlies», in KAPUSTKA, Mateusz and WOODFIN, Warren T. (eds.): *Clothing the Sacred: Medieval Textiles as Fabric, Form, and Metaphor* (Textile Studies 8). Berlin, Imorde, 2015, pp. 71–87.
- BRAUN, Joseph: *I paramenti sacri: loro uso, storia e simbolismo*. Turin, Tipografia Pontificia e della Sacra Congregazione dei riti – Marietti Editore, 1914.
- BRUNELLI, Giampiero: s.v. «Passerini Silvio», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 81. Rome, Treccani, 2014, available online at <www.treccani.it>.
- BUSS, Chiara (ed.): *Seta oro cremisi. Segreti e tecnologia alla corte dei Visconti e degli Sforza*, exhib. cat., Milan, Museo Poldi Pezzoli. Milan, Silvana Editoriale, 2010.
- BUSS, Chiara: «Della Rovere o Sforza», in BUSS, Chiara (ed.): *Seta oro cremisi. Segreti e tecnologia alla corte dei Visconti e degli Sforza*, exhib. cat., Milan, Museo Poldi Pezzoli. Milan, Silvana Editoriale, 2010, pp. 75–77.
- CARMIGNANI, Marina: *Tessuti ricami e merletti in Italia. Dal Rinascimento al Liberty*. Milan, Electa, 2005.
- CATTANEO, Enrico: *Il culto cristiano in Occidente*. Rome, CLV, 1984.
- CHIODO, Sonia: «Filologia e storia per gli affreschi di Angolo Gaddi nella Cappella Castellani in Santa Croce», *Paragone*, 121 (2015), pp. 24–44.
- CISERI, Ilaria: «Cerimonie, riti e feste religiose», in Rolfi, Gianfranco, Sebregondi, Ludovica and VITI, Paolo (eds.): *La chiesa e la città a Firenze nel XV secolo*. Milan, Silvana, 1992, pp. 219–225.
- COLLOMB, Pascal and RIHOUE, Pascale: «Liturgie et images processionnelles», in BASCHET, Jérôme, DITTMAR, Pierre-Olivier and SCHMITT, Jean-Claude (eds.): *Les images dans l'Occident Médiéval* (L'atelier du Médiéviste 14). Turnhout, Brepols, 2015, pp. 145–158.

- D'AGOSTINO, Maria Rosa: «Il grifone», in LUCIDI, Maria Teresa (ed.): *La seta e la sua via*, exhib. cat., Rome, Palazzo delle Esposizioni. Rome, De Luca Edizioni, 1994, pp. 155–158.
- D'AMICO DEL ROSSO, Elvira: «Sisto IV della Rovere: un dono per Palermo», in ABBATE, Vincenzo, D'AMICO, Elvira and PERTEGATO, Francesco (eds.): *Il Piviale di Sisto IV a Palermo*. Palermo, Arnaldo Lombardi Editore, 1998, pp. 13–28.
- DE' MAFFEI, Fernanda: «La seta a Bisanzio», in LUCIDI, Maria Teresa (ed.): *La seta e la sua via*, exhib. cat., Rome, Palazzo delle Esposizioni. Rome, De Luca Edizioni, 1994, pp. 89–98.
- DEL FRANCIA BAROCAS, Loretta: *I materiali copti. Museo dell'Alto Medioevo di Roma*. Rome, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1994.
- DEL FRANCIA BAROCAS, Loretta: *Tessuti copti nel Museo di Palazzo Mansi. La Collezione Tongiorgi*. Lucca, Pacini Fazzi, 1995.
- DEL FRANCIA, LORETTA: «La seta in Egitto. Tessuti con rappresentazioni di figure umane», in LUCIDI, Maria Teresa (ed.): *La seta e la sua via*, exhib. cat., Rome, Palazzo delle Esposizioni. Rome, De Luca Edizioni, 1994, pp. 83–88.
- DEVOTI, Donata: «Parato Passerini», in COLLARETA, Marco and DEVOTI, Donata: *Arte aurea aretina. Tesori dalle chiese di Cortona*, exhib. cat., Cortona, Palazzo Casali. Florence, SPES, 1987, pp. 56–59.
- DUPRONT, Alphonse: *L'Image de religion dans l'Occident chrétien*. Paris, Gallimard, 2015
- DURIAN RESS, Saskia: «Ricami», in CRIVELLO, Fabrizio (ed.): *Arti e tecniche del Medioevo*. Turin, Einaudi, 2006, pp. 203–214.
- EGGERT, Barbara M.: «Edification with Thread and Needle: On the Uses and Functions of Architectonic Elements on Medieval Liturgical Vestments and Their Representation in Contemporary Paintings of the Mass of St Gregory (13th–16th C.)», in KAPUSTKA, Mateusz and WOODFIN, Warren T. (eds.): *Clothing the Sacred: Medieval Textiles as Fabric, Form, and Metaphor* (Textile Studies 8). Berlin, Imorde, 2015, pp. 53–70.
- EGGERT, Barbara: «Exegese, Memoria, Projektionsfläche in Überlegungen zu Funktionen und Ortsspezifität bebildeter Paramente des 13. bis 16. Jahrhundert», in BÖSE, Kristin and TAMMEN, Silke (eds.): *Beziehungsreiche Gewebe. Textilien im Mittelalter*. Frankfurt am Main, Lang, 2012, pp. 269–285.
- ELSTER, Christiane: «Liturgical Textiles as Papal Donations in Late Medieval Italy», in DIMITROVA Kate and GOEHRING, Margaret (eds.): *Dressing the Part: Textiles as Propaganda in the Middle Ages*. Turnhout, Brepols, 2014, pp. 65–79.
- FABBRI, Lorenzo: «Calimala e l'Opera di San Giovanni: il governo del Battistero di Firenze fra autorità ecclesiastica e potere civile», in GURRIERI, Francesco (ed.): *Il Battistero di San Giovanni. Conoscenza, diagnostica, conservazione: atti del Convegno internazionale, Firenze, 24–25 novembre 2014*. Florence, Mandragora, 2017, pp. 73–85.
- FAUPEL-DREVS, Kirstin: «Bildraum als Kultraum? Symbolische und liturgische Raumgestaltung in 'Rationale divinorum officiorum' des Durandus von Mende», in AERTSEN, Jan A. and SPEER, Andreas (eds.): *Raum und Raumvorstellungen im Mittelalter*. Berlin and New York, Walter de Gruyter, 1998, pp. 665–684.
- FAUPEL-DREVS, Kirstin: *Vom Rechten Gebrauch der Bilder im liturgischen Raum: Mittelalterliche Funktionsbestimmungen bildender Kunst im Rationale divinorum officiorum des Durandus von Mende (1230/1–1296)*. Leiden, Brill, 2000.
- FLURY-LEMBERG, Mechthild and VIAL, Gabriele: «La chasuble aux aigles de Bressanone, un témoignage important du paramentique du christianisme des premiers siècles», *Bulletin du CIETA / Centre international d'étude des textiles anciens*, 82 (2006), pp. 30–50.

- GANZ, David: «Pictorial Textiles and their Performance: The Star Mantle of Henry II», in DIMITROVA, Kate and GOEHRING, Margaret (eds.): *Dressing the Part: Textiles as Propaganda in the Middle Ages*. Turnhout, Brepols, 2014, pp. 13–29.
- GARDNER, Julian: «Opus Anglicanum and its Medieval Patrons», in BROWNE, Clare, DAVIES, Glyn, and MICHAEL, M.A. (eds.): *English Medieval Embroidery: Opus Anglicanum*, exhib. cat., London, Victoria and Albert Museum. New Haven and London, Yale University Press, 2016, pp. 49–59.
- GARZELLI, Annarosa: *Il ricamo nell'attività artistica di Pollaiuolo, Botticelli, Bartolomeo di Giovanni*. Florence, Edam, 1973.
- GASPARRI, Françoise: *Suger de Saint Denis. Abbé, soldat, homme d'État au XIIe siècle*. Paris, Picard, 2015.
- GREENUP, Sylvia: «Mabel: l'arte del ricamo in Inghilterra», in CASTELNUOVO, Enrico (ed.): *Artifex bonus. Il mondo dell'artista medievale*. Bari, Laterza, 2004, pp. 129–137.
- GRÖNWOLDT, Ruth: *Paramentenbesatz in Wandel der Zeit*. Riggisberg, Abegg-Stiftung and Munich, Hirmer, 2013.
- HEARD, Kate. «Ecclesiastical Embroidery in England from 1350 to the Reformation», in BROWNE, Clare, DAVIES, Glyn and MICHAEL, M.A. (eds.): *English Medieval Embroidery: Opus Anglicanum*, exhib. cat., London, Victoria and Albert Museum. New Haven and London, Yale University Press, 2016, pp. 77–89.
- KAPUSTKA, Mateusz and WOODFIN, Warren T.: «Clothing the Sacred: An Introduction», in KAPUSTKA, Mateusz and WOODFIN, Warren T. (eds.): *Clothing the Sacred: Medieval Textiles as Fabric, Form, and Metaphor* (Textile Studies 8). Berlin, Imorde, 2015, pp. 7–11.
- LARSON, Wendy R.: «Narrative Threads: The Pienza Cope's Embroidered 'Vita' and Their Ritual Setting», *Studies in Iconography*, 24 (2003) pp. 139–163.
- MARTINI, Laura: *Il piviale di Pio II*. Milan, Silvana Editoriale, 2001.
- MILLER, Maureen C.: *Clothing the Clergy: Virtue and Power in Medieval Europe, c. 800–1200*. Ithaca, Cornell University Press, 2014.
- MILLER, Maureen C.: *Vestire la Chiesa. Gli abiti del clero nella Roma medievale*. Rome, Viella, 2014.
- MOISÉ, Filippo: *Santa Croce di Firenze*. Florence, Presso Molini, Piatti et al., 1845.
- MOLINELLI, Marina and BUSS, Chiara (eds.): *Tessuti serici italiani 1450–1530*, exhib. cat., Milan, Castello Sforzesco. Milan, Electa, 1983.
- MONNAS, Lisa: «The Making of Medieval Embroidery», in BROWNE, Clare, DAVIES, Glyn and MICHAEL, M.A. (eds.): *English Medieval Embroidery: Opus Anglicanum*, exhib. cat., London, Victoria and Albert Museum. New Haven and London, Yale University Press, 2016, pp. 7–24.
- MONNAS, Lisa: *Renaissance Velvets*. London, V&A Publishing, 2012.
- MONNAS, Lisa: *Merchants, Princes and Painters: Silks Fabrics in Italian and Northern Paintings 1300–1550*. New Haven & London, Yale University Press, 2008.
- MONNAS, Lisa: «The Vestments of Sixtus IV At Padua», *Bulletin des liaisons du CIETA*, 57–58 (1983), pp. 104–125.
- MORGAN, Nigel J.: «Some Iconographic Aspects of Opus Anglicanum», in MICHAEL, M.A. (ed.): *The Age of Opus Anglicanum* (Victoria and Albert Museum, London, 15 February 2013). London, Harvey Miller Publishers, 2016, pp. 90–115.
- MUTHESIUS, Anna Maria: *Studies in Byzantine, Islamic and Near Eastern Silk Weaving*. London, Pindar Press, 2008.

- MUTHESIUS, Anna Maria: «Silk, Power and Diplomacy in Byzantium», in *Textiles in Daily Life: Proceedings of the Third Biennial Symposium of the Textile Society of America, September 24–26, 1992*. Earleville, MD, Textile Society of America, 1993, pp. 99–110.
- PERI, Paolo: «Il Parato di Niccolò V», in PAOLOZZI STROZZI, Beatrice (ed.): *Il Parato di Niccolò V per il Giubileo del 1450*. Florence, SPES, 2000, pp. 19–41.
- PERI, Paolo (ed.): *Tessuti copti nelle collezioni del Museo del Bargello*. Florence, SPES, 1996.
- PICCOLO PACI, Sara: *Storia delle vesti liturgiche*. Milan, Ancora, 2008.
- RIGHETTI, Mario, *Manuale di Storia liturgica*. Milan, Ancora, 1966.
- SILVESTRINI, Elisabetta: «Abiti e simulacri. Itinerario attraverso mitologie, narrazioni e riti», in SILVESTRINI, Elisabetta, GRI, Giampaolo and PAGNOZZATO, Riccarda (eds.): *Donne Madonne Dee. Abito Sacro e riti di vestizione, gioiello votivo, «vestirci»: un itinerario antropologico in area lagunare veneta*. Padua, Il Poligrafo, 2003, pp. 32–54.
- SCERRATO, Umberto: «Stoffe sasanidi», in Lucidi, Maria Teresa (ed.): *La seta e la sua via*, exhib. cat., Rome, Palazzo delle Esposizioni. Rome, De Luca Edizioni, 1994, pp. 75–82.
- SCHMITT, Jean-Claude: «Introduction», in BASCHET, Jérôme, DITTMAR, Pierre-Olivier and SCHMITT, Jean-Claude (eds.): *Les images dans l'Occident Médiéval* (L'atelier du Médiéviste 14). Turnhout, Brepols, 2015, pp. 7–18.
- SCHMITT, Jean-Claude: *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*. Paris, Gallimard, 2003.
- STROCCHIA, Sharon: «Abbess Piera de' Medici and Her Kin: Gender, Gifts and Patronage in Renaissance Florence», *Renaissance Studies*, 28 (2014), pp. 695–713.
- THOMAS, K. Thelma: «'Ornaments of Excellence' from 'the Miserable Gains of Commerce': Luxury Art and Byzantine Culture», in EVANS, C. Helen and RATLIFF, Brandie (eds.): *Byzantium and Islam: Age of Transition, 7th–9th Century*, exhib. cat., New York, The Metropolitan Museum of Art. New Haven and London, Yale University Press, 2012, pp. 124–133.
- TRAMONTANA, Salvatore: *Vestirsi e travestirsi in Sicilia. Abbigliamento, feste e spettacoli nel Medioevo*. Palermo, Sellerio, 1993.
- VITI, Paolo: «La chiesa e la città a Firenze nel XV secolo: aspetti e momenti di una storia», in ROLFI, Gianfranco, SEBREGONDI, Ludovica and VITI, Paolo (eds.): *La chiesa e la città a Firenze nel XV secolo*. Milan, Silvana, 1992, pp. 19–34.
- VOLBACH, W. Fritz: *Il tessuto nell'arte antica*. Milan, Fabbri, 1966.
- WETTER, Evelin (ed.): *Iconography of Liturgical Textiles in the Middle Ages*. Riggisberg, Abegg-Stiftung, 2010.
- WOODFIN, Warren T.: *The Embodied Icon: Liturgical Vestments and Sacramental Power in Byzantium*. Oxford, Oxford University Press, 2012.
- WRIGHT, Alison: *The Pollaiuolo Brothers: The Arts of Florence and Rome*. New Haven, Yale University Press, 2005.

LES TRANSPORTS DU MASQUE. PRATIQUES ET PERFORMATIVITÉ DE L'IMAGINAIRE (ET) DU PARAÎTRE À LA FIN DU XVI^e SIÈCLE

MEANS AND DELIGHT OF WEARING MASK. PRACTICES AND PERFORMATIVITY OF IMAGE AND IMAGINATION (AND) OF APPEARANCES IN THE LATE SIXTEENTH CENTURY

Julia Maillard¹

Recibido: 09/01/2018 · Aceptado: 21/06/2018
DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2018.20810>

Résumé

A la fin du XVI^e siècle, la pratique du masque en tant qu'image portée subit un renouvellement primordial qui, le rapprochant du déguisement, aura un impact profond sur l'évolution des conceptions touchant la subjectivité. En utilisant la sémiotique communicationnelle et l'anthropologie culturelle et historique, cet article entend démasquer les mécanismes à l'œuvre dans cette métamorphose. En observant le *Balet comique de la Royne* (1582) au prisme d'images et d'imaginaires en réseau, l'analyse montre que du dess(e)in du masque à son animation, le décadre de pratiques et théories dévotionnelles, artistiques et sociales dans les normes du dispositif vestimentaire a été l'agent de cette réforme des usages du masque. Par conversion, conformation, sublimation, à la fin du XVI^e siècle, l'image portée agit le masque et, en conférant son statut au masqué, elle le transporte vers de nouvelles normes de la subjectivité, où le corps qu'elle investit devient un objet d'art consacrant un personnage.

Mots-clés

(Habit de) masque ; transport ; images votives ; pratiques dévotionnelles ; sémiotique communicationnelle ; dispositif vestimentaire ; objet-image/image-objet ; conformation.

Abstract

In the late sixteenth century, the practice of wearing a mask as an object-image carried by a living body underwent an essential renewal. Brought closer to disguise, it deeply impacted the way the people of that time conceived human subjectivity.

1. École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris. C. é.: isabeaujulia.maillard@gmail.com

Using communicational semiotics and cultural and historical anthropology, this paper intends to unmask the processes of this metamorphosis. The analysis of the *Balet comique de la Royne* (1582) under the veil of a web of images and imagination is applied from the design of the mask to its impersonation. It demonstrates that the reform of the common practices of masking laid on the inclusion of artistic, social and devotional practices and theories under the norms of clothing device. At the end of the sixteenth century, the wearing of an image on the body now acts as a mask. It converts, models on and sublimates the *masqué*. Conferring to them the status of the image, it carries them away in a new kind of subjectivity, where the body is vested with the functions of the image, and becomes a work of art dedicated to its character.

Keywords

Mask (dress) ; transport ; votive images ; worships of devotion ; communicational semiotics ; clothing device ; object-image/image-object ; conformation.

Resumen

A principios del siglo XVI, la costumbre de usar una máscara como objeto-imagen llevada por un ser humano, experimentó una renovación primordial que, acercándose a un disfraz, impactó profundamente en la forma en que la gente de esa época concebía la subjetividad humana. Usando una semiótica comunicacional y la antropología cultural e histórica, el presente estudio pretende desenmascarar los procesos de esta metamorfosis. El análisis del *Balet comique de la Royne* (1582) bajo el prisma de una red de imágenes e imaginación, se aplica desde el diseño de la máscara hasta su personificación y demuestra que la reforma de la costumbre común de enmascararse se basaba en la inclusión de prácticas artísticas, sociales y devocionales y de teorías bajo las normas de la vestimenta. Al final del siglo XVI, incorporar una imagen sobre el cuerpo actúa como una máscara. Convierte, conforma y sublima la *masqué* y, al conferirle el status de la imagen, la transporta a un nuevo tipo de subjetividad, donde el cuerpo resulta revestido con las funciones de la imagen y se convierte en una obra de arte dedicada a su personaje.

Palabras clave

Máscara; transporte; imágenes votivas; devociones; semiótica comunicativa; prendas de vestir; objeto-imagen/imagen-objeto; conformación.

.....

« Il faut jouer deusment nostre rolle, mais comme rolle d'un personnage emprunté.
Du masque et de l'apparence il n'en faut pas faire une essence réelle »

Montaigne, *Les Essais*, « De Mesnager sa Volonté », Livre III, chap. 10.

INTRODUCTION AUX APPORTS DU MASQUE ET DU DÉGUISEMENT COMME SUPPORTS DE L'IMAGE: DEUX MODALITÉS DE REPRÉSENTATION (DE L'IMAGE) DE SOI

Au crépuscule du XVI^e siècle un nouveau rapport s'amorce entre l'homme et son identité. Cette mutation vient d'un « objet figuratif² » singulier: un vêtement-image, « l'habit de masque³ ». Ce type d'habit était réservé aux festivités princières, durant lesquelles le divertissement servait des visées politico-encomiastiques. Or, à partir du XVI^e siècle, l'Europe connaît d'importants remaniements, culturels et géographiques, conséquences de la Réforme. Dans ce contexte, la traditionnelle puissance de transgression du masque va être réappropriée par les grands systèmes monarchiques naissants et les habits de masques vont révolutionner le *système de l'identité*⁴.

L'habit de masque se distinguait du déguisement par son affiliation au masque, ce dernier étant à la fois un objet et un concept⁵. Lors de Carnaval, masques et déguisements perpétuaient la tradition des *larvae*⁶, ces esprits associés aux morts et qui, proches des *daemones* relevant du monde des *phantasmata* – donc de l'image –, pouvaient posséder les hommes. De même, l'habit de masque était une interface qui rendait visible un prototype, présent autre part. En revanche, l'habit de masque reposait sur un autre modèle : appartenant à la catégorie vestimentaire, il suivait les normes de bienséance imposant que l'habit soit conforme à son porteur. Lors des fêtes de cour, par l'association à la métaphore du masque de la *persona*⁷, « masquer » permettait de figurer un trait caractérisant socialement le masqué⁸. Tant par les analogies avec les

2. Terme lié à l'image qui marche : GOLSENNE, Thomas: « Les images qui marchent: performance et anthropologie des objets figuratifs », dans BASCHET, Jérôme et DITTMAR, Pierre-Olivier (dirs.): *Les images dans l'occident médiéval*. Turnhout, Brepols, 2015, pp. 179-192.

3. Le terme est rapporté dans CHONÉ, Paulette: « La Kunstammer des ducs de Lorraine : réalité ou illusion ? », communication à l'Académie de Stanislas, 4 février 2011. L'habit de masque est le sujet de ma thèse à l'EHESS depuis 2015: « Masque et déguisement. Un nouvel imaginaire identitaire en Europe (1550-1630) », dirigée par Giovanni Careri. L'habit des Masques anglais est un cas très étudié: RAVELHOFER, Barbara: *The Early Stuart Masque. Dance, Costume, and Music*. Oxford, Oxford University Press, 2006.

4. Il se concrétisera dans l'habit de théâtre baroque, VERDIER, Anne: *L'habit de théâtre. Histoire et Poétique de l'habit de théâtre en France au XVII^e siècle (1606-1680)*. Lampsaque, Vignon-Metz, 2006.

5. Sur le masque: OLLIER, Marie-Louise (dir.): *Masques et déguisements dans la littérature médiévale*. Paris, Vrin, 1988 et ASLAN, Odette et BABLET, Denis (dirs.): *Le Masque: du rite au théâtre, [table ronde internationale, CNRS, 2-4 déc. 1981 et 28-30 avril 1982]*. Paris, Éd. du C.N.R.S., 1985.

6. KONIGSON, Elie: « Le masque du démon. Phantasmes et métamorphoses sur la scène médiévale », dans ASLAN, Odette et BABLET, Denis (dirs.): *op. cit.*, pp. 103-119. Dans le *Dictionnaire* de Robert Estienne (1549): [Masque: Vne Masque, Larua, Persona./ Masqué, Personatus, Laruatus].

7. NAVAUD, Guillaume: *Persona: le théâtre comme métaphore théorique de Socrate à Shakespeare*. Genève, Droz, 2011.

8. Ce principe régit le portrait d'identification: POLLEROS, Friedrich: « Between Typology and Psychology: the Role of the Identification Portrait in Updating Old Testament Representations », *Artibus et Historiae*, 12.24, 1991, pp. 75-117.

festivités civiques⁹ que par le faste des matières et les effets transgressifs du masque, ce dispositif se rapprochait du modèle de l'icône chrétienne. Mais l'habit de masque s'apparente aussi à un autre dispositif vestimentaire : le déguisement. Circonscrit au champ social, ce dernier consistait à usurper une identité en revêtant les signes sociaux d'un autre¹⁰. Bien que la casuistique différenciat l'habit de masque du déguisement selon un degré d'intentionnalité¹¹, en pratique, l'effet masquant du vêtement apparentait leur action. Dès lors, avec l'essor de l'industrie vestimentaire et les découvertes des Amériques¹², il devint un catalyseur de tensions sociales et éthiques touchant l'identité¹³.

Le bouleversement du système de l'identité s'adosse en réalité à un cadre épistémologique instable où le masque oscille entre deux natures, l'une matérielle attachée à l'appréhension perceptive (sensorielle et cognitive) du simulacre, l'autre conceptuelle liée la compréhension d'un vaste imaginaire, lié notamment celui de la peau. Le glissement apparaît dans les éditions successives de *L'Iconologia* de Cesare Ripa : l'objet « masque » se déplace de *l'attribut* de l'imitation à *l'outil* utilisé par la Tromperie pour ses illusions¹⁴. La modification de sa fonctionnalité souligne l'intégration du masque à des enjeux de gestion de l'image¹⁵. L'habit de masque passe du concept à l'objet et, comme dans l'emblématique et le culte des images, la focalisation se tourne vers le « corps » de l'image¹⁶.

Ces enjeux parcourent les débats contemporains qui, à partir des années 1570, amorcent la normalisation des systèmes de l'image et du signe, et du théâtre¹⁷. Face aux nouvelles conceptions de l'Histoire issues de l'usage du théâtre de tréteaux comme outil de conviction dans les débats confessionnaux¹⁸, les théologiens tentent de résoudre les apories du culte des images miraculeuses et des statues *da vestire*,

9. MULRYNE, J. R. et GOLDRING, Elizabeth (dirs.): *Court festivals of the European Renaissance: art, politics and performance*. Aldershot/Burlington, Ashgate, 2002.

10. GROEBNER, Valentin: *Who are you? Identification, deception, and surveillance in Early modern Europe*. New York, Zone Books, 2007, pp. 72-94. Dans le *Dictionnaire* de Robert Estienne (1549): [*Se desguiser*, Capere formam alterius, Mutare se in formam, [...] Dissimulare. - *Compose pour se desguiser, En habit desguise*, In dissimulationem sui compositus.

11. ZAGORIN, Perez: *Ways of lying: dissimulation, persecution, and conformity in early modern Europe*. Cambridge (Mass.)/Londres, Harvard University Press, 1990, chap. 9.

12. Par exemple, l'industrie de la soie: MOLÀ, Luca: *The silk industry of Renaissance Venice*. Baltimore [u.a.], Johns Hopkins Univ. Press, 2000.

13. RUBLACK, Ulinka: *Dressing Up. Cultural identity in Renaissance Europe*. Oxford/New York, Oxford Univ. Press, 2010. Marin, Louis: « Masque et portrait: sur l'opérateur masque dans quelques textes du XVII^e siècle français », *colloque Nel senso della maschera*, 15-17 oct. 1981. Urbino, « Document de travail n° 226 F », <<http://www.louismarin.fr/spip.php?article25>>, pp. 1-3.

14. SALAS, Irène: *À la frontière du corps: l'imaginaire de la peau à la Renaissance*. Thèse Paris, EHESS, 2014, pp. 348-350.

15. « Gestion » dérive du latin *gerere*, porter, gérer: PRÉVOST, Bertrand: « Les animaux gèrent les apparences », dans GUÉRIN, Michel (dir.): *Le geste entre émergence et apparence: éthologie, éthique, esthétique*. Aix-Marseille, PU Provence, 2014, pp. 137-144.

16. DEKONINCK, Ralph: « Une science expérimentale des images mariales. La *Peritia* de l'*Atlas Marianus* de Wilhelm Gumpfenberg », *Revue de l'histoire des religions*, 232.2, 2015, pp. 135-154. Sur le corps: MANSUETO, Donato: « The Impossible Proportion: Body and Soul in Some Theories of the Impresa », *Emblematica*, 12, 2012, pp. 5-30.

17. Un enjeu crucial chez les jésuites au XVII^e siècle: OLAIZOLA SANCHEZ, Ruth: *Les jésuites au théâtre dans l'Espagne du Siècle d'Or: théories et pratiques, 1588-1689*. Thèse Paris, EHESS, 2005.

18. Sur la tragédie huguenote: BOUTEILLE-MEISTER, Charlotte: « Mettre en scène le massacre du 24 août 1572 ? La Saint-Barthélemy ou l'actualité théâtrale impossible », *Littératures classiques*, 78.2, 2012, pp. 143-164.

surtout mariales¹⁹. De Paleotti à Molanus, les traités sur les saintes images s'intéressent à leur « phénoménomécanique²⁰ » afin de légitimer leur usage. À cette fin, ils affirment que la matière de l'image sert d'attribut du représenté (le bois pour l'humilité de la Vierge, etc.) mais aussi d'agent de sa présence, qui seule conditionne la capacité de l'image à effectuer des miracles. Par la mise en image, le matériau masque la nature matérielle de la (statue de la) Vierge. Mais pour contrer tout fait de « simulacre », les théoriciens préconisent en complément du « discernement²¹ ». Il est logique que cet avertissement qui conditionne la perception de l'image, conditionne aussi celle de l'habit de masque en tant que support de mise en image de concepts. Dans une société régie par des comportements liés à l'anthropologie chrétienne de l'image – basée sur l'imitation du Christ et la déférence envers son image²² – sa matérialité le rend suspect, ouvrant l'ère de la (dis)simulation²³.

Pour comprendre ce phénomène, une étude de l'acte de « masquer » et de sa « sémiotique communicationnelle²⁴ » est nécessaire. Elle part de l'hypothèse que ce nouveau paradigme découle de l'importation d'éléments, de mécanismes et d'imaginaires du vêtement et de l'image dans le champ de la subjectivité via les festivités masquées²⁵. L'analyse demandera de s'intéresser au phénomène « ornemental » et de distinguer les dimensions figurative et matérielle. Je parlerai donc d'image-masque, lorsque la perception de l'image prévaut, et de masque-image, lorsque son statut d'objet prime²⁶. L'épicentre de l'analyse sera le *Balet comique de la Royne, faict aux nopces de Monsieur le Duc de Joyeuse & madamoyselle de Vaudemont sa sœur*, à travers le livret imprimé en 1582 chez Ballard²⁷. Le thème central de ce ballet, commandé par la reine-mère Catherine de Médicis lors des festivités en l'honneur du mariage d'Anne de Joyeuse, favori du roi Henri III de France, avec Marguerite de Lorraine-Vaudémont,

19. DEKONINCK, Ralph: « Between denial and exaltation. The materials of the miraculous images of the Virgin in the Southern Netherlands during the seventeenth century », *Netherlands Yearbook for History of Art*, 62, 2013, pp. 148-175. Sur les statues *da vestire* : GALASSI, Cristina: « Sotto la pelle delle sculture: artifici e tecnica in una bottega toscana del secondo Cinquecento », dans CASCIARO, Raffaele (dir.): *La statua e la sua pelle: artifici nella scultura dipinta tra Rinascimento e Barocco*. Galatina (Lecce), M. Congedo, 2007, GALASSI, pp. 125-151.

20. Dans « Ce que le numérique change à autrui: introduction à la fabrique phénoménoteknique de l'altérité », *Hermès, La Revue*, 68.1, 2014, pp. 151-157, Stéphane Vial désigne ainsi le fait que dans l'expérience vécue, l'altérité est une « réalité techniquement conditionnée » qui passe par « une technique constructiviste de manifestation des phénomènes ».

21. COLE, Michael: « Discernement and animation. Leonardo to Lomazzo », dans FALKENBURG, Reindert, MELIION, Walter S. et RICHARDSON, Todd M. (dirs.): *Image and imagination of the religious self in late medieval and early modern Europe*. Turnhout, Brepols, 2007, pp. 133-162.

22. CARERI, Giovanni: *La torpeur des Ancêtres. Juifs et chrétiens dans la chapelle Sixtine*. Paris, EHESS, 2013, pp. 19-24.

23. CAVAILLÉ, Jean-Pierre: « Simulation et dissimulation: quatre définitions (XVI^e-XVII^e siècles) », dans *Deceptio: mystifications, tromperies, illusions, de l'Antiquité au XVII^e siècle: actes de journées d'études 1998-1999*. Montpellier, Publications de l'Université Paul-Valéry Montpellier III, 2000, pp. 49-75.

24. Elle consiste à analyser par la sémiotique les processus de communication (notamment par l'image) en lien aux discours symboliques attachés à certains termes et usages: MATHÉ, Anthony: « Sémiologie de l'icône gay. Les paradoxes du genre », *Communication & langages*, 177, 2013, pp. 93-109.

25. Ainsi définie dans GROOTENBOER, Hanneke: « How to Become a Picture: Theatricality as Strategy in Seventeenth-Century Dutch Portraits », *Art History*, 2, Avril 2010, pp. 320-333, p. 332.

26. Définis par: CORDEZ, Philippe: « Objets, images et trésors d'église », dans BASCHET, Jérôme et DITTMAR, Pierre-Olivier (dirs.): *op. cit.*, pp. 121-130.

27. Sur ce ballet, avec bibliographie, GREENE, Thomas M.: « Labyrinth Dances in the French and English Renaissance », *Renaissance Quarterly*, 54.4, Part 2, Hiver 2001, pp. 1403-1466. Un autre cas intéressant mais encore à étudier est la *Masquerade du Triomphe de Diane* par Pierre de Brach, donnée pour la duchesse Diane de Candaule vers 1575.

demi-sœur de la reine Louise de Lorraine, est la puissance du masque des illusions²⁸. Il relate le procès de Circé, accusée d'avoir usé de maléfices pour transformer les compagnons d'Ulysse. Au cours de l'argument, la magicienne s'avère être elle-même sous l'emprise de ses propres charmes. Le ballet se clôt par le retour à la raison des envoutés grâce à Minerve et Mercure, symbole du retour à l'ordre. Les descriptions textuelles du livret n'étant accompagnées que de quelques estampes, je convoquerai en complément la *Tenture des Valois* et des satires contemporaines sur le masque, en gravure et dans la littérature. Les analogies repérées avec l'image permettront d'appréhender des déplacements de pratiques hors de leur champ, lesquels firent de l'habit de masque l'opérateur d'une nouvelle conception de la subjectivité, cela à travers trois opérations: configuration, conformation, sublimation²⁹.

1. LA (CON)FIGURATION DE L'HABIT DE MASQUE: PRÉSENTER AU REGARD LES MODALITÉS D'UNE CONVERSION

Le livret du *Balet comique* s'ouvre sur l'image d'un gentilhomme. Évadé du jardin de la magicienne Circé, il est venu demander de l'aide à Henri III. Adressé directement au roi, ce plaidoyer a une double fonction : celle narrative de présenter le récit en annonçant que son discours « est icy au vif & plaisamment *representé* sous la fabuleuse narration »³⁰ et celle méta-discursive de représenter la mécanique du masque (déjà anticipée dans la « Dédicace »). Poétique et comique, ce spectacle est la réitération fictionnelle de la victoire du roi (personnifié par Mercure puis Minerve) sur « les subtils destours [du] Balet » de ses ennemis, incarnés par Circé. La « Figure de la Salle » accompagnant le texte illustre ce dispositif. Espace vierge situé entre la cour qui l'encadre et le jardin où entreront les masqués, elle accueille le gentilhomme qui y inaugure la fiction à venir. Par ce biais, elle engage le lecteur dans la fiction de l'image en initiant un transfert depuis les images du papier, lieu de l'imagination au travail, vers l'image du corps, lieu du travail de l'imagination. En ouvrant une dimension intermédiaire basée sur des *habitus* socio-comportementaux (dévotionnels), cette image prépare la conversion du regard par un appel méta-énonciatif à la participation.

Ce procédé de stimulation de l'éthologique par l'esthétique ressurgit à l'échelle de la performance. Dans la « Figure des Quatre Vertus », « representees par quatre filles vestues de bleu celeste »³¹, les masquées se distinguent vestimentairement du

28. Sur l'illusion, un livre riche: DICKHAUT, Kirsten (dir.): *Kunst der Täuschung: über Status und Bedeutung von ästhetischer und dämonischer Illusion in der Frühen Neuzeit (1400-1700) in Italien und Frankreich*. Wiesbaden, Harrasowitz Verlag, 2016.

29. Un même procédé en littérature (mais inversé) : CAMPBELL, Julie D. : « Masque scenery and the tradition of immobilization in *The First Part of The Countess of Montgomery's Urania* », *Renaissance Studies* 22.2, 2008, pp. 221-239, avec des informations sur le masque.

30. BEAUJOYEULX, Balthazar de: *Balet comique de la Royne*, [...], 1582, Aijj. Le texte et l'ensemble des images mentionnées par la suite sont contenus dans le livret de Beaujoyeulx, Balthazar de, *Balet comique de la Royne*, A Paris, par Adrian Le Roy, Robert Ballard, & Mamert Patisson, 1582, in-4, 27 f., BnF – Département Réserve des livres rares, RES4-LN27-10436 (EPSILON). Accessible en: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86o83002>>.

31. BEAUJOYEULX, Balthazar de: *op. cit.*, « Troisième intermède », L.j.

gentilhomme. Elles portent une robe à la française datant des années 1570. L'habit signale une différence temporelle adéquate à la fiction. Surtout, les ornements voire la figure entière des Vertus évoquent des figures de recueils d'habits, de livres de voyage et d'emblèmes, d'*Alba amicorum* et de livrets de Joyeuses Entrées contemporaines. L'assemblage de leurs robes surannées et de fragments chargés sémantiquement (attribut de la colonne, tissu étoilé, etc.) produit une figure hybride née de la conversion de formes existant en tant qu'image en une figure destinée à *imager* un personnage. Les « Figures » du livret permettent de constater que la composition de ces habits se servait d'un répertoire de postures et de formules visuelles faisant appel à l'image de l'Autre, aux emblèmes (personnifications, etc.) et aux traités de techniques. Comme les fragments incorporés dans les architectures ou ceux formant les planches anatomiques³², importées depuis des systèmes – anthropologique, culturel et/ou social – qui régulaient la représentation de soi et converties dans l'extraordinaire des festivités, ces images nourrissaient l'invention.

S'attachant les puissances de la gravure, *medium* de reproduction et de diffusion des images mis au service de la méditation et de la dévotion, les Figures du livret créent l'espace qui conditionne le regardeur à l'artificialité de ce dispositif de visualisation du personnage. À travers la gravure, la figuration des personnages se rapproche d'un emblème et initie le travail de l'imagination, comme en écho à l'argument du *Balet comique*. Par exemple, la couleur n'est mentionnée que dans le texte. Grâce à l'état méditatif activé par la gravure, l'imagination encadre les figures avec ce supplément ornemental, à chercher dans le corps du livret, et le leur incorpore. Entre les matériaux présentés par les mots et la représentation par la gravure, la mécanique imaginative en-visage³³ la mise en image du masque pour permettre d'imaginer l'effet du masque-image *en contexte*.

Le transfert évoque la logique impliquée dans la (re)production des images votives³⁴, où l'image gravée devient l'équivalent d'un reliquaire, renvoyant au personnage. Les inventaires renseignent sur deux destinées des habits après la performance : soit un emploi de leurs matériaux (ces habits étant parfois déjà des emplois), soit un transfert (sorte de *transitus*) pour être conservés dans les *Kunstkammern* (cas des masques des ducs de Lorraine) ou donnés à des compagnies de théâtre (cas des masques anglais)³⁵. Telle la peau de saint Barthélemy, l'habit de masque conservait et transportait une puissance sémantique, activée lors de la représentation, déposée dans sa matière et en attente de réactivation sur un nouveau porteur. Avant cela, au sein de la

32. RIBOULLAULT, Denis: « Landscape 'all'antica' and topographical anachronism in Roman Fresco Painting of the Sixteenth Century », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 71, 2008, pp. 211-237 et SALAS, Irène. *op. cit.*, pp. 56-77.

33. Il s'agit de produire une présence grâce à la matière du cadre qui l'entoure, ici l'habit: ROUGÉ, Bertrand: « En-visager l'absence, ou la circonstance du vis-à-vis. Autour d'un cadre dans un tableau de Vermeer », dans ROUGÉ, Bertrand (dir.): *Cadres & marges, Actes du 4e colloque du CICADA, 2,3,4 décembre 1993*, Pau, PU Pau, 1994, pp. 27-44.

34. Pour une analyse: DELBEKE, Maarten: « The Altar and the Idol, Housing Miracle working statues in the Southern Netherlands », dans D'HAINAUT-ZVENY, Brigitte et DEKONINCK, Ralph (dirs.): *Machinae spirituales, les retables baroques dans les Pays-Bas méridionaux et en Europe*. Bruxelles, Inst. Royal du Patrimoine Artistique, 2014, pp. 213-230.

35. En Lorraine, CHONÉ, Paulette et DE LA GORCE, Jérôme: *Fastes de cour. Costumes de Bellange et de Berain au XVII^e siècle*. Saint-Rémy-en-l'Eau, Monelle Hayot, 2015, p. 41 ; en Angleterre : RAVELHOFER, Barbara, *op. cit.*, pp. 126-132.

« Figure de la Salle », le gentilhomme était l'officiant préparant à l'apparition de Circé, petite statue visible sur son estrade. L'effet est renforcé par l'inscription de la perspective dans le cadre, structure imitant celle de certains tabernacles³⁶. Par ailleurs, cette modalité d'investissement est *en indice* dans les gravures, qui font de l'image un « rituel figural »³⁷. Lors de la transcription gravée, chars et personnages des « Figure des Quatre Vertus » et « Figure de la Fontaine » sont visuellement convertis en objets. Nommées « Figure de », leurs images mobilisent une virtualité conceptuelle : celle de la figure, *figura*, liée au monde des Idées. L'appellation induit que ces figures étaient ce qui était projeté sur le corps masqué par le masque-image. Au final, les Figures répliquent le protocole des reproductions gravées d'images de dévotion : elles re-présentent un dispositif faisant comprendre l'habit dans sa fonctionnalité, c'est-à-dire comme opérateur de la présence (de l'image) d'une personne³⁸.

2. CONFORMÉMENT À L'IMAGE : LES ÉTOFFES, UN MODE DE COMMUNICATION ORNEMENTAL

La question affleure du rapport du corps masqué à ces (trans)figurations répétées. Caractérisé par une adéquation au *support* sur lequel il s'inscrit, l'ornemental est un *couvrement* « qui agit sur quelque chose (sur un support, un orné) pour l'embellir, le transformer et l'honorer »³⁹. Pour cela, il emprunte les spécificités d'autres médiums et combine des usages, des goûts et des intentions autour du statut de ce qu'il orne, ce qui en fait « comme une *machine* à géométrie variable [...] configurant diversement les relations entre chacun de ces registres d'efficacité et de ces univers multiples »⁴⁰. Dans la « Figure des Quatre Vertus », les attributs consistent en des ornements symboliques conventionnels (la colonne de la Force, etc.). Ils forment une « bordure » qui cumule les fonctions de l'ornemental : ordonnatrice (dans l'habit), esthétique (par les matériaux), référentielle (au concept de Vertu) et sociale (envers les normes). Mais si tous les personnages du *Balet comique* sont composés d'éléments traditionnels, ils résultent de l'usage, croissant au XVI^e siècle, des images d'habits (surtout orientaux et « nationaux »). Dans un cadre normatif où le vêtement codifiait l'appartenance socio-culturelle, ces référents issus d'autres systèmes vestimentaires perturbaient la perception identitaire. Masquer

36. DAVIES, Paul: « Framing the Miraculous: The Devotional Functions of Perspective in Italian Renaissance Tabernacle Design », *Art History*, 5, Novembre 2013, pp. 898-921.

37. CALABRESE, Omar: « La Véronique de Zurbarán. Un rituel figuratif », *La part de l'œil*, 11, 1995, pp. 17-30.

38. Il s'agit de la conversion comme « un appel » à atte(ri)ndre un autre état: VERT, Xavier: « Force de conversion: Moïse à San Pietro in Vincoli », dans ACQUARELLI, Luca (dir.): *Au prisme du figural: le sens des images entre forme et force*. Rennes, PU de Rennes, 2015, pp. 43-68.

39. Texte de soutenance de HEERING, Caroline: *Les sens de l'ornemental au premier âge moderne. Une étude du cartouche au regard de l'œuvre de Daniel Seghers*. Thèse de doctorat, Université catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve, 2014.

40. Résumé de HEERING, Caroline: *Les sens de l'ornemental au premier âge moderne. Une étude du cartouche au regard de l'œuvre de Daniel Seghers*. Thèse de doctorat, Université catholique de Louvain, 2014, <http://gemca.fltr.ucl.ac.be/docs/theses/2014_heering.pdf>

passait donc essentiellement par l'altération (de l'apparence), qui se pensait par l'imag(inair)e de l'Autre⁴¹.

La phénoménologie d'investissement par l'habit qui se dessine peut aussi être mise en rapport avec l'imaginaire chrétien – en tant que conversion d'un corps, humain ou matériel, au sein d'un dispositif de présence⁴² – et le théâtre. Sacré comme profane, le théâtre de la fin du XVI^e siècle se caractérise par l'usage massif d'effets scéniques, par la création de salles privées et publiques dévolues à sa représentation,⁴³ et par l'amélioration des techniques du corps. Si chars, scènes et accessoires leur sont communs, en revanche habits et techniques diffèrent par leur degré de moralité. Face à l'obscénité de la Commedia dell'Arte, la recherche d'une grâce convenable lors des masques de cour les rapproche du théâtre sacré qui excluait la musique lascive, la danse et les parures outrageuses⁴⁴. Les attaques contre le théâtre ou la danse révèlent ainsi une gêne envers le corps masqué.

Celle-ci se comprend à l'aune de l'analogie du dispositif de l'habit de masque avec ceux du « scénario votif » de la dévotion, un ensemble d'actes répétés et intégrés conditionnant l'attitude des dévots face aux images. De même que la puissance d'agir y repose sur les matériaux⁴⁵, évoquant de plus en plus un cadre architectural (ainsi les « bagues » des manches des Vertus), l'ornementalité croissante de l'habit de masque l'assimile à un seuil. Très usité dans la dévotion où il activait la coprésence du dévot et du sacré, ici, le « seuil » établit une communication entre les régimes conceptuel (de la figure) et physiologique⁴⁶. À travers le masque-image est créée une situation de « double communication masquée⁴⁷ » à valeur propitiatoire. Dès la « Dédicace » qui compare la France à un corps malade guéri par la monarchie, le *Balet comique* souligne cet effet. En précisant que les actants vont feindre et imiter la « disposition » des personnages, il renvoie à la « personne », entité associant à l'époque les plans physio-psychologique (humeurs et complexion), éthique et éthologique, et montre une prise en compte croissante d'une « physiologie » matérielle du personnage pour le regardant.

41. PARESYS, Isabelle : « Le corps espagnolé », dans BELMAS, Elisabeth (dir.) : *Corps, santé, société*. Paris, Nolin, 2005, pp. 245-258.

42. Pour l'usage humain : HENNEAU, Marie-Elisabeth : « Corps sous le voile à l'époque moderne », dans MCCLIVE, C. et PELLEGRIN, Nicole (dirs.) : *Femmes en fleurs, femmes en corps. Sang, santé, sexualités du Moyen Âge aux Lumières*, Saint-Étienne, PU de Saint-Étienne, 2010, pp. 59-100. Pour les images : BARGELLINI, Clara : « Presence and narrative in the ex-votos of New Spain », dans WEINRYB, Ittai (dir.) : *op. cit.*, pp. 186-216, pp. 206-210.

43. Sur la salle du *Balet comique* : LEPROUX, Guy-Michel : « Quelques éclairages sur la vie et la carrière de Jean Cousin le jeune ». *Documents d'histoire parisienne*, 12, 2011, pp. 23-40. En général : HILDY, Franklin J. et WILSON, Matthew R. : « Staging and staging practices in early Commedia dell'Arte », dans CHAFFEE, Judith et CRICK, Olly (dirs.) : *The Routledge companion to Commedia dell'Arte*. Routledge, Londres/New York, 2017, pp. 229-237.

44. Sur le théâtre religieux médiéval, DOMINGUEZ, Véronique : *La scène et la Croix. Le jeu de l'acteur dans les Passions dramatiques françaises (XIV^e-XVI^e siècles)*. Leiden, Brill, 2007, pp. 45-66 et pp. 231-285 ; sur le théâtre renaissant et post-renaissant, OLAIZOLA SANCHEZ, Ruth : *op. cit.*

45. Développée par Alfred Gell : VAN ECK, Caroline : « Living Statues: Alfred Gell's *Art and Agency*, Living Presence Response and the Sublime », *Art History*, 4, Sept. 2010, pp. 642-659.

46. DEKONINCK, Ralph : « Figuring the Threshold of Incarnation: Caravaggio's Incarnate Image of the Madonna of Loreto », dans MELION, Walter S. et PALMER WANDEL, Lee (dirs.) : *op. cit.*, pp. 341-370.

47. Référence à TRICOIRE, Damien : « La double communication et l'affirmation d'une communauté universelle. Le patronage marial au XVII^e siècle. L'exemple de la Pologne », *Revue Suisse d'Histoire Religieuse et Culturelle*, 101, 2007, pp. 33-47.

Si on accepte l'analogie entre ces situations impliquant l'interaction du corps et de l'image, l'apparition de l'habit de masque s'apparente à une consécration par l'image. Dans la « Figure de la Fontaine », la similitude du char des Naïades avec ceux des processions mariales supportant une statue ou une icône de la Vierge, conforte cette idée. Comme pour une statue votive, sa présence nécessitait une temporalité intermédiaire, indexée à des structures : le cadre et le défilé. Simultanément scénario narratif, texte, spectacle, rituel et cérémonie, le défilé articule un récit remémorant un passé fictionnel à un présent vécu comme l'équivalent de ce passé. En déroulant ce présent-passé, le défilé produit un espace spécifique⁴⁸. Dans le *teatro da sala* et son décor symbolique de la « Figure de la Salle », le défilé des images-masques de Naïades telles des images miraculeuses sur un char étincelant d'argent et distillant des essences grâce à la sphère de senteurs à son sommet, poussait le regardeur à voir les masquées comme des « statues vivantes »⁴⁹. Emprisonnés dans la répétition inhérente à tout défilé de procession, les habits de masque régénéraient le potentiel énonciatif du répertoire vestimentaire ordinaire à cause de leur nature composite⁵⁰. Le dispositif du masque-image formait un écran-écran qui comblait l'absence traumatique (fictive) de l'identité par la simulation de personnages⁵¹.

Enchâssées dans un « processus de devenir⁵² » intermédiaire, les masquées sont incorporées au présent fictionnel de la fête et assimilées à de l'iconique, ou « non réellement non-étant ». Ce changement de registre est à l'origine de la transformation de « ce qui se perçoit⁵³ » dans l'identité, et mène à inventer une *iconicité de l'identité*. En tant qu'il oscille entre image et statue, deux régimes de présence du « masqué » se distinguent, respectivement l'animation par l'imagination et la métamorphose texturale de son corps. Couvertes de pierreries qui « estinceloient *tout ainsi* qu'on voit la nuit les estoiles », les Naïades de la « Figure de la Fontaine » sont telles Galatée, créée par Pygmalion. Le « tout ainsi » de comparaison indique ces sauts dans la représentation. Si la répétition fait de l'habit de masque la trace d'une présence (passée autant qu'à venir) par le truchement de l'image (et) du masqué, le spectateur est en charge de l'interprétation nécessaire pour produire la transformation. Ce pouvoir relève de « l'acte de regard » qui selon Carlo Severi, est ce qui construit une image. Grâce au jeu mnémotique entre la perception immédiate et la projection d'habitudes qui déterminent cette perception en amont, le regard articule de manière inédite l'image d'une totalité et celle de ses fragments, produisant ainsi

48. MARIN, Louis: « Une mise en signification de l'espace social. Manifestation, cortège, défilé, procession (notes sémiotiques) », *Sociologie du Sud-Est*, 37-38, juillet-déc. 1983, pp. 13-27, pp. 17-24.

49. Sur l'animation de la statue: ΣΤΟΙΧΙΤΑ, Victor I.: *L'effet Pygmalion. Pour une anthropologie historique des simulacres*. Genève, Droz, 2008, pp. 33-40. Sur les statues vivantes: WEIGERT, Laura: *French visual culture and the making of medieval theater*. New York, Cambridge University press, 2015, chapitre 1.

50. C'est un principe d'instauration de traditions : HOUSEMAN, Michael et SEVERI, Carlo: *Naven ou le donner à voir. Essai d'interprétation de l'action rituelle*. Paris, C.N.R.S. / Éd. MSH, 1994, pp. 246-255, p. 235.

51. Ce complément est un des enjeux de l'ex-voto selon MOTTA, Valeria: *Le spectacle de la dévotion. Le sanctuaire de la Madone des Grâces de Mantoue: image votive et représentation (XV^e-XVII^e siècles)*. Thèse Paris, EHESS, 2017, pp. 169-184.

52. HOLMES, Megan : « Miraculous Images in Renaissance Florence », *Art History*, 34.3, 2011, pp. 432-465, p. 453.

53. БОЕИМ, Gottfried: « Ce qui se montre. De la différence iconique », dans ALLOA, Emmanuel (dir.): *Penser l'image I*. Paris, Presses du réel, 2010, pp. 27-48, p. 34.

une « présence imputée »⁵⁴. C'est ce qui s'opère avec le système binaire impliqué dans les images miraculeuses. Une dualité est générée à travers l'écran de l'image, entre l'accessibilité immédiate à l'image et sa mise à distance au moyen d'un écart envers une norme⁵⁵. L'acte de regard du dévot pris entre ces échelons de réalité, recompose sa perception du sacré à travers l'image composite.

Ces (en)jeux entre l'acte de regard et l'action masquée sont explicités dans la *Tenture des Valois*⁵⁶. Des transpositions visuelles du système de l'image miraculeuse dans le champ festif y constituent un « décadrage⁵⁷ » qui renouvelle conceptuellement le « devenir image ». Pour ce faire, il transfère la puissance de l'ornemental, des statues sur le corps masqué, alors imbriqué dans des jeux de cadre et d'enchâssement⁵⁸. Dans le *Combat à la barrière*, Catherine de Médicis et ses dames contemplant la joute sous une *loggia* formant un autel. Par leur regard, elles transforment les masqués en « images vivantes » autant qu'elles sont transformées en effigies spectatrices. À la marge du spectacle, encadrant les masqués en redoublant la bordure des tapisseries, les portraits identifiables des membres de la cour mettent en abyme un protocole à utiliser, celui des normes du vêtement, et mettent en perspective la finalité de ce jeu. Le passage par les spectateurs-cadre oriente la lecture : il enchâsse les masqués entre les normes vestimentaires (les portraituretés) et artistiques (les festivités). Le regardeur, fusionnant les régimes d'image dans l'articulation de l'esthétique à la sémiologie vestimentaire, y perçoit alors des *personae* éphémères. Dans le *Carrousel des chevaliers bretons et irlandais à Bayonne*, ce « devenir image » est visible par la méta-discursivité : sous un dais honorifique, la reine-mère est encadrée par les mêmes chars qui illustrent le livret du *Balet comique*. Les habits sont présentés comme les interfaces d'une communication à la fois corporelle (car investissant un corps) et cognitive (car adressée à l'interprétation), mais surtout, normée et normative, et l'état masqué comme une mise en image ritualisée.

Mêlant normes et artifices, l'effet n'avait cours que dans la temporalité masquée. L'immersion y recomposait le rapport sensorimoteur et cognitif en modifiant temporairement le rapport à soi sous le joug de l'ornemental⁵⁹. Au XVI^e siècle, associés à des considérations cosmogoniques, les ornements étaient compilés dans des livres de modèles et servaient autant aux parterres de jardins et en architecture qu'à orner les vêtements et les parures. Dans l'*Attaque de l'île devant le château de Fontainebleau*, les rinceaux établissent ainsi un parallèle métonymique entre l'artificialité

54. SEVERI, Carlo: « L'espace chimérique », *Gradhiva*, 13, 2011, pp. 8-47.

55. HOLMES, Megan: *op. cit.*, pp. 448-449 et pp. 456, 460.

56. L'ensemble des tapisseries est reproduit en couleur et analysé dans BERTRAND, Pascal-François: « A New Method of Interpreting the Valois Tapestries, through a History of Catherine de Médicis », *Studies in the Decorative Arts*, 14.1, 2006-2007, pp. 27-52.

57. Évoqué dans RODRIGO, Pierre: « Trop tendre est la chair. Sur les limites de l'art », dans LENAIN, Thierry et STEINMETZ, Rudy (dirs.): *Cadre, seuil, limite, la question de la frontière dans la théorie de l'art*. Bruxelles, la Lettre volée, 2010, pp. 227-251.

58. DEKONINCK, Ralph: « "Ce qui n'a point forme d'homme n'est pas image". Le corps de l'image, de la devise à l'allégorie », dans THOURET, Clotilde et WAJEMAN, Lise (dirs.): *Corps et interprétation (XVI^e-XVIII^e siècles)*. Amsterdam, Rodopi, 2011, pp. 220-230. Le corps de l'image devient ce qui embellit le *conpetto*: MANSUETO, Donato. *op. cit.*, pp. 20-24.

59. Processus analysé par HOFFMANN, Carole: « Le corps dans l'entre-deux de l'immersion », *Corps*, 13.1, 2015, pp. 123-131, 124-125.

du décor naturel du jardin et celle de l'habit. Uniformisés par le *medium*, ces ornements soulignent l'appartenance du corps masqué et du jardin au même registre épistémologique. Bordés par la foule, les masqués ne sont « vivants » que *dans la surface* du bassin artificiel, dont l'îlot central évoque la « Figure du chariot du bois » du *Balet comique*. Entre le *locus* symbolique et l'expérience (de l'image) de l'habit, l'acte de regard y sculpte le corps *via* l'ornemental et les matériaux qui tels une auréole, maintiennent l'image sur le masqué et en informent la perception⁶⁰. Mais l'uniformisation par l'image tissée en indique aussi les modalités à travers la dissémination des composantes végétales dans la tapisserie. Les fastueux habits des spectateurs-cadre correspondent aux normes de l'extraordinaire, réservées à la représentativité et aux festivités. Ici, leur somptuosité excessive est un effet compensatoire à la puissance d'illusion des habits de masque (aux matériaux pourtant moins onéreux)⁶¹. L'effet indique que rinceaux et étoffes flamboyantes tempèrent l'ornemental des mascarons et autres motifs qui habitent la représentation et les masqués. En divisant la surface, l'ornemental syncopé le regard et perturbe le déchiffrement vestimentaire⁶². Son déchiffrement engage quant à lui dans une temporalité distendue qui re/dé-compose l'identité.

Si on considère que la tenture ornait une salle de bal ou de banquet, conformément à l'usage festif et rituel des tapisseries⁶³, les corps des Valois (en tapisserie) présentaient ainsi un modèle pour l'expérience du masque. En reproduisant des gestes et des parures usités lors des fêtes⁶⁴, l'image conditionnait l'attitude. Ainsi, le contact plastique des convives sur les récits en image importait les pratiques du rite eucharistique au sein d'une théâtralité rituelle profane. L'érotisme des corps représentés, couverts d'étoffes (draps d'or et d'argent, taffetas, satin et velours dont témoignent les inventaires⁶⁵), stimulait un désir de toucher (du regard). Subissant le regard d'un spectateur désirant, le corps était impliqué dans une logique reliquaire où la somptuosité du masque se déposait sur le masqué. Posé au seuil du corps, l'habit de masque « décapitait » son porteur (tête, mains, buste) et érigeait ces faces visibles en objets de contemplation⁶⁶. Détournant les fonctionnalités de l'investissement des statues, l'habit faisait parcourir le corps du regard à travers les motifs de l'ornemental, constituant un « scénario festif de contemplation »⁶⁷. Le

60. Sur l'auréole : GOLSENNE, Thomas: *Carlo Crivelli et le matérialisme mystique du Quattrocento*. Rennes, PU de Rennes, 2017, pp. 112-119, 131-136, 146-150 et 189-205.

61. Consulter par exemple les *Comptes de l'Argenterie Extraordinaire de 1565*, Arch. Nat. KK130, Paris.

62. MARIN, Louis: « Ruptures, interruptions, syncopes dans la représentation de peinture », dans *Ellipses, Blancs, silences*. Pau, PU Pau, 1992, pp. 76-77.

63. Voir WEIGERT, Laura: « Les tapisseries: images et cérémonial laïque », dans BASCHET, Jérôme et DITTMAR, Pierre-Olivier (dirs.): *op. cit.*, pp. 131-143.

64. FALLBERG SUNDMARK, Stina: « The rosary and the wounds of Christ: devotional images in relation to late medieval liturgy and piety », dans KODREZ, Krista et MÄND, Anu (dirs.): *Images and objects in ritual practices in medieval and early modern Northern and Central Europe*. Newcastle Upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2013, pp. 53-67, 63-65.

65. Recensés dans RAVELHOFER, Barbara: *op. cit.*, pp. 123-170.

66. La décapitation est un principe d'érotisation par l'image : BAERT, Barbara: « 'Head/Face/Arm'. Framing as decapitation. The Case of saint John the Baptist in Early Modern Art », dans KACUNKO, Slavko, HARLIZIUS-KLÜCK, Ellen et KÖRNER, Hans (dirs.): *Framings*. Berlin, Logos, 2015, pp. 211-234.

67. Sur la notion de scénario: WOOD, Christopher S.: « The votive scenario », *RES: Anthropology and Aesthetics*, 59/60, 2011, pp. 206-227.

masqué y agit en réceptacle du vestige de l'image-masque, tandis que celle-ci est performée et figurée à travers l'habit de masque, écrin agissant telle une seconde peau fantasmée et écran d'inscription, d'énonciation et d'opérativité d'images⁶⁸. Ce remodelage esthétique conforme la perception de l'imag(inair)e identitaire. À travers l'habit de masque, quelque chose « trans-apparaît⁶⁹ » c'est-à-dire apparaît sous une figure et fait retour par transparence sur le masqué pour le surinvestir artificiellement. Comme dans le *Carrousel des chevaliers*, grâce aux voiles et drapés flottant des cavaliers et autres parures miroitantes encadrant les masqués, l'habit de masque (dé)voile littéralement le corps. Ainsi, il y révèle une vérité déglagée des apparences et y substitue la figure de l'image-masque.

3. SUBLIMATION DU SUJET EN IMAGE. UNE CONFORMITÉ AMBIVALENTE AUX AUTOMAT(ISM)ES ESTHÉTIQUES

Ces usages vont déborder dans les champs de la représentation de soi et y appeler les débats sur le simulacre, en contradiction apparemment totale avec les dimensions religieuses évoquées jusque-là. À la même époque, les décrets tridentins imposent que la vêtue des statues soit convenable à leur dignité⁷⁰. Associé au passage de la figure exégétique à la figure emblématique⁷¹, cette décision remplace une rhétorique de la parure – basée sur le symbolisme médiéval – par une éloquence vestimentaire – reposant sur l'esthétique. En théorie, cela déplace la dimension signifiante du corps vêtu vers des impressions sensibles liées à l'apparence. En pratique, cela enclenche la fuite de modalités liées à l'idole vers le champ de l'*ornementa*⁷². Avec l'emploi croissant d'effets visuels « horribles » (annonciateurs du sublime du théâtre jésuite⁷³), la perception cognitive du corps du masqué évolue vers des biais sensoriels. La présence qui habitait le masqué l'expose désormais à l'ambiguïté des statues vivantes, liée à l'idolâtrie, au simulacre et au fantôme.

68. PEREDA, Felipe: « The 'Veronica' according to Zurbarán: painting as 'figura' and image as 'vestigio' » dans DUPRÉ, Sven et GÖTTLER, Christine (dirs.): *Knowledge and discernment in the early modern arts*. Londres/New York, Routledge/Taylor & Francis Group, 2017, pp. 125-162. Sur la seconde peau et l'écran-peau: SALAS, Irène. *op. cit.*, pp. 336-377 et 142-200 et 314-324, et CANADÉ SAUTMAN, Francesca: « Transparence et obstacle: voiles et tissus diaphanes du Moyen Âge en Europe occidentale », *Perspective*, 1, 2016.

69. À rapprocher de Galatée qui ne s'anime que parée d'ornements: STOÏCHITA, Victor I. *op. cit.*, pp. 69-70. Le terme « trans-apparition » est utilisé par Yves Hersant, cité dans SALAS, Irène. *op. cit.*, p. 177. Sur les mécanismes ornementaux: BONNE, Jean-Claude: « Les ornements de l'histoire (à propos de l'ivoire carolingien de saint Remi) », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 51.1, 1996, pp. 37-70, 30-35 et GOLSENNE, Thomas: *Carlo Crivelli, op. cit.* Ces mêmes effets légitiment l'image miraculeuse: HOLMES, Megan. *op. cit.*, p. 442.

70. Les règles sur l'habillement étaient souvent incluses dans les chapitres sur l'idolâtrie: BARGELLINI, Clara. *op. cit.*, p. 209.

71. SPICA, Anne-Elisabeth: *Symbolique humaniste et emblématique: l'évolution et les genres (1580-1700)*. Paris, H. Champion, 1996, pp. 92-152.

72. Sur l'*ornementa* des habits de masque: CHONÉ, Paulette et DE LA GORCE, Jérôme. *op. cit.*, pp. 124-127. Sur celle des effigies: CANETTI, Luigi: « Facendosi fare di cera. Un'euristica dell'eccedenza e della somiglianza tra medioevo ed età moderna », *Micrologus: Extremities and Excrescences of the Body*, 20, 2012, pp. 323-355, 326-327.

73. DEKONINCK, Ralph et DELFOSSE, Annick: « 'Sacer Horror': the Construction and Experience of the Sublime in the Jesuit Festivities of the Early Seventeenth-Century Southern Netherlands », *JHNA*, 8/2, été 2016.

Initialement attaché au *phantasma* grec, durant le Moyen-Âge, le fantôme « prend » véritablement corps. À la différence des *charivaris* contemporains qui perturbent l'espace par leurs cris et gesticulations, le fantôme intervient dans des pratiques mémorielles. Au XVI^e siècle, la distinction survit au sein des pratiques masquées : alors que le « déguisement » s'apparente à l'aspect transgressif des *charivaris*, la nature indéfinie du fantôme le rapproche des habits de masque. Toutefois, il n'apparaît plus dans des songes visionnaires mais dans le cadre de l'illusion « phantasmatique » liée à la possession et au théâtre⁷⁴. Au sein des débats sur le simulacre, le potentiel du fantôme à supporter une image appuie une évolution dans la conceptualisation de l'identité de nature imagée. Celle-ci est supportée par les changements du rapport de l'imagination au corps de l'image consécutifs à la Réforme. La refonte des propriétés imaginatives et du rapport matière/figure dans l'image autorise l'intellect en méditation à sortir du corps et à se faire (à l'image du) fantôme : un esprit en recherche d'un corps à imprimer. Alors que dans le *Discours et histoires des spectres* (1586), Pierre le Loyer considère l'acteur comme le support de « spectres artificiels », à l'opposé, au théâtre, le fantôme se matérialise par des costumes de plus en plus déterminés⁷⁵. L'élargissement concomitant du champ d'opérativité de l'idole, qui touche non seulement l'artefact matériel mais aussi l'imagination⁷⁶, fait du corps un support idéal de projections.

Dans le contexte d'une économie du paraître, le *fantomatique* dans l'image restructure l'identité. Alors que l'artifice des images portées absorbe le spectateur, le couvrement par l'habit de masque agit tel les illusions de Circé dans le *Balet comique*. Les artifices de l'image-fantôme « possèdent » temporairement le masqué et en proposent un autre état « visible » à travers les matériaux, comme l'indique l'importance donnée à leurs descriptions dans le livret. Ainsi, « représentant la deesse Minerue, vestue d'une robe de toile d'or, avec son corcelet de toile d'argent : au milieu duquel & deuant & derriere estoit effigiee la teste effroyable de Meduse faite d'or bruny: la salade & habillement de teste de toile d'argent, & enrichi d'une infinité de pierreries & perles d'ineestimable valeur. Sur le derriere du timbre y auoit vn pennache embelli de plumes d'Aigrette », le « corps-fantôme » de la demoiselle de Chaumont disparaît sous les tissus et les bijoux. À la lueur des flambeaux, ces artifices génèrent l'illusion qui fait croire que la masquée est l'habit qu'elle porte.

Dans un climat saturé de procès pour sorcellerie, le procédé se teinte d'un risque de possession. Puisque l'image *perçue* de l'habit devient un corps de médiations perceptives, le regardeur s'apparente au « phantasque » : il cède aux illusions de

74. SCHMITT, Jean-Claude, « Figurer et mimer les fantômes au XIV^e siècle. La représentation des revenants dans l'iconographie médiévale », *Terrain. Anthropologie et sciences humaines. Fantômes*, 68, avril 2018, pp. 134-151.

75. LECERCLE, François et LAVOCAT, Françoise (dirs.), *Dramaturgies de l'ombre*. Rennes, PU Rennes, 2005, surtout LAVOCAT, Françoise: « Les fantômes du ballet de cour », pp. 177-200, KAPITANIAK, Pierre: « Le vêtement du fantôme dans le théâtre élisabéthain », pp. 141-160 et CLOSSON, Marianne: « Le « théâtre des spectres » de Pierre Le Loyer », pp. 119-139.

76. DEKONINCK, Ralph : « Des idoles de bois aux idoles de l'esprit. Les métamorphoses de l'idolâtrie dans l'imagerie moderne », *Revue théologique de Louvain*, 35, 2004, pp. 203-216.

l'image et transforme la masquée en idole pygmalionesque⁷⁷. En retour, l'habit de masque devient l'agent d'une métamorphose *phantasmée*, engendrant une *persona* fictive et presque idolâtrée.

En premier lieu, l'habit de masque impliquant la reproduction de normes tacites du paraître et des ornements vestimentaires⁷⁸, sa présence implique des décalages entre l'image ordinaire des individus et celles extraordinaires qu'ils revêtent. À ce stade, l'acte de regard qui transite sur le corps, reconstruit l'image en l'adaptant à son contexte. Malgré les robes « à la française » des Naiades et des Vertus (« Figure de la Fontaine » et Figure des Quatre Vertus »), le regardeur perçoit ces figures. Par ce travail de la vision, il découvre que l'imagination est un « lieu » où peut être recomposée la conscience de ce qu'il perçoit⁷⁹. Cela se produit par la répétition de motifs (personnages, formes, matériaux, ornements) opérant dans des champs différents. Comme dans les gravures, la répétition d'éléments communs aux cours européennes fait jouer la perception (liée aux sens) et la mémoire (liée à l'imagination) et opère un « légendage » du masque-image par le biais de l'ornemental⁸⁰. La *figure* des Naiades intègre alors un sens (pour le regardeur) et une sensation (pour le regardé), qui la définit. Les étoiles par exemple évoquent une nature éthérée autant qu'elles éblouissent les regardeurs.

Toutefois, en second lieu, ces superpositions ont un effet « masque », sous-tendu par l'écart entre les niveaux de technicité des participants. Le *Balet comique* répartit en effet les professionnels et les courtisans amateurs selon la scénographie. Face aux chants des Tritons « representez par les chantres de la chambre du Roy », la danse « géométrique » des Dames masquées en nymphes fait image par les figures de caractères équivalents à nos « pas »⁸¹. Cela indique une prise en compte de la capacité de chacun à agir et donc à représenter une figure et à « faire image ». L'habit de masque intervient à cet effet, grâce à l'attention donnée à sa matérialité. Il sert ainsi de dispositif « transitionnel⁸² », un dispositif matériel qui constitue un champ intermédiaire permettant la transition de l'acteur à son masque. De fait, en se confondant à son porteur, l'habit de masque semble inhabité par l'esprit du masqué, qui en constituerait « l'âme ». À l'époque le versant pathétique des arts du corps (danse, chant, théâtre) se développe. En réaction, les théoriciens critiquent ces effets conçus comme issus d'un *spiritus* s'insufflant dans le corps par les « admirables voix » qui permettent d'imaginer l'ordre du spectacle. Les masquées sont encadrées

77. DEKONINCK, Ralph: « 'Ce qu'on désire, on le croit aussi' : l'idolâtrie pygmalionesque entre antiquité et modernité » dans DEKONINCK, Ralph et WATTHÉE-DELMOTTE (dirs.): *L'idole dans l'imaginaire occidental*. Paris, l'Harmattan, 2005, pp. 325-350.

78. BASTIEN, Pascal: « 'Aux trésors dissipez l'on cognoist le malfaict' : Hiérarchie sociale et transgression des ordonnances somptuaires en France, 1543-1606 », *Renaissance & Reformation*, 23.4, 1999, pp. 23-43.

79. FABRE, Pierre-Antoine: *Ignace de Loyola. Le lieu de l'image*. Paris, Ed. EHESS-Vrin, 1992, p. 286.

80. On retrouve ce processus dans la symbolique des tapis: KIM, David Young: « Lotto's Carpets: Materiality, Textiles, and Composition in Renaissance Painting », *Art Bulletin*, 98.2, Juin 2016, pp. 181-212.

81. Sur la danse: FRANKO, Mark: *Dance as Text: Ideologies of the Baroque Body*. Cambridge, University Press, 1993, 1 et NEVILE, Jennifer: « Dance and the Garden: Moving and Static Choreography in Renaissance Europe », *Renaissance Quarterly*, 52.3, 1999, pp. 805-836.

82. J'adapte ici l'objet transitionnel dont parle ERULI, Brunella: « Masques, acteurs, marionnettes: objets 'transitionnels' », dans ASLAN, Odette et BABLET, Denis (dirs.). *op. cit.*, pp. 209-219.

par une structure iconique⁸³, où elles « font représentation » des nymphes par les mécanismes propres à la vie des images. Du point de vue du regardeur, le mélange des capacités cognitives et perceptives provoque un excès d'informations, créant une désorientation. Sur le corps dé-figuré de mademoiselle de Chaumont, le regardeur peut projeter quelque chose de la figure de Minerve⁸⁴. Du point de vue du regardé, les modifications physiologiques dues au chant et/ou à la danse modifient sa perception corporelle et reforment son identité. Regardeurs et regardés entrent dans un jeu de perçu/être perçu qui façonne une quasi-*persona*, à la fois fictive et réelle car basée sur les puissances de l'imagination et sur le pouvoir de la mémoire corporelle.

Cette capacité nouvelle à investir l'image entraîne des critiques. À l'époque, le terme « mascarade » entre dans le vocabulaire comme métaphore des masques (immatériels et matériels) des courtisans hypocrites⁸⁵. Cette nouvelle application éclaire une catégorisation latente des degrés de « masque », qui s'élabore entre deux pôles : l'idole et l'icône. Entre l'acteur qui joue à l'idole et le déguisement rituel qui régénère la norme, le masqué semble détourner les modalités de l'icône pour recréer son image. Mais si l'homme de cour *se* raconte sous un masque, le masqué peut aussi logiquement le faire sous son *habit* de masque. Tel est le cas des gens des *Mascarades* de Jacob De Gheyn (Figure 1), équivalents des compagnons d'Ulysse métamorphosés par Circé dans le *Balet comique*. Sans visage, la femme est déguisée par un habit surchargé et quasi organique qui, purement matériel, ne renvoie à rien sauf à une sensation. Alors qu'à la fin du XVI^e siècle, la conception des sens voit la scission entre la sensation du corps et le sentiment de l'esprit, qui acte le primat du sentir sur le voir, à travers la matérialité de l'habit, la matière et les illusions des sens simule une expérience du personnage. Dans l'intervalle, ce mécanisme transfigure le masqué en personnage.

Paradoxalement, ce fait découle de la diversification du champ sensible du masque, enraciné dans des pratiques sociales allant des lois somptuaires aux recueils d'habits et d'ornements, par suite de comparaisons avec d'autres *usages*, en particulier avec le maquillage et le masque facial. Couvrant le corps de pigments, le maquillage était perçu comme une menace pour la santé du corps et, en contrevenant à la forme donnée à l'homme par Dieu⁸⁶, à celle de l'âme. Bien qu'utilisé dans les fêtes de cours, le masque facial apparaît aussi parmi les fraises, maquillage, voiles et vertugadins, critiqués comme des artifices féminins dans l'estampe *Vanité des femmes / masques et faux-culs* attribuée à Maerten de Vos (Figure 2)⁸⁷. Posant l'inventaire des outils de l'Orgueil (*Superbia*), la gravure rapproche

83. STOÏCHITA, Victor I. : « L'effet Don Quichotte ou le problème de la frontière esthétique dans l'œuvre de Murillo », dans LENAIN, Thierry et STEINMETZ, Rudy (dirs.). *op.cit.*, pp. 51-100. Sur l'iconique: BOEHM, Gottfried. *op. cit.*, p. 40.

84. FABRE, Pierre-Antoine. *op. cit.*, p. 311.

85. BOS, Jacques: « The Hidden Self of the Hypocrite », dans VAN HOUTT, Toon, et al. (dirs.): *On the Edge of Truth and Honesty. Principles and Strategies of Fraud and Deceit in the Early Modern Period*. Leiden-Boston, Brill, 2002, pp. 65-85.

86. BLUNT, Richard: « The Evolution of Blackface Cosmetics on the Early Modern Stage », dans FEESER, Andrea, DALY GOGGIN, Maureen et FOWKES TOBIN, Beth (dirs.): *The materiality of color: the production, circulation, and application of dyes and pigments, 1400-1800*. Farnham [u.a.], Ashgate, 2012, pp. 217-234.

87. BASS, Laura R. et WUNDER, Amanda: « The Veiled Ladies of the Early Modern Spanish World Seduction and Scandal in Seville, Madrid, and Lima », *Hispanic Review*, 77. 1, 2009, pp. 97-144.



FIGURE 1. JACOB DE GHEYN II, MASCARADES (TITRE DE LA SÉRIE), 1595-1596, ESTAMPE SUR PAPIER, 240 X 172 MM.
© Rijksmuseum, Amsterdam, RP-P-1892-A-17238



FIGURE 2. MAERTEN DE VOS (ATTR.), VANITÉ DES FEMMES – MASQUES ET FAUX-CULS, V. 1600, ESTAMPE SUR PAPIER. © Metropolitan Museum of Art, New York

techniquement le masque et les pratiques cosmétiques et transporte ces actes quotidiens de tromperie dans le champ de *l'habit de masque*. De fait, elle lui attache leur puissance quasi transmutatrice. Également utilisés en peinture⁸⁸, les matériaux des fards associent d'autant plus le fait de masquer à une (re)création artistique et *physique* du corps en tant que matériau brut. Le sonnet sous la gravure dénonce les risques de cette manipulation issue « de vanité, & d'orgueil, & d'autres tels tours dont plusieurs parent la *chair puante* » : celui d'une métamorphose du corps sous l'égide combinée des artifices et de l'imagination.

Par l'analogie, la terminologie du sonnet, qui apparente l'état masqué à celui des sorcières, aide aussi à en comprendre les mécanismes⁸⁹. À partir de la fin du XVI^e siècle, la sorcière est considérée comme la victime d'illusions produites par le

88. KISSER, Thomas: « Incarnation et carnation. Logique picturale et logique religieuse dans l'œuvre tardive du Titien », *Appareil*, 9, 2012, pp. 13-14. Et évoquant le Christ apothicaire: KRAFFT, Fritz: « Heilen durch Leiden: Der heilende Heiland und seine Arzneien. Herkunft und Geschichte des Sinnbildes 'Christus als Apotheker' in der protestantischen und katholischen Volkskunst », dans STEIGER, Johann Anselm (dir.): *Passion, affekt und leidenschaft in der Frühen Neuzeit*, 2. Wiesbaden, Harrassowitz, 2005, pp. 459-497.

89. DEMOUGIN, Patrick: « Le diable, la sorcière et le spectre: trois constructions sur l'illusion dans les discours des démonologues à la fin de la Renaissance », *Deceptio, op. cit.*, pp. 303-336.



FIGURE 3. JACOB DE GHEYN II, MASCARADES (TITRE DE LA SÉRIE), 1595-1596, ESTAMPE SUR PAPIER, 240 X 172 MM.
© Rijksmuseum, Amsterdam, RP-P-1892-A-17240



FIGURE 4. JAN ZIARNKO, *DESCRIPTION ET FIGURE DU SABBAT DES SORCIÈRES*, ILLUSTRATION DE PIERRE DE LANCRE, *TABLEAU DE L'INCONSTANCE DES MAUVAIS ANGES ET DEMONS*, PARIS, NICOLAS BUON, 1613, SP COLL FERGUSON AL-X.50, UNIVERSITY OF GLASGOW. © UofG

démon, ce qui réduit ses sortilèges à de simples artifices répondant à ses désirs⁹⁰. Un couple de déguisés tirés des *Mascarades* par De Gheyn (Figure 3) éclaire l'analogie. En associant des effets de brumes évoquant les représentations de traités sur les sorcières (Figure 4) aux images-types d'habits de Carnaval (Figure 5)⁹¹, la gravure représente le *déguisement* comme un miroir aux illusions. Issu des effets spectaculaires de la sur-ornementation, un désir latent de se réfléchir dans l'image de l'Autre surgit. Cette specularité désirante, figurée par le couple, est la cause de la confusion des déguisés avec l'image. Ce phénomène se pense physiologiquement par analogie avec les puissances du féminin. Enclin à se modifier par sa vocation à procréer, le corps féminin était contraint par des normes utilisant des échelles de beauté et de grâce.

90. MAUS DE ROLLEY, Thibaut: « La part du diable: Jean Wier et la fabrique de l'illusion diabolique », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 8, 2005.

91. RENGER, Konrad: « Joos van Winghes Nachtbancket met een Mascarade und verwandte Darstellungen », *Jahrbuch der Berliner Museen*, 14, 1972, pp. 161-193. Voir aussi : « Mascare usate in Venetia », dans BERTELLI, Francesco: *Il carnevale italiano mascherato que si veggono in figura varie inuentione di capritii*, Venice, 1642, BnF, département Arts du spectacle, 4-ICO THE-4706 <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b525055073>>.



FIGURE 5. NICLAUSS KIPPELL, *DES FESTIVALIERS VÉNITIENS*, v. 1588, TEMPERA ET ENCRE SUR PAPIER, 14,5 X 9 CM, WALTER ART MUSEUM, BALTIMORE, W.477.16R. © The Walters Art Museum



FIGURE 6. ZACHARIAS DOLENDO (D'APRÈS JACOB DE GHEYN (II)), *SUPERBIA*, v. 1596-1597, ESTAMPE SUR PAPIER, 230 x 167 MM, RIJKSMUSEUM, AMSTERDAM, RP-P-1891-A-16222. © Rijksmuseum, Amsterdam

Sur scène, l'efficace du jeu féminin dérive de ces aspects : à travers le chant, la danse et le regard, la femme « ensorcelle les âmes des dévots spectateurs avec de douces incantations⁹² » afin de provoquer les mouvements de leurs l'âmes. Le déguisement étant un « comble du masque », cette gravure fait comprendre sur un mode majeur les effets déstabilisant de l'habit lors du masque. La nature composite de l'habit de masque en termes de motifs et de formes en fait un corps « hermaphrodite », lié à une sorte de « physiologie du féminin ». En imprégnant le masqué par investissement, il stimule en retour le désir du regardant à travers le regard⁹³. Ces mécanismes de l'ensorcellement et de jeu d'acteur⁹⁴ interviennent justement à la fin du ballet. Quand les Naïades sont délivrées du sort par lequel Circé les avait immobilisées elles dansent pour exprimer leur joie, pour le plus grand plaisir des regardants. Masquer s'y dévoile comme un acte pris dans les jeux des normes et usages d'un imaginaire du paraître que la performance fait percevoir et utiliser autrement.

L'analogie avec des images de *Superbia* (Figure 6) confirme que l'acte de masquer est une performance imaginative et une expérience perceptive de l'identité. L'absence de reflet dans le miroir que tient la femme, *alter ego* d'une masquée, indique qu'elle n'est qu'une enveloppe sans *persona*. Ce point confère une fonctionnalité nouvelle aux référents vestimentaires aux images de l'Autre (turban, etc.). Ils altèrent l'identité dans un dialogue du corps et du regard, ainsi que l'indique l'absence du pronom réfléchi « se » qui fait de « masquer » une action opératoire *de l'image* sur le corps. Mais en agglomérant les imaginaires vestimentaires de l'Orient, de *Superbia* et du Carnaval pour dénoncer l'orgueil, la gravure scénarise les paradoxes d'un renouvellement cognitif qui passait par l'appréhension du corps et des sens. En portant une figure représentée par un habit, le masqué *sentait* son corps être façonné et habité par une présence autre. Les scènes de mascarades vénitienes (Figure 7) activent ce devenir par l'association des masqués de De Gheyn à la gesticulation de la Commedia dell'Arte, dans un espace structuré par un système de cadres, d'estrades et de fenêtres pris au théâtre contemporain⁹⁵. Activités sociales associées aux allégories des Sens (Oùie et Toucher), le concert dans la *loggia* et le badinage au jardin renvoient à des concepts de plaisir *genrés*, à dimension psychophysiologique mais aussi moralisante et donc à forte charge introspective. Dans l'image-masque *par* le masque-image qui ensorcelle leurs sens, regardeur et regardé réforment donc l'image qu'ils présentent en société. Cette transformation est figurée par le corps du luthiste (Figure 7), déformé par des

92. Propos de Tomaso Garzoni sur le jeu des actrices dans *La Piazza universal*, Venise, 1585, dans MACNEIL, Anne C.: « Celestial sirens of the Commedia dell'Arte Stage », dans CHAFFEE, Judith et CRICK, Olly (dirs.). *op. cit.*, pp. 246-254, 250 et 254. Pour les acteurs, les qualités étaient du registre de comportements chevaleresques, visibles dans les représentations.

93. PETRY, Yvonne: « Vision, Medicine, and Magic: Bewitchment and Lovesickness in Jacques Grevin's *Deux livres des venins* (1568) », dans BOER, Wietse (de) et GÖTTLER, Christine (dirs.): *Religion and the Senses in Early Modern Europe*. Leiden/Boston, Brill, 2013, pp. 455-472.

94. Ainsi dans la tragicomédie l'expérience émotive face aux récits remplace l'imitation de l'action tragique: HENKE, Robert: « 'Gentleman-like Tears': Affective Response in Italian Tragicomedy and Shakespeare's Late Plays », *Comparative Literature Studies*, 33. 4, 1996, pp. 327-349, 336-345. Sur la physiologie du jeu: SALE, Carolyn: « Eating Air, Feeling Smells: 'Hamlet's' Theory of Performance », *Renaissance Drama New Series*, 35, 2006, pp. 145-168.

95. STRIETMAN, Elsa: « Windows on the Stage: Some Examples of the Use of Imagined Spaces for Religious and Moral Images on the Rhetoricians' Stage », *European Medieval Drama*, 11, 2007, pp. 79-96.



FIGURE 7. PIETER DE JODE (I) (D'APRÈS LODEWIJK TOEPUT), *COMPAGNIE MASQUÉE À VENISE*, v. 1595, ESTAMPE SUR PAPIER, 370X 508 MM, RIJKSMUSEUM, AMSTERDAM, RP-P-1982-191. © Rijksmuseum, Amsterdam

gesticulations, tandis que dans le couple de masqués (Figure 1) ce sont leurs doigts difformes et disgracieux qui en sont l'indice. Ces images représentent l'enjeu inavoué de l'habit de masque : affranchir des routines perceptives de l'habit sans se transporter au-delà d'un seuil de dignité, pour façonner une idole en singeant les cérémoniels liés aux images⁹⁶, notamment mariales, comme durant le Carnaval.

Les implications de cette transgression liée à l'opérativité du regard et du corps transparaissent dans les jeux et enjeux des courtisans autour de leur paraître. Dans « Les Princes », Agrippa d'Aubigné fustige ces hypocrites qui « se font, pour parvenir, des hommes desguisez ». Pour l'auteur, « tous ces desguisements sont vaines mascarades », par lesquelles les courtisans « Qui de processions lui donnent [au prince] des balets », « A chasque pas rend[ent] Christ, chasque fois, diffamé »⁹⁷. En comparant les excès du cérémonial princier à une mascarade et en indiquant que leur apparence efféminée les « transsubstantie⁹⁸ », d'Aubigné montre l'invention d'un autre investissement *de* et *par* l'image-masque. En effet, dans sa critique redevable d'une conception protestante de la transsubstantiation, tel une Hostie, le masqué n'est pas transfiguré par l'habit dans sa nature mais dans la perception de son identité. La

96. Un cas identique autour d'un portrait peint: KESSEL VAN, Elsie : « *Staging Bianca Capello: Painting and Theatricality in Sixteenth-Century Venice* », *Art History*, 33.2, 2010, pp. 278-291.

97. D'AUBIGNÉ, Agrippa: *Les Tragiques*, « Les Princes », v. 779-794. et v. 1082 et v. 971-982.

98. *Les Tragiques*, « De la Transsubstantiation », chap X.

critique réapparaît dans *l'Isle des hermaphrodites* (1605) de Thomas Artus. En frontispice, un homme porte un habit mélangeant les vestiaires féminin et masculin. Cette satire décrit une société structurée et régie par un cérémonial permanent du paraître, qui renvoie aux critiques contemporaines sur les superfluités des habits⁹⁹. Au cœur du rituel, comme s'il s'agissait d'une image miraculeuse, le Prince est idolâtré à travers des parures et des mœurs efféminées. Générant son aura, elles lui confèrent aussi un caractère de déviant. Des étoffes à ses gants parfumés, les descriptions valorisent la fonction de stimulation par le contact avec les habits. L'expérience masquée et la conception du masque s'avèrent extrêmement performatives, sensibles et sensorielles, ce que métaphorise l'hermaphroditisme, à comprendre comme la contamination du corps par ses atours¹⁰⁰. Ainsi, « [commençant] à se remuer de luy-mesme », le Prince se met à branler comme un automate grotesque. Par une interactivité sensorielle stimulant visuellement et perturbant la perception cognitive, masquer créait une discordance entre l'image et les actes du masqué. La perception du masque-image passait nécessairement par des structures cognitives et normatives préexistantes et défigurées par l'extraordinaire.

Après ces détours, il s'agit de discerner le tressage de pratiques, d'imaginaires et de techniques, esthétiques, sociaux et dévotionnels, à travers lequel les inventeurs ont construit la machinerie du masque telle qu'appliquée dans le *Balet comique*. Dans le *teatro* de la « Figure de la Salle », les masqués organisent les fragments d'une scénarisation totalisante impliquant le *decorum* et la décoration du « corps », humain et architectural. Imaginé pour que le masqué se comporte à la ressemblance d'un prototype, l'habit de masque transporte ce prototype, qu'il représente, sur le masqué grâce au décadre des normes vestimentaires, à l'exemple des Vertus de la « Figure des Quatre Vertus ». À la lueur des flambeaux, l'effet spectaculaire de l'ornemental perturbe la perception du corps. Dans le temps suspendu du *scénario festif*, deux registres de l'image se confondent alors : l'imaginaire cognitif (le savoir) et l'imagination (le voir et le croire). Quand les Naiades ranimées par Minerve entament la danse géométrique, les masquées représentent autant qu'elles subissent la transformation des nymphes par un biais physiologique nécessaire à l'effet du jeu¹⁰¹. Le scintillement des étoffes associé aux gestes des masquées, qui animent le vêtement et modèlent le regard posé sur elles, transporte les figures représentées dans l'habit¹⁰². L'enchâssement des normes vestimentaires dans des référents dévotionnels et sociétaux crée un agonisme de valeur qui permet de *re-présenter* ces figures. Ainsi affectées par la présence de ces « images virtuelles », les masquées inhabitées sont de charmantes petites idoles qui présentent les Naiades¹⁰³. Cette présence est la conséquence d'un travail du figural,

99. LONG, Kathleen P.: *Hermaphrodites in Renaissance Europe*. Aldershot, Ashgate, 2006, pp. 189-214.

100. BOS, Jacques: « The rise and decline of character: humoral psychology in ancient and early modern medical theory », *History of the Human Sciences*, 22,3, 2009, pp. 29-50.

101. Sur le délivrance des Naiades dans le *Balet comique* : NEVILE, Jennifer: *op. cit.*

102. Une liminalité identique à celle employée pour les marionnettes *ningyo*: PARÉ, Zaven: « Esthétiques de la manipulation. Marionnettes et automates au Japon », *Gradhiva*, 15, 2012, p. 137.

103. À l'exemple des statues mariales: Constant, Lise : « 'Cette vénérable et charmante petite statue': Les statues miraculeuses de la Vierge dans les anciens Pays-Bas », *Histoire de l'art. Mini / Maxi : questions d'échelles*, 77, 2016, pp. 101-114.

à travers lequel se constitue comme une *survivance* qui « plonge, en la complexifiant, dans la dimension sensible de la signification, là où imaginaire et perception rendent visible l'émergence des formes significantes », et qui façonne l'expérience dans la temporalité¹⁰⁴. Ainsi, les habits de masque représentant les Naïades sont comme des fantômes : errant de fête en fête, ils sont « iconiques » et déposent une image sur les masquées¹⁰⁵, dont le corps est façonné et imprimé tel les médailles frappées d'un emblème et offertes aux destinataires du spectacle à la fin du ballet (et reproduites à la fin du livret). En se mêlant à l'assistance au cours du bal final, les masquées conservent, pour quelque temps, l'aura de l'image sous laquelle elles étaient perçues¹⁰⁶. Un temps de latence qui permet d'inventer une *iconicité du sujet*.

CONCLUSION. L'ART DU MASQUE, LA CONSÉCRATION DU PERSONNAGE

Porter l'image au XVI^e siècle raconte l'histoire de la consécration du caractère iconique de l'identité, prise entre l'objet perçu et le concept voulant être perçu. Par conversion littéraire du spectacle, conformation et sublimation de pratiques, l'identité s'est construite comme un devenir-image à travers l'habit, entre l'imaginaire et l'imagination. Par le travail de l'image comme métaphore, l'habit de masque se chargeait d'une puissance ; par celui de l'image comme objet, il était investi d'une présence. Sous couvert de l'(extra)ordinaire, l'image-masque de la figure se surimposait au masque-image de l'habit et ce dernier y transportait peu à peu des automatismes qui colorèrent l'habit d'une texture vraisemblable.

À l'analyse, se dessine une esthétique de l'art de masquer, basée sur une conceptualisation rigoureuse des effets de l'habit de masque, à la fois théorique et pratique. À l'ère de la crise de l'image (et) de l'homme, grâce à des mécanismes immersifs dévotionnels, sociaux et artistiques décadrés dans l'entre-deux de l'expérience imaginée, la conception de l'état « masqué » est conformée aux fonctionnalités et au statut en mutation de l'image. Masquer ne sert plus uniquement à dissimuler pour présenter l'absent mais à simuler pour mettre en représentation une présence latente et ainsi révélée. Sous l'égide du masque, la profonde restructuration dans l'articulation de la fonction d'image à la nature vestimentaire de l'habit amorce ainsi celle du rapport de l'homme à son image et à son corps. Au prisme du figural, l'habit de masque transporte vers une nouvelle subjectivité, où le discours donné de soi devient une image « à porter » sur soi pour consacrer son personnage.

104. LUCA, Valeria (de): « Le figural entre imagination et perception », *Metodo. International Studies in Phenomenology and Philosophy*, 3,1, 2015, pp. 199-220, 200.

105. L'analogie du corps avec une surface à inscrire ou un objet à ouvrir est un *topos*, de l'emblème à l'architecture: SALAS, Irène, *op. cit.*, pp. 313-337.

106. CARERI, Giovanni : « An ambiguous ballet, Louis XIII dances the *Jerusalem Delivered* », dans ERIKSEN, Roy et MALMANGER, Magne (dirs.) : *Basilike eikon Renaissance representations of the prince*. Rome, Kappa, 2001, pp. 101-116.

BIBLIOGRAPHIE

- ADAMS, Alison : « 'Mascarades': a new emblem book by Jean Jacques Boissard ? », *Emblematologica*, 17, 2009, pp. 213-227.
- ARTUS Thomas, sieur d'Embry : *Description de l'isle des hermaphrodites nouvellement decouverte, contenant les moeurs, les coutumes & les ordonnances des habitans de cette Isle (...), pour servir de supplement au Journal de Henri III, Par Thomas Artus, sieur d'Embry*. Cologne, les héritiers de H. Demen, 1724.
- AUBIGNÉ, Agrippa d' : *Les Tragiques*, dans *Œuvres*, (Henri Weber). Paris, Gallimard, 1969.
- BAERT, Barbara : « 'Head/Face/Arm'. Framing as decapitation. The Case of saint John the Baptist in Early Modern Art », dans KACUNKO, Slavko, HARLIZIUS-KLÜCK, Ellen et KÖRNER, Hans (dir.) : *Framings*, Berlin, Logos, 2015, pp. 234-211.
- BARGELLINI, Clara : « Presence and narrative in the ex-votos of New Spain », dans WEINRYB, Ittai (dir.) : *Ex Voto : Votive Giving Across Cultures*. New York City, Bard Graduate Center, 2016, pp. 186-216.
- BAROCCHI, Paola (dir.) : *Scritti d'arti del Cinquecento*. Turin, G. Einaudi, 1977-1979, tome 7 et 9.
- BARTHOLEYNS G & GOLSENNE T. : *La performance des images*. Paris, Ed. Universitaires de Bruxelles, 2009.
- BASCHET, Jérôme et DITTMAR, Pierre-Olivier (dirs.) : *Les images dans l'occident médiéval*. Turnhout, Brepols, 2015.
- BASS, Laura R. et WUNDER, Amanda : « The Veiled Ladies of the Early Modern Spanish World Seduction and Scandal in Seville, Madrid, and Lima », *Hispanic Review*, 77. 1, 2009, pp. 97-144.
- BASTIEN, Pascal : « 'Aux tresors dissipez l'on cognoist le malfaict' : Hiérarchie sociale et transgression des ordonnances somptuaires en France, 1543-1606 », *Renaissance & Reformation*, 23.4, 1999, pp. 23-43.
- BAVOUX, Nadège : *Sacralité, pouvoir, identité : Une histoire du vêtement d'autel : (XIII^e - XVI^e siècles)*. Thèse Université de Grenoble, 2012.
- BEAUJOYEULX, Balthazar de : *Balet comique de la Royne, fait aux nopces de monsieur le duc de Joyeuse, madamoyselle de Vaudemont sa soeur. Par Baltasar de Beaujoyeux, valet de chambre du Roy, de la Royne sa mere*. A Paris, par Adrian Le Roy, Robert Ballard, & Mamert Patisson, 1582, [7]-75 -[1] f.-27 f. de pl. : ill., musique ; in-4, département Réserve des livres rares, RES4-LN27-10436 (EPSILON).
- BERGÉ, Christine : « La peau du mort: enveloppes, écrans, ectoplasmes », *Ethnologie française, nouvelle série* : VOIX, VISIONS, APPARITIONS, 33. 4, Octobre-Décembre 2003, pp. 611-621.
- BERTRAND, Pascal-François : « A New Method of Interpreting the Valois Tapestries, through a History of Catherine de Médicis », *Studies in the Decorative Arts*, 14.1, 2006-2007, pp. 27-52.
- BLANC, Jan : « Théories et pratiques de la couleur chez Samuel van Hoogstraten », dans HECK, Michèle-Caroline, LEMERLE, Frédérique et PAUWELS, Yves (dirs.) : *Théorie des arts et création artistique dans l'Europe du Nord du XVI^e au début du XVIII^e siècle : actes du Colloque international, organisé les 14 et 16 décembre 2000 à l'Université Charles-de-Gaulle-Lille 3 par le Centre de recherches en histoire de l'art pour l'Europe du Nord (ARTES)*. Villeneuve d'Ascq, Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, 2002, pp. 255-271.
- BLANK, Daniel : « Actors, Orators, and the Boundaries of Drama in Elizabethan Universities », *Renaissance Quarterly*, 70, 2017, pp. 513-547.

- BLUNT, Richard : « The Evolution of Blackface Cosmetics on the Early Modern Stage », FEESER, Andrea, DALY GOGGIN, Maureen et FOWKES TOBIN, Beth (dirs.): *The materiality of color : the production, circulation, and application of dyes and pigments, 1400 - 1800*. Farnham [u.a.], Ashgate, 2012, pp. 217-234.
- BOEHM, Gottfried : « Ce qui se montre. De la différence iconique », dans ALLOA, Emmanuel (dir.) : *Penser l'image I*. Paris, Presses du réel, 2010, pp. 27-48.
- BONNE, Jean-Claude : « Les ornements de l'histoire (à propos de l'ivoire carolingien de saint Remi) », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 51.1, 1996, pp. 37-70.
- BONNIFFET, Pierre : *Structures sonores de l'humanisme en France : de Maurice Scève Delie, objet de plus haute vertu (Lyon, 1544) à Claude Le Jeune Second livre des meslanges (Paris, 1612)*. Paris, H. Champion, 2005.
- BOS, Jacques : « The Hidden Self of the Hypocrite », dans VAN HOUTT, Toon, et al. (dirs.) : *On the Edge of Truth and Honesty. Principles and Strategies of Fraud and Deceit in the Early Modern Period*. Leiden-Boston, 2002, pp. 65-85.
- BOS, Jacques : « The rise and decline of character : humoral psychology in ancient and early modern medical theory », *History of the Human Sciences*, 22.3, 2009, pp. 29-50.
- BOUBLI, Lizzie : « La 'composition de lieu' dans le procédé du 'tableau dans le tableau' : contemplation et expérience de la vision par la clôture », dans CRUZ DE CARLOS VARONA, Maria, et alii. (dirs.), *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica: usos y espacios*. Madrid, Casa de Velázquez, 2008, pp. 297-316.
- BOUTEILLE-MEISTER, Charlotte : « Mettre en scène le massacre du 24 août 1572 ? La Saint-Barthélemy ou l'actualité théâtrale impossible », *Littératures classiques*, 78.2, 2012, pp. 143-164.
- BUSS, Chiara (dir.) : *Seta oro incarnadino: lusso e devozione nella Lombardia spagnola*. Cesano Maderno, ISAL, Istituto per la storia dell'arte lombarda, 2011.
- BUSSELS, Stijn : « Powerful performances. Tableaux vivants in Early Modern Joyous Entries in the Netherlands », dans RAMOS, Julie (dir.) : *Le tableau vivant ou L'image performée*. Paris, INHA, 2014, pp. 71-94.
- CALABRESE, Omar : « La Véronique de Zurbaran, Un rituel figuratif », *La part de l'œil*, 11, 1995, pp. 17-30.
- CAMPBELL, Julie D.: « Masque scenery and the tradition of immobilization in *The First Part of The Countess of Montgomery's Urania* », *Renaissance Studies* 22.2, 2008, pp. 221-239.
- CANADÉ SAUTMAN, Francesca : « Transparence et obstacle : voiles et tissus diaphanes du Moyen Âge en Europe occidentale », *Perspective*, [En ligne], 1 (2016), <<http://perspective.revues.org/6318>>
- CANETTI, Luigi : « Facendosi fare di cera. Un'euristica dell'eccedenza e della somiglianza tra medioevo ed età moderna », *Micrologus: Extremities and Excrescences of the Body*, 20, 2012, pp. 323-355.
- CAPODIECI, Luisa : *Medicaea medaea : art, astres et pouvoir à la cour de Catherine de Médicis*. Genève, Droz, 2011.
- CARERI, Giovanni : « An ambiguous ballet, Louis XIII dances the *Jerusalem Delivered* », dans ERIKSEN, Roy et MALMANGER, Magne (dirs.) : *Basilike eikon Renaissance representations of the prince*. Rome, Kappa, 2001, pp. 101-116.
- CARERI, Giovanni : *La torpeur des Ancêtres. Juifs et chrétiens dans la chapelle Sixtine*. Paris, EHESS, 2013.
- CARLINO, Andrea : « Frammento, artificio e ricomposizione : l'anatomia del particolare e la medicina dell'età barocca », dans CARLINO, Andrea et al. (dirs.): *Visioni anatomiche. Le forme del corpo negli anni del Barocco*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2011, pp. 12-21.

- CARPENTER, Sarah et TWYXCROSS, Meg : *Masks and Masking Medieval and Early Tudor England*. Ashgate, Aldershot, 2002.
- CARPENTER, Sarah : « Performing Diplomacies: The 1560s Court Entertainments of Mary Queen of Scots », *The Scottish Historical Review*, 82.214/2, 2003, pp. 194-225.
- CAVAILLÉ, Jean-Pierre : « Simulation et dissimulation: quatre définitions (XVI^e-XVII^e siècles) », dans *Deceptio: mystifications, tromperies, illusions, de l'Antiquité au XVII^e siècle : actes des journées d'études organisées en 1998-1999*. Montpellier, Publications de l'Université Paul-Valéry Montpellier III, 2000, pp. 49-75.
- CHONÉ, Paulette et DE LA GORCE, Jérôme : *Fastes de cour. Costumes de Bellange et de Berain au XVII^e siècle*. Saint-Rémy-en-l'Eau, Monelle Hayot, 2015.
- CHONÉ, Paulette : « La Kunstkammer des ducs de Lorraine : réalité ou illusion ? », communication à l'Académie de Stanislas, 4 février 2011, <<http://www.academie-stanislas.org/academiestanislas/images/Publications/TomeXXV/TOMEXXV-Chone.pdf>>
- CLOSSON, Marianne : « Le « théâtre des spectres » de Pierre Le Loyer », dans LECERCLE, François et LAVOCAT, Françoise (dirs.), *Dramaturgies de l'ombre*. Rennes, PU de Rennes, 2005, pp. 119-139.
- COLE, Michael : « Discernement and animation. Leonardo to Lomazzo », dans FALKENBURG, Reindert, MELION, Walter S. et RICHARDSON, Todd M. (dir.): *Image and imagination of the religious self in late medieval and early modern Europe*. Turnhout, Brepols, 2007, pp. 133-162.
- COLOMER, José Luis et DESCALZO, Amalia (dirs.) : *Spanish fashion at the courts of early modern*. Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2014 (2 vol.).
- CONSTANT, Lise : « 'Cette vénérable et charmante petite statue'. Les statues miraculeuses de la Vierge dans les anciens Pays-Bas », *Histoire de l'art. Mini / Maxi : questions d'échelles*, 77, 2016, pp. 101-114.
- CONSTANT, Lise : « Mise en mouvement de l'image miraculeuse », dans DEKONINCK, Ralph, DELBEKE, Maarten, DELFOSSE, Annick et VERMEIR, Koen (dir.): *La culture du spectacle baroque entre Italie et Pays-Bas*. Turnhout, Brepols, 2016.
- CORDEZ, Philippe : « Objets, images et trésors d'église », dans BASCHET, Jérôme et DITTMAR, Pierre-Olivier (dirs.): *Les images dans l'occident médiéval*. Turnhout, Brepols, 2015, pp. 121-130.
- COSTA DE BEAUREGARD, Raphaëlle : « 'Medieval' and 'Modern' Conceptions of the Colours of Light in Early Modern England and Isaac Oliver's Portrait Miniatures », *E-rea* [En ligne], 12.2, 2015.
- CROUZET, Denis : « Recherches sur les processions blanches, 1584-1583 », *Histoire, Économie et Société*, 1.4, 1982, pp. 511-563.
- DAVIES, Paul : « Framing the Miraculous: The Devotional Functions of Perspective in Italian Renaissance Tabernacle Design », *Art History*, 5, 2013, pp. 898-921.
- DE LUCA, Elena : « Silent Meanings: Emblems, Lay Culture, and Political Awareness in Sixteenth-Century Bologna », *Emblematica : Body and Soul issue*, 12, 2012, pp. 61-82.
- DEKONINCK, Ralph et DELFOSSE, Annick : « 'Sacer Horror' : the Construction and Experience of the Sublime in the Jesuit Festivities of the Early Seventeenth-Century Southern Netherlands », *Journal of Historians of Netherlandish Art*, 8/2, 2016, [<https://jhna.org/articles/sacer-horror-construction-experience-sublime-jesuit-festivities-early-seventeenth-century-southern-netherlands/>]
- DEKONINCK, Ralph : « Des idoles de bois aux idoles de l'esprit. Les métamorphoses de l'idolâtrie dans l'imaginaire moderne », *Revue théologique de Louvain*, 35.2, 2004, pp. 203-216.

- DEKONINCK, Ralph : « Une science expérimentale des images mariales. La *Peritia* de l'*Atlas Marianus* de Wilhelm Gumpfenberg », *Revue de l'histoire des religions*, 232.2, 2015, pp. 135-154.
- DEKONINCK, Ralph : *Ad imaginem, Fonctions des images chez les jésuites*. Genève, Droz, 2005.
- DEKONINCK, Ralph : « Image du désir et désir de l'image. Ou comment l'image parvient-elle à se nier », dans CHASSAY, Jean-François et GERVAIS, Bertrand (dir.), *Paroles, textes et images. Formes et pouvoirs de l'imaginaire*. Montréal, Université du Québec à Montréal, 2008, pp. 255-267.
- DEKONINCK, Ralph : « Between denial and exaltation. The materials of the miraculous images of the Virgin in the Southern Netherlands during the seventeenth century », *Netherlands Yearbook for History of Art*, 62, 2013, pp. 148-175.
- DEKONINCK, Ralph : « «Ce qu'on désire, on le croit aussi»: l'idolâtrie pygmalionnesque entre antiquité et modernité » dans DEKONINCK, Ralph et WATTHÉE- DELMOTTE (dirs.): *L'idole dans l'imaginaire occidental*. Paris, l'Harmattan, 2005, pp. 325-350.
- DEKONINCK, Ralph : « Figuring the Threshold of Incarnation : Caravaggio's Incarnate Image of the Madonna of Loreto », dans MELION, Walter S. et PALMER WANDEL, Lee (dirs.): *Image and Incarnation. Early Modern Doctrine of the Pictorial Image*. Brill, Leiden - Boston, 2015, pp. 341-370.
- DELBEKE, Maarten : « The Altar and the Idol, Housing Miracle working statues in the Southern Netherlands », dans D'HAINAUT-ZVENY, Brigitte et DEKONINCK, Ralph (dirs.) : *Machinae spirituales, les retables baroques dans les Pays-Bas méridionaux et en Europe ; contributions à une histoire formelle du sentiment religieux au XVII^e siècle*. Bruxelles, Inst. Royal du Patrimoine Artistique, 2014, pp. 213-230.
- DEMOUGIN, Patrick : « Le diable, la sorcière et le spectre: trois constructions sur l'illusion dans les discours des démonologues à la fin de la Renaissance », dans *Deceptio: mystifications, tromperies, illusions, de l'Antiquité au XVII^e siècle : actes des journées d'études organisées en 1998-1999*. Montpellier, Publications de l'Université Paul-Valéry Montpellier III, 2000, pp. 303-336.
- DICKHAUT, Kirsten (dir.) : *Kunst der Täuschung : über Status und Bedeutung von ästhetischer und dämonischer Illusion in der Frühen Neuzeit (1400-1700) in Italien und Frankreich*. Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2016.
- DIDI-HUBERMAN, Georges : *Ex-voto, image organe et temps*. Paris, Bayard, 2006.
- DIDI-HUBERMAN, Georges : *Ninfa fluida : essai sur le drapé-désir*. Paris, Gallimard, 2015.
- DOGLIO, Federico : « Masques et déguisements dans les spectacles médiévaux », dans SARTORI, Donato et LANATA, Bruno (dirs.) : *L'Art du masque dans la Commedia dell'Arte*. Malakoff, Solin, 1987, pp. 21-29.
- DOMINGUEZ, Véronique : *La scène et la Croix. Le jeu de l'acteur dans les Passions dramatiques françaises (XIV^e-XVI^e siècles)*. Leiden, Brill, 2007.
- DROSS, Juliette : « Texte, image et imagination : le développement de la rhétorique de l'évidence à Rome », *Pallas* [En ligne], 93, 2013, non paginé.
- DUITS, Rembrandt : *Gold brocade and Renaissance painting. A study in material culture*. The Pindar Press, Londres, 2008.
- ERNST, Michael : « Ihr alle, die ihr auf Christus getauft wurdet, habt Christus angezogen (GzI. 3.27). Beispiel zur Gewandsymbolik der Hl. Schrift », *Analecta Cisterciensia*, 64, 2014, pp. 88-114.
- ERULI, Brunella : « Masques, acteurs, marionnettes : objets 'transitionnels' », dans ASLAN, Odette et BABLET, Denis (dir.) : *Le Masque : du rite au théâtre, [table ronde internationale, Centre national de la recherche scientifique, 2-4 décembre 1981 et 28-30 avril 1982]*. Paris, Éd. du C.N.R.S, 1985, pp. 209-219.

- FALGUIÈRE, Patricia : « L'ornement du droit », dans *Questionner l'ornement*. Paris, Les Arts Décoratifs/INHA, 2013.
- FALLBERG SUNDMARK, Stina : « The rosary and the wounds of Christ: devotional images in relation to late medieval liturgy and piety », dans KODREZ, Krista et MÄND, Anu (dirs.): *Images and objects in ritual practices in medieval and early modern Northern and Central Europe*. Newcastle Upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2013, pp. 53-67.
- FRANKO, Mark : *Dance as Text: Ideologies of the Baroque Body*. Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- GAETA, Letizia : « ... colorite e miniate al naturale: vesti e incarnati nel repertorio degli scultori napoletani tra Seicento e Settecento », dans CASCIARO, Raffaele (dir.): *La statua e la sua pelle: artifici nella scultura dipinta tra Rinascimento e Barocco*. Galatina (Lecce), M. Congedo, 2007, pp. 199-219.
- GALASSI, Cristina : « Sotto la pelle delle sculture: artifici e tecnica in una bottega toscana del secondo Cinquecento », dans CASCIARO, Raffaele (dir.): *La statua e la sua pelle: artifici nella scultura dipinta tra Rinascimento e Barocco*. Galatina (Lecce), M. Congedo, 2007, pp. 125-151.
- GALLORI, Corinna Tania : « Penne a teatro, dal Rinascimento a Papageno », dans LUCCA, Valeria de (dir.): *Fashioning Opera and Musical Theatre: Stage Costumes in Europe from the Late Renaissance to 1900*. Venice, Fondazione Giorgio Cini Onlus, 2014, pp. 13-27.
- GOLSENNE, Thomas : *Carlo Crivelli et le matérialisme mystique du Quattrocento*. Rennes, PU de Rennes, 2017.
- GÖTTLER, Christine : « Vapours and veils : the edge of the unseen », dans GÖTTLER, Christine et NEUBER, Wolfgang (dirs.): *Spirits unseen : the representation of subtle bodies in early modern European culture*. Brill, 2008, XV-XXVII.
- GREENE, Thomas M. : « Labyrinth Dances in the French and English Renaissance », *Renaissance Quarterly*, 54.4, Part 2, 2001, pp. 1403-1466 .
- GREENE, Thomas M. : « The King's One Body in the Balet Comique de la Royne », *Yale French Studies*, 86, 1994, pp. 75-93.
- GROEBNER, Valentin : *Who are you ? identification, deception, and surveillance in Early modern Europe*. New York, Zone Books, 2007.
- GROOTENBOER, Hanneke : « How to Become a Picture: Theatricality as Strategy in Seventeenth-Century Dutch Portraits », *Art History*, 2, Avril 2010, pp. 320-333.
- HAINAUT-ZVENY, Brigitte d' : « Les retables baroques comme lieux et moyens d'une, délocalisation' des représentations du sacré et d'une ,recomposition' du sujet de la dévotion », dans D'HAINAUT-ZVENY, Brigitte et DEKONINCK, Ralph (dirs.): *Machinae spirituales, les retables baroques dans les Pays-Bas méridionaux et en Europe ; contributions à une histoire formelle du sentiment religieux au XVII^e siècle*. Bruxelles, Inst. Royal du Patrimoine Artistique, 2014, pp. 159-180.
- HAPPÉ, Peter : « Procession and the Cycle Drama in England and Europe: Some Dramatic Possibilities », *European Medieval Drama*, 6, 2003, pp. 31-48.
- HECHT, Christian : *Die Glorie. Begriff, Thema, Bildelement in der europäischen Sakralkunst vom Mittelalter bis zum Ausgang des Barock*. Regensburg, Schnell & Steiner, 2003.
- HECK, Thomas F. : « Incidental music in Commedia dell'Arte performances », dans CHAFFEE, Judith et CRICK, Olly (dirs.): *The Routledge companion to Commedia dell'Arte*. Routledge, Londres - New York, 2017, pp. 255-267.
- HEERING, Caroline : *Les sens de l'ornemental au premier âge moderne. Une étude du cartouche au regard de l'œuvre de Daniel Seghers*. Thèse de doctorat, Université catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve, 2014.

- HENKE, Robert : « 'Gentleman-like Tears': Affective Response in Italian Tragicomedy and Shakespeare's Late Plays », *Comparative Literature Studies*, 33. 4, 1996, pp. 327-349.
- HENNEAU, Marie-Elisabeth : « Corps sous le voile à l'époque moderne », dans McCLIVE C. et PELLEGRIN, Nicole (dir.) : *Femmes en fleurs, femmes en corps. Sang, santé, sexualités du Moyen Age aux Lumières*, Saint-Etienne, PU de Saint-Etienne, 2010, pp. 59-100.
- HILDY, Franklin J. et WILSON, Matthew R. : « Staging and staging practices in early Commedia dell'Arte », dans CHAFFEE, Judith et CRICK, Olly (dirs.) : *The Routledge companion to Commedia dell'Arte*. Routledge, Londres – New York, 2017, pp. 229-237.
- HOFFMANN, Carole : « Le corps dans l'entre-deux de l'immersion », *Corps*, 13.1, 2015, pp. 123-131.
- HOLMES, Megan : « Ex-votos : materiality, memory, and cult », dans COLE, Michael W. et ZORACH, Rebecca (dir.) : *The idol in the age of art : objects, devotions and the early modern world*. Farnham, Burlington (Vt.)/Ashgate, 2009, pp. 159-181.
- HOLMES, Megan : « Miraculous Images in Renaissance Florence », *Art History*, 34.3, 2011, pp. 432-465.
- HOUSEMAN, Michael et SEVERI, Carlo : *Naven ou le donner à voir. Essai d'interprétation de l'action rituelle*. Paris, C.N.R.S. / Éd. MSH, 1994, pp. 246-255.
- HUGHES, Jessica : « Fractures narratives: writing The biography of a votive offering », dans WEINRYB, Ittai (dir.) : *Ex Voto : Votive Giving Across Cultures*. New York City, Bard Graduate Center, 2016, pp. 106-139.
- HYMAN, Wendy Beth (dir.) : *The Automaton in English Renaissance Literature*. Farnham, Ashgate, 2011.
- KAPITANIAK, Pierre : « Le vêtement du fantôme dans le théâtre élisabéthain », dans LECERCLE, François et LAVOCAT, Françoise (dirs.), *Dramaturgies de l'ombre*. Rennes, PU de Rennes, 2005, pp. 141-160.
- KARIM-COOPER, Farah : *Cosmetics in Shakespearean and Renaissance Drama*. Edimbourg, Edinburgh University Press, 2006.
- KESSEL VAN, Elsje : « Staging Bianca Capello: Painting and Theatricality in Sixteenth-Century Venice », *Art History*, 33.2, 2010, pp. 278-291.
- KIM, David Young : « Lotto's Carpets: Materiality, Textiles, and Composition in Renaissance Painting », *Art Bulletin*, 98.2, 2016, pp. 181-212.
- KISSER, Thomas : « Incarnation et carnation. Logique picturale et logique religieuse dans l'œuvre tardive du Titien », *Appareil*, 9, 2012, <<http://appareil.revues.org/1465>>
- KLAPISH-ZUBER, Christiane : « Les pastiches de la séduction », dans DAUPHIN, Cécile et FARGE Arlette (dirs.), *Séduction et sociétés: approches historiques*. Paris, Seuil, 2001, pp. 23-41.
- KLEIN, Robert : « L'imagination comme vêtement de l'âme chez Ficin et Bruno », dans KLEIN, Robert : *La forme et l'intelligible : écrits sur la Renaissance et l'art moderne. Articles et essais réunis et présentés par André Chastel*. Paris, Gallimard, 1983, pp. 65-88.
- KOCISZEWSKA, Ewa : « War and Seduction in Cybele's Garden: Contextualizing the Ballet des Polonais », *Renaissance Quarterly*, 65.3, 2012, 809-863.
- KONIGSON, Elie : « Le masque du démon. Phantasmes et métamorphoses sur la scène médiévale », dans ASLAN, Odette et BABLET, Denis (dirs.) : *Le Masque : du rite au théâtre, [table ronde internationale, Centre national de la recherche scientifique, 2-4 décembre 1981 et 28-30 avril 1982]*. Paris, Éd. du C.N.R.S., 1985, pp. 103-119.
- KOOS, Marianne : « Kunst und Berührung : Materialität versus Imagination in Caravaggios Gemälde des «Ungläubigen Thomas» », dans STEIGER, Johann Anselm (dir.) : *Passion, affekt und leidenschaft in der Frühen Neuzeit*, 2. Wiesbaden, Harrassowitz, 2005, pp. 1135-1162.

- KORHONEN, Anu : « To See and To Be Seen : Beauty in the Early Modern London Street », *Journal of Early Modern History*, 12, 2008, pp. 335-360.
- KRAFFT, Fritz : « Heilen durch Leiden: Der heilende Heiland und seine Arzneien. Herkunft und Geschichte des Sinnbildes, Christus als Apotheker' in der protestantischen und katholischen Volkskunst », dans STEIGER, Johann Anselm (dir.): *Passion, affekt und leidenschaft in der Frühen Neuzeit*, 2. Wiesbaden, Harrassowitz, 2005, pp. 459-497.
- LAMBERT, Bart (dir.) : *Europe's rich fabric : the consumption, commercialisation, and production of luxury textiles in Italy, the Low Countries and neighbouring territories (fourteenth-sixteenth centuries)*. Farnham - Burlington, VT, Ashgate, 2016.
- LAVOCAT, Françoise : « Les fantômes du ballet de cour », dans LECERCLE, François et LAVOCAT, Françoise (dir.), *Dramaturgies de l'ombre*. Rennes, PU de Rennes, 2005, pp. 177-200.
- LECERCLE, François : « Donner à toucher. Vertus de la semblance et efficace des reliques », *La part de l'œil*, 11, 1995, pp. 55-71.
- LEPOITTEVIN, Anne : « De l'idole à l'ornement : Alberti et les statues du «temple» », *Albertiana*, 13, 2010, pp. 101-129.
- LEPROUX, Guy-Michel : « Quelques éclairages sur la vie et la carrière de Jean Cousin le jeune », *Documents d'histoire parisienne*, 12, 2011, pp. 23-40.
- LOACH, Judi : « Body and Soul: A transfer of Theological Terminology into the Aesthetic Realm », *Emblematica : Body and Soul issue*, 12, 2012, pp. 31-60.
- LONG, Kathleen P. : *Hermaphrodites in Renaissance Europe*. Aldershot, Ashgate, 2006.
- LOZIER, Jean-François : « Red Ochre, Vermilion, and the Transatlantic Cosmetic Encounter », FEESER, Andrea, DALY GOGGIN, Maureen et FOWKES TOBIN, Beth (dir.) : *The materiality of color : the production, circulation, and application of dyes and pigments, 1400 - 1800*. Farnham [u.a.], Ashgate, 2012, pp. 119-138.
- LUCA, Valeria de : « La matière et la technique comme dispositifs de médiation. Le cas des Cartes-Tapisseries d'Alighiero Boetti » dans *Actes du Congrès de l'Association Française de Sémiotique (AFS 2015): «Sens et médiation. Substances, supports, pratiques : matérialités médiatiques»*. Luxembourg, Luxembourg, 2016, pp. 371-391.
- LUCA, Valeria de : « Le figural entre imagination et perception », *Metodo. International Studies in Phenomenology and Philosophy*, 3.1, 2015, pp. 199-220.
- MACNEIL, Anne C. : « Celestial sirens of the Commedia dell'Arte Stage », dans CHAFFEE, Judith et CRICK, Olly (dir.): *The Routledge companion to Commedia dell'Arte*. Routledge, Londres - New York, 2017, pp. 246-254.
- MANSUETO, Donato : « The Impossible Proportion: Body and Soul in Some Theories of the Impresa », *Emblematica : Body and Soul issue*, 12, 2012, pp. 5-30.
- MARIN, Louis : « Du cadre au décor ou la question de l'ornement dans la peinture », *Rivista di Estetica*, 22.12, 1982, pp. 16-35.
- MARIN, Louis : « Masque et portrait : sur l'opérateur masque dans quelques textes du XVII^e siècle français », contribution au colloque *Nel senso della maschera*, 15-17 oct. 1981. Urbino, Centro internazionale di semiotica e di linguistica, 1993, « Document de travail n° 226 F », <<http://www.louismarin.fr/spip.php?article25>>
- MARIN, Louis : « Ruptures ou le parcours d'une tête coupée : Jean et Salomé à Prato », dans MARIN, Louis : *Opacité de la peinture : essais sur la représentation au Quattrocento*, (Nouv. éd. revue par Cléo Pace). Paris, Éd. de l'EHESS, 2006, pp. 207-238.
- MARIN, Louis : « Ruptures, interruptions, syncopes dans la représentation de peinture », dans *Ellipses, Blancs, silences*. Pau, PU de Pau, 1992, pp. 77-85.

- MARIN, Louis: « Une mise en signification de l'espace social. Manifestation, cortège, défilé, procession (notes sémiotiques) », *Sociologie du Sud-Est*, 37-38, juillet-déc. 1983, pp. 13-27, pp. 17-24.
- MARR, Alexander : « Understanding Automata in the Late Renaissance », *Journal de la Renaissance*, 2, 2004, pp. 205-222.
- MATHÉ, Anthony : « Sémiologie de l'icône gay. Les paradoxes du genre », *Communication & langages*, 177, 2013, pp. 93-109.
- MATTHEWS GRIECO, Sara F. : « Corps et sexualité dans l'Europe d'Ancien Régime », dans CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques et VIGARELLO, Georges (dirs.): *Histoire du corps. De la Renaissance aux Lumières*, vol. 1, Paris, Seuil, 2005, pp. 167-234.
- MATTHEWS GRIECO, Sara F. : *Ange ou diablesse. La représentation de la femme au XVI^e siècle*. Paris, Flammarion, 1991.
- MATTHEWS, Victor H. : « The Anthropology of Clothing in the Joseph Narrative », *JSOT*, 65, 1995, pp. 25-36.
- MAUS DE ROLLEY, Thibaut : « La part du diable : Jean Wier et la fabrique de l'illusion diabolique », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 8, 2005.
- MCGOWAN, Margaret M. : « The Arts Conjoined : A Context for the Study of Music », *Early Music History*, 13, 1994, pp. 171-198.
- MELION, Walter S. : « Convent and Cubiculum Cordis: The Incarnational Thematic of Materiality in the Cistercian Prayerbook of Martin Boschman (1610) », dans MELION, Walter S. et PALMER WANDEL, Lee (dirs.): *Image and Incarnation. Early Modern Doctrine of the Pictorial Image*. Brill, Leiden – Boston, 2015, pp. 413-459.
- MICHELS, Norbert : *Bewegung zwischen Ethos und Pathos. Die Wirkungsästhetik italienischer Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts*. Münster, Lit Verl., 1988.
- MODESTIN, Georg : « Le gentleman, la sorcière et le diable : Reginald Scot, un anthropologue social avant la lettre ? », *Médiévales*, 44, printemps 2003, <<http://medievales.revues.org/722>>
- MOLÀ, Luca : *The silk industry of Renaissance Venice*. Baltimore [u.a.], Johns Hopkins Univ. Press, 2000.
- MONNAS, Lisa : *Merchants, Princes and painters. Silk in italian and northern paintings*. New Haven [Conn.] - Londres, Yale University Press, 2008.
- MOTTA, Valeria : *Le spectacle de la dévotion. Le sanctuaire de la Madone des Grâces de Mantoue : image votive et représentation (XV^e-XVII^e siècles)*. Thèse sous la direction de Giovanni Careri et Augusto Gentili, Paris, EHESS, 2017.
- MULLANEY, Steven : « Mourning and Misogyny: Hamlet, The Revenger's Tragedy, and the Final Progress of Elizabeth I, 1600-1607 », *Shakespeare Quarterly*, 45.2, 1994, pp. 139-162.
- MULRYNE, J. R. et GOLDRING, Elizabeth : *Court festivals of the European Renaissance: art, politics and performance*. Aldershot/Burlington, VT, Ashgate, 2002.
- NAVAUD, Guillaume : *Persona: le théâtre comme métaphore théorique de Socrate à Shakespeare*. Genève, Droz, 2011.
- NEVILE, Jennifer : « Dance and the Garden: Moving and Static Choreography in Renaissance Europe », *Renaissance Quarterly*, 52.3, 1999, pp. 805-836.
- NOIROT, Claude : *L'origine, des masques, mommerie, bernez et revennez es jours gras de Caresemeprenant, menez sur l'asne a rebours & charivary. Le jugement des anciens peres & philosophes sur le subject des masquarades, le tout extrait du Livre de la mommerie de Claude Noirot juge en la mairie de Lengres*. A Lengres, par Jehan Chauvetet imprimeur & libraire juré, 1609, [8]-148 p. (in-8).
- NUNN-WEINBERG, Danielle : « The matron goes to the masque : the dual identity of the English embroidered jacket », *Medieval clothing and textiles*, 2, 2006, pp. 151-173.

- O'CONNELL, Michael : *The Idolatrous eye: Iconoclasm and Theater in Early Modern England*. New York - Oxford (GB), Oxford University Press, 2000.
- OLAIZOLA SANCHEZ, Ruth : *Les jésuites au théâtre dans l'Espagne du Siècle d'Or: théories et pratiques, 1588-1689*. Thèse Paris, EHESS, 2005.
- OLAIZOLA, Ruth : « L'acteur-image ou l'élève des collèges jésuites dans la politique de l'image : les festivités de 1622 », dans DE CARLOS VARONA, María Cruz et al. (dirs.) : *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica : usos y espacios*. Madrid, Casa de Velázquez, 2008, pp. 119-133.
- OLLIER, Marie-Louise (dir.) : *Masques et déguisements dans la littérature médiévale*. Paris, Vrin, 1988.
- ORSI LANDINI, Roberta : « The Origins of Modern Production: The Differences in Velvet Produced for Clothing and for Furnishing in the Sixteenth and Seventeenth Centuries », dans ZANNI, Annalisa, ROSINA, Margherita Bellezza et GHIRARDI, Margherita (dirs.) : *Velluti e moda : tra XV e XVII secolo, [cat. exp. : Milan, Museo Poldi Pezzoli, 7 mai - 15 septembre 1999]*. Milan, Skira, 1999, pp. 155-159.
- PARÉ, Zaven : « Esthétiques de la manipulation. Marionnettes et automates au Japon », *Gradhiva*, 15, 2012.
- PARESYS Isabelle : « Images de l'Autre vefu à la Renaissance. Le recueil d'habits de François Desprez (1562-1567) », *Journal de la Renaissance*, 4, 2006, pp. 25-56.
- PARESYS, Isabelle : « Le corps espagnolé », dans BELMAS, Elisabeth (dir.) : *Corps, santé, société*. Paris, Nolin, 2005, pp. 245-258.
- PEREDA, Felipe : « The «Veronica» according to Zurbarán : painting as «figura» and image as «vestigio» » dans DUPRÉ, Sven et GÖTTLER, Christine (dir.) : *Knowledge and discernment in the early modern arts*. Londres/New York, Routledge/Taylor & Francis Group, 2017, pp. 125-162.
- PETRY, Yvonne : « Vision, Medicine, and Magic: Bewitchment and Lovesickness in Jacques Grevin's *Deux livres des venins* (1568) », dans BOER, Wietse (de) et GÖTTLER, Christine (dirs.) : *Religion and the Senses in Early Modern Europe*, Leiden/Boston, Brill, 2013, pp. 455-472.
- POLLEROS, Friedrich : « Between Typology and Psychology: the Role of the Identification Portrait in Updating Old Testament Representations », *Artibus et Historiae*, 12.24, 1991, pp. 75-117.
- PORTÚS PÉREZ, Javier : « Verdadero retrato y copia fallida : leyendas en torno a la reproducción de imágenes sagradas », dans DE CARLOS VARONA, María Cruz et al. (dirs.) : *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica : usos y espacios*. Madrid, Casa de Velázquez, 2008, pp. 241-251.
- PRÉVOST Bertrand : *La peinture en actes. Geste et manières dans l'Italie de la Renaissance*. Paris, Actes Sud, 2007.
- RAVELHOFER, Barbara : *The Early Stuart Masque. Dance, Costume, and Music*. Oxford, Oxford University Press, 2006.
- RENGER, Konrad : « Joos van Winghes Nachtbancket met een Mascarade und verwandte Darstellungen », *Jahrbuch der Berliner Museen*, 14, 1972, pp. 161-193.
- RIBEIRO, Aileen : *Fashion and fiction: dress in art and literature in Stuart England*. New Haven (Conn.) - Londres, Yale University Press, 2005.
- RIBOUILLAUT, Denis : « Landscape 'all'antica' and topographical anachronism in Roman Fresco Painting of the Sixteenth Century », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 71, 2008, pp. 211-237.

- RODRIGO, Pierre : « Trop tendre est la chair. Sur les limites de l'art », dans LENAIN, Thierry et STEINMETZ, Rudy (dirs.) : *Cadre, seuil, limite, la question de la frontière dans la théorie de l'art*. Bruxelles, la Lettre volée, 2010, pp. 227-251.
- ROTHSTEIN, Bret Louis : « Moveable feasts of reason : description, intelligence, and the excitation of sight », dans GÖTTLER, Christine et NEUBER, Wolfgang (dirs.) : *Spirits unseen: the representation of subtle bodies in early modern European culture*. Leiden, Brill, 2008, pp. 47-70.
- ROUGÉ, Bertrand : « En-visager l'absence, ou la circonstance du vis-à-vis. Autour d'une cadre dans un tableau de Vermeer », dans ROUGÉ, Bertrand (dir.) : *Cadres & marges, Actes du 4e colloque du CICADA, 2,3,4 décembre 1993*. Pau, PU de Pau, 1994, pp. 27-44.
- RUBLACK, Ulinka : *Dressing Up. Cultural identity in Renaissance Europe*. Oxford – New York, Oxford University Press, 2010.
- SALAS, Irène : *À la frontière du corps: l'imaginaire de la peau à la Renaissance*. Sous la direction d'Yves Hersant, Paris, EHESS, 2014.
- SALE, Carolyn : « Eating Air, Feeling Smells: «Hamlet's» Theory of Performance », *Renaissance Drama New Series*, 35, 2006, pp. 145-168.
- SAMMERN, Romana : « 'Painting upon the Life': Colour Knowledge and Colour Practice in English Art Writing and Cosmetic Treatises of the Sixteenth and Seventeenth Centuries », dans BUSHART, Magdalena et STEINLE, Friedrich (dirs.) : *Colour histories: science, art, and technology in the 17th and 18th centuries*. Berlin/Boston, De Gruyter, 2015, pp. 179-198.
- SCHETTLER, Irmgard : « Musik und Affekt im Schauspiel der Frühen Neuzeit », dans STEIGER, Johann Anselm (dir.) : *Passion, affekt und leidenschaft in der Frühen Neuzeit*, 2. Wiesbaden, Harrassowitz, 2005, pp. 837-848.
- SCHMITT, Jean-Claude : « Figurer et mimer les fantômes au XIV^e siècle. La représentation des revenants dans l'iconographie médiévale », *Terrain. Anthropologie et sciences humaines. Fantômes*, 68, 2018, pp.134-151.
- SCHMITT, Jean-Claude : *Le corps des images*. Paris, Gallimard, 2002.
- SEVERI, Carlo : « L'espace chimérique », *Gradhiva*, 13, 2011.
- SPICA, Anne-Elisabeth : *Symbolique humaniste et emblématique : l'évolution et les genres (1580-1700)*. Paris, H. Champion, 1996.
- STAFFIERO, Patrizia : « Modelli di decorazioni a 'estofado' nella scultura lignea napoletana tra Cinquecento e Seicento », dans CASCIARO, Raffaele (dir.) : *La statua e la sua pelle: artifici nella scultura dipinta tra Rinascimento e Barocco*. Galatina (Lecce), M. Congedo, 2007, pp.153-176.
- STOÏCHITA, Victor I. : « La seconde peau. Quelques considérations sur le symbolisme des armures au XVI^e siècle », *Micrologus : Extremities and Excrescences of the Body*, 20, 2012, pp. 451-462.
- STOÏCHITA, Victor I. : « L'effet Don Quichotte ou le problème de la frontière esthétique dans l'œuvre de Murillo » dans LENAIN, Thierry et STEINMETZ, Rudy (dirs.) : *Cadre, seuil, limite, la question de la frontière dans la théorie de l'art*. Bruxelles, la Lettre volée, 2010, pp. 51-100.
- STOÏCHITA, Victor I. : *L'effet Pygmalion : pour une anthropologie historique des simulacres*. Genève, Droz, 2008.
- STRIETMAN, Elsa : « Windows on the Stage : Some Examples of the Use of Imagined Spaces for Religious and Moral Images on the Rhetoricians' Stage », *European Medieval Drama*, 11, 2007, pp. 79-96.
- STRONG, Roy : *Les fêtes de la Renaissance (1450-1650) : essai : art et pouvoir*. Arles, Actes Sud, 1991.
- SWAN, Claudia : *Art, science and witchcraft in early modern Holland : Jacques de Gheyn II, 1565-1629*. Cambridge, Cambridge University Press, 2005.

- TRICOIRE, Damien : « La double communication et l'affirmation d'une communauté universelle. Le patronage marial au XVII^e. L'exemple de la Pologne », *Revue Suisse d'Histoire Religieuse et Culturelle*, 101 2007, pp. 33-47.
- VAN ECK, Caroline : « Living Statues: Alfred Gell's *Art and Agency*, Living Presence Response and the Sublime », *Art History*, 4, 2010, pp. 642-659.
- VERDIER, Anne : *L'habit de théâtre. Histoire et Poétique de l'habit de théâtre en France au XVII^e siècle (1606-1680)*. Lampsaque, Vijon-Metz, 2006.
- VERT, Xavier : « Force de conversion: Moïse à San Pietro in Vincoli », dans ACQUARELLI, Luca (dir.): *Au prisme du figural: le sens des images entre forme et force*. Rennes, PU de Rennes, 2015, pp. 43-68.
- VIAL, Stéphane : « Ce que le numérique change à autrui : introduction à la fabrique phénoménoteknique de l'altérité », *Hermès*, 68.1, 2014, pp. 151-157.
- VILJOEN, Madeleine C. : « Christoph Jamnitzer's *Neuw Grotteßken Buch*, Cosmography, and Early Modern Ornament », *Art Bulletin*, 98.2, 2016, pp. 213-236.
- WALKER, Suzanne J. : « Arms and the Man : Constructing the soldier in Jacques de Gheyn's *Wapenhandelinghe* », *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 58, 2007-2008, pp. 138-161.
- WEIGERT, Laura : « Les tapisseries: images et cérémonial laïque », dans BASCHET, Jérôme et DITTMAR, Pierre-Olivier (dir.): *Les images dans l'occident médiéval*. Turnhout, Brepols, 2015, pp. 131-143.
- WEIGERT, Laura : *French visual culture and the making of medieval theater*. New York, Cambridge University press, 2015.
- WILD, Christopher : « 'A Just Proportion of Body and Soul': Emblems and Incarnational Grafting », dans MELION, Walter S. et PALMER WANDEL, Lee (dirs.): *Image and Incarnation. Early Modern Doctrine of the Pictorial Image*. Brill, Leiden – Boston, 2015, pp. 231-251.
- WINKIN, Yves : « La notion de rituel chez Goffman. De la cérémonie à la séquence », *Hermès, La Revue*, 43.3, 2005, pp. 69-76.
- WOOD, Christopher S. : « The votive scenario », *RES: Anthropology and Aesthetics*, 59/60, 2011, pp. 206-227.
- ZAGORIN, Perez : *Ways of lying : dissimulation, persecution, and conformity in early modern Europe*. Cambridge (Mass.) – Londres, Harvard Univ. Press, 1990.

MISCELÁNEA · MISCELLANY

PERVIVENCIA DE MOTIVOS ISLÁMICOS EN EL RENACIMIENTO: EL LEMA «'IZZ LI-MAWLĀNĀ AL-SULṬĀN» EN LAS PUERTAS DEL RETABLO MAYOR DE LA CATEDRAL DE VALENCIA

PERVIVENCE OF ISLAMIC DESIGNS IN THE RENAISSANCE: MOTTO «'IZZ LI-MAWLĀNĀ AL-SULṬĀN» AT THE DOORS OF THE MAIN ALTARPIECE OF THE CATHEDRAL OF VALENCIA

Araceli Moreno Coll*

Recibido: 20/12/2017 · Aceptado: 21/02/2018
DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2018.20711>

Resumen²

El aprecio que se tuvo por los tejidos islámicos desde el Medievo es patente en la pintura religiosa. A través de estas líneas se analiza la pervivencia de motivos ornamentales en el Renacimiento, en concreto, el uso de letras árabes a partir del estudio de tres escenas de las puertas del retablo mayor de la catedral de Valencia pintadas por los Hernandos. En ellas los maestros copiaron un tejido nazarí con una inscripción cuya traducción ha pasado inadvertida hasta este momento y que plantea distintas hipótesis sobre su utilización en la obra.

Palabras clave

Renacimiento; Hernandos; retablo; tejido; nazarí; Alhambra; inscripciones; lema.

Abstract

The appreciation of Islamic textiles since the Middle Ages is evident in religious painting. The aim of this paper is to analyze the survival of ornamental motifs

1. Universitat de València. C. e.: araceli.moreno@uv.es

Trabajo realizado gracias a la beca predoctoral Atracció de Talent de la Universitat de València. Se enmarca dentro del Proyecto I+D «Memoria, imagen y conflicto en el arte y la arquitectura del Renacimiento: la Revuelta de las Germanías de Valencia» (HAR2017-88707-P), financiado por el Ministerio de Ciencia, Industria e Innovación y la Agencia Estatal de Investigación, cuyo IP es Luis Arciniega García.

2. Agradezco a María Gómez, profesora de la Universitat de València, por cederme las diapositivas del proceso de restauración de las puertas del retablo mayor de la catedral de Valencia. A Luis Bernabé, catedrático de Estudios Árabes e Islámicos de la Universidad de Alicante, por confirmar nuestras sospechas referentes al significado de las inscripciones representadas en las tablas de los Hernandos. También a Anabella, Joaquín e Indalecio Pozo del Museo de la Vera Cruz, así como a la Cofradía de la Vera Cruz de Caravaca por autorizarme a fotografiar la casulla de Ginés Pérez Chirinos.

in the Renaissance, specifically, the use of Arabic letters from the study of three scenes of the doors of the main altarpiece of the cathedral of Valencia painted by the Hernandos. In them the Masters copied a Nasrid fabric with an inscription whose translation has gone unnoticed until now and that raises different hypotheses about its use in this masterpiece.

Keywords

Renaissance; Hernandos; altarpiece; textile; Nasrid; Alhambra; inscriptions; motto.

.....

BIEN CONOCIDA es la alta estima que se tuvo desde el Medievo de los tejidos islámicos por las abundantes referencias y descripciones que aparecen en los inventarios tardomedievales y modernos. Estos llegaron a manos cristianas de diversas maneras: intercambios comerciales, regalos, compras en zocos y mercados, tributos o como botín de guerra al conquistar los reyes zonas de al-Ándalus bajo el dominio musulmán.³ Algunas piezas fueron ofrecidas como presentes a iglesias, monasterios o catedrales, y por eso entre su documentación es fácil encontrar indumentaria litúrgica confeccionada con textiles islámicos.⁴ Las telas se utilizaron para forrar relicarios, confeccionar paños de altar y para envolver restos orgánicos, considerándose estas posteriormente reliquias en sí mismas. Los nobles se vistieron con ellas y su uso se convirtió en una manifestación de poder social por ser un lujo reservado a una minoría.⁵ Aunque muchas prendas cristianas tenían inscripciones árabes, Feliciano considera que estos textos no fueron siempre portadores de un significado islámico para sus consumidores y las eligieron por su singularidad, calidad técnica de hilado y la riqueza de sus materiales.⁶ Es muestra de ello su presencia en los ajueres funerarios del Panteón Real del Monasterio de las Huelgas (Burgos).⁷ El aprecio por las sedas andalusíes perduró hasta el Renacimiento. Como apunta Urquizar, aunque las costumbres y la estética islámica pudieron resultar en ese momento un tanto extrañas, continuaron siendo vínculos de exhibición social.⁸ A pesar de las numerosas prohibiciones, legislaciones y cédulas contra la vestimenta «mora», la élite cristiana siguió utilizándola hasta el siglo XVI.⁹ La gran consideración que gozaron los tejidos también es patente en la pintura religiosa, ya que se convirtieron desde el Medievo en un recurso del pintor para caracterizar a personajes y ayudar a recrear determinadas escenas.

En este trabajo prestaremos atención a la pervivencia de motivos ornamentales islámicos en diversos textiles que aparecen en la pintura valenciana de Edad

3. RUIZ SOUZA, Juan Carlos: «Botín de guerra y tesoro sagrado», en BANGO TORVISO, Isidro G. (dir.): *Maravillas de la España medieval: Tesoro sagrado y monarquía*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 2001, vol. 1, 31-40; OREJA ANDRÉS, Sila: «El obsequio de tejidos como gesto de munificencia en el tardomedievo castellano: testimonios literarios», *Anales de Historia del Arte*, 24 (2014), 389-400 y RODRÍGUEZ PEINADO, Laura: «Los textiles como objetos de lujo e intercambios», en CALVO CAPILLA, Susana (ed.): *Las artes en al-Ándalus y Egipto: contextos e intercambios*. Madrid, Colección Arte y Contextos, 2017, vol. 2, 187-206.

4. SHALEM, Avinoam: *Islam Christianized-Islamic portable objects in the medieval church treasuries of the Latin West*. Frankfurt, Peter Lang, 1996.

5. Irigoyen aborda el uso de prendas «moriscas» como privilegio reconocido a las clases altas. IRIGOYEN GARCÍA, Javier: *Moors dressed as moors: clothing, social distinction, and ethnicity in early modern Iberia*. Toronto, University of Tonto Press, 2017. Cuando se habla de este vocablo en la indumentaria se aparta de la definición de persona musulmana convertida al cristianismo tras los bautismos del territorio granadino y durante las Germanías valencianas. El término aparece anteriormente para referirse a prendas o labores de origen «moro». BERNIS MADRAZO, Carmen: «Modas moriscas en la sociedad cristiana española del siglo XV y principios del XVI», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 144 (1959), 199-226.

6. FELICIANO CHAVEZ, M^a Judith: «Muslim Shrouds for Christian Kings? A reassessment of Andalusí textiles in Thirteenth-century Castilian life and ritual», en ROBINSON, Cynthia y ROUHI, Leyla (ed.): *Under the Influence. Questioning the Comparative in Medieval Castile*. Leiden, Brill, 2005, 101-131.

7. YARZA LUACES, Joaquín: *Vestiduras ricas: Monasterio de las Huelgas y su época 1170-1340*. Madrid, Patrimonio Nacional, 2005.

8. URQUIZAR HERRERA, Antonio: *Coleccionismo y nobleza: signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento*. Madrid, Marcial Pons, 2007, 34.

9. Un buen ejemplo es el uso de la marlota en los juegos de cañas donde los caballeros cristianos vistieron a la «morisca». Ver nota n^o 5.

Moderna. Para ello estudiaremos las puertas del retablo mayor de la catedral de Valencia realizadas por Fernando Yáñez de Almedina (fl. 1506-1537) y Fernando de Llanos (fl. 1506-1525).¹⁰ Los Hernandos además de vestir a la Virgen con almaizar en el *Descanso en la huida a Egipto*,¹¹ motivo por el cual Ibáñez le otorgó el apelativo de «morisca»,¹² representaron un tejido con letras árabes. Usaron como modelo una tela andalusí incluida en el grupo de las «sedas de la Alhambra», de las que encontramos fragmentos en distintas instituciones. El tema reviste interés precisamente por la fidelidad con que fueron copiadas las bandas epigráficas con el lema «Gloria a nuestro señor el sultán», texto reproducido en la seo valenciana. El objetivo del presente artículo será, principalmente, ofrecer la lectura de las mismas, ya que la historiografía no se ha preocupado de este asunto y simplemente las ha calificado como «pseudo-grafías». ¹³ Además, estudiaremos la procedencia de esta fórmula propiciatoria, así como su asimilación de formas y significados en el contexto cristiano medieval.

Los Hernandos firmaron el 1 de marzo de 1507 el compromiso para dorar y pintar con doce escenas las puertas batientes del retablo mayor de la catedral de Valencia.¹⁴ En el contrato se estableció que en la cara externa se pintarían seis gozos de la Sacratísima Virgen María (la Natividad de Jesucristo, la Adoración de los Reyes, la Resurrección del Señor, la Ascensión del Señor a los cielos, la Venida del Espíritu Santo y la Muerte y Asunción de la Virgen) y en la cara interna se dispondrían seis «hechos» (Abrazo ante la Puerta Dorada, la Natividad de María, la Presentación de María en el Templo, la Visitación de María a Isabel, la Presentación del Niño en el Templo y el Descanso en la huida a Egipto). Las puertas terminadas en 1510 guardaban un retablo fabricado en plata que representaba los Gozos de la Virgen, fundido por el gobierno español para acuñar moneda en 1812. Este venía a sustituir otro de madera con una plancha de plata incendiado en 1469. En 1867 se labró un nuevo retablo de cobre dorado que fue destruido durante la Guerra Civil. Actualmente, cuando las puertas se abren, muestran una imagen de la Virgen realizada por Ignacio Vergara (1715-1776).

A pesar de las abundantes referencias bibliográficas hacia los Hernandos, pocas centran su atención en las sedas andalusíes recreadas en las puertas del retablo.

10. La asignación de las tablas a uno u otro pintor ha generado un amplio debate, para las atribuciones: BENITO DOMÉNECH, Fernando: *Los Hernandos: pintores hispanos del entorno de Leonardo*. València, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 1998, 23-42. Consideramos que trabajarían «al alimón» e incluso participarían otras personas del obrador. Para ampliar sobre estos maestros: BENITO DOMÉNECH, Fernando: *Idem*; IBÁÑEZ MARTÍNEZ, Pedro Miguel: *Fernando Yáñez de Almedina: (La incógnita Yáñez)*. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1999 y GÓMEZ-FRECHINA, José: *Los Hernandos: pintores 1505-1525/c. 1475-1536*. Madrid, Arco-Libros, 2011.

11. Banda de tela con cenefa a punto de tapiz en los extremos y rematada por flecos enrollada a la cabeza a modo de turbante. Fue usada por musulmanes y posteriormente por cristianos. BERNIS MADRAZO, Carmen: «Tapicería hispano-musulmana (siglos IX-XI)», *Archivo Español de Arte*, 27, 107 (1954), 192.

12. IBÁÑEZ MARTÍNEZ, Pedro Miguel: *Fernando Yáñez de Almedina...307*. Ver nota nº 5.

13. Podemos encontrar esta denominación, por ejemplo, en GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe María: «Letreros y letroides en la temática artística», *Archivo español de Arte*, 44, 175 (1971), 272.

14. CHABÁS Y LLORENS, Roque: «Las pinturas del altar mayor de la Catedral de Valencia», *El Archivo*, 5 (1891), 376-402. Para profundizar en los distintos retablos: SANCHIS SIVERA, José: *La catedral de Valencia: guía histórica y artística*. Valencia, Imprenta de Francisco Vives Mora, 1909, 161-176 y 179-191 para las puertas pintadas por los Hernandos.

La mayoría coincide en destacar el uso que hacen estos artistas de tejidos «orientales»,¹⁵ sin llegar a profundizar en los caracteres árabes representados. Garín fue uno de los pocos autores que abordó este tema, siendo consciente en ese momento del desinterés que ofrecía dentro del ámbito académico.¹⁶ Si bien es cierto que en los últimos años asistimos al aumento de publicaciones que profundizan en el análisis de la incorporación de espacios y motivos ornamentales islámicos en construcciones cristianas de la península ibérica, sobre todo las que se centran en la arquitectura palatina,¹⁷ son menores los estudios sobre la adaptación y pervivencia de estos elementos en el arte pictórico.¹⁸ En Italia por el contrario se le otorga mayor relevancia con trabajos que analizan inscripciones y pseudo-inscripciones árabes en la pintura religiosa.¹⁹

Por lo que se refiere a la representación textil en los diferentes tipos de soportes artísticos, esta es visible a lo largo del tiempo. Los tejidos se convirtieron en un recurso imprescindible del pintor, utilizados tanto para caracterizar determinados individuos como para recrear escenas, componiendo ambientes preestablecidos.²⁰ Estos debieron ser propiedad del taller, que copiaron y adaptaron a superficies y

15. Consideramos que el apelativo «oriental» usado por autores como Benito hace referencia a tejidos islámicos procedentes de Oriente que se caracterizaron por su exotismo, BENITO DOMÉNECH, Fernando: *Op. Cit.* 85. Puede que en las tablas valencianas la utilización de tejidos andalusíes resulte extraña porque conviven con novedades artísticas traídas de Italia por los Hernandos. Quizá sea este el motivo por el que los autores que las han tratado ven en ellas elementos foráneos. No tuvieron en cuenta el contexto de la España medieval, ni que Valencia en el momento en que se gestó la obra fue uno de los territorios con mayor presencia musulmana. Por tanto, no responden a un orientalismo real, pues para los propios habitantes peninsulares el arte islámico no era algo relacionado con Oriente sino con su propia historia.

16. GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe María: «Las inscripciones pseudo-arábigas en la pintura valenciana primitiva, especialmente en la de Yáñez de la Almedina», en *Actas del I Congreso de estudios árabes e islámicos*, Córdoba, 1962, Madrid, Comité Permanente del Congreso de Estudios Árabes e Islámicos, 1964, 345-356 y GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe María: *Letreros y letroides...275*. Cuenca estudia el uso de inscripciones árabes en la pintura gótica, pero alude a obras de Yáñez donde aparecen. CUENCA MONTAGUT, Robert: «L'escritura àrab en la pintura gòtica», *Saitabi*, 43 (1993), 95-112. Rodríguez Peinado apuntó que el cobertor de la *Dormición* presentaba un diseño similar al fragmento del Museo Lázaro Galdiano, Madrid (inv. 1730). Aunque no es el tejido copiado por los Hernandos se lee la misma frase laudatoria. RODRÍGUEZ PEINADO, Laura: «Engalanamiento textil en la pintura gótica hispana», en MIQUEL JUAN, Matilde; PÉREZ MONZÓN, Olga y MARTÍNEZ TABOADA, Pilar (eds.): *Afilando el pincel, dibujando la voz. Prácticas pictóricas gòtica*. Madrid, Ed. Complutense, 2017, 302.

17. Elementos formales y decorativos islámicos fueron emulados por cristianos, ver RUIZ SOUZA, Juan Carlos: «Castilla y Al-Ándalus. Arquitecturas aljamiadas y otros grados de asimilación», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 16 (2004), 17-43; MARQUER, Julie: «Epigrafía y poder: el uso de las inscripciones árabes en el proyecto propagandístico de Pedro I de Castilla (1350-1369)», *e-Spania* [en línea], 13 junio 2012, <http://e-spania.revues.org/21058> [01/08/2017]; MARQUER, Julie: «El poder escrito: problemáticas y significación de las inscripciones árabes de los palacios de Pedro I de Castilla (1350-1369)», *Anales de la Historia del Arte*, 23 (2013), 499-508; RUIZ SOUZA, Juan Carlos: «Al-Andalus e Hispania en la identidad del arte medieval español. Realidad y desenfoque historiográfico», en FRANCO LLOPIS, Borja et alii: *Identidades cuestionadas: Coexistencia y conflictos interreligiosos en el Mediterráneo (ss. XIV-XVIII)*. Valencia, Universitat de València, 2016, 375-395; PAULINO MONTERO, Elena: «El alcázar de Medina de Pomar y la Casa del Cordón. La creación de un palacio especializado nobiliario», *Anales de Historia del Arte*, 23 (2013), 521-536 y PAULINO MONTERO, Elena: «¿Identidad religiosa e identidad artística? Las yeserías de Medina de Pomar y el papel mediador del ornamento», en FRANCO LLOPIS, Borja et alii: *Op. Cit.* 395-408.

18. RODRÍGUEZ PEINADO, Laura: *Engalanamiento textil...283-304*. Para la pintura valenciana: GÓMEZ-FRECHINA, José: «Modelos textiles en la pintura valenciana (ca.1390-1440): Importancia y significación», en FRECHINA, José: *El retablo de San Martín, Santa Úrsula y San Antonio abad*. Valencia, Museo de Bellas Artes de Valencia, 2004, 73-83.

19. NAGER, Alexandre: «Twenty-five notes on pseudoscript in Italian art», *RES*, 59-60 (2011), 228-248 y SCHULZ, Vera-Simone: «From Letter to Line: Artistic Experiments with Pseudo-Script in Late Medieval Italian Painting, Preliminary Remarks», en WOL, Gerhard y FAIETTI, Marzia (eds.): *The Power of Line: Linea III*. München, Hirmer, 2015, 144-161, entre otros.

20. RODRÍGUEZ PEINADO, Laura: *Engalanamiento textil...287*.

técnicas (seda, terciopelo, brocado) sirviendo una misma tela para vestir paredes, suelos o personajes.²¹ Es lo que sucede en las tablas valencianas. Los Hernandos usaron como modelo una seda andalusí en tres de los doce paneles de la catedral: *Visitación* (indumentaria), *Presentación de Jesús en el Templo* (personaje y contra-huella) y *Dormición de la Virgen* (pañó mortuorio). Tela que también se advierte en la *Virgen del huso* del Museo Nacional del Prado (MNP, s. XVI), atribuida a Llanos.

La primera escena donde fue copiado el tejido es en la *Visitación*.²² A la derecha de María uno de los personajes femeninos viste una seda ornamentada con registros verticales, alternándose inscripciones árabes y motivos vegetales sobre fondo oscuro (Fig. 1). Garín consideró que esta «tela letreada» fue propiedad del taller de los Hernandos y la utilizaron adaptándola a la superficie del vestido; según el autor, incluso con una disposición «un poco forzada» y de «incómoda lectura, de ser posible esta». ²³ Si bien es cierto que los artistas realizaron los caracteres un tanto desfigurados, la inscripción es legible como se demostrará adelante.



FIGURA 1. VISITACIÓN (DETALLE). PUERTAS DEL RETABLO MAYOR DE LA CATEDRAL DE VALENCIA.
Foto: María Gómez Rodrigo.

21. *Idem*, 292, nota nº 11.

22. BENITO DOMÉNECH, Fernando: *Op. Cit.* 102-105; IBÁÑEZ MARTÍNEZ, Pedro Miguel: *Fernando Yáñez de Almédina...*274-278 y GÓMEZ-FRECHINA, José: *Los Hernandos: pintores...*73-75.

23. GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe María: *Letreros y letroides...*272.

La siguiente obra en la que se aprecia la tela es en la *Presentación de Jesús* (Fig. 2).²⁴ En esta tabla que recrea el interior del Templo de Jerusalén coexisten elementos renacentistas, que remiten a la Antigüedad clásica (esfinges, hipocampos, *putti*), con otros islámicos. Aparecen letras árabes en la alfombra que cubre las contrahuellas de la escalera y en la indumentaria de la profetisa Ana, personaje del extremo izquierdo de la obra. Según Benito, la función de estas inscripciones es «puramente decorativa puesto que nada dicen y más parecen referencias de gusto oriental».²⁵ Por otro lado, al atribuírsele esta pintura a Llanos, autores como Garín, vieron en ella «los paños moriscos con letras o letroides, menos ‘sentidos’, más bien aceptados por compromiso con el gusto del colega aficionado a ellos [Yáñez], o efecto de una colaboración secundaria de éste».²⁶ No compartimos esta opinión puesto que aquí es donde mejor se aprecian los caracteres árabes, siendo esta escena la que nos permite afirmar que estas inscripciones tienen una correcta lectura. Así pues, tiene razón en pensar que no es un trabajo de Llanos en solitario.²⁷

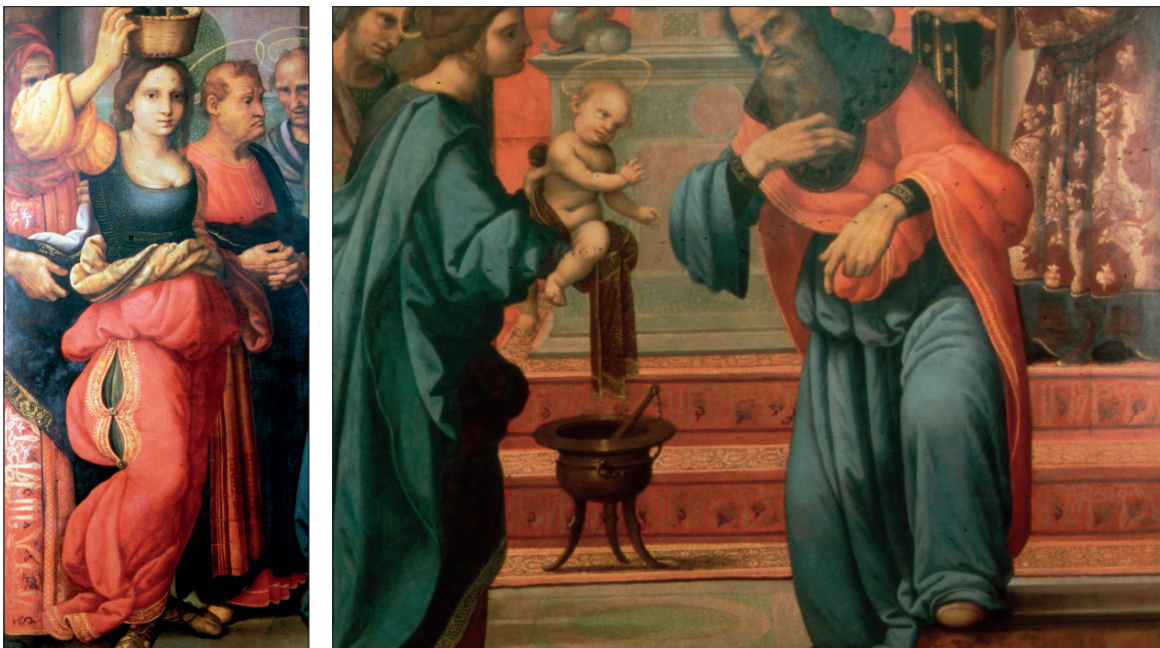


FIGURA 2. PRESENTACIÓN DE JESÚS EN EL TEMPLO (DETALLE). PUERTAS DEL RETABLO MAYOR DE LA CATEDRAL DE VALENCIA. Foto: María Gómez Rodrigo.

En la última tabla en la que se advierte el tejido es en la *Dormición* (Fig. 3).²⁸ En primer término, aparece la Virgen tendida en el lecho rodeada de apóstoles. Aquí también destaca entre elementos renacentistas la seda andalusí del paño funerario

24. BENITO DOMÉNECH, Fernando: *Ibidem*, 82-85; IBÁÑEZ MARTÍNEZ, Pedro Miguel: *Ibidem*, 300-304 y GÓMEZ-FRECHINA, José: *Ibidem*, 61-63.

25. BENITO DOMÉNECH, Fernando: *Idem*, 85.

26. GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe María: *Las inscripciones pseudo-arábigas...* 351.

27. Ver nota nº 10.

28. BENITO DOMÉNECH, Fernando: *Op. Cit.*, 114-117; IBÁÑEZ MARTÍNEZ, Pedro Miguel: *Fernando Yáñez de Almédina...* 288-292 y GÓMEZ-FRECHINA, José: *Los Hernandos: pintores...* 81-83.



FIGURA 3. *DORMICIÓN DE LA VIRGEN (DETALLE)*. PUERTAS DEL RETABLO MAYOR DE LA CATEDRAL DE VALENCIA. Foto: María Gómez Rodrigo.

que cubre el túmulo donde descansa María. La ornamentación se distribuye en registros horizontales que alternan: una banda sobre fondo rosa con letras árabes en blanco y un ajedrezado enmarcado en tres cintas (blanca, negra y amarilla). Como en los casos anteriores se ha dicho poco sobre el uso que hacen los Hernandos de este tipo de tejido. Autores como Garín, destacaron el «carácter oriental» de la lujosa tela con «letreros moriscos» que no tenían para él significado alguno.²⁹ Se ha querido relacionar su uso con la sensibilidad visual de Yáñez. Según Tormo, pudo estar en contacto con productos textiles como las alfombras que se tejían en pueblos manchegos, y este sería uno de los posibles motivos que incitó al maestro a reproducir telas de estas características en sus obras.³⁰ Otra de las hipótesis es que pudieron comprar estos tejidos en Valencia. No debemos olvidar que a finales de la Edad Media se encontraba entre los puertos más importantes de escala en el itinerario del comercio de la seda.³¹ Seguramente estas telas procedentes de Granada estuvieron circulando por la capital durante mucho tiempo y fue fácil que alguna muestra textil cayera en manos de su taller. Además, como ciudad portuaria mantuvo estrechos vínculos culturales

y artísticos con Italia. Teniendo en cuenta esto, sería factible que los Hernandos hubieran mantenido contacto durante su estancia allí con un modelo similar, ya que son numerosas las muestras pictóricas italianas en las que se representan inscripciones árabes.

Nuestro estudio de tejidos islámicos en catálogos y en diversas instituciones, indica que los Hernandos utilizaron como modelo para la catedral una tela incluida en el grupo de las denominadas «sedas de la Alhambra». Hasta el momento se ha mantenido que los caracteres representados en las tablas son «pseudo-grafías». Sin embargo, podemos asegurar que no es así, ya que nuestra investigación demuestra que ofrecen una correcta lectura. Los pintores reelaboraron un mismo tejido para adaptarlo tanto al mobiliario (colcha y alfombra) como al vestuario (indumentaria)

29. GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe María: *Yáñez de la Almedina, pintor español*. Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1953, 119; GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe María: *Letreros y letroides...275* y BENITO DOMÉNECH, Fernando: *Op. Cit.* 114.

30. TORMO MONZÓ, Elías: «Obras conocidas y desconocidas de Yáñez de la Almedina», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 32 (1924), 34.

31. NAVARRO ESPINACH, Germán: «La seda entre Génova, Valencia y Granada en época de los Reyes Católicos», en *Actas del Congreso la Frontera Oriental Nazarí como Sujeto Histórico (S.XIII-XVI): Lorca-Vera, 22 a 24 de noviembre de 1994*. Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1997, 477-483.

de determinadas escenas. A pesar de que el texto es el mismo en las tres tablas, su disposición dificultó la interpretación de las secuencias gráficas, ya que aparecen en espejo (*Dormición*), invertidas (*Presentación*) o parcialmente cercenadas y deformadas (*Visitación*). Pero su confrontación con inscripciones bordadas en tejidos conservados permite su lectura como: «*ʿIzz li-mawlānā al-sulṭān*», cuya traducción es «Gloria a nuestro señor el sultán» (Fig. 4 y 5).³²



FIGURA 4. LAMPAS DE SEDA, S. XV, ESPAÑA. Foto: Philadelphia Museum of Art (inv. 1936-14-1).

FIGURA 5. LEMA GLORIA A NUESTRO SEÑOR EL SULTÁN. CALCO DE LA INDUMENTARIA DEL PERSONAJE DE LA PRESENTACIÓN. Dibujo: Jesús Romero del Hombrebueno.

Por otro lado, no es la única vez que los Hernandos usaron estas grafías. A Llanos se le atribuye la *Virgen del huso*,³³ tabla que representa a María y el Niño. Este último situado sobre una superficie en la que se vislumbran letras árabes.³⁴ El artista parece plasmar la misma inscripción de la catedral de Valencia (Fig. 6). La descripción que ofrece Ibáñez de la obra donde expone que el letrado arábigo no es tan habitual en Llanos como en su tocayo, nos invita a reflexionar.³⁵ En Caravaca de la Cruz (Murcia) se encuentran seis tablas pintadas por Llanos (c. 1520). En cuatro se representa la aparición de la Cruz y las conversiones que tuvieron lugar allí, entre

32. Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid (inv. CE20983); Instituto Valencia de Don Juan, Madrid (inv. 2101, inv. 2106 e inv. 2107); Centre de Documentació i Museu Tèxtil, Tarrasa (inv. 39 e inv. 65); Museu del Disseny de Barcelona (inv. MTIB 32916); Museu Episcopal de Vic, Barcelona (inv. MEV 2079 e inv. MEV 9198); virgen vestidera de la iglesia de Cabrejas (Valladolid); The State Hermitage Museum, San Petersburgo (inv. EF-1187); Victoria & Albert Museum, Londres (V&A, inv. 1105-1900); Cleveland Museum of Art (CMA, Fondo Wade 1939.36); Philadelphia Museum of Art (inv. 1936-14-1); Cooper Hewitt Smithsonian Design Museum, Nueva York (inv. 1902-1-225 e inv. 1902-1-302, antes Colección Miguel y Badía); Rijksmuseum, Amsterdam (inv. BK-16490); Museum Fines of Arts, Boston (inv. 35.638) y Museo Nazionale del Bargello, Florencia (inv. 141).

33. Ruiz Manero la atribuye con interrogante a Yáñez. RUIZ MANERO, José María: «Pintura italiana del siglo XVI en España. I Leonardo y los leonardescos», *Cuadernos de arte e iconografía*, 5, 9 (1992), 21.

34. Las referencias a la plasmación de caracteres en esta obra son escasas, ver LÓPEZ JIMÉNEZ, José Crisanto: «Una tabla leonardesca en Murcia», *Archivo Español de Arte*, 32, 128 (1995), 325-326; GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe María: *Letreros y letroides...273*; BENITO DOMÉNECH, Fernando: *Op. Cit.* 144 y GÓMEZ-FRECHINA, José: *Los Hernandos: pintores...104*.

35. IBÁÑEZ MARTÍNEZ, Pedro Miguel: *La huella de Leonardo en España: los Hernandos y Leonardo*. Madrid, Canal de Isabel II-Comunidad de Madrid, 2012, 326.



FIGURA 6. VIRGEN DEL HUSO (DETALLE), S. XVI. ATRIBUIDA A FERNANDO LLANOS.
Foto: Museo Nacional del Prado, Madrid.



FIGURA 7. CASULLA DE GINÉS PÉREZ CHIRINOS (DETALLE). SEDA NAZARÍ, S. XIV. MUSEO SANTUARIO DE LA VERA CRUZ, CARAVACA DE LA CRUZ, MURCIA. Foto: Autor.

ellas la de Abu Zayd (c. 1195-1268).³⁶ A pesar de que algunos personajes llevan almiar, ni el *sayyid* ni su corte visten tejidos con inscripciones árabes. En el momento de pintarla pudo estar en contacto con la casulla de Ginés Pérez Chirinos (Fig. 7) ornamentada a base de registros en los que se disponen el lema «Gloria a nuestro señor el sultán» y el nombre de Yusuf I (1318-1354).³⁷ Resulta extraño que el artista pudiendo copiar estos motivos para dotar de mayor historicidad a la obra no lo haga, y sí en la *Virgen del huso*. Consideramos que esta última —pese a su innegable parecido con los *Desposorios de la Virgen* (catedral de Murcia, 1516) de Llanos, y sus diferencias con la *Virgen del huso* de Yáñez (Colección particular)— podría ser una obra efectuada por los Hernandos, y no de modo individual.³⁸ Esa podría ser la razón del uso de estos caracteres, puesto que Llanos no vuelve a utilizarlos en sus obras y en cambio Yáñez sí. El de Almedina vistió con ellos a dos de los soldados de la *Resurrección de Cristo* del Museo de Bellas Artes de Valencia (MBAV, c. 1515-1525),

36. BAS, Quintín: *Historia de Caravaca*. Caravaca, Tipografía de La Luz, 1985, 73-75. Garín pone en tela de juicio que todas fueran pintadas por Llanos. GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe María: *Yáñez de la Almedina...130*.

37. POZO MARTÍNEZ, Indalecio: «Donantes y limosnas a la Santa Vera Cruz de Caravaca (ss. XIV-XIX)», *Murgentana*, 118 (2008), 55-59. Según la tradición es la que portaba el sacerdote en la misa cuando se le apareció la Cruz. Sin embargo, la tela es de cronología posterior.

38. LÓPEZ JIMÉNEZ, José Crisanto: *Op. Cit.* 324-326. La obra estuvo durante generaciones en la casa de Rojas, Orihuela (Alicante) propiedad de los Bernabeu. Se ha atribuido a Llanos por características formales relacionadas con una obra del mismo asunto de Da Vinci.

a *Santa Catalina* (MNP, c. 1505-1510) y en la catedral de Cuenca al rey Baltasar en la *Epifanía* de la capilla de los Caballeros y a un personaje de la *Adoración de los pastores* de la capilla Peso (1531-1536). Cabe decir que los motivos ornamentales que reprodujo Yáñez en estos personajes son distintos a los representados en la seo de Valencia, aunque también utiliza como modelo seda nazarí.

Como se ha dicho, los Hernandos copiaron en la catedral una tela andalusí incluida en el grupo de las «sedas de la Alhambra». Se denomina de este modo a los tejidos nazaríes que se asemejan a la decoración de los palacios granadinos. Su cronología se establece por comparación con otras artes contemporáneas y se dividen en dos grupos. Uno con ornamentación geométrica: anchos registros de lacerías, medallones o estrellas, separados por franjas más estrechas con almenas, cartelas y atauriques. Otro con bandas de cenefas vegetales, lacerías e inscripciones cúficas que se entremezclan con elementos de la flora nazarí (palmas de perfil y hojas asimétricas) y vegetales de tipo gótico (clavellinas y espigas) relegados en segundo término.³⁹ Aquí se incluye el tejido con el lema «Gloria a nuestro señor el sultán» representado en las tres tablas. Este diseño formó parte de una serie de telas creadas para el uso de la casa real del sultanato nazarí de Granada. Un ejemplo de su utilización en un contexto cristiano lo proporciona la *Capa de los condestables de Castilla* (Fig. 8).⁴⁰ Pedro Fernández de Velasco (1425-1492) y su esposa Mencía de Mendoza (c. 1421-1499) regalaron tela andalusí para confeccionar un terno para su capilla en la catedral de Burgos.



FIGURA 8. CAPA DE LOS CONDESTABLES, S. XV. CAPILLA DE LOS CONDESTABLES (BURGOS).
Foto: «Alet Restauración». En: <http://aletrestauracionyconservacion.com> [03/09/2007].

39. PARTEARROYO LACABA, Cristina: «Tejidos andalusíes», *Artigrama*, 22 (2007), 371-419 y PARTEARROYO LACABA, Cristina: «Los tejidos nazaríes», en VIGUERA MOLINS, M^a Jesús (coord.): *Málaga: entre Malaca y Málaga*. Málaga, Universidad de Málaga, 2009, 147-172.

40. PARTEARROYO LACABA, Cristina: «Capa pluvial de tejido nazarí para la capilla de los Condestables en la catedral de Burgos», en DODDS, Jerrilynn (ed.): *Al-Andalus: las artes islámicas en España*. Madrid, El Viso, 1992, 336-337. Moreno y Platero exponen los resultados de su restauración, así como datos de los inventarios de la catedral de Burgos donde parece figurar. MORENO GARCÍA, Mónica y PLATERO OTSOA, Aranzazu: «Gloria al sultán en la capilla de los Condestables de la catedral de Burgos», *Akobe*, 8 (2007), 36-43.

Cabe señalar que el lema «Gloria a nuestro señor el sultán», que se aprecia tanto en la decoración mural (Alcázar Genil, Puerta del Vino, palacio de Comares y de los Leones) como en los tejidos nazaríes, se utilizó en la epigrafía islámica desde el siglo XII. Fue una de las fórmulas más reproducidas en el arte mameluco y llegó seguramente a la corte de Granada gracias a las continuas conexiones que mantuvo con Egipto.⁴¹ Fueron las transacciones comerciales y relaciones diplomáticas las que propiciaron la llegada de objetos suntuarios a la península. Rosser-Owen sugiere que embajadas del gobierno de Yusuf I y de su hijo Muhammed V (1338-1391), imploraron ayuda al sultanato de Egipto para frenar contingentes cristianos y el acto protocolario concluiría con intercambio de presentes (objetos de latón, cristal, cerámica y tejidos).⁴² Estas piezas compartían temas ornamentales que posteriormente se reprodujeron en el arte nazarí.⁴³ Conocemos por Ibn Jaldún (1332-1406) que precisamente una de las manifestaciones de poder y soberanía, consistió en inscribir los nombres dinásticos y lemas en los bordes de las prendas de vestir.⁴⁴ Como se ha dicho, las telas islámicas fueron apreciadas entre la comunidad cristiana por su suntuosidad, y el siguiente ejemplo lo demuestra. En los fondos del CMA (inv. 1939.40) se encuentra un tejido procedente de Egipto y que según Mackie, antigua conservadora de textiles y arte islámico, sirvió de manto para una virgen de una iglesia cercana a Valencia (Fig. 9). Inserto en medallones lanceolados y con disposición especular se lee: «Gloria a nuestro señor el sultán, el rey».⁴⁵ El pintor Miquel Alcanyís (doc. 1407-1447) usó este diseño para vestir a uno de los personajes del retablo de la *Santa Cruz* (MBAV, c. 1410) (Fig. 10). Fue común entre artistas valencianos reproducir estos textiles, ya que muchos de ellos estuvieron bordados con hilos de oro, y su uso dotó de magnificencia a la obra. En este contexto no es extraño encontrar a la virgen vestida con ricas sedas con inscripciones árabes como sucede en *Nuestra Señora de Gracia y los grandes maestros de la Orden de Montesa* (MNP, c. 1412). En la obra pintada por Antoni Peris (c. 1365-1422) se aprecian caracteres cúficos insertos en cartelas.

Las inscripciones árabes de los tejidos pasaron a la decoración mural y viceversa. La mayor parte de la epigrafía que aparece en la arquitectura áulica son eulogias, frases doxológicas y fórmulas propiciatorias.⁴⁶ No obstante, lo más interesante es su uso en la decoración de edificios religiosos⁴⁷ y civiles medievales como respuesta a

41. PUERTA VÍLCHEZ, José Miguel. «La epigrafía en las cortes nazarí y mameluca. Tratadística y epigrafía», en CALVO CAPILLA, Susana (ed.): *Op. Cit.*, 175-177.

42. Influencias mamelucas en los tejidos nazaríes en ROSSER-OWEN, Mariam: *Arte islámico de España*. Sevilla, Tres Culturas, 2010, 58-63.

43. NASSER, Rabat: «In Search of a triumphant image: The experimental quality of Early Mamluk art», en BEHRENS-ABOUSEIF, Doris (ed.): *The Arts of the Mamluks in Egypt and Syria: Evolution and Impact*. Bonn, University Press, 2012, 30-31.

44. PARTEARROYO LACABA, Cristina: *Los tejidos nazaríes...*157.

45. Se atribuye al sultanato de Barsbay (1422-1438). El trabajo de Mackie se centra en textiles mamelucos donde en muchos de ellos aparece el lema «Gloria a nuestro señor el sultán», en MACKIE, Louise W.: «Toward an Understanding of Mamluk Silks: National and International Considerations», *Muqarnas*, 2 (1984), 127-146.

46. MARQUER, Julie: *Epigrafía y poder...*párrafo 12.

47. Las Huelgas (Burgos), San Román y Santa Cruz (Toledo), en DODDS, Jerrilynn; MENOCA, M^a Rosa y KRASNER, Abigail: *The Arts of Intimacy: Christians, Jews, and Muslims in the Making of Castilian Culture*. London, Yale University Press, 2008, 159-161 y 163-190.

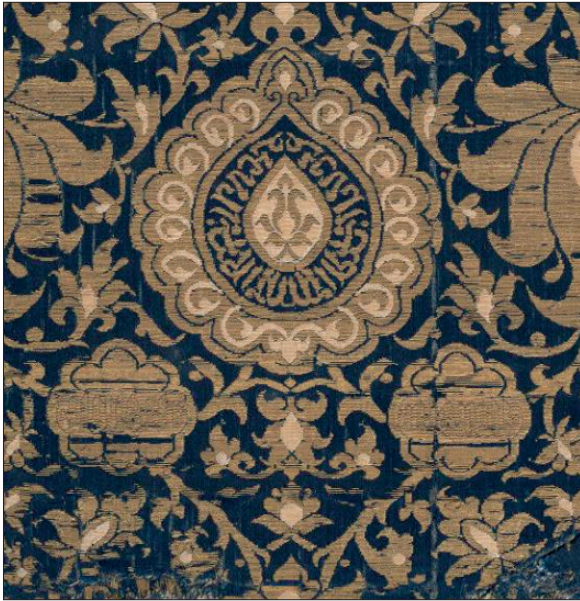


FIGURA 9. LAMPAS DE SEDA, S. XV, EGIPTO. Foto: Cleveland Museum of Art (Inv. 1939.40).

FIGURA 10. RETABLO DE LA SANTA CRUZ (DETALLE TABLA DE LA CRUCIFIXIÓN). MIGUEL ALCAÑIZ, C. 1410. MUSEO DE BELLAS ARTES DE VALENCIA. Foto: Autor.

las alianzas, préstamos e intercambios entre musulmanes y cristianos. Se debe tener en cuenta que, a pesar de los continuos enfrentamientos, convivieron y se influenciaron mutuamente. La utilización de modelos islámicos dio lugar a un hibridismo arquitectónico⁴⁸ donde coexistieron elementos que en principio podrían resultar contradictorios si se tiene en cuenta las creencias religiosas de los promotores de las obras. Pedro I de Castilla (1334-1369) hizo suya la loa «Gloria a nuestro señor el sultán» para su palacio de Sevilla.⁴⁹ El monarca se inspiró en parte de la simbología islámica en la cual las inscripciones ocuparon un lugar preponderante como instrumento de propaganda y legitimación.⁵⁰ Incluso se atrevió en la fachada de la Montería a figurar en el mismo plano que Dios y *Al-lāh*.⁵¹ Para Marquer la utilización y asimilación de estos motivos ornamentales respondió a la permeabilidad cultural que caracterizó la península ibérica en la segunda mitad del siglo XIV y que se vio favorecida por el contacto entre grupos confesionales. Según el mismo autor, la utilización de estos modelos en el Alcázar de Sevilla se entiende dentro de un contexto político concreto donde funcionaron como representación simbólica de poder.⁵² Lo mismo aconteció con Pedro Fernández de Velasco (†1384) al incorporar en su alcázar de Medina de Pomar inscripciones en latín, castellano y árabe. Estas últimas según Paulino, muestra de su autoridad y dominio.⁵³

48. Para profundizar en este concepto BURKE, Peter: *Hibridismo cultural*. Trad. CHAPARRO MARTÍNEZ, Sandra. Madrid, Akal, 2010, 73-88, en especial 74.

49. MARQUER, Julie: *El poder escrito...*599-508.

50. MARQUER, Julie: *Epigrafía y poder...*párrafo 3.

51. RUIZ SOUZA, Juan Carlos: *Al-Andalus e Hispania...*386.

52. MARQUER, Julie: *Epigrafía y poder...*párrafo 14. MARQUER, Julie: *El poder escrito...*500.

53. PAULINO MONTERO, Elena: *¿Identidad religiosa...*405.

El gusto por la estética islámica continuó hasta el siglo XVI. Por consiguiente, no es extraño observar la pervivencia de motivos ornamentales islámicos en algunas obras religiosas del Renacimiento. Los pintores continuaron usando tejidos andalusíes como modelos. No obstante, desconocemos si su uso respondió a una demanda manifiesta de los promotores. Hay que mencionar que, los Hernandos no fueron los únicos artistas que incluyeron sedas nazaríes en sus trabajos. En las tablas de *Cristo ante Pilatos* y *Pilatos lavándose las manos* (MNP, c. 1500) del taller de los Osona vemos una seda listada decorada con «pseudo-inscripciones» y diseños geométricos similar a la que se advierte en *San Dionisio entronizado* (catedral de Valencia, c. 1500-1502). Adele Condorelli relacionó el uso de caracteres árabes en el trabajo de artistas como el alemán Joan de Burgunya (†1525) con un fenómeno pictórico que denominó «*influsso di Yáñez de la Almedina*».⁵⁴ El tejido del baldaquino de la *Virgen, el Niño y el infante San Juan* del Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC, c. 1515-1525) recrea las coloridas telas listadas andalusíes y se asemeja a la casulla de Chirinos (Fig. 11). Quizá este gusto por reproducir textiles hispanomusulmanes se debió al vínculo que tuvo este artista con Yáñez⁵⁵ o como hemos dicho anteriormente a que Valencia fue uno de los puertos clave en el itinerario comercial de la seda granadina. Hipótesis aplicables al Maestro de Alcira, pintor del siglo XVI.⁵⁶ En la tabla incompleta de la *Santa Estirpe* (Colección Laia Bosch, 1528) vemos una cortina confeccionada con un tejido similar al usado por el taller Yáñez-Llanos en la catedral (Fig. 12). A base de registros horizontales se alterna motivos vegetales e inscripciones que Toló estima «*podrien bé ser hebrees*».⁵⁷ Consideramos que, aunque este pintor recreó con menor precisión los caracteres de los Hernandos, son árabes puesto que reproduce una tela nazarí con el lema «Gloria a nuestro señor el sultán» como la que se encuentra en el V&A (inv. 1105-1900, Fig. 13) y con la que se confeccionó la *casulla de santa Eufemia*. Otra tela similar se utilizó en la *Epifanía* del Museo de Bellas Artes de Salamanca (c. 1535-1540).⁵⁸ Francisco de Comontes (†1565) —último miembro de una saga de pintores toledanos vinculados al taller de Juan de Borgoña— vistió al rey Baltasar con un tejido andalusí (Fig. 14). La prenda presenta bandas que alterna motivos vegetales y lo que parece ser caracteres arábigos, semejantes a los utilizados por los Hernandos y el Maestro de Alcira. Vemos que este gusto por modelos ornamentales islámicos, en concreto por las inscripciones árabes, pervivió en el tiempo escapándose del ámbito geográfico valenciano.

54. Ver GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe María: *Letreros y letroides...274*, nota 29.

55. LÓPEZ AZORÍN, M^a José y SAMPER EMBIZ, Vicente: «Sobre pintores en el Reino de Valencia hacia la primera mitad del siglo XVI: aportación documental», en HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo (coord.): *De pintura valenciana (1400-1600): estudio y documentación*. Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2006, 138-139.

56. Para profundizar sobre este artista ver TOLÓ LÓPEZ, Elena: *El Mestre de Sixena i el Mestre d'Alzira: dos enigmes de la pintura del Renaixement*, (Tesis doctoral inédita), Universitat de Lleida, 2015.

57. *Idem*, 164.

58. Tabla atribuida anteriormente a Juan de Borgoña (fl. 1494-1536). Fiz basándose en características formales la considera de Comontes. FIZ FUERTES, Irune: «Atribución a Francisco de Comontes de una Epifanía y una Anunciación en el Museo de la Universidad de Salamanca», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 64 (1998), 283-287.



FIGURA 11. VIRGEN Y NIÑO CON EL INFANTE SAN JUAN (DETALLE). JOAN DE BURGUNYA, C. 1515-1525. Foto: Museu Nacional d'Art Catalunya.



FIGURA 12. SANTA ESTIRPE (DETALLE). ATRIBUIDA AL MAESTRO DE ALCIRA, 1528. Foto: Colección Laia Bosch.



FIGURA 13. LAMPAS (DETALLE), GRANADA, C. 1330-1450. Foto: Victoria & Albert Museum (inv. 1105-1900).

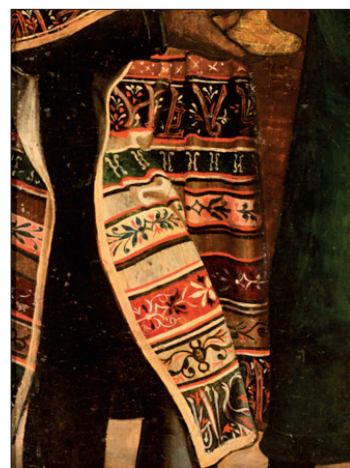


FIGURA 14. EPIFANÍA (DETALLE). ATRIBUIDA A FRANCISCO COMONTES, C. 1535-1540. Foto: Museo de Bellas Artes, Salamanca.

A través de estas páginas se ha visto el aprecio que se tuvo desde el Medievo por las sedas islámicas. Debido a la fragilidad de los tejidos son pocas las muestras materiales que han llegado hasta nuestros días. No obstante, la pintura religiosa se convierte en una fuente documental que nos ayuda a entender los intercambios culturales, ya que en cierto modo son el reflejo de la época en que se gestaron. Hemos resuelto la legibilidad de las inscripciones de las puertas del retablo de la catedral de Valencia y mostrado la pervivencia de modelos ornamentales islámicos en el Renacimiento. Los Hernandos representaron en la seo un tejido nazarí caracterizado por el lema «Gloria a nuestro señor el sultán». Esta fórmula propiciatoria que llegó a al-Ándalus a través de relaciones diplomáticas, no solo fue usada por la dinastía nazarí. Durante el Medievo parte de la élite castellana utilizó esta frase laudatoria en sus construcciones palaciegas como respuesta a la permeabilidad artística y cultural del momento, apropiándose en algunos casos de sus connotaciones. También se realizaron prendas litúrgicas con sedas andalusíes que incluyeron la misma inscripción. El uso de estas telas en la pintura de los Hernandos y de artistas coetáneos pudo responder al gusto de los promotores de las obras, principalmente porque las dotaban de magnificencia. Partiendo de este contexto, que demuestra un hibridismo cultural y que permite trabajar el conjunto de las artes como una historia de transferencias y de elementos comunes como se ha visto en el texto, se nos plantean distintas hipótesis para la utilización de estos tejidos en las tablas de la catedral.

En primer lugar, podríamos pensar que los Hernandos como propone Rodríguez Peinado intentaron proporcionar una ambientación a las escenas⁵⁹ y en este caso dotarlas de un elemento historicista, esto es, situarlas en un espacio y tiempo concreto —Tierra Santa— y reverenciar así las raíces orientales del cristianismo, pensando que las inscripciones podrían ser hebreas.⁶⁰ Se debe considerar que existía la falsa creencia de que la lengua árabe se utilizó en la península antes de la llegada de los musulmanes (711).⁶¹ En este contexto no es extraño que la comunidad cristiana asimilara las letras árabes siendo frecuente encontrarlas en indumentaria, arquitectura o cerámica, aspecto al que no le hemos prestado atención para no desviarnos del tema. Podría ser que los artistas no conocieran el significado de las inscripciones y simplemente copiaron del natural telas o pinturas cercanas donde aparecían. Igual que reprodujeron modelos fisonómicos leonardescos, hicieron lo propio con otras figuras o formas comunes de la cultura hispánica y el uso del tejido como patrón justificaría que en ocasiones la disposición de las letras no figure correctamente como sucede en la *Virgen del Huso* atribuida a Llanos.

Como segunda hipótesis, cabría la posibilidad de que en su taller trabajase algún musulmán conocedor de la lengua árabe y esto podría explicar la legibilidad de las

59. RODRÍGUEZ PEINADO, Laura: *Engalanamiento textil...*287-307.

60. SHALEM, Avinoam: *Islam Christianized-Islamic...*136-137 y 171.

61. Uno de los argumentos para legitimar la autenticidad de los *Libros Plúmbeos* fue que habitaron en España «cristianos arábigos» en el siglo I antes de Cristo. Ver GARCÍA-ARENAL, Mercedes y RODRÍGUEZ MEDIANO, Fernando: *Un Oriente español: Los moriscos y el Sacromonte en tiempos de Contrarreforma*. Madrid, Marcial Pons, 2010, 23-44.

inscripciones.⁶² No solo copiaría un modelo, sino que además se asegurarían de hacerlo correctamente. Este hecho no sería extraño por el alto número de conversos que habitaban el territorio valenciano y que además se dedicaron a los oficios artísticos. El jesuita y morisco Ignacio de las Casas (1550-1608) tras su paso por la catedral de Segorbe advertía de la lectura desapercibida para los cristianos de palabras árabes insertas en un retablo de almas testimonio para él de la fe musulmana:

«[...] en el altar que tiene aquella iglesia, privilegiado de las ánimas, ay una imagen de las que pintan, alçando el sacerdote la ostia y del un lado y del otro de la ostia están unas labores pintadas que parecen lazos, y son letras arábicas bien hechas y formadas y dicen —No ay otros Dios— y del otro —sino Dios— que es la sentencia que an usado y usan oy los mahometanos y arrianos para negar la divinidad de Jesuchristo nuestro Señor y todos los sacramentos [...] y leyendo aquellas letras, se burlan de nosotros [...]».⁶³

A pesar de que las inscripciones de la catedral de Valencia sean legibles, no quiere decir que fueran comprensibles para el espectador, si bien formaron parte de la cultura visual compartida que se desarrolló en el Medievo. Como en el caso de Segorbe, tal vez los prelados no fueron conscientes de su significado, considerándolas mera decoración (algo que ha hecho parte de la historiografía de los siglos XIX y XX) y no otorgándole la consideración que se merece. A diferencia de los casos de Pedro I de Castilla o Pedro Fernández de Velasco, en las fuentes textuales que rodean la gestación de estas obras no tenemos datos que nos ayuden a entender el trasfondo ideológico de la representación de un lema islámico. Esta ausencia de fuentes tampoco nos permite plantear otras hipótesis que estarían vinculadas con el caso de Segorbe donde, como apunta Franco,⁶⁴ el texto que pasó inadvertido a los cristianos era un signo de humillación ante la sociedad que sometía al islam, por su mensaje de alabanza hacia la religión de Mahoma. Podría tratarse de una burla de criptomusulmanes que practicaron la *taqiyya* tras haber sido obligados a abrazar la fe de Cristo. Cabe recordar la situación que se vivía en aquellos momentos en la península ibérica. En 1492 se arrebató a los musulmanes el último territorio que les quedaba, a los pocos años los Reyes Católicos dictaron un edicto por el que los musulmanes de Castilla debían ser bautizados o expulsados (1502), algo que se repitió en Valencia durante las Germanías (1519-1522), siendo justamente este territorio uno de los que tenía mayor presencia andalusí. Aunque cabría la posibilidad

62. En el reino de Valencia la lengua árabe se usó con carácter público hasta mediados del siglo XVI cuando se suprimió oficialmente. BARCELÓ TORRES, Carmen: «Una lengua 'oficial' en un mundo cristiano», en *Minorías islámicas en el País Valenciano. Historia y dialecto*, València: Universitat de València-Instituto Hispano-Árabe de Cultura, 1984, 136-151. Sin embargo, siguió utilizándose en el siglo XVII pese a las disposiciones que se redactaron en su contra debido a dos factores. Por un lado, mucha población mudéjar y morisca permaneció aislada en zonas de difícil acceso y con escasa presencia cristiana. Por otro, algunos de sus señores cristianos les permitieron mantener sus signos de identidad. Para ampliar este tema BERNABÉ PONS, Luis y RUBIERA MATA, M^a Jesús: «La lengua de mudéjares y moriscos. Estado de la cuestión», *Actas del VII Simposio Internacional de Mudejarismo*. Teruel, Centro de Estudios Mudéjares, 1999, 599-631. BARCELÓ TORRES, Carmen y LABARTA GÓMEZ, Ana: *Cancionero Morisco*. Valencia, Ángeles Carrillo Baeza, 2016.

63. Texto extraído de FRANCO LLOPIS, Borja: «Ignacio de las Casas y el arte como método de evangelización», *Travaux et Documents Hispaniques*, 3 (2012), 44. Retablo desaparecido, actualmente en el Museo Catedralicio de Segorbe hay otro con el mismo asunto realizado por el Maestro Perea (ss. XV-XVI).

64. *Idem*, 42.

que fuera la opción contraria y que los Hernandos usaron los tejidos nazaríes en las puertas de la catedral como respuesta a una representación visual de la victoria de la Iglesia frente al islam.⁶⁵

En nuestro texto se han tratado de plantear las distintas hipótesis sobre la pervivencia de motivos ornamentales islámicos en el Renacimiento, en concreto a través del uso que hacen los Hernandos de las inscripciones árabes copiadas de una seda nazarí. La elección de estos motivos no es casual, principalmente por su legibilidad y cuidado con el que fueron usados, de ahí la necesidad de reflexionar sobre los mismos y continuar profundizando en el hibridismo cultural que se dio en la corona hispánica durante este periodo. Hemos propuesto nuevas vías de análisis de este hecho, siendo un primer escalón en la reconsideración del uso de elementos islámicos en la cultura visual cristiana de la Edad Moderna valenciana.

65. SHALEM, Avinoam: *Islam Christianized-Islamic...81*.

BIBLIOGRAFÍA

- BARCELÓ TORRES, Carmen: «Una lengua 'oficial' en un mundo cristiano», en BARCELÓ TORRES, Carmen: *Minorías islámicas en el País Valenciano. Historia y dialecto*, València: Universitat de València-Instituto Hispano-Árabe de Cultura, 1984, 136-151.
- BARCELÓ TORRES, Carmen y LABARTA GÓMEZ, Ana: *Cancionero Morisco*. Valencia, Ángeles Carrillo Baeza, 2016.
- BAS, Quintín: *Historia de Caravaca*. Caravaca, Tipografía de La Luz, 1985.
- BENITO DOMÉNECH, Fernando (com.): *Los Hernandos: pintores hispanos del entorno de Leonardo*. València, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 1998.
- BERNABÉ PONS, Luis y RUBIERA MATA, M^a Jesús: «La lengua de mudéjares y moriscos. Estado de la cuestión», *Actas del VII Simposio Internacional de Mudejarismo*. Teruel, Centro de Estudios Mudéjares, 1999, 599-631.
- BERNIS MADRAZO, Carmen: «Tapicería hispano-musulmana (siglos IX-XI)», *Archivo Español de Arte*, 27, 107 (1954), 189-211.
- BERNIS MADRAZO, Carmen: «Modas moriscas en la sociedad cristiana española del siglo XV y principios del XVI», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 144 (1959), 199-226.
- BURKE, Peter: *Hibridismo cultural*. Trad. CHAPARRO MARTÍNEZ, Sandra. Madrid, Akal, 2010.
- CHABÁS Y LLORENS, Roque: «Las pinturas del altar mayor de la Catedral de Valencia», *El Archivo*, 5 (1891), 376-402.
- CUENCA MONTAGUT, Robert: «L' escriptura àrab en la pintura gòtica», *Saitabi*, 43 (1993), 95-112.
- DODDS, Jerrilynn; MENOCA, M^a Rosa y KRASNER, Abigail: *The Arts of Intimacy: Christians, Jews, and Muslims in the Making of Castilian Culture*. London, Yale University Press, 2008.
- FELICIANO CHAVEZ, M^a Judith: «Muslim Shrouds for Christian Kings? A reassessment of Andalusí textiles in Thirteenth-century Castilian life and ritual», en ROBINSON, Cynthia y ROUHI, Leyla (ed.): *Under the Influence. Questioning the Comparative in Medieval Castile*. Leiden, Brill, 2005, 101-131.
- FIZ FUERTES, Irune: «Atribución a Francisco de Comontes de una Epifanía y una Anunciación en el Museo de la Universidad de Salamanca», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 64 (1998), 283-287.
- FRANCO LLOPIS, Borja: «Ignacio de las Casas y el arte como método de evangelización», *Travaux et Documents Hispaniques*, 3 (2012), 39-45.
- GARCÍA-ARENAL, Mercedes y RODRÍGUEZ MEDIANO, Fernando: *Un Oriente español: Los moriscos y el Sacromonte en tiempos de Contrarreforma*. Madrid, Marcial Pons, 2010.
- GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe María: *Yáñez de la Almedina, pintor español*. Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1953.
- GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe María: «Las inscripciones pseudo-arábigas en la pintura valenciana primitiva, especialmente en la de Yáñez de la Almedina», en *Actas del I Congreso de estudios árabes e islámicos*, Córdoba, 1962, Madrid, Comité Permanente del Congreso de Estudios Árabes e Islámicos, 1964, 345-356.
- GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe María: «Letreros y letroides en la temática artística», *Archivo español de Arte*, 44, 175 (1971), 259-282.
- GÓMEZ-FRECHINA, José: «Modelos textiles en la pintura valenciana (ca.1390-1440): Importancia y significación», en GÓMEZ-FRECHINA, José: *El retablo de San Martín, Santa Úrsula y San Antonio abad*. Valencia, Museo de Bellas Artes de Valencia, 2004, 73-83.

- GÓMEZ-FRECHINA, José: *Los Hernandos: pintores 1505-1525/c. 1475-1536*. Madrid, Arco-Libros, 2011.
- IBÁÑEZ MARTÍNEZ, Pedro Miguel: *Fernando Yáñez de Almedina: (La incógnita Yáñez)*. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1999.
- IBÁÑEZ MARTÍNEZ, Pedro Miguel: *La huella de Leonardo en España: los Hernandos y Leonardo*. Madrid, Canal de Isabel II-Comunidad de Madrid, 2012.
- IRIGOYEN GARCÍA, Javier: *Moors dressed as moors: clothing, social distinction, and ethnicity in early modern Iberia*. Toronto, University of Tonto Press, 2017.
- LÓPEZ AZORÍN, M^a José y SAMPER EMBIZ, Vicente: «Sobre pintores en el Reino de Valencia hacia la primera mitad del siglo XVI: aportación documental», en HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo (coord.): *De pintura valenciana (1400-1600): estudio y documentación*. Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2006, 133-148.
- LÓPEZ JIMÉNEZ, José Crisanto: «Una tabla leonardesca en Murcia», *Archivo Español de Arte*, 32, 128 (1995), 325-326.
- MACKIE, Louise W.: «Toward an Understanding of Mamluk Silks: National and International Considerations», *Muqarnas*, 2 (1984), 127-146.
- MARQUER, Julie: «Epigrafía y poder: el uso de las inscripciones árabes en el proyecto propagandístico de Pedro I de Castilla (1350-1369)», *e-Spania*, [en línea], 13 junio, 2012 <http://e-spania.revues.org/21058> [01/08/2017].
- MARQUER, Julie: «El poder escrito: problemáticas y significación de las inscripciones árabes de los palacios de Pedro I de Castilla (1350-1369)», *Anales de la Historia del Arte*, 23 (2013), 499-508.
- MORENO GARCÍA, Mónica y PLATERO OTSOA, Aranzazu: «Gloria al sultán en la capilla de los Condestables de la catedral de Burgos», *Akobe*, 8 (2007), 36-43.
- NAGER, Alexandre: «Twenty-five notes on pseudoscript in Italian art», *RES*, 59-60 (2011), 228-248.
- NASSER, Rabat: «In Search of a triumphant image: The experimental quality of Early Mamluk art», en BEHRENS-ABOUSEIF, Doris (ed.): *The Arts of the Mamluks in Egypt and Syria: Evolution and Impact*. Bonn, University Press, 2012, 21-35.
- NAVARRO ESPINACH, Germán: «La seda entre Génova, Valencia y Granada en época de los Reyes Católicos», *Actas del Congreso la Frontera Oriental Nazarí como Sujeto Histórico (S. XIII-XVI): Lorca-Vera, 22 a 24 de noviembre de 1994*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 1997, 477-483.
- OREJA ANDRÉS, Sila: «El obsequio de tejidos como gesto de munificencia en el tardomedievo castellano: testimonios literarios», *Anales de Historia del Arte*, 24 (2014), 389-400.
- PARTEARROYO LACABA, Cristina: «Capa pluvial de tejido nazarí para la capilla de los Condestables en la catedral de Burgos», en DODDS, Jerrilynn (ed.): *Al-Andalus: las artes islámicas en España*. Madrid, El Viso, 1992, 336-337.
- PARTEARROYO LACABA, Cristina: «Tejidos andalusíes», *Artigrama*, 22 (2007), 371-419.
- PARTEARROYO LACABA, Cristina: «Los tejidos nazaríes», en VIGUERA MOLINS, M^a Jesús (coord.): *Malaqa: entre Malaca y Málaga*. Málaga, Universidad de Málaga, 2009, 147-172.
- PAULINO MONTERO, Elena: «El alcázar de Medina de Pomar y la Casa del Cordón. La creación de un palacio especializado nobiliario», *Anales de Historia del Arte*, 23 (2013), 521-536.
- PAULINO MONTERO, Elena: «¿Identidad religiosa e identidad artística? Las yeserías de Medina de Pomar y el papel mediador del ornamento», en FRANCO LLOPIS, Borja et alii. *Identidades cuestionadas: Coexistencia y conflictos interreligiosos en el Mediterráneo (ss. XIV-XVIII)*. Valencia, Universitat de València, 2016, 395-408.

- POZO MARTÍNEZ, Indalecio: «Donantes y limosnas a la Santa Vera Cruz de Caravaca (ss. XIV-XIX)», *Murgetana*, 118 (2008), 55-74.
- PUERTA VÍLCHEZ, José Miguel. «La epigrafía en las cortes nazarí y mameluca. Tratadística y epigrafía», en CALVO CAPILLA, Susana (ed.): *Las artes en al-Ándalus y Egipto: contextos e intercambios*. Madrid, Colección Arte y Contextos, 2017, vol. 2, 175-177.
- RODRÍGUEZ PEINADO, Laura: «Engalanamiento textil en la pintura gótica hispana», en MIQUEL JUAN, Matilde; PÉREZ MONZÓN, Olga y MARTÍNEZ TABOADA, Pilar (eds.): *Afilando el pincel, dibujando la voz. Prácticas pictóricas gótica*. Madrid, Ed. Complutense, 2017, 283-304.
- RODRÍGUEZ PEINADO, Laura: «Los textiles como objetos de lujo e intercambios», en CALVO CAPILLA, Susana (ed.): *Las artes en al-Ándalus y Egipto: contextos e intercambios*. Madrid, Colección Arte y Contextos, 2017, vol. 2, 187-206.
- ROSSER-OWEN, Mariam: *Arte islámico de España*. Sevilla, Tres Culturas, 2010.
- RUIZ MANERO, José María: «Pintura italiana del siglo XVI en España. I Leonardo y los leonardescos», *Cuadernos de arte e iconografía*, 5, 9 (1992), 1-109.
- RUIZ SOUZA, Juan Carlos: «Botín de guerra y tesoro sagrado», en BANGO TORVISO, Isidro G. (dir. cient.): *Maravillas de la España medieval: Tesoro sagrado y monarquía*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 2001, vol. 1, 31-40.
- RUIZ SOUZA, Juan Carlos: «Castilla y Al-Andalus. Arquitecturas aljamiadas y otros grados de asimilación», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 16 (2004), 17-43.
- RUIZ SOUZA, Juan Carlos: «Al-Andalus e Hispania en la identidad del arte medieval español. Realidad y desenfoque historiográfico», en FRANCO LLOPIS, Borja et alii: *Identidades cuestionadas: Coexistencia y conflictos interreligiosos en el Mediterráneo (ss. XIV-XVIII)*. Valencia, Universitat de València, 2016, 375-395.
- SANCHIS SIVERA, José: *La catedral de Valencia: guía histórica y artística*. Valencia, Imprenta de Francisco Vives Mora, 1909.
- SCHULZ, Vera-Simone: «From Letter to Line: Artistic Experiments with Pseudo-Script in Late Medieval Italian Painting. Preliminary Remarks», en WOL, Gerhard y FAIETTI, Marzia (eds.): *The Power of Line: Linea III*. München, Hirmer, 2015, 144-161.
- SHALEM, Avinoam: *Islam Christianized-Islamic portable objects in the medieval church treasuries of the Latin West*. Frankfurt, Peter Lang, 1996.
- TOLÓ LÓPEZ, Elena: *El Mestre de Sixena i el Mestre d'Alzira: dos enigmes de la pintura del Renaixement*, (Tesis doctoral inédita), Universitat de Lleida, 2015.
- TORMO MONZÓ, Elías: «Obras conocidas y desconocidas de Yáñez de la Almedina», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 32 (1924), 32-39.
- URQUÍZAR HERRERA, Antonio: *Coleccionismo y nobleza: signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento*. Madrid, Marcial Pons, 2007.
- YARZA LUACES, Joaquín: *Vestiduras ricas: Monasterio de las Huelgas y su época 1170-1340*. Madrid, Patrimonio Nacional, 2005.

PLATEROS TARDOGÓTICOS DE VALLADOLID AL SERVICIO DE LA CASA DUCAL DE MEDINACELI. A PROPÓSITO DE CIERTAS JOYAS PARA DOÑA MARÍA DE SILVA Y TOLEDO¹

LATE GOTHIC MASTER SILVERSMITHS FROM VALLADOLID AT THE SERVICE OF THE DUCAL HOUSE OF MEDINACELI: JEWELS FOR DOÑA MARÍA DE SILVA AND TOLEDO

Raúl Romero Medina²

Recibido: 04/01/2018 · Aceptado: 04/04/2018
DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2018.20790>

Resumen

A principios del siglo XVI, la Casa Ducal de Medinaceli era una de las familias aristocráticas más distinguidas en Castilla. El matrimonio formado por los II duques de Medinaceli, don Juan de la Cerda y doña María de Silva y Toledo, desarrolló una especial sensibilidad hacia el arte y la cultura. Los encargos de joyas para la duquesa de Medinaceli son una prueba de ello y permiten avanzar en el conocimiento de su valor y los nombres de los plateros, orfebres tardogóticos, que se vieron implicados, así como contextualizar el foco de Valladolid y los marcadores de plata que se documentan como Abdinete o Francisco de Cuenca, cuyos punzones se distinguen hoy en otras piezas conservadas.

Palabras claves

Casa Ducal de Medinaceli; plateros tardogóticos; Valladolid; joyas; María de Silva y Toledo.

Abstract

At the beginning of the 16th century, the Ducal House of Medinaceli was one of the most distinguished aristocratic families in Castile. The couple formed by Don

1. El presente artículo se ha realizado en el marco de una estancia de investigación en el Institut d'études anciennes et médiévales (IÉAM) de la Université Laval (Québec-Canadá) en colaboración con el Groupe de recherche en histoire de l'art du Moyen âge aux Lumières – Montréal. Dicha estancia posdoctoral ha sido financiada con cargo al Plan de Desarrollo del Profesorado (Curso 2016-2017) del Vicerrectorado de Profesorado de la Universidad Internacional de la Rioja-UNIR.

2. Universidad Internacional de la Rioja-UNIR. C.e.: raul.romero@unir.net

Juan de la Cerda and Doña Maria de Silva and Toledo developed a special interest in art and culture. Jewelry orders for the Duchess of Medinaceli prove this interest and allow us to know their value, and the names of the late Gothic master silversmiths and goldsmiths who were involved in the process. This study also allows us to contextualize Valladolid and the markers of silver that are documented as Abdinete or Francisco de Cuenca, whose bodkins are still recognized today in other preserved pieces.

Keywords

Ducal House of Medinaceli; master silversmiths; Valladolid; jewels; María de Silva and Toledo.

.....

CONTEXTUALIZANDO EL PROBLEMA

¿Por qué las grandes familias nobles acumularon riquezas en joyas y oro, en monedas o perlas? ¿Qué tanto por ciento suponían del total de un patrimonio familiar? ¿Cuál era su significado? Estas son algunas de las cuestiones que se formula el profesor Yarza cuando aborda el problema de recrear el escenario de la exhibición de la orfebrería por parte de los grandes linajes castellanos a lo largo del siglo XV³. En sus conclusiones señala que la fiebre por poseer estas piezas no era sólo un mecanismo más para mostrar la propia riqueza, sino una forma de manifestar el aprecio por determinadas personas, real o figurado, al agasajarles con joyas o piedras preciosas⁴.

Un ejemplo lo tenemos en el testamento firmado en Cogolludo por don Juan de la Cerda, II duque de Medinaceli, el 18 de enero de 1544, cuando en una de sus cláusulas se recoge

Yten mando que los joyeles que yo di a la Duquesa Doña Maria de Silva mi muger que son la Verza, el niño, la flor de lis y la verengena y las perlas que no se le pidan ni demanden por quanto yo se los di quando pario a mis hijos cada vez que paria un joyel e si necesario es por esta le hago donacion de todo ello o por aquella via e forma que de derecho ha mas lugar⁵.

El cariño que mostró el duque de Medinaceli por su segunda mujer, doña María de Silva, había hecho que con el nacimiento de cada uno de sus hijos este le entregase, además de perlas⁶, un joyel, es decir, un tipo de joya habitualmente de oro, no seriada, de pequeño tamaño con una o varias piedras de gran valor y que se lucían sobre el pecho, prendido sobre vestiduras y tocas o también sobre cadenas y collares⁷. Aunque el testamento no precise mucho, algunas de sus formas permiten ser comparadas con piezas contemporáneas, como la berza, que debió ser muy parecido al joyel del mismo nombre que poseyó Isabel la Católica, una pieza esmaltada de gusto gótico, con forma de hojas de berza u hojarasca, que incorporaba un diamante, rubí y perlas, y que se entregó al rey de Portugal como parte de la dote de su mujer, la infanta María⁸. Del mismo modo, el testamento se refiere a la berenjena,

3. YARZA LUACES, Joaquín: *La nobleza ante el Rey. Los grandes linajes castellanos y el arte en el siglo XV*. Madrid, Fundación Iberdrola, 2003.

4. *Idem*.109.

5. Archivo de la Fundación Casa Ducal de Medinaceli (ADM), Sección Medinaceli, Leg. 7, n.º. 11. Cit. ROMERO MEDINA, Raúl: «Señores y mecenas. Los condes de El Puerto de Santa María y el Arte», en ANDÚJAR CASTILLO, Francisco y DÍAZ LÓPEZ, Julián Pablo (coord.): *Los señorios en la Andalucía Moderna. El Marquesado de los Vélez*. Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2008, 693.

6. Las perlas eran elementos seriados que podían servir como alhajas, para enriquecer las joyas, pero también servían para prenderlas sobre la vestimenta. Tenían, por tanto, una función versátil.

7. Estas y otras tipologías son descritas en la síntesis que sobre la joyería española realizara la profesora Arbeteta. Para ello, véase ARBETETA MIRA, Letizia: «La joyería española de los siglos XVI al XX», en BARTOLOMÉ ARRAIZA, Alberto (coord.): *Summa Artis. Artes Decorativas (I)*. Madrid, Espasa Calpe, 1999, 187-259.

8. ARBETETA MIRA, Letizia: «La Corona rica y otras joyas del estado de la Reina Isabel», en *Isabel la Católica la magnificencia de un reinado*. Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004, 173. Recientemente compara algunas de las desaparecidas joyas de la reina Isabel, como el relicario de la Vera Cruz de Palma de Mallorca, con formas de hoja de berza u hojarasca, y grandes piedras y perlas engastadas en su centro. ARBETETA MIRA, Letizia: «Joyas de ornato personal en la época de Francisco Jiménez de Cisneros (1435-1517), cardenal, arzobispo

al niño o a la flor de lis que pudo tener un carácter de joya emblemática, pues este adorno floral figuraba en las armas del propio linaje. Ninguno de estos joyeles ha sobrevivido, muchos se desahacían cuando cambiaban las modas, pero algunos de la misma época y similar familia tipológica se pueden apreciar en los numerosos retratos de la reina Isabel, como el atribuido a Juan de Flandes dónde luce el joyel de Santiago, obra atribuida al platero Ferrando en 1487⁹. (Fig.1)



FIGURA 1. ISABEL LA CATÓLICA POR JUAN DE FLANDES, HACIA 1500-1504. Patrimonio Nacional, Palacio Real de Madrid.

Como vemos, regalar joyas a las parturientas era una práctica corriente imitando a la realeza, espejo de cortesanos, y consta que el rey Juan II regaló a la mujer de Álvaro de Luna, Juana Pimentel, un diamante y un rubí valorado en tres mil florines, con motivo de la fiesta celebrada en Madrid, en 1435, por el nacimiento de su hijo Juan¹⁰. Las joyas jugaron un papel excepcional, pues indicaban el rango social y además su valor simbólico y estético confería a sus portadores mayor dignidad.

Pero a pesar de la lectura de magnificencia o agasajamiento que se puede hacer de estas piezas, la historia demuestra el peso de su valor crematístico, pues permitía

de Toledo y confesor de Isabel la Católica», en *Cisneros, arquetipo de virtudes y espejo de prelados*. Toledo, Cabildo Primado Catedral de Toledo, 2018, 218. Véase especialmente las ilustraciones de joyeles.

9. Consta una cédula publicada por el profesor Cruz Valdovinos, de fecha del 7 de enero de dicho año, en la que se le entrega al platero Ferrando 15 castellanos de oro para hacer una cruz de la cruzada con una venera. De ello deduce Arbeteta la autoría de la obra. CRUZ VALDOVINOS, José Manuel: *Platería en la época de los Reyes Católicos*. Madrid, Fundación Central Hispano, 1992, 245. ARBETETA MIRA, Letizia: «La joyas de Isabel la Católica: joyas de uso común y símbolos del poder y realeza», en *Isabel I. Reina de Castilla*. Segovia, Caja Segovia. Obra Social y Cultural, 2004, 221.

10. CARRIAZO, Juan de la Mata (ed.): *Crónica del Halconero de Juan II. Pedro Carillo de Huete*. Madrid, Marcial Pons, 2007, 212-213.

sacar de ciertos apuros al empeñarse y paliar así la frecuente falta de liquidez. Las joyas eran una garantía de solvencia económica. Por tanto, formaban parte del patrimonio del linaje y como las tierras a veces se utilizaban como elemento de permuta o empeño. Así, en la memoria redactada en 1596 del inventario del V duque de Medinaceli, don Juan Luis de la Cerda, se alude al joyel de la berza que fue tasado en 4.000 ducados y se señala que el VI duque de dicho título, don Juan de la Cerda, se lo había dado a Tomás Angulo, secretario del Rey, quién lo había desmontado para hacer joyas con los diamantes que tenía la pieza¹¹. Ello demuestra el carácter cambiante de las joyas, siempre en continua transformación. En cualquier caso, se trata de la última noticia que hasta el momento tenemos de este joyel que se había realizado aproximadamente ochenta años atrás, en la primera década del siglo XVI.

En una época de tribulaciones como fue la del comienzo del reinado de los Reyes Católicos, el control del gasto superfluo no resultó fácil y por ello dieron decretos, como el de 1479¹², excluyendo a las joyas de los regalos conyugales, o dando ejemplo cuando doña Isabel reservó el collar de balajes que recibió por su boda con Fernando de Aragón, junto con otras joyas, para su posible uso por razones de Estado¹³. Sin embargo, como ha demostrado el profesor Zalama, aunque con frecuencia la reina pignoraba sus joyas, la ostentación fue la norma¹⁴. De hecho era habitual que la Reina luciera algunas de sus joyas en las fiestas¹⁵. A su imagen y semejanza, la alta aristocracia castellana no mantuvo precisamente una actitud pasiva teniendo en cuenta que la Reina marcaba los dictados de la moda. El proceso de recuperación que se vivió tras la toma de Granada, junto con la riqueza generada por una recién conquistada América, hizo que la poderosa y rica nobleza castellana multiplicara los encargos artísticos. En el paisaje artístico de la monarquía de

11. PAZ Y MELIA, Antonio: *Documentos del archivo y biblioteca del Excmo. Sr. Duque de Medinaceli. Primera Serie Histórica*. Madrid, 1915, 166, documento CXXIX.

12. SERRANO, Luciano: *Los Reyes Católicos y la ciudad de Burgos (Desde 1451 a 1492)*. Madrid, Instituto Jerónimo Zurita, 1943, 212.

13. Esta cuestión ha sido abordada ampliamente por la historiografía, como el estudio, no siempre citado, del que se han nutrido posteriores autores, NIÑO Y MAS, Felipa (col.): «Introducción», en DE LA TORRE Y DEL CERRO, Antonio (ed.): *Testamentaria de Isabel la Católica*. Barcelona, 1974. En él soslaya el tema de la joyería, citando de pasada algún ejemplo, y remite al lector a las propias páginas transcritas. De ellas han bebido estudios específicos de joyería del reinado de Isabel como, ARBETETA MIRA, Letizia: *La corona rica y otras joyas...Op. Cit.* Especialmente páginas 171-173. *Idem*: *Las joyas de Isabel la Católica...Op. Cit.* 209-242. FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA MIRALLES, Álvaro: «Los símbolos del poder real», en *Los Reyes Católicos y Granada*. Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2005, 47-48. ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel: «La corona y el collar de Isabel la Católica y la financiación del primer viaje de Colón», en VARELA MARCOS, Jesús (coord.) y LEÓN GUTIÉRREZ, María Montserrat (ed.): *Cristóbal Colón, su tiempo y sus reflejos. V centenario de la muerte del Almirante en Valladolid*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 2006, 305-314.

14. ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel: «Oro, perlas, brocados...La ostentación en el vestir en la corte de los Reyes Católicos», *Revista de Estudios Colombinos* (8), 2012, 13-22.

15. MÜLLER, Priscilla E.: *Jewels in Spain, 1500-1700*. Nueva York, Hispanic Society of America, 1972, 7-18, nota 1. Marino se hace eco de las descripciones que Roger Machado, responsable de la embajada inglesa, realiza con motivo de la recepción de la embajada de Inglaterra celebrada en Medina del Campo en 1489, donde se sorprende de las joyas que luce la Soberana. Como bien señala Nieto Soria, en estas embajadas se ponían en funcionamiento «todos los mecanismos propios de la teatralidad cortesana». MARINO, Nancy. F.: «La indumentaria de Isabel la Católica y la retórica visual del siglo XV», en *Atalaya. Revue d'études médiévales romanes* (13), 2013, 19. <<http://journals.openedition.org/atalaya/907>>. Consultado el 21 de febrero de 2018. NIETO SORIA, José Manuel: *Ceremonias de la realeza. Propaganda y legitimación en la Castilla Trastámara*. Madrid, Nerea, 1993, 133.

los Reyes Católicos, al decir de Yarza¹⁶, las joyas debieron ocupar un papel central, pues su valor era una inversión en caso de tener que pignorarlas por necesidad.

Como ha señalado Arbeteta, los tipos y modelos de joyería hispana del siglo XV apenas experimentaron cambios durante el primer cuarto del siglo XVI¹⁷. Así lo pone de manifiesto las piezas del espléndido joyero que se registraron en el inventario de la reina Juana de Castilla¹⁸. Contemporánea a ella fue doña María de Silva y Toledo, duquesa de Medinaceli, de la que hasta el momento no se conocían datos de su joyero. Como hemos visto, el testamento de su marido ofrece algunas noticias sobre los joyeles que lució en vida, pero la documentación inédita de los fondos del Archivo Ducal de Medinaceli, que hemos localizado y transcrito, nos permite conocer los encargos de usos definidos e indefinidos de la joya del tardogótico, los artistas y el valor que obtuvieron en la balanza. Estos documentos que transcribimos en su correspondiente apéndice, constituyen objeto de interés por sí mismo ya que completan las escasas entradas a estas piezas registradas en la almoneda de sus bienes, que se hizo en Medinaceli y Valladolid, en 1545 y 1548 respectivamente¹⁹.

Así las cosas, este trabajo pretende contextualizar al personaje, estudiar el encargo contenido en la documentación inédita y complementar algunos datos sobre los plateros de Valladolid que intervienen en estas piezas, cuyos nombres, en su mayoría, son ya conocidos por los trabajos de la platería del quinientos castellano.

ALGUNAS NOTAS SOBRE DOÑA MARÍA DE SILVA Y TOLEDO

Doña María de Silva, hija segunda, (III conde de Cifuentes) nació el año de mil quatrocientos y noventa y quatro, y la adornaron singulares prendas de hermosura, discreción, y prudencia, con que más que sus hermanas, se adelantó en el amor de sus padres²⁰.

Con estas palabras el príncipe de los genealogistas, Luis de Salazar y Castro (Valladolid 1658-Madrid 1734), Comendador de Zorita en la Orden de Calatrava y cronista mayor de las Indias, se refería a la quinta hija de los seis vástagos habidos en el matrimonio entre don Juan de Silva, III conde de Cifuentes, y la condesa doña

16. YARZA LUACES, Joaquín: *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*. Madrid, Nerea, 1993.

17. ARBETETA MIRA, Letizia: «Joyería española en tiempos de Carlos V», en *El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V*. Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, 117. *Idem*: «Fuentes decorativas de la platería y joyería españolas en la época de Carlos V», en *El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V*. Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, 21-39.

18. FERRANDIS, José: *Datos documentales inéditos para la historia del arte español, vol. III: Inventarios reales (Juan II a Juana la Loca)*. Madrid, Instituto Diego de Velázquez, 1943, 66-68. Algunas de ellas fueron estudiadas por ARBETETA MIRA, Letizia: *La joyería española de los siglos...Op. Cit.* 197-200.

19. Almoneda de los bienes de doña María de Silva. Medinaceli, 9 de agosto de 1545 y Valladolid, 15 de mayo de 1548. PAZ Y MELIA, Antonio: *Documentos del archivo...Op. Cit.* 159-160, documento CXXVI.

20. SALAZAR Y CASTRO, Luis: *Historia de la Casa de Silva. Primera Parte*. Madrid, Melchor Álvarez y Mateo de Llanos, 1685, 324-325. Los paréntesis son nuestros.

Catalina de Toledo²¹, hija de los primeros duques de Alba, es decir, doña María de Silva (1494-1544) *una de las señoras de más prudencia y valor de su tiempo*²².

Doña María de Silva contrajo matrimonio en el año de 1512 con don Juan de la Cerda (1485-1544)²³, II duque de Medinaceli e hijo natural del I duque de Medinaceli, convirtiéndose en la segunda mujer de este noble portuense quien, en primeras nupcias, se había desposado con doña Mencía Manuel de Portugal (1480-1504) *generosa e de ilustre prosapia*²⁴, hija de los I condes de Faro y II condes de Odemira y Aveiro, resultando de esta unión tres hijos, a saber: Isabel, Luis y Gastón de la Cerda²⁵. A ellos se unirían los cuatro habidos en el segundo matrimonio, nacidos entre 1513 y 1523, es decir, Catalina, Juan, Fernando y Luisa. A pesar de que el duque era casi diez años mayor que doña María, ambos fallecieron en 1544, el 20 de enero y el 6 de agosto, respectivamente, siendo enterrados en la capilla mayor del monasterio de Santa María de Huerta, panteón familiar de la casa de La Cerda.

La figura de doña María de Silva (1494-1544) es la muestra de una persona conectada con la Corte por la condición de su linaje, es decir, los Silva, condes de Cifuentes, y los de La Cerda, duques de Medinaceli. La unión de estos dos linajes dio un poder excepcional a la familia, pues los Silva se beneficiaron de la influencia de los Medinaceli en la Corte, sobre todo del inmenso poder ejercido por el Gran Cardenal Pedro González de Mendoza que en tiempos de los monarcas Católicos fue llamado el Tercer Rey de España²⁶.

Como miembro de la Casa de Silva doña María sintió gran afecto y devoción por la religiosidad franciscana y ello le hizo fundar dos monasterios de la Orden Seráfica en la villa de Medinaceli, uno en 1527 dedicado a San Francisco y otro en 1528 para monjas franciscanas de Santa Clara bajo la advocación de Santa Isabel, cuya traza encargó al arquitecto Alonso de Covarrubias²⁷. No cabe duda de que la

21. Don Alonso de Silva, el primogénito, fue page del malogrado príncipe don Juan, hijo de los Reyes Católicos, fallecido en el año de 1512. Don Fernando, que heredó el título de IV conde de Cifuentes, y se casó con doña Catalina de Andrade y Zúñiga, fallecido en 1545. Don Juan, caballero de la Orden de Santiago, fallecido en 1521. Doña Isabel de Silva, la mayor de las hijas, destacó por su piedad y recogimiento. Doña María de Silva, nuestra protagonista y doña Catalina de Silva, la pequeña de la saga que fue la tercera mujer de don Pedro Fajardo, I marqués de los Vélez.

22. Real Academia de la Historia (RAH), Colección Salazar y Castro, 9/293, fol. 57r.

23. De acuerdo con Salazar y Castro el matrimonio se lleva a término pocos meses después de la muerte del III conde de Cifuentes, que tuvo lugar el 12 de febrero, y antes del 12 de agosto, fecha en la que su hermano, el IV conde de Cifuentes, obtuvo permiso del rey don Fernando para poder empeñar o vender 100.000 maravedíes de juro de su mayorazgo por hallarse muy endeudado, entre otras, por la dote que le había dado para su casamiento. Cfr. SALAZAR Y CASTRO, Luis: *Op. Cit.* 325.

24. FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo: *Batallas y Quincuagenas*, t. I. Madrid, Real Academia de la Historia, 1983, 78.

25. Previamente la reina Isabel había propuesto con insistencia a Don Luis de la Cerda, I Duque de Medinaceli, tras quedar viudo de Ana de Aragón, que casara con Mencía Manuel. Como este matrimonio no se llevó a cabo, el I duque vio después la posibilidad de que fuese su hijo, el II duque de Medinaceli, el candidato para conseguir la aquiescencia de la Reina Católica a su legitimación y garantizar así la sucesión de este en el Ducado de Medinaceli, como así fue. SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Antonio: *Medinaceli y Colón. El Puerto de Santa María como alternativa del viaje del Descubrimiento*, El Puerto de Santa María, Biblioteca de temas portuenses, 2006, 299 y ss.

26. Don Luis de la Cerda, I duque de Medinaceli, suegro de María de Silva, era nieto del marqués de Santillana y sobrino carnal del Gran Cardenal. Incluso una hija del duque, Leonor de Mendoza, contrajo matrimonio con don Rodrigo Díaz de Vivar, marqués de Cenete, hijo del citado cardenal.

27. ROMERO MEDINA, Raúl: «Una fundación de doña María de Silva y Toledo (1494-1544): la obra tardogótica y los maestros del monasterio de clarisas de Medinaceli», *De Arte. Revista de Historia del Arte* (15), 2016, 49-62.

duquesa jugó un importante papel en el contexto cultural que le tocó vivir apoyada por su marido, don Juan de la Cerda.

El papel de los duques de Medinaceli fue fundamental en el reinado de Carlos V y en 1520 don Juan de la Cerda fue reconocido entre pocos como *Grande de España*, teniendo en cuenta que su descendencia era real, de la línea primogénita de Alfonso X *El Sabio* desbancada del trono²⁸. Sin embargo, ya desde principios del siglo XVI, cuando el duque don Juan está al frente de los Estados de la Casa de Medinaceli, el rey don Fernando lo reconoce en una declaración de testigos como sucesor a la Corona de Castilla si se extinguiese la rama dinástica reinante²⁹. Esta conciencia de pertenencia a la Casa Real llevará implícita una forma de vida y una actitud de promoción artística a principios del siglo XVI, justo en unos momentos donde los acontecimientos artísticos del Renacimiento penetraban en la Corona de Castilla de forma paulatina y limitada.

LAS JOYAS DE LA DUQUESA

Todavía a principios del siglo XVI lo meramente artístico seguía supeditado al valor material del objeto y las joyas eran un tesoro entendido como inversión económica recuperable en caso de apuro³⁰. Era habitual, incluso, que se vendiese la plata que se había donado a una iglesia o monasterio. Así hizo don Gastón de la Cerda, III duque de Medinaceli, quien vendió hacia 1546 en almoneda pública la plata que sus padres, don Juan y doña María, habían donado al monasterio de clarisas de Santa Isabel de Medinaceli por ellos fundado; venta que importó 1.405.738 maravedies³¹.

Como vemos los II duques de Medinaceli invirtieron parte de su patrimonio en la compra de objetos de oro y plata. En la citada almoneda que se hizo de los bienes de doña María de Silva tras su muerte, acaecida el 16 de agosto de 1544, se localizaron algunos objetos tales como: *doce sortijas de uña y dos de la gran bestia y otra de restañar sangre, un papitero de plata, cuentas de oro y negro con siete perlas, cofre tumbado con ruedecillas de oro y cerradura de plata, una redoma de oro bufado*, junto a varios rosarios de azabache alguno con *cinco extremos de plata*³².

Durante los meses de febrero y marzo de 1513 cuando los jóvenes duques de Medinaceli apenas llevaban un año casados, Juan de Salazar, criado de don Juan de la Cerda, acude a Valladolid, pues era la ciudad en la que se estaban realizando ciertas piezas para doña María de Silva y en la que se tenía que certificar el valor de su hechura y peso mediante su tasación y marcaje. El asunto sobre cómo funcionaba el

28. SORIA MESA, Enrique: «La Grandeza de España en la Edad Moderna: Revisión de un mito historiográfico», en SÁNCHEZ-MONTES GONZÁLEZ, Francisco, CASTELLANO, Juan Luis (coords.): *Carlos V europeísmo y universalidad*. Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001, 619-636.

29. ADM, Archivo Histórico, caja 1 n° 1-R.

30. ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel: «Isabel la Católica y las joyas. La custodia de la catedral de Toledo», en CHECA CREMADES, Fernando y GARCÍA GARCÍA, Fernando, J.(eds.): *El arte en la Corte de los Reyes Católicos. Rutas artísticas a principios de la Edad Moderna*. Madrid, Fundación Carlos Amberes, 2005, 331-353.

31. PAZ Y MELIA, Antonio: Documentos del archivo...*Op. Cit.*162, documento CXXXVII.

32. Véase la nota 19.

proceso así como sobre los plateros vallisoletanos que intervienen será retomado en el siguiente epígrafe.

¿Qué piezas se preparaban para doña María de Silva? Como ahora veremos estamos ante lo que Letizia Arbeteta denomina joyería civil pues son de aspecto ornamental y complemento a la vestimenta, es decir, aderezos y medios aderezos con sus componentes: ajorcas, tocados del sombrero, cintas de caderas, joyeles, pinjantes o remates para textiles que reciben también la consideración de joyas³³.

Así, por el primer testimonio de 7 de febrero de dicho año, el cual se asienta ante el escribano Gonzalo Rodríguez de Valencia, sabemos que se trabajaba en la hechura de *ocho axorcas e dos cabos de cinta rica todo de oro*³⁴. El platero encargado de ello era Alonso Álvarez. Las ajorcas eran una suerte de brazaletes rígidos que se lucían emparejados y que explica el hecho de ser confeccionados en números pares. Fueron trabajadas en oro de 22 quilates y costaron un total de 21 ducados, 7.350 maravedís, según la tasación que hicieron Abdinete, Antón de Gavilia y Francisco de Trigueros. Desgraciadamente nada se especifica sobre su diseño, pero se han documentado con diversas técnicas y modelos. En los museos Arqueológico Nacional (Fig.2) y Lázaro Galdiano se conservan de obra morisca. La reina Juana las tuvo de oro con unos lazos moriscos esmaltados de negro, en filigrana esmaltada de colores y en azabache y oro. La Reina Isabel en vidrio engastado en oro o simplemente en vidrio como las vemos representadas en las muñecas de doña Mencía de Mendoza³⁵ (Fig. 3). Se tiene constancia, también, del envío, que hacía 1500, le hizo la reina Isabel a su hija María de Portugal, donde seis de ellas las formaban dos piezas articuladas con un diseño calado y dibujo en forma de rama y hojas esmaltadas de varios colores; otras caladas en forma de cruces³⁶. En 1515 se inventarían otras tantas en Barcelona³⁷.



FIGURA 2. AJORCA EN PLATA REPUJADA. REINO NAZARÍ DE GRANADA. Museo Arqueológico Nacional de Madrid.

33. ARBETETA MIRA, LETIZIA: *La joya española de Felipe II a Alfonso XIII*. Madrid, Editorial Nerea, 1998, 16.

34. ADM, Sección Archivo Histórico, Leg. 121-4. Vid. Apéndice Documental, documento 1.

35. ARBETETA MIRA, Letizia: *Joyería española en tiempos...Op. Cit.* 121.

36. Un reciente estudio en ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel: «Lujo y ostentación. El tesoro de María de Aragón y Castilla, esposa de Manuel I de Portugal», *Goya. Revista de Historia del Arte* (358), 2017, 3-19.

37. GIL AYUSO, Faustino: «El equipo de boda de doña Isabel de Aragón, año de 1515», *Anuario del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos* (2), 1934, 246.



FIGURA 3. DETALLE DEL CUADRO SANTO DOMINGO CON DOÑA MENCÍA, DONDE SE APRECIAN LAS AJORCAS Y TIRA DE FRENTE. ANÓNIMO CASTELLANO 1500. Galería Parmeggiani.

Respecto a los dos «cabos» de cinta rica la documentación da a entender que estas podían tener sus cabos rematados por guarniciones metálicas. Los dos cabos fueron tasados por su hechura en 45 ducados de oro, es decir, unos 16.875 maravedíes, según el parecer de los mismos plateros que se encargaron de valorar las ajorcas. Las cintas, también llamadas tiras, eran adornos para la frente que solían tener una joya central a modo de florón o incluso se le cosían pinjantes, es decir, elementos seriados hechos en vidrio, perlas o metales. Existían variantes como los *trexillos*, hechos de hilo metálico trenzado o las tiras de cabeza que se usaban como complemento de los *apretadores*³⁸. Algunos de estos modelos se han registrado en los inventarios de Juana de Castilla y María de Portugal y son visibles en la moda castellana de la época como lo recoge Carmen Bernis³⁹.

El 15 de febrero la documentación continúa dando información y en esta ocasión es el criado del duque de Medinaceli, Juan de Salazar, quien presenta para su tasación *çinquenta cabos de oro desmaltados de esmalte negro*⁴⁰. Los cabos, también llamados agujetas, eran los protectores de las cintas o cordones que servían para unir las diferentes partes de los trajes y que eran facilitadores de su paso por los ojales, como se observan tanto en indumentarias femeninas como masculinas, por ejemplo en la tabla que representa al duque del In-

fantado como orante (Fig. 4). El hecho de que fuesen esmaltados era para aportar calidad cromática muy acorde con la tendencia de inspiración naturalista y floral que viven los repertorios decorativos del tardogótico.

Probablemente estemos ante piezas que formaron parte del ajuar nupcial de doña María de Silva y que se llevaron para autenticar dado sobre todo el fraude que se producía sobre las piezas esmaltadas. El marcador, en este caso, Francisco de Cuenca, certificó que su hechura era de oro de ley de 22 quilates por un valor cada castellano de 450 maravedíes, por lo que el precio de la tasación final, dado el peso de 11 castellanos, fue de 4.950 maravedíes.

Un día después, es decir, el 16 de febrero de 1513, Juan de Salazar presentaba todas las piezas necesarias de plata de la angarilla y tabla de cabalgar de la duquesa para su debido marcaje por el mismo Francisco de Cuenca y su peso estipulado en

38. ARBETETA MIRA, Letizia: *Joyería española en tiempos...* Op. Cit. 117.

39. BERNIS, Carmen: *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos. Las mujeres*. Madrid, CSIC, 1979. Véanse los comentarios de los trajes con anotaciones puntuales a la joyería y las referencias visuales publicadas en el libro.

40. ADM, Sección Archivo Histórico, Leg.121-4. Vid. Apéndice Documental, documento 2.

35 marcos y 7 reales de plata. Por lo minucioso de la descripción merece la pena reproducirlo in extenso

para una angarilla de la señora duquesa de Medinaçely quatro chapas e quatro camones con sus costaneras y otras pieças para cumplimiento a cubrir unas tablas de cabalgar y dos camones para la dicha angarilla diez cabillas con sus charnelas y hevyllones quatro charnerones diez cubos treinta tachones ocho tarucos treynta roblones⁴¹.

El 18 de febrero de 1513 Salazar acudía al marcador Abdinete con *ochenta e tres pieças de oro de chaperi para unas gorras*⁴². Se trataba de brácteas que se cosían sobre las gorras de terciopelo y que a veces iban a juego con otras piezas como broches que pendían de collares, siendo una moda masculina y femenina al mismo tiempo. La certificación del oro demostraba el valor de 22 quilates con un peso de 35 castellanos, 2 tomines y 6 gramos. Estamos ante un valor de unos 16.000 maravedíes.

La tasación continúa ya que el criado Salazar aportó otras 408 piezas de chapería de oro y 99 rosas todo de 22 quilates con un valor por cada castellano de 450 maravedíes y un peso total de 56 castellanos, 4 tomines y un gramo. En conjunto unos 25.300 maravedíes. Estas piezas de chapería en oro y estas rosas formarían parte de un hábito o vestido confeccionado con telas ricas. De hecho, la chapería estaba compuesta de finas placas de metal o motivos menudos, a veces troquelados, que se colocaban en serie formando secuencias o salpicados sobre la tela. Tenemos conocimiento de estos por algunas descripciones que recogen el regalo que la Reina Isabel hizo a su hija Catalina poco antes de su partida a Inglaterra. Entre ellos se encontraba un hábito de terciopelo negro con çiento e ochenta e ocho pieças de chapería de oro estanpadas algo bruñidas, a las que se les sumarían çiento e noventa e una *pieças de oro estanpadas y quatroçientas e sesenta e nueve pieças de unas rosicas de oro estanpadas y esmaltadas*⁴³. Arbeteta da muestra de su amplia representación en la obra plástica contemporánea, como la chapería con forma de venera que se aprecia en la vestimenta del retrato de Catalina, reina de



FIGURA 4. EL DUQUE DEL INFANTADO, MAESTRO DE SOPETRÁN. Museo del Prado.

41. *Idem*.

42. ADM, Sección Archivo Histórico, Leg.121-4. Vid. Apéndice Documental, documento 3.

43. ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel: Oro, piedras, brocados...*Op. Cit.* 19.



FIGURA 5. CATALINA DE ARAGÓN, REINA DE INGLATERRA. MICHAEL SITTOV, 1502. Kunsthistorisches, Viena.

Inglaterra (Fig. 5) o en forma de flores esmaltadas en el retrato de Juana de Castilla del Museo Nacional de Escultura de Valladolid⁴⁴.

De forma específica se señala la tasación que hizo Abdinete de 122 rosas de 21 quilates que pesaron 3 castellanos menos 3 gramos con un precio total de 450 maravedíes por cada castellano, destinadas para una cinta de caderas. Además, *dos cabos de oro con sus pinjantes labrados de pedrería y esmaltados* que por el peso de 93 castellanos y seis tomínes, a 450 maravedíes el castellano, ascendieron a unos 42.000 maravedíes.

Por último, el 18 de marzo de 1513, se conserva un recibo en el que Alonso Álvarez reconoce haber hecho para el criado del duque de Medinaceli, Juan de Salazar, unos cabos de oro para una cinta de caderas, junto a su sayería y 8 ajorcas, todo en pureza de 22 quilates. Asimismo 122 rosas que pesaron unos 100 castellanos *las cuales fueron de ley de diez mas menos por castellano*⁴⁵. La cinta de cadera con sus extremos en oro servía para marcar el talle bajo, dejando caer uno o dos ramales sobre la

falda. Aunque esta fuese de textil, como se deduce por la sayería, estos ceñidores podían ser de metal. Varias de estas cintas se recogen en los inventarios de Juana de Castilla y María de Portugal y son visibles en la moda castellana de la época como lo recoge Carmen Bernis⁴⁶.

LOS PLATEROS TARDOGÓTICOS DE VALLADOLID

Los nombres de los plateros que arroja la documentación deja claro su vinculación con la ciudad de Valladolid y coinciden con algunos que se documentan ya a mediados del siglo XV⁴⁷, con lo que confirma, en el sentido gremial, que los hijos sucedieran a los padres al frente de los obradores. Sin duda, como ocurre con el

44. ARBETETA MIRA, Letizia: *Las joyas de Isabel la Católica...Op. Cit.* 226 y nota 11.

45. ADM, Sección Archivo Histórico, Leg.121-4. Vid. Apéndice Documental, documento 4.

46. BERNIS, Carmen: *Trajes y modas en la España...Op. Cit.* Véanse los comentarios de los trajes con anotaciones puntuales a la joyería y las referencias visuales publicadas en el libro.

47. Es el caso, como veremos, de Abdinete, muy probablemente hijo de Abdinete o Udinete y nieto de Esteban, cuyo hijo Juan de Abdinete también se dedicó al oficio. Estamos ante cuatro miembros de una misma familia que coparon el panorama de la platería en, al menos, un siglo. Cfr. RUCQUOI, Adeline: *Valladolid en la Edad Media. Vol. II: El mundo abreviado (1367-1474)*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 1987, 407-408. Del mismo modo, BARRÓN GARCÍA, Aurelio: «El marcaje y la plata del Gótico al Tardogótico en Valladolid, 1476-1550», en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.): *Estudios de Platería San Eloy 2015*. Murcia, Universidad de Murcia, 2015, pp. 70-71.

fenómeno de la cantería castellana, la endogamia era una forma de protegerse frente a un mercado muy competitivo.

Desde la época de los Reyes Católicos, la ciudad del Pisuerga se alzó como uno de los principales centros plateros de Castilla desplazando a Burgos ya en el siglo XVI⁴⁸. Su importancia determinó que se regulara el marcaje del material para contrastar la pureza del mismo y evitar fraude en un oficio tan pujante. Desde 1476 los plateros vallisoletanos comenzaron a utilizar punzones personales para marcar la plata⁴⁹.

En este sentido, era lógico que Juan de Salazar, criado y mediador del duque de Medinaceli, don Juan de la Cerda, acudiese a Valladolid para controlar los encargos, así como tasar y marcar las piezas. Los marcajes, los contrastes, y los ajustes de pesos y medidas eran la nota de cambio en un mercado pujante. Entre los plateros que aparecen en la documentación figuran los nombres de Alonso Álvarez, que aunque no sabemos si era de Valladolid permanecía allí, Antón de Gavilia o Francisco de Trigueros. De ellos Alonso Álvarez figura como realizador de ciertas piezas, como ya señalamos, mientras que el resto aparecen como apreciadores de la obra de este. Estos nombres, en principio, vendrían a implementar la nómina de los dados a conocer de forma contemporánea por investigadores como Rucquoi⁵⁰, Brasas Egido⁵¹ o Domínguez Burrieza⁵².

Pero sin duda, los nombres más interesantes que arroja la documentación son Abdinete y Francisco de Cuenca que aparecen en el oficio de marcadores. El oficio de marcador está documentado en Valladolid en el tercer cuarto del siglo XV, cuando el 22 de junio de 1476, la Reina Católica hizo merced del mismo a su platero Rodrigo de Oviedo⁵³. Es a partir de aquí cuando se desarrolla un interesante sistema de marcaje con punzón que se ha documentado en las piezas contemporáneas conservadas⁵⁴.

El nombre de Abdinete es revelador porque pone de manifiesto cómo la Casa Ducal de Medinaceli acudía al mejor y más prestigioso centro platero del momento para marcar y autenticar sus piezas. Como hemos comentado, Abdinete perteneció

48. BARRÓN GARCÍA, Aurelio: *La época dorada de la platería burgalesa. 1400-1600*. Valladolid-Burgos, Diputación Provincial de Burgos, 1998.

49. Son mucho los trabajos dedicados a este asunto, pero recomendamos la consulta del texto del profesor Barrón donde se hace un balance bibliográfico y de estudio de la problemática. Cfr. BARRÓN GARCÍA, Aurelio: El marcaje y la plata... *Op. Cit.* 69-98.

50. Alonso Falconi, Álvaro y Alonso Romano, Juan Gascón, Francisco Milanés, Arnao Vergel, Peti Juan, Pandolfo Colfacone, así como plateros que portaban los apellidos de villas castellanas como Sevilla, Tordesillas, Palencia, Jerez, Medina, Granada, Córdoba, Oñate y Curiel. Cfr. RUCQUOI, Adeline: *Op. Cit.* 423-424.

51. Juan de León, Álvaro Romano, Pedro de Sevilla, Pedro de Tordesillas, Pedro Alonso de Palencia, Francisco García, Juan de Jerez, Luis de Aller, Gonzalo de Medina, Pedro Quijada, Diego Granada, Jerónimo de Hermosilla, Pedro de Ribadeo, Gonzalo de Córdoba, Pedro de Dueñas, Juan de Oñate, Alonso de Dueñas, Juan Damián, Francisco de Córdoba, Juan de Córdoba, Antonio de Córdoba, Gómez de Córdoba, Gonzalo de Molina, Francisco hijo de Juan de Palencia y Alonso Falconi. Cfr. BRASAS EGIDO, José Carlos: *La platería vallisoletana y su difusión*. Valladolid, Diputación Provincial de Valladolid, 1980, 131-132.

52. Audinete, Andrés de la Rúa, Pedro de Padilla, Juan de Jerez, Pero Alonso, Álvaro Romano, Juan de Valladolid y Diego de San Pedro. Cfr. DOMÍNGUEZ BURRIEZA, Francisco Javier: «Principio y fin de la sede de la cofradía de Nuestra Señora del Val y San Eloy en el casco urbano de Valladolid», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, nº 69-70 (2003-2004), 342.

53. BARRÓN GARCÍA, Aurelio: El marcaje y la plata... *Op. Cit.* 74-75. Vid. Nota 15.

54. *Idem*.

a una importante familiar de plateros afincada en el oficio en Valladolid desde mediados del siglo XV. Así, desde, al menos, 1450 se tiene constancia de la presencia del platero Esteban y su hijo Abdinete, Audinete o Udinete⁵⁵. Este primer Abdinete, padre de nuestro protagonista y nieto de Esteban, pudo ser el que testificó en 1479 en una reunión de la Cofradía de Escuderos de Valladolid⁵⁶. Nuestro protagonista está documentado desde 1494⁵⁷ y su hijo desde 1518 a 1542⁵⁸.

Así, el 24 de abril de 1501 el Concejo vallisoletano nombra a Abdinete⁵⁹ como marcador de la villa por muerte de Pedro Alonso de Palencia, que a su vez había ejercido en el cargo junto a Rodrigo de Oviedo. El 13 de octubre de 1508 Abdinete es renovado en el cargo por dos años y se nombraba a Francisco de Cuenca⁶⁰ que pudo sustituir en el cargo a Diego de Valladolid. Por un pleito en el que testificó señalando conocer a Abdinete se ha señalado 1476 como su fecha de nacimiento.

Francisco de Cuenca es otro de los tasadores que figura en la documentación de la Casa Ducal de Medinaceli y que interactúa con Juan de Salazar, el criado del duque de Medinaceli don Juan de la Cerda. Su nombre está ligado al de Abdinete y ambos permanecieron en el oficio de tasadores hasta 1520, fecha en la que se tiene constancia del fallecimiento de Francisco de Cuenca. Audinete y Cuenca utilizaron la misma marca FBO⁶¹ como se observa en la custodia de Astudillo (c.1508), en el pie de cruz del Instituto Valencia de don Juan (c.1510), en el cáliz de la catedral de Palencia (c.1515), o en la cruz de Osuna que fue donación del Conde de Ureña (c. 1518)⁶².

El 11 de mayo de 1520 Abdinete fue renovado junto al nombramiento de Álvaro Romano, que sustituyó al fallecido Cuenca, bajo la condición de ser examinados por el marcador del Reino. Abdinete llegó a vivir hasta 1528, pues el 31 de julio su hijo Juan de Abdinete es nombrado tasador por muerte de su padre continuando con el mismo sello de marcaje⁶³.

CONCLUSIÓN

Las familias tipológicas de joyas en el primer cuarto del siglo XVI apenas experimentan cambios respecto al cuatrocientos castellano. Es algo que hemos podido corroborar con el encargo para la duquesa de Medinaceli doña María de Silva, donde sus joyeles, ajorcas, cintas o complementos y aderezos para el textil son similares a los que se lucía en tiempos de Isabel la Católica y la reina Juana. De hecho, el joyel gótico de la berza, con hoja del mismo nombre u hojarasca, pudo ser similar al que

55. RUCQUOI, Adeline: *Op. Cit.* 407 y 413.

56. MARTÍ Y MONSÓ, José: «Menudencias biográfico-artísticas», *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones* II, nº 13 (1904),199.

57. DOMÍNGUEZ BURRIEZA, Francisco Javier: *Op. Cit.* 342.

58. MARTÍ Y MONSÓ, José: *Op. Cit.* 347.

59. Todos los datos que a continuación se dan de Audinete han sido dados a conocer en el texto del profesor Barrón al que remitimos al lector. Cfr. BARRÓN GARCÍA, Aurelio: *El marcaje y la plata... Op. Cit.*

60. *Idem* sobre Francisco de Cuenca.

61. Sobre esta cuestión CRUZ VALDOVINOS, José Manuel: *Platería en la época...Op. Cit.* 84-93.

62. Los datos concretos son analizados por BARRÓN GARCÍA, Aurelio: *El marcaje y la plata... Op. Cit.* 92-93.

63. BARRÓN GARCÍA, Aurelio: *El marcaje y la plata... Op. Cit.*

tuvo la monarca castellana y tenía incorporados varios diamantes. Asimismo, la tipología de ajorca, los cabos, las cintas o la chapería. Ello demuestra que no existe apenas diferencias entre la joyería del último gótico y la renacentista pues, como en arquitectura, los cambios vendrán más tarde.

Queda comprobado que las piezas del encargo que registra la documentación son contemporáneas a las estudiadas o documentadas por la historiografía para los joyeros de Juana de Castilla o María de Portugal o las que se aprecian en testimonios visuales contemporáneos como el retrato de Santo Domingo con doña Mencía de Mendoza, el de Catalina de Aragón o el de la Reina Juana, entre otros muchos. Sin embargo, esto manifiesta que la nobleza castellana seguía las modas que marcaba la Corona como espejo de cortesanos.

La documentación inédita que analizamos y transcribimos, donde se registran los encargos, tiene un importante valor porque es el reflejo del lujo y la ostentación del momento, donde lo meramente artístico quedaba supeditado al valor del objeto, es decir, a lo que marcaba la balanza. Si bien no podemos hacer un cálculo preciso, los documentos nos ofrecen cifras en torno a los 200.000 maravedíes, entre febrero y marzo de 1513, dato más que significativo para la cámara de una duquesa.

Los nombres de los orfebres tardogóticos tales como Alonso Álvarez, Antón de Gavilia o Francisco de Trigueros, vendrían a aumentar la nómina de artistas conocidos en el entorno plateril de Valladolid, talleres pujantes en estos momentos. Por otro lado, la presencia de Abdinete o Francisco de Cuenca, marcadores de Pucela, que usaban su propio punzón, pone de manifiesto no solo que la Casa Ducal optó por el mejor de los marcajes, sino que estos marcadores se vieron implicados en la tasación de piezas menores de joyería, al margen de las grandes piezas de orfebrería para cabildos eclesiástico, iglesias o nobles en los que se ha documentado su punzón. Cabría especular con la posibilidad de que Alonso Álvarez fuese el autor de los joyeles que el duque don Juan de la Cerda donó a su esposa por cada uno de los cuatro alumbraamientos.

En cualquier caso, el hecho de que las joyas se empeñasen, se vendiesen en almoneda o, incluso, se transformasen, haría difícil su identificación actual, por no decir imposible al no conservarse. De hecho, el joyel de la berza fue entregado en 1596 a Tomás de Angulo, secretario del Rey. Su valor ascendía en esos momentos a la nada despreciable cifra de 4.000 ducados y su posterior transformación en otras joyas era moneda de canje en la joyería, transformada y en continuo cambio, a veces, según las modas o necesidades del momento.

Los jóvenes II duques manifestaron, desde un primer momento, un aprecio por el arte y la cultura como lo pondría de manifiesto la adquisición de bienes muebles posteriores o el patrocinio arquitectónico en el contexto de sus Estados. Sin duda, enriquecieron el patrimonio de la familia de La Cerda cuyo ocaso llegaría a principios del siglo XVIII, cuando el IX duque cayó en desgracia y esta rama se extingue, continuando en su piélagos de Grandezas, con la familia de los Fernández de Córdoba, marqueses de Priego.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Documento 1

Valladolid, 1513, febrero, 7.

Gonzalo Rodríguez de Valencia, escribano público, da fe del testimonio de Juan de Salazar, criado del II duque de Medinaceli, don Juan de la Cerda, de las piezas que el platero Alonso Álvarez hace para la duquesa de Medinaceli y de la tasación hecha por Abdinete, marcador de Valladolid, y otros plateros.

ADM. Archivo Histórico. Leg. 121-4.

En la muy noble e leal villa de Valladolid a syete días del mes de hebrero año del nascy-
miento de nuestro salvador Ihesucristo de myll e quinyentos e treze años ante el señor
bachiller Alonso Hernandez Carrasquilla alcalde en la dicha vylla por el noble e virtuoso
caballero Diego Lopez de Toledo corregidor en la dicha villa e su tierra e jurediçion
por la reyna nuestra señora en presençia de mi Gonçalo Rodriguez de Valencia escriua-
no publico del numero de la dicha villa e su tierra e jurediçion por su alteza e de los
testigos de yuso escriptos paresçio ay presente ante el dicho alcalde Juan de Salaçar
criado del magnifico señor duque de Medinaçely e dixo que Alonso Alvarez platero es-
tante en esta villa a fecho y haze para la señora duquesa de Medinaçely ocho axorcas e
dos cabos de çinta rica todo de oro que pedia e pedio al dicho señor alcaide mandase
tomar e resçebir juramento en forma de Abdinete platero marcador para que diga e
declare de que ley es el oro de las dichas axorcas e cabos e asy mismo que jure el dicho
Abdinete e Anton de Gavilia e Françisco de Trigueros plateros vezinos desta dicha vy-
lla e so cargo del juramento le sean preguntados que meresçe de hechura las dichas
axorcas e cabos e todo lo que asy juraren e depusieren los susodichos mandasen a my
el dicho escriuano e lo diese por testymonio sygnado para lo levar ante el dicho señor
duque e señora duquesa luego el dicho alcaide dixo que oya lo que dezia e que man-
dava e mando a mi el dicho escriuano que resçebiere juramento de los susodichos e les
preguntase çerca de lo susodicho a lo que jurasen e depusiesen lo diese por testimon-
yo al dicho Juan de Salaçar testigos que fueron presentes a lo que dicho es Antolin de
Villareal e Francisço de la Serna e Françisco de Xeres escriuanos publicos del numero
de la dicha villa de Valladolid.

E despues de lo susodicho en la dicha villa de Valladolid es mes e año susodicho yo el
dicho escriuano por mandado del dicho señor alcaide tome e resçebi juramento en for-
ma devida de derecho de los dichos Abdinete marcador patero e de los dichos Anton
de Gavilia e Françisco de Trigueros plateros e de cada uno dellos por dios e por santa
maria e por la señal de la cruz so cargo del dixese e declarase que meresçia las dichas
ocho axorcas de oro de hechura y al dicho abdinete marcador de que ley hera so cargo
del juramento dixeron todos tres que las dichas axorcas meresçia de hechura veynte
e un ducados de oro y el dicho Abdinete aparte e como marcador dixo so cargo del
juramento que el oro de las dichas axorcas es de veynte e dos quilates e que aquella
hera y es la verdad para el juramento que fecho avya testigos que fueron presentes a
lo que dicho es Iñigo Lopez platero e Antonio criado del dicho Abdinete vecinos de
Valladolid e Juan de Bedoya criado del dicho Juan de Salaçar.

E despues de lo susodicho en la dicha villa de Valladolid a çinco días del mes de março año dicho del señor de myll e quinyentos e treze años yo el dicho Gonçalo Rodriguez del Valençia escriuano e notario publico susodicho a pedimyento del dicho Juan de Salaçar e por mandado del dicho señor alcaide tuve e resçebi juramento en forma de vyda de derecho de los dichos Abdinete platero marcador e de Anton de Gavilia e de Françisco de Trigueros plateros so cargo del juramento les dixen e declarasen que meresçia de hechura los dichos cabos e de que ley hera el oro dellos so cargo del juramento dixeron todos tres vystos los dichos cabos que meresçian e meresçen de hechura quarenta e çinco ducados de oro e que esto meresçio muy bien antes mas que menos e el dicho Abdinete marcador dixo so cargo del dicho juramento que los dichos cabos de oro de los de ley de veynte e dos quilates e que aquella hera y es la verdad para el juramento que fecho avya testigos que fueron presentes a lo que dicho es Yñigo Lobos platero e Antonio Garçia criado del dicho Abdinete vezenos de la dicha villa de Valladolid e Juan de Bedoya criado del dicho Juan de Salaçar. Yo el dicho Gonzalo Rodriguez de Valencia escriuano e notario publico susodicho fuy presente a lo que dicho es en uno con los dichos testigos e por ruego e pedimyento del dicho Juan de Salaçar e por mandado del dicho señor alcaide lo susodicho fise escriuir esta carta e fise aquy este myo signo a tal en testymonio de verdad. Gonzalo Rodriguez de Valencia. (rubrica)

Documento 2

Valladolid, 1513, febrero, 15.

Juan de Salazar, criado de don Juan de la Cerda, II duque de Medinaceli, presenta ciertas piezas de oro y plata a Francisco de Cuenca, marcador, para que las tase y marque.

ADM. Archivo Histórico. Leg. 121-4.

Yo Francisco de Cuenca marcador de la noble villa de Valladolid doy fe como en quinze días del mes de hebrero de quinientos e treze años Juan de Çalaçar criado del señor duque de Medinaçely truxo çinquenta cabos de oro desmaltados de esmalte negro los quales dichos cabos yo toque por mi mano por las puntas della dicha villa puestas en mi y alle que el dicho oro de los dichos cabos es de ley de veynte e dos quylates que bale cada castellano quatroçientos e çinquenta maravedies los quales dichos cabos yo pese y pesaron onze castellanos que montaron quatro myll e novecientos e çinquenta maravedies.

Yten mas yo el dicho Francisco de Cuenca marcador susodicho doy fe como en diez y seys días del dicho mes truxo el dicho Juan de Çalaçar a marcar las piezas de plata syguientes para una angarilla de la señora duquesa de Medinaçely quatro chapas e quatro camones con sus costaneras y otras piezas para cumplimiento a cubrir unas tablas de cabalgar y dos camones para la dicha angarilla diez cabillas con sus charnelas y hevyllones quatro charnerones diez cubos treinta tachones ocho tarucos treynta roblones con la qual dicha plata yo conte por mi mano y la alle buena de ley y de marca y marque muchas piezas dellas e me obligo de la dar por tal qual digo cada e quando a mi la truxere y esto fecho yo Françisco de Cuenca la pese por mi mano que pesaron todas las dichas piezas treynta e çinco marcos e siete reales de plata e porque esto es asi verdad lo firmo de mi nombre fecho a dieciocho días del mes de março de myll e quinyentos e treze años. Francisco de Cuenca. (rúbrica)

Documento 3

Valladolid, 1513, febrero, 18.

Abdinete, platero y marcador de Valladolid, da fe de las piezas que le trajo Juan de Salazar, criado del II duque de Medinaceli, don Juan de la Cerda, para su certificación y tasación.

ADM. Archivo Histórico. Leg. 121-4.

Yo Abdinete platero y marcador de la noble villa de Valladolid doy fe como en diez y ocho días de hebrero de myll e quinyentos e treze años Juan de Salazar criado del señor duque de Medinaçely tryuxo ochenta e tres piezas de oro de chaperi para unas gorras a mi a las tasar de las cuales yo saque tres cada una de su hechura e las toque e fueron conformes de ley y de veynte e dos quylates e las pese e pesaron treynta e çinco castellanos e dos tomynes e seys gramos asy mismo toque quatroçientas e ocho piezas de chapería de oro e noventa e nueve rosas que fueron de ley de veynte e dos quylates que vale cada castellano quatroçientos çinquenta maravedies que pesaron çinquenta e seys castellanos quatro tomynes e un gramo.

Toque asy mismo otras çiento e veynte e dos rosas çinco castellanos menos e tres gramos que fueron de ley de veynte e uno quylates e me dio que vale cada castellano quatroçientos e çinquenta maravedies que fueron estas susodichas piezas para una çinta de caderas para la señora duquesa de Medinaçely.

Asy mismo doy fe que truxo el dicho Juan de Salazar dos cabos de oro con sus pinjantes labrados de pedrería y esmaltados a tocar e pesar los quales dichos cabos yo toque por las puntas de la dicha vylla y fueron de ley de veynte e dos quylates pesaron noventa e tres castellanos e seys tomynes que vale cada castellano quatroçientos e çinquenta maravedies lo qual todo asy paso por mi el dicho Abdinete tasador de la dicha vylla e porque es verdad fírmelo de mi nombre fecho a diez y ocho días del mes de março de myll e quinyentos e treze años. Abdinete. (rúbrica)

Documento 4

Valladolid, 1513, marzo, 18.

Alonso Álvarez, platero de Valladolid, reconoce haber hecho por mandato de Juan de Salazar, criado del II duque de Medinaceli, don Juan de la Cerda, ciertas piezas de oro para la duquesa de Medinaceli.

ADM. Archivo Histórico. Leg. 121-4.

Yo Alonso Alvarez platero vecino de la vylla de Valladolid digo que conozco aber fecho a vos Juan de Salazar criado del señor duque de Medinaçely y para su señora unos cabos de oro para una çinta de caderas para la señora duquesa y toda la saxeria que fuere menester para dicha çinta y ocho axorcas que fue todo de ley de veynte e dos quylates junto çiento e veynte e dos rosas que pesaron çiento castellanos las quales fueron de ley de diez mas menos por castellano lo qual me obligo de faser como dicho es desta dicha ley cada y quando que truxeren las dichas piezas a my poder y porque es verdad lo fyrme de mi nombre a XVIII días de março de I U D XIII años. Alonso Alvarez. (rúbrica)

BIBLIOGRAFÍA

- ARBETETA MIRA, Letizia: *La joya española de Felipe II a Alfonso XIII*. Madrid, Editorial Nerea, 1998.
- ARBETETA MIRA, Letizia: «La joyería española de los siglos XVI al XX», en BARTOLOMÉ ARRAIZA, Alberto (coord.): *Summa Artis. Artes Decorativas (I)*. Madrid, Espasa Calpe, 1999, 187-259.
- ARBETETA MIRA, Letizia: «Joyería española en tiempos de Carlos V», en *El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V*. Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, 117-127.
- ARBETETA MIRA, Letizia: «Fuentes decorativas de la platería y joyería españolas en la época de Carlos V», en *El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V*. Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, 21-39.
- ARBETETA MIRA, Letizia: «La Corona rica y otras joyas del estado de la Reina Isabel», en *Isabel la Católica la magnificencia de un reinado*. Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004, 169-186.
- ARBETETA MIRA, Letizia: «Las joyas de Isabel la Católica: joyas de uso común y símbolos del poder y realeza», en *Isabel I. Reina de Castilla*. Segovia, Caja Segovia. Obra Social y Cultural, 2004, 209-242.
- ARBETETA MIRA, Letizia: «Joyas de ornato personal en la época de Francisco Jiménez de Cisneros (1435-1517), cardenal, arzobispo de Toledo y confesor de Isabel la Católica», en *Cisneros, arquetipo de virtudes y espejo de preladados*. Toledo, Cabildo Primado Catedral de Toledo, 2018, 213-227.
- BARRÓN GARCÍA, Aurelio: *La época dorada de la platería burgalesa. 1400-1600*. Valladolid-Burgos, Diputación Provincial de Burgos, 1998.
- BARRÓN GARCÍA, Aurelio: «El marcaje y la plata del Gótico al Tardogótico en Valladolid, 1476-1550», en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.): *Estudios de Platería San Eloy 2015*. Murcia, Universidad de Murcia, 2015, 69-98.
- BERNIS, Carmen: *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos. Las mujeres*. Madrid, CSIC, 1979.
- BRASAS EGIDO, José Carlos: *La platería vallisoletana y su difusión*. Valladolid, Diputación Provincial de Valladolid, 1980, 131-132.
- CARRIAZO, Juan de la Mata (ed.): *Crónica del Halconero de Juan II. Pedro Carillo de Huete*. Madrid, Marcial Pons, 2007.
- CRUZ VALDOVINOS, José Manuel: *Platería en la época de los Reyes Católicos*. Madrid, Fundación Central Hispano, 1992.
- DOMÍNGUEZ BURRIEZA, Francisco Javier: «Principio y fin de la sede de la cofradía de Nuestra Señora del Val y San Eloy en el casco urbano de Valladolid», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, nº 69-70 (2003-2004), 341-358.
- FERNÁNDEZ de CÓRDOBA MIRALLES, Álvaro: «Los símbolos del poder real», en *Los Reyes Católicos y Granada*. Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2005, 37-58.
- FERNÁNDEZ de OVIEDO, Gonzalo: *Batallas y Quincuagenas*, t. I. Madrid, Real Academia de la Historia, 1983.
- FERRANDIS, José: *Datos documentales inéditos para la historia del arte español, vol. III: Inventarios reales (Juan II a Juana la Loca)*. Madrid, Instituto Diego de Velázquez, 1943.

- GIL AYUSO, Faustino: «El equipo de boda de doña Isabel de Aragón, año de 1515», *Anuario del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos* (2), 1934.
- MARINO, Nancy. F.: «La indumentaria de Isabel la Católica y la retórica visual del siglo XV», en *Atalaya. Revue d'études médiévales romanes* (13), 2013, 1-33. <<http://journals.openedition.org/atalaya/907>>.
- MARTÍ y MONSÓ, José: «Menudencias biográfico-artísticas», *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones* II, nº 13 (1904).
- MÜLLER, Priscilla E.: *Jewels in Spain, 1500-1700*. Nueva York, Hispanic Society of America, 1972.
- NIETO SORIA, José Manuel: *Ceremonias de la realeza. Propaganda y legitimación en la Castilla Trastámara*. Madrid, Nerea, 1993.
- NIÑO y MÁS, Felipa (col.): «Introducción», en DE LA TORRE Y DEL CERRO, Antonio (ed.): *Testamentaria de Isabel la Católica*. Barcelona, 1974.
- PAZ y MELIA, Antonio: *Documentos del archivo y biblioteca del Excmo. Sr. Duque de Medinaceli. Primera Serie Histórica*. Madrid, 1915.
- ROMERO MEDINA, Raúl: «Señores y mecenas. Los condes de El Puerto de Santa María y el Arte», en ANDÚJAR CASTILLO, Francisco y DÍAZ LÓPEZ, Julián Pablo (coord.): *Los señoríos en la Andalucía Moderna. El Marquesado de los Vélez*. Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2008, 685-703.
- ROMERO MEDINA, Raúl: «Una fundación de doña María de Silva y Toledo (1494-1544): la obra tardogótica y los maestros del monasterio de clarisas de Medinaceli», *De Arte. Revista de Historia del Arte* (15), 2016, 49-62.
- RUCQUOI, Adeline: *Valladolid en la Edad Media. Vol. II: El mundo abreviado (1367-1474)*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 1987.
- SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Antonio: *Medinaceli y Colón. El Puerto de Santa María como alternativa del viaje del Descubrimiento*, El Puerto de Santa María, Biblioteca de temas portuenses, 2006.
- SALAZAR y CASTRO, Luis: *Historia de la Casa de Silva. Primera Parte*. Madrid, Melchor Álvarez y Mateo de Llanos, 1685.
- SERRANO, Luciano: *Los Reyes Católicos y la ciudad de Burgos (Desde 1451 a 1492)*. Madrid, Instituto Jerónimo Zurita, 1943.
- SORIA MESA, Enrique: «La Grandeza de España en la Edad Moderna: Revisión de un mito historiográfico», en SÁNCHEZ-MONTES GONZÁLEZ, FRANCISCO, CASTELLANO, Juan Luis (coords.): *Carlos V europeísmo y universalidad*. Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001, 619-636.
- YARZA LUACES, Joaquín: *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*. Madrid, Nerea, 1993.
- YARZA LUACES, Joaquín: *La nobleza ante el Rey. Los grandes linajes castellanos y el arte en el siglo XV*. Madrid, Fundación Iberdrola, 2003.
- ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel: «Isabel la Católica y las joyas. La custodia de la catedral de Toledo», en CHECA CREMADES, Fernando y GARCÍA GARCÍA, Fernando, J.(eds.): *El arte en la Corte de los Reyes Católicos. Rutas artísticas a principios de la Edad Moderna*. Madrid, Fundación Carlos Amberes, 2005, 331-353.
- ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel: «La corona y el collar de Isabel la Católica y la financiación del primer viaje de Colón», en VARELA MARCOS, Jesús (coord.) y LEÓN GUTIÉRREZ, María Montserrat (ed.): *Cristóbal Colón, su tiempo y sus reflejos. V centenario de la muerte del Almirante en Valladolid*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 2006, pp. 303-322.

ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel: «Oro, perlas, brocados...La ostentación en el vestir en la corte de los Reyes Católicos», *Revista de Estudios Colombinos* (8), 2012,13-22.

ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel: «Lujo y ostentación. El tesoro de María de Aragón y Castilla, esposa de Manuel I de Portugal», *Goya. Revista de Historia del Arte* (358), 2017, 3-19.

LAS VIDRIERAS DE LA CATEDRAL DE JAÉN

STAINED GLASSES IN JAÉN CATHEDRAL

Rafael Casuso Quesada¹

Recibido: 25/09/2017 · Aceptado: 22/02/2018

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2018.19780>

Resumen

El estudio de las vidrieras de la Catedral de Jaén nos lleva a establecer dos tipos: el de las translúcidas, correspondientes al gusto clasicista de los siglos XVI al XVIII, y el de las decorativas, de principios del siglo XX. Carecemos de noticias documentales acerca del pensamiento del arquitecto Andrés de Vandelvira en su proyecto original, si acorde con los programas goticistas ejecutados por entonces en otras catedrales españolas o afín a las nuevas ideas de iluminación «blanca» del Renacimiento italiano. Un estudio del inventario de bienes efectuado a su fallecimiento nos revela la posesión de dos libros del tratadista Sebastiano Serlio, quien ya apostaba por el empleo de vidrieras geométricas, no decorativas. La constatación de esta nueva estética en los continuadores de la obra de Vandelvira es evidente. Una comparación del efecto lumínico entre las vidrieras clasicistas y las historicistas nos da idea de dos concepciones abismales del tratamiento de la luz.

Abstract

A study of stained glasses in Jaen's Cathedral leads us to distinguish two different types: the transparent ones, corresponding to the classicist taste from the XVI-XIX centuries on the one hand and the ornamented or stained ones, dating back from the beginning of the XX century, on the other. Unfortunately we lack information from Vandelvira's —the main architect of the Cathedral— original project: whether it was according to the gothic prevalent ideas, which were carried out in many of the Spanish cathedrals at that time, or embraced the new ideas from the Italian Renaissance, which were in favour of a «white light» instead. A survey of the inventory of his goods, made after he died, reveals that Vandelvira was in possession of two of Sebastiano Serlio's books on architecture. They show that Serlio was in favour of using transparent glasses. The verification of this new aesthetic in the followers of the work of Vandelvira is evident. A comparison of the luminous effect between classicist stained-glass windows and historicist windows gives us the idea of two totally opposed conceptions of the treatment of light.

1. Profesor del Área de Historia del Arte. Universidad de Jaén. C. e.: rcasuso@ujaen.es

Palabras clave

España; Jaén; Arte; Vidrieras; Patrimonio; Renacimiento; Clasicismo; Historicismo.

Keywords

Spain; Jaén; Art; Stained Glasses; Heritage; Renaissance; Classicism; Historicism.

.....

CUANDO EL OBISPO Nicolás de Biedma ordena derribar el templo musulmán, sobre el que se erigirá la nueva iglesia cristiana a partir de 1368, va a dar los primeros pasos en la configuración de una idea gótica que tendrá su continuidad en los sucesivos proyectos de los siglos XV y principios del XVI, aunque con amplios lapsus de tiempo, que eternizarán su realización. El impulso de las obras se produce en 1478 durante el obispado de Iñigo Manrique de Lara, aunque el resultado no debió de ser muy sólido si pensamos que lo que había sido construido, una estructura sencilla de cinco naves, capilla mayor y crucero, fue demolido en 1492, en tiempos del prelado Luis Osorio, capellán de los Reyes Católicos. De esta época nos llegan noticias del primer maestro cantero conocido, Pedro López, quien seguirá en la obra con un nuevo obispo, Alonso Suárez de la Fuente del Sauce, impulsor desde 1500 de un ambicioso programa constructivo por toda la Diócesis. De esta primitiva traza gótica es testimonio la parte inferior del paramento de cabecera, que cierra el templo por el callejón de la Mona; un muro materializado entre contrafuertes con una cenefa longitudinal de elementos fantásticos: «La moldura, pensaba Gómez Moreno, debía ser labor personal de Enrique Egas, visitador y tasador de la obra, cuya responsabilidad abarcara tal vez todo el proyecto»². Éste seguramente constaba de una estructura de cinco naves y una serie de capillas dispuestas entre los contrafuertes, ocupando un lugar preeminente la capilla mayor, la pieza más suntuosa del proyecto, pues fue destinada a enterramiento del obispo Alonso Suárez.

Es fácil deducir, en este contexto, que el pensamiento sobre la iluminación del templo iba a ser acorde con los grandes programas vidrieros que se estaban ejecutando por entonces en otras catedrales españolas. Cabe citar aquí, por ejemplo, la labor de Enrique Alemán en las catedrales de Sevilla (1478) y Toledo (1493), introduciendo las vidrieras flamencas, figurativas y coloreadas según un estilo más monumental³. Sin embargo, en el caso de la Catedral de Jaén hay que pensar el efecto que en este sentimiento estético pudo tener la irrupción en 1525 del cardenal Merino, como nuevo obispo de la diócesis. El mal estado de la obra gótica, entonces elevada hasta la capilla mayor y el cimborrio, así como su sólida formación humanista en Roma dentro de los círculos del papa León X, hizo idear entonces una *obra nueva* en la que tendría un papel fundamental el arquitecto Andrés de Vandelvira. De hecho, la sensación lumínica obtenida en el edificio, tanto en los espacios erigidos por el maestro, como en los de sus continuadores, apunta en esa dirección.

Una simple comparación del efecto lumínico que se establece entre el conjunto de vidrieras montadas en la catedral durante los siglos XVI y XVII, con las historicistas instaladas a principios del siglo XX, nos da idea de dos concepciones abismales. El cromatismo con el que impregnan estas últimas al templo catedralicio, especialmente en la parte de la fachada principal, evoca un choque con la luminosidad del resto

2. GALERA ANDREU, Pedro: *La catedral de Jaén*. León, Everest, 1983, pp. 4-6.

3. En el caso de la de Sevilla se documenta además la continuidad de la técnica y de los procedimientos vidrieros que se habían venido desarrollando durante la Edad Media, desde la elaboración del cartón, normalmente realizado por el mismo maestro vidriero, hasta la fabricación de los vidrios en hornos especiales y, finalmente, el emplomado y el asentamiento in situ. NIETO ALCAIDE, Víctor: *Las vidrieras de la catedral de Sevilla*. Madrid, Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla e Instituto Diego Velázquez del C.S.I.C., 1969, pp. 25-29.

de las vidrieras y es más acorde, sin duda, al recogimiento de los interiores góticos que a la pureza de líneas del clasicismo constructivo. No en vano contrasta la claridad de la luz blanca que penetra por las vidrieras antiguas, más numerosas, con la luz matizada que proyectan las vidrieras decorativas, oscureciendo el espacio circundante e inundando el mismo de un ambiente misterioso y simbólico. No se puede pensar con ello, sin embargo, que la proyección de programas vidrieros decorativos fuera incompatible con la arquitectura del Renacimiento:

A este respecto, puede afirmarse que en España, hasta las últimas décadas del siglo XVI, la iluminación coloreada y cambiante que proporcionaba un sentido oscurecido y trascendente a los interiores funcionó como una idea general de la arquitectura. En las catedrales españolas, frente a la iluminación diáfana propia de las iglesias del Renacimiento italiano, este sistema de iluminación medieval creado por las vidrieras permaneció con independencia del carácter gótico o renacentista del continente arquitectónico⁴.

En efecto, son destacables las intervenciones vidrieras realizadas a mediados del siglo XVI en las catedrales de Segovia, Salamanca o Pamplona. También cabe citar, en pleno apogeo del Renacimiento andaluz, las de Arnao de Flandes para la Catedral de Sevilla (1552-1556) o las de Arnao de Vergara y Juan del Campo para la iglesia de San Jerónimo de Granada (1544-1550), en este último caso posiblemente abocetadas por el mismo arquitecto Diego de Siloé. Están documentados, de hecho, algunos esbozos realizados por este célebre maestro para las vidrieras de la Catedral de Granada (1554-1560), ejecutadas por Juan del Campo y Teodoro de Holanda. El programa de vidrieras del templo mayor granadino no se limitó al espacio simbólico de la cripta imperial, sino que se completó con la intervención de los mismos maestros en la girola.

En este contexto, quizás se pueda pensar que Andrés de Vandelvira tuviera una idea similar respecto a la iluminación de los templos; no olvidemos que su periplo formativo por tierras de la Mancha y de Cuenca denota una variedad de influencias que van desde el empleo de soportes de influencia gótica al conocimiento de la ornamentación plateresca⁵. De hecho, cabe citar la intervención del arquitecto a partir de 1536 en un proyecto de singular trascendencia para su formación, la sacra capilla del Salvador de Úbeda. Fue trazada por Diego de Siloé con igual sentido misterioso al del templo granadino, pues se planteó como enterramiento de su promotor, D. Francisco de los Cobos, secretario del emperador, y Vandelvira propuso concluirla «conforme a las dichas condiciones e a lo que el dicho diego syloe tiene platicado»⁶. Simultáneamente, en la capilla funeraria de los Benavides de la iglesia de San Francisco de Baeza, por encima de sus diferencias formales con la obra anterior, nuestro arquitecto cierra de nuevo la bóveda de cubrición y tan sólo se atreve a introducir algún vano más en el muro frontal que aumentaría levemente la iluminación. El que empleara vidrieras decorativas

4. NIETO ALCAIDE, Víctor: *La vidriera española*. Madrid, Nerea, 1998, p. 189.

5. Su eclecticismo formativo denota la capacidad de asimilación que tenía Andrés de Vandelvira, pasado por el filtro de maestros castellanos y el toque de la influencia italiana. CHUECA GOITIA, Fernando: *Andrés de Vandelvira*. Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1954.

6. GÓMEZ MORENO, Manuel: *Las águilas del Renacimiento Español*. Madrid, Xarait, 1983, p. 208.

al gusto español de la época o vidrios incoloros al estilo de la nueva poética del Renacimiento, es un enigma. Sorprende, sin embargo, que al mismo tiempo que trabaja en estos templos, Vandelvira trace la iglesia parroquial de Villacarrillo, donde propone la apertura de linternas en diversas bóvedas de las naves central y laterales, acentuando el sentido de la luminosidad del espacio cristiano; recurso que ayuda, además, a contemplar el rico programa expresado en las pinturas que decoran las bóvedas vaídas: una unión entre arquitectura e iconografía que se irá apuntando como constante en la obra de Vandelvira. De hecho, el esquema se repite de manera acentuada en la ejecución a partir del año 1542 de la iglesia y convento de Santa María Magdalena en La Guardia⁷. Allí destaca sobre el crucero una bóveda de media naranja con amplia linterna central que ilumina el templo y resalta la volumetría y el clarooscuro de los relieves pasionistas reflejados en los casetones de su alrededor. La solución sorprende aún más si pensamos que este gran foco lumínico se eleva en la vertical de la cripta donde se proyectan los enterramientos de los comitentes, don Rodrigo Messía Carrillo y su esposa, doña Mayor de Fonseca, desmintiendo así la apariencia misteriosa de los espacios funerarios⁸. Por otra parte, esta intervención formalmente hay que relacionarla con la linterna de la bóveda del antepresbiterio de la Catedral de Baeza.

La conclusión de la bóveda del convento de la Guardia en torno a 1556 coincidiría, no obstante, con el periplo que el maestro realizó por diversas capitales andaluzas en las que, por esa época, se estaban llevando a cabo importantes programas iconográficos de vidrieras dentro de la arquitectura religiosa. Así, Andrés de Vandelvira se halla presente en 1557 en Sevilla cuando se lleva a efecto el concurso-oposición a la maestría de la Catedral, donde pudo conocer el conjunto de vidrieras coloreadas recién concluidas para ese templo por Arnao de Flandes. Sin embargo no olvidemos que por esa época ya empezaba a imponerse un nuevo pensamiento al respecto, como se constata en la Catedral de Granada a partir de 1560:

Años después, cuando se concluyan las naves del edificio, sus ventanales se cerraron con vidrieras incoloras. Las vidrieras de la Catedral desempeñan un papel fundamental en la configuración plástica, formal, iconográfica e ideológica del edificio... la luz coloreada transforma la materialidad conmesurable y proporcionada de su estructura en el marco de un ambiente metafísico. Este aspecto, que sólo se aprecia en la cabecera, contrasta con el espacio e iluminación diáfanos de las naves⁹.

7. Existe un estudio muy interesante sobre la rica iconografía de todo el conjunto. GILA MEDINA, Lázaro y RUIZ CALVENTE, Miguel: «El programa iconográfico en la iglesia del Convento de los Dominicos de la Guardia (Jaén)», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 16 (1984), pp. 183-198.

8. La novedad de la intervención quizás haya que relacionarla también con la «modernidad» del pensamiento de fray Domingo de Valtanás, monje dominico, vinculado a la fundación del convento, que fue perseguido por la Inquisición debido a sus ideas erasmistas. LÓPEZ CARDENETE, Jesús: «La magia iconográfica del ábside de la iglesia de la Guardia», *Sumuntán*, 22 (2005), pp. 131-152.

9. NIETO ALCAIDE, Víctor: «Las vidrieras de la catedral de Granada», en AA. VV. *La catedral de Granada. La Capilla Real y la Iglesia del Sagrario*, vol. I. Córdoba, Cabildo de la S.I. Catedral Metropolitana de Granada y Cajasur, 2007, pp. 315-316.

A este proceso se sumaron también los maestros vidrieros que intervinieron en la Catedral de Sevilla en el último tercio del siglo XVI, como Sebatián de Pesquera o Mateo Martínez, su sucesor, que se limitaron «...a ejecutar vidrieras blancas o a reparar las existentes»¹⁰. En la Catedral de Granada, además, a esta innovación estética se añade la solución aplicada en las naves, donde los muros son blancos «...porque es el color que más conviene al templo», según criterio de Simón García en su *Compendio de architettura y simetría de los templos conforme a la medida del cuerpo humano*, en el que se recogen las ideas de Rodrigo Gil de Hontañón al respecto¹¹.

Carecemos de noticias documentales acerca del pensamiento estético que podría haber guiado la disposición y resolución de las vidrieras en el proyecto original del arquitecto Andrés de Vandelvira para la Catedral de Jaén, sin embargo, es evidente, que el templo jiennense carecía de las connotaciones trascendentes y funerarias que impregnaba el proyecto imperial granadino, así como los ejecutados hasta entonces en Úbeda y La Guardia. Además, desde 1525, la idea del nuevo obispo de la diócesis, el cardenal Merino, fue la de llevar a efecto una *obra nueva*, para la que contactó con maestros de prestigio entonces, entre los que cabe citar también a Pedro Machuca y Jerónimo Quijano. Finalmente el contrato fue formalizado con Andrés de Vandelvira por el cabildo catedralicio en 1553, trabajando en la catedral hasta su fallecimiento en 1575. El conocimiento por parte de Vandelvira de los nuevos preceptos de iluminación referidos por los tratadistas del Renacimiento se atestigua en el inventario de los bienes efectuado a su fallecimiento, donde consta «un libro de Sebastiano Serlio colonense» y «otro libro de perspectiva de Sebastiano». Es muy probable que, al menos el primero, se refiera al libro IV, aparecido en 1537 y primero de los siete que componen el tratado de Serlio, donde el arquitecto ya proponía diversos modelos de vidrieras geométricas, no decorativas. También Alberti disponía en su *De re aedificatoria* que las ventanas en los templos debían ser moderadas y altas para que no se mantuviera ningún contacto con el fluir cotidiano de la vida exterior y que desde ellas sólo se pudiera ver el cielo para que los fieles no se distrajeran en su meditación:

Parece como si Vandelvira conociera bien la obra albertiana, aunque no tengamos constancia cierta de que poseyera alguna de sus obras. Sin embargo, aparte de esta aproximación, son varios los destellos perceptibles del extraordinario autor genovés: el valor de la luz en el espacio interior, inducido muy posiblemente a partir de las condiciones dadas por Siloé para el Salvador de Úbeda y potenciada por medio del uso sistemático de la bóveda vaída, la vela explicada por Alberti, o el tratamiento diferenciado del muro, exterior o interior, espléndidamente planteado en la sacristía de la catedral de Jaén¹².

Durante el periodo que duró el contrato con el cabildo catedralicio, el arquitecto realizó el bloque contenedor de las dependencias auxiliares —panteón, sala capitular y sacristía—, el testero sur del crucero y las tres capillas de la nave izquierda más

10. NIETO ALCAIDE, Víctor: *Las vidrieras de la catedral de Sevilla*, p. 179.

11. NIETO ALCAIDE, Víctor: «Las vidrieras de la catedral de Granada», p. 320.

12. GALERA ANDREU, Pedro: *Andrés de Vandelvira*, Madrid, Akal, 2000, p. 70.

próximas a la cabecera. Elementos clave que definen todo el desarrollo interior y exterior, y manifiestan el lenguaje moderno y renacentista de su autor: columnas colosales, hueco serliano, empleo de los órdenes clásicos, ornamentación geométrica y composición. La *Sala Capitular* se alinea con la cabecera plana preexistente desde la obra gótica. De planta rectangular y estructura compuesta por pilastras jónicas entre arcos de medio punto, hornacinas intercaladas y entablamento clásico, ofrece tres ventanas laterales en los intercolumnios, con vidrios muy retocados en su composición, transparentes todos, pero algunos con un ligero tono verdoso. El espacio se cubre con bóveda de cañón adornada con casetones y en su frente aparece iluminado con un óculo que ya carece de la decoración abigarrada característica de los rosetones góticos, aún presente en algunos templos llevados a efecto durante el obispado del Cardenal Merino, como es el caso de la fachada principal de la iglesia de San Miguel de Andújar. El recurso a la ventana en forma de óculo vuelve a emplearlo Vandelvira en la única portada que concluyó, la del crucero sur, dedicada a la Ascensión y de gran sobriedad clasicista (1560), aunque en la actualidad se compone con vidrios coloreados.

La *Cripta* es otro de los espacios concluidos por Andrés de Vandelvira y a ella se desciende por una escalera con una estructura de arcos de medio punto sobre columnas jónicas pareadas que se inscribe, a su vez, en otro gran arco horadado por figuras geométricas. Según el profesor Galera, esta ingeniosa solución nos da una clave muy importante para entender el nuevo pensamiento vandelviriano acerca de la luz, pues resulta ciertamente chocante el interés del maestro por iluminar una cripta, en vez de mantener sus connotaciones misteriosas. De nuevo es clarificador aquí el conocimiento de la tratadística clásica por parte de Vandelvira, pues uno de los libros que se registran en el inventario de bienes efectuado a la muerte del arquitecto es «un Vitrubio en latín», autor romano clásico cuya obra fue comentada por Cesare Cesariano (Como, 1521), por medio de una serie de dibujos cuyo paralelismo formal con la catedral de Jaén es más que evidente. A la cripta se accede por medio de una antesala cubierta con bóveda vaída en la que se abre una portada clásica con el escudo del obispo Diego Tavera (1555-1560), y que da acceso a una gran sala con bóveda rebajada de extraordinaria anchura; allí aparecen en dos de sus grandes vanos laterales sendas ventanas de vidrios incoloros adaptadas de manera similar a la abierta en la escalera.

La *Antesacristía* también incide en esta intención de apertura de huecos, pues se resuelve en forma de una serliana monumental como espacio de transición que da acceso a la cripta y a las galerías altas, y cuyo arco central debió ser originariamente transparente. Por último, la *Sacristía* se dispone perpendicularmente a la sala capitular, a la que se une por un estrecho pasadizo. Es un espacio rectangular que Vandelvira compone haciendo sobresalir del muro una estructura clásica iluminada magistralmente con grandes vanos incoloros de forma rectangular en los intercolumnios. Sobre la cornisa superior presenta similar sucesión rítmica de huecos, con óculos bajo los arcos y una bóveda de cañón ornamentada con motivos geométricos, donde se dispone la fecha de su conclusión (1577).

Un análisis pormenorizado de otras obras del maestro de Alcaraz inciden en la teoría de que el tratamiento de la luz se fue agudizando a medida que avanzaba

su madurez. Lo pone de manifiesto una obra tan emblemática y tardía como el Hospital de Santiago (Úbeda, 1562), encargo del obispo de Jaén, Diego de los Cobos; especialmente en la escalera monumental a la que se abren amplios vanos, de medio punto en el rellano y en la parte alta, y adintelados en el cuerpo central: «La caja de esta escalera, cubierta por bóveda decorada, culmina con un cuerpo de luces donde se alternan ventanas y nichos, lo que redundará en la expresión ascensional del espacio, produciéndose un notable efecto de ingravidez»¹³. No tendría sentido por otra parte, que el rico programa iconográfico que se propone en sus pinturas, con referencias a la dinastía regia española y con una aguda reflexión sobre el tiempo y la salvación en un espacio destinado a hospital, quedara mal iluminado. En la iglesia también se despliega el uso de una imaginería pictórica plenamente contrarreformista, aunque aquí la luz se ve más matizada por su concepción inicial de cripta del fundador¹⁴.

Siguiendo con la Catedral de Jaén, tras la muerte de Vandelvira se hizo cargo de la edificación Alonso Barba, después de la recomendación hecha por el mismo maestro en su testamento ante Francisco Sedeño (1575):

...la persona de quien yo tengo más satisfacción, que podrá hacer la dicha obra y proseguirla y acabarla como desuso se hace, es al^o de barba que a veinte años y más que en mi compañía a entendido y entiende de la dicha obra y con el tengo comunicados los secretos de la dicha obra y le dexo el modelo de ella¹⁵.

La intervención del nuevo maestro de obras del templo catedralicio en lo que respecta a la iluminación fue determinante para hacer fracasar el intento de sustituir por óculos las ventanas serlianas ideadas por Vandelvira para la iluminación de las bóvedas, salvaguardando así las trazas originales. Aún así, en 1582 un acuerdo capitular planteó la necesidad de elaborar un nuevo modelo, paralizándose las obras durante un largo periodo de cincuenta y cinco años. Este hecho va a coincidir con la introducción de las nuevas formas de religiosidad establecidas en el Concilio de Trento, que reinterpretan el ideario albertiano sobre la luz, incidiendo en los fundamentos religiosos de la iluminación clara:

En sus *Instrucciones Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae* escritas poco después de 1572, San Carlos Borromeo da diversas recomendaciones acerca de las condiciones que deben tener los templos. Entre otras muchas cosas, afirma que las iglesias, con el fin de que las ceremonias dispongan de una iluminación adecuada, deben tener las ventanas cerradas con vidrieras de vidrios transparentes¹⁶.

Este cambio de sensibilidad va a ser definitivamente recogido en la catedral después del impulso dado a la obra por el cardenal Baltasar Moscoso y Sandoval, quien

13. MORENO MENDOZA, Arsenio: *Úbeda renacentista*. Madrid, Electa, 1993, p. 255.

14. El programa iconográfico del Hospital de Santiago ha sido objeto de un detallado estudio en MONTES BARDO, Joaquín: *El Hospital de Santiago en Úbeda. Arte, mentalidad y culto*. Jaén, Uned, 1995.

15. AZPITARTE Y SÁNCHEZ, José. «El ánimo de Andrés de Vanda-Elvira al través de su testamento», *Don Lope de Sosa*, n^o 73 (1919), pp. 6-9.

16. NIETO ALCAIDE, Víctor: *La vidriera española*, p. 223.

ordena derribar los restos que aún quedaban de la catedral gótica y completar el resto del templo, para lo que se hace un concurso en el que prima la elaboración del proyecto que más se pareciera al de Vandelvira, calificado como *obra suntuosa y de admirable planta*. Finalmente se nombra a Juan de Aranda Salazar como maestro mayor en 1634, quien trabaja en él hasta su muerte en 1654 según los planos que elaboró y que son los más antiguos que se conservan. Durante la maestría de Pedro del Portillo, sucesor de Juan de Aranda en la obra catedralicia, se continúa la construcción a partir de lo realizado en la fase anterior por las capillas de la cabecera, incluida la capilla mayor, presbiterio, el testero del crucero norte y el resto de las tres naves hasta el crucero¹⁷. El 1 de junio de 1655 se acuerda en escritura firmada en Madrid un contrato con Pedro del Sol para cerrar los ventanales del crucero, gracias a la gestión realizada por Juan Bautista Casela, arcediano de Úbeda y residente en la Villa. Los trabajos comenzaron el día 12 de junio, como consta en el protocolo notarial firmado en Jaén el 21 de agosto, determinándose sucesivos pagos a Pedro del Sol: «maestro de labrar vidrio, madrileño, se obligó a hacer todas las vidrieras que fuesen menester para el crucero en razón de a 1'5 reales por cada cuarta en cuadro, mas los gastos de venida e vuelta, 1200 reales»¹⁸. Habiéndose ajustado además la cuenta de los gastos ocasionados por el tiempo que ha estado en la ciudad, se fija un cargo total de 7629 reales, de los que ya se han pagado 1700, por lo que queda un resto de 5929 reales. En el acto se le abonan al maestro vidriero 3000 reales, quedando el resto para el momento en que se terminaran las vidrieras y se dejasen puestas, pues el maestro vidriero tuvo que marchar a Madrid en esa fecha. Finalmente no se llegó a liquidar el pago hasta finales de 1658¹⁹. A continuación se procedió al cierre de la obra edificada con un muro construido a la altura del crucero y se consagró a continuación el templo en el año 1660. Se adoptará entonces un sistema de vidrieras geométricas y emplomadas, de vidrio soplado, aunque transparente; este sistema era modular, lo que permitía su reproducción serial a distintas escalas. El modelo elegido, despiece «borne», se asemeja al establecido como nº 20 en el *Breve tratado de trazar las vidrieras*, conservado en el Monasterio de Guadalupe y fechado entre 1638 y 1647. Se alaba en él la trabazón de los dibujos geométricos lo que repercute en el mayor grado de resistencia, por lo que se considera ideal para sitios altos donde puede aguantar el envite de los vientos (Figura 1). En otro orden de cosas, Juan de Aranda y Salazar caracterizó su obra con un lenguaje barroco, que acentúa sus volúmenes por medio de la decoración de las bóvedas y por el claroscuro que genera sobre ellas la luz blanca de los vanos serlianos. El efecto lumínico subraya la anchura de las bóvedas vaídas que cubren cada tramo de las naves y el sentido etéreo de la cúpula sobre el crucero, que alcanza una altura de 50 metros hasta la linterna. En la portada del crucero norte (1642), el

17. La maestría de Pedro del Portillo ha sido estudiada por GALIANO PUY, Rafael: «Pedro del Portillo y Jacinto de Villanueva, dos maestros canteros del siglo XVII», *Elucidario*, 2 (2006), pp. 147-186.

18. Archivo Histórico Provincial de Jaén (AHPJ). Protocolos notariales, legajo 1.528, fol. 820-821. MÍREZ ORTUÑO, Cristóbal de: Jaén, 21 de agosto de 1655.

19. HIGUERAS MALDONADO, Juan: «La catedral de Jaén: su construcción y constructores durante el siglo XVII», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 191 (2005), pp. 223-264.

arquitecto repite el modelo de vano en forma de óculo que ya utilizara Vandelvira para la portada sur. Por otra parte, el presbiterio es sobreelevado sobre gradas perimetrales siguiendo el modelo borromeico.

La intervención de Pedro del Sol es uno de los pocos datos conocidos acerca de la labor de un maestro vidriero en la Catedral de Jaén, coincidiendo con el momento trascendente de 1667 en el que se va a decidir construir la fachada de manera independiente a la obra realizada hasta entonces. El obispo Fernando de Andrade impulsó este proceso contando como maestro de obras con Eufrasio López de Rojas, discípulo de Aranda. La integración de la escultura en el entramado arquitectónico caracteriza la fachada como verdadero retablo, de una gran teatralidad en su programa iconográfico tridentino y con ornamentación orgánica. Pedro Roldán fue el autor de la mayor parte de las esculturas, así como de los relieves dispuestos en el muro interior. Aquí la iluminación actuaría de nuevo como «clarificadora», empleándose originariamente en los ventanales de la fachada el mismo modelo de «borne» utilizado por Juan de Aranda, aunque sin disponerse a la manera serliana, sino en dos vanos rectos laterales y uno de medio punto central de mayor tamaño. En el siglo pasado, no obstante, los vidrios incoloros fueron sustituidos por otros decorativos que hacen de esta zona alta la más oscura de todo el templo catedralicio, dando la impresión de un sentido misterioso muy alejado de las pretensiones originarias del Renacimiento. La comparación lumínica es evidente con el resto de vidrieras concluidas a lo largo del siglo XVIII a lo largo de los tramos de nave existentes entre el crucero y la fachada, y llevados a cabo durante la dirección de obra de Blas Antonio Delgado, Miguel Quesada y José Gallego. Culminaba así la consecución de un espacio diáfano plenamente clásico que recuperaba además el vano serliano tan querido por Andrés de Vandelvira.

En el resultado final se pueden distinguir cuatro grupos diferentes de vidrieras, siendo destacable en todos ellos la amplitud de la distancia existente entre las barras del bastidor en altura (figura 2):

- las nueve ventanas serlianas se sitúan a lo largo de las naves laterales (cuatro en cada nave) y en el centro de la cabecera (una), disponiéndose vidrieras decorativas tan sólo en tres, las correspondientes al crucero y a la cabecera. Las serlianas se componen de un vano central en forma de arco de medio punto y dos vanos laterales adintelados. El vano central tiene una altura de 5 m. y una anchura de 2'2 m., siendo destacable la distancia de 0'83 m. entre las barras del bastidor (este tipo de vano es de dimensiones similares al que se ubica en el centro de la fachada principal, aunque no forma una composición serliana y está decorado). Los vanos laterales miden 3'5 m. de altura por 1,4 de anchura, llegando a alcanzar 0'88 m. la distancia entre las barras del bastidor.
- ocho vanos en forma de arco rebajado que se sitúan en las esquinas del edificio (cuatro en la cabecera y dos a los pies), y en la fachada principal a ambos lados de la gran ventana central. Sus dimensiones son de 3 m. de alto por 1,4 de ancho, sorprendiendo la distancia de 1 m. entre las barras del bastidor. Todos ellos son diáfanos, excepto los dos de la fachada principal.

- dos vanos circulares u óculos, dispuestos a ambos lados del crucero, bajo los ventanales serlianos, con un diámetro de 1 m; disponen de vidrieras decorativas y carecen de barras en el bastidor.
- en el conjunto de la cúpula hay que distinguir las ventanas del tambor y las de la linterna. Las primeras se encuentran en el primer nivel, tienen forma de arco de medio punto y sus dimensiones son de 3,5 m. de altura por 1,75 m. de anchura, llegando a alcanzar 0'88 m. la distancia entre las barras del bastidor. Las ventanas de la linterna son adinteladas y alcanzan 3'2 m. de alto por 0,8 m. de ancho; no disponen de barras separadoras, sino que están ajustadas directamente al marco. Todos ellos proyectan luz diáfana.

La conclusión de la catedral y el cierre progresivo de sus vanos hay que ponerlo en relación con un determinado auge en la composición de vidrieras en Jaén en el último tercio del siglo XVIII. Documentalmente se atestigua la presencia de diversos maestros vidrieros interviniendo en otras tantas iglesias de la capital. Tal es el caso de la desaparecida parroquia de San Miguel, como consta en los libros de cuentas referidos a los años 1762-1768: «Ytem se abonan doscientos quince reales y ocho maravedíes pagados por el costo de diferentes vidrieras y composición de otras para esta iglesia, su choro y sacristía consto de recivos de Cristóbal Díaz de Alcázar»²⁰. Unos años más tarde se hace referencia en esta misma iglesia a la intervención de un «Maestro Latonero», autorizado por el prior del templo para realizar veintiún vidrios en la citada sacristía. El programa completo concluiría en torno al año 1785, sin especificar más detalles los libros de fábrica. En lo que respecta a la parroquia de San Pedro, también se documenta la elaboración de diversas vidrieras a partir del año 1784: «Item se abonan doscientos quince reales y ocho maravedíes pagados por el costo de diferentes vidrieras y composición de otras para esta iglesia, su choro y sacristía consto de recivos de Cristóbal Díaz de Alcázar»²¹. En este caso se llega a especificar para el coro el tamaño superior de una vidriera, a la que se califica como «grande», y que justificaría un costo de cincuenta reales de vellón. El dato más relevante al respecto de este auge en la composición de vidrieras en Jaén lo tenemos en 1792:

Cuentas que yo Pedro de Sotomayor doy a mi amo el señor don Andrés de Fontezilla del vidrio que se ha labrado y vendido en esta fábrica del chantre propia del dicho señor como asimismo de los gastos que se han ofrecido en el tiempo de esta cuenta que es a principios desde el día dieciocho de enero del año 1792 hasta el día veintiuno del mes de agosto de dicho año²².

20. Archivo Histórico Diocesano de Jaén (AHDJ), Parroquia de San Miguel, cuentas de fábrica 1735-1785, fol. 104r: «Costo de vidrieras» (al margen), Jaén, 1762-1768.

21. AHDJ. Parroquia de San Pedro, cuentas de fábrica 1735-1785, fol. 182v: «Composición de vidrieras» (al margen), Jaén, 1784-1785.

22. Archivo Histórico Municipal de Jaén (AHMJ). Libro a donde se asientan las tareas diarias que se hacen en esta fábrica y empieza desde el día 18 de enero del año 1792. Jaén, 1792.

En el resto de España la extensión de la vidriera geométrica a partir del siglo XVII también va a suponer la pérdida del valor de los vidrios coloreados y afectará de forma decisiva al acabado de obras, como hemos visto en la iluminación de las naves de la Catedral de Granada, donde se montarán definitivamente vidrieras incoloras. Un caso excepcional constituye el de la Catedral de Segovia, que continuó el programa de vidrieras decorativas interrumpido en 1548 en el crucero y el presbiterio, y que fue ejecutado entre 1674 y 1689 por Francisco Herranz. A instancias del Cabildo este maestro, junto con Juan Danis, recibió el encargo de redactar sendos tratados técnicos para llevarlo a cabo y «... descubrir el modo con que se fabricaron las antiguas»²³. En esa época la tradición se había perdido, a causa de la desaparición de la demanda del vidrio coloreado, y los talleres eran escasos. El manuscrito de Francisco Herranz, en concreto, precisa el modo en que se debían pintar y sombrear las vidrieras, así como las maneras de colorear la carne o la técnica de aplicar los amarillos o dorados sobre vidrios blancos o azules claros:

El contenido del tratado pone de manifiesto la persistencia de las técnicas y formas de ejecución tradicional; su carácter práctico y las razones que motivaron su redacción el desuso de la vidriera como arte integrado en la arquitectura. Frente a lo frecuente en esta época, como en las catedrales de Granada o Salamanca, en las que no se decide continuar el programa de las vidrieras, en Segovia, de acuerdo con la arquitectura del edificio se decidió su ejecución atendiendo a que las nuevas «...correspondiesen a las que tenía y tiene el cuerpo de la Iglesia, que son todas sesenta y tres»²⁴.

En la Catedral de Toledo se documenta, igualmente, el intento de recuperación de los talleres de vidrios coloreados, como lo atestigua la figura del arzobispo Francisco Antonio de Lorenzana, quien rescató en 1765 un viejo tratado manuscrito por Francisco Sánchez Martínez en 1718 y titulado *Tratado del secreto de pintar a fuego las vidrieras de esta Sta. Iglia. primada de Toledo*. Este autor se presenta a sí mismo como «...scriptor de los libros de Coro y Pintor de las Vidrieras de color a fuego de esta Santa Yglesia», pero se desconoce si Lorenzana «...hizo alguna tentativa para revivir aquel antiguo arte, casi olvidado desde que Jacobo Delfín, Enrique Alemán y sus compañeros de oficio, terminaron de cerrar los cientos de ventanales de la *dives toledana*»²⁵.

Son ambos ejemplos excepcionales, pues durante el siglo XVIII la tendencia favorable a la iluminación clara de los templos se radicalizará, llegándose a desmontar antiguas vidrieras coloreadas, como sucedió en la citada Catedral de Segovia, donde fueron retiradas las de la capilla mayor en el año 1771 para que quedara mejor iluminado el retablo de Sabatini. Intervenciones similares encontramos también en otras catedrales góticas, como las de Burgos o Ávila. No fue ajeno a estas actuaciones el pensamiento ilustrado, ejercitado entre otros por el académico Antonio Ponz en su célebre «*Viage por España o Cartas en que se da noticia de las cosas mas*

23. NIETO ALCAIDE, Víctor: *La luz, símbolo y sistema visual*. Madrid, Cátedra, 1978, p.170.

24. NIETO ALCAIDE, Víctor: *Op. cit.*..., p.170.

25. PORRES MARTÍN-CLETO, Julio: «El cardenal Lorenzana y las vidrieras de la catedral de Toledo», *Anales Toledanos*, nº 18 (1973), pp. 1-23.

apreciables y dignas de saberse, que hay en ella» (1772-1794). En su visita a la Catedral de Jaén, por encima de su crítica al decorativismo barroco del coro, expresa su admiración por la grandiosidad del conjunto, el cual...

...no estaba motivado por la elevación y el contraste de luces que podían ofrecer las catedrales góticas, más idóneas en un principio para un sentimiento sublime, sino todo lo contrario: por el equilibrio de las proporciones y la diafanidad del espacio renacentista²⁶.

EL PROGRAMA DE VIDRIERAS DECORATIVAS

La idea de dotar de una decoración vidriera a la Catedral de Jaén es un episodio más de la recuperación del arte del vidrio que se produjo en España a partir del siglo XIX, tras una sequía creativa y productiva de más de dos siglos. Este auténtico «revival» está ligado estéticamente al surgimiento del Historicismo y técnicamente al proceso de restauración de vidrieras que se inicia en la Catedral de León en 1859, con el objetivo de devolver la «espiritualidad» al templo cristiano. Para ello era necesario una importante renovación técnica, pues había que recuperar los procedimientos de un arte que había caído en desuso, abandonando su carácter artesanal y mecánico, y aprovechar las ventajas de las técnicas modernas. También había que recuperar los modelos, las tipologías y las formas históricas de la vidriera española, de lo que surgió una significativa riqueza iconográfica y una gran variedad estética, no sólo neogótica, sino también clasicista. Así se observa en los ambiciosos proyectos de vidrieras que se aplican en las iglesias españolas a partir sobre todo de la Restauración Alfonsina, cuando la Constitución de 1876 declara el catolicismo como religión del Estado y la arquitectura religiosa alcanza un nuevo impulso. Estos programas aparecen ligados a obras de restauración de edificios góticos, como la Catedral de León (1859-1901) o la iglesia de San Jerónimo el Real de Madrid (1881), también a obras de nueva planta, como la cripta de las catedrales de la Almudena de Madrid (1883) y la de Vitoria (1911), y la mayor parte de las veces como restitución o incorporación en edificios antiguos: el crucero y nave principal de la Catedral de Burgos (1871-1913), la Catedral de Málaga (1880-1893), la Catedral del Burgo de Osma (1893-1897), la cabecera de la Catedral de Palencia (1900-1911) o el cimborrio de la Catedral de Sevilla (1903)²⁷.

Este cambio de tendencia en la recuperación del arte de las vidrieras está imbuido del nuevo pensamiento estético que ejercerá la crítica historicista contra el Clasicismo a lo largo del siglo XIX. No en vano, Fernando Cos Gayón aún alababa la claridad lumínica de la Catedral de Jaén al relatar la visita que realizó a la ciudad la reina Isabel II en 1862:

26. GALERA ANDREU, Pedro: *La catedral de Jaén*. Barcelona, Lunwerg, 2009, p. 13.

27. El proceso se detalla en NIETO ALCAIDE, Víctor: *La vidriera española*, pp. 241-273.

Solamente el exclusivismo sistemático de algunos críticos que forman deliberado propósito de no considerar propias para el culto divino sino las obras de la arquitectura gótica, obedeciendo a un sentimiento de reacción contra la doctrina que en siglos anteriores condenaba esa arquitectura como bárbara y enteramente ajena a toda idea y principio artístico, puede negar su gran belleza a la catedral de Jaén. Sólo quien penetre en este templo con la preocupación de que el espíritu no puede ver estimulado a orar sino por la luz que, atravesando vidrios de colores, compacta desigualmente el espacio con las sombras en bóvedas altísimas, dejará de sentir la influencia de aquella noble majestad, de aquella grandiosa sencillez impresas en esta obra por los diseños de Pedro de Vandelvira, que con ella inmortalizó su nombre. Sus buenas proporciones, la acertada disposición de su planta, el buen gusto de los muchos adornos de los arcos y bóvedas de sus tres naves, hacen de esta catedral una de las más notables construcciones del renacimiento²⁸.

Esta claridad lumínica, que culmina el pensamiento clasicista en la resolución del espacio catedralicio, tiene su reconocimiento gráfico en la selección de fotografías realizada por Hermenegildo Miralles en el año 1898, donde aparece la Catedral de Jaén junto a los monumentos más representativos de España en el libro *«Panorama Nacional. Escogidísima selección de láminas. Reproducción de esmeradas fotografías»* (figura 3). Fue esa misma luminosidad la que pudo aprehender Francisco Pi i Margall durante su visita a la catedral y cuyas impresiones plasmó en su obra de 1885, *«España, sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia»*. Al contrario de la opinión de Fernando Cos-Gayón, y en lo que supone un recrudecimiento de la polémica clasicismo-medievalismo en el último cuarto del siglo XIX, el político catalán da un severo repaso al monumento. Critica la falta de espiritualidad que transmiten las iglesias clasicistas, adobada por el exceso de decoración, lo que limita su belleza en comparación con las obras góticas. No desdeña la grandiosidad y el «lujo» de la sacristía, la sala capitular o el sagrario, pero las considera cualidades más apropiadas para las edificaciones profanas, no para suscitar la plegaria religiosa. En su juicio tiene un valor determinante el tratamiento de la luz dentro de la catedral:

Lejos de realzar, mengua la majestad del monumento, que lleno por otra parte de luz y blancura, ni llena de horror religioso como las bajas iglesias bizantinas, ni lleva la imaginación por los ilimitados espacios de la inmensidad como las atrevidas y tenebrosas catedrales góticas²⁹.

De estas precisamente alaba las bóvedas oscuras y la luz opaca modificada por los cristales de colores, en contraste con la concepción lumínica del templo catedralicio, donde «...bajan por todas partes torrentes de luz vivísima, todo brilla, todo chispea a los ojos del que allí penetra: condiciones nada propias del catolicismo»³⁰.

28. COS-GAYÓN, Fernando: *Crónica del viaje de Sus Majestades y altezas reales a Andalucía y Murcia en septiembre y octubre de 1862*. Madrid, Imprenta Nacional, 1863, p. 223.

29. PI I MARGALL, Francisco: *España. Sus Monumentos y Artes. Su Naturaleza e Historia*. Granada, Jaén, Málaga y Granada. Barcelona, Daniel Cortezo, 1885, p. 226.

30. PI I MARGALL, Francisco: *Op. cit.*, p. 228.

El nuevo ideario historicista reflejado en las palabras de Pi i Margall, no tardó demasiado tiempo en cuajar en el obispado jiennense. En el año 1898 se hizo cargo de su sede el obispo Victoriano Guisasola, quien venía de promover la realización del programa de vidrieras decorativas de la Catedral del Burgo de Osma entre los años 1893 y 1897, durante el tiempo que ejerció allí el cargo. En Jaén precisamente, impulsó la construcción del Seminario Diocesano a finales del siglo XIX, en cuya capilla encontramos también un conjunto unitario de vidrieras. Éste, sin embargo, se fecha en 1911, dos años después de hacerse cargo del obispado de Jaén Juan Manuel Sanz y Saravia, auténtico ejecutor del programa vidriero en la Diócesis. No podía ser menos de una persona que procedía de la sede de León, donde se había llevado a efecto el mayor número de reposiciones de vidrieras entre las catedrales españolas.

Los nuevos programas decorativos en las vidrieras a nivel nacional van a ser ejecutados normalmente por talleres extranjeros, como los alemanes de Mayer y Zettler, o los franceses de Dagrant, Anglade o Mauméjean, este último establecido en España debido a la intensa demanda alcanzada por los pedidos. A nivel nacional tan sólo era destacable durante el siglo XIX el taller de Antoni Rigalt en Barcelona, aunque con posterioridad se crearán otros, como el de Basilio Paraíso en Zaragoza, denominado «La Veneciana». En el caso de la catedral de Jaén los programas de vidrieras decorativas van a ser ejecutados, al menos, por dos casas diferentes, la Maumejean y la Veneciana; la primera de ellas se hará responsable de las dos ventanas serlianas del crucero (1911) y la segunda efectuará la serliana de la cabecera (1910), desconociéndose la autoría de las vidrieras de la fachada. A pesar de la cercanía en el tiempo, la dispar procedencia de estos talleres influirá en la consecución de un conjunto diverso estéticamente en el que conviven propuestas historicistas que van del Prerrafaelismo al Clasicismo, incluso dentro de un mismo taller. El proceso de recuperación de la vidriera coloreada por las casas citadas se basó en el recurso a las técnicas artesanales y los procedimientos tradicionales, aplicando grisalla y amarillo de plata sobre vidrios incoloros. Un folleto publicitario denominado *J.H. Mauméjean Frères. Vitraux et mosaïques d'Art* lo aclara:

Es importante el precisar la especialidad artística de la Casa que, voluntariamente, ha desterrado de su producción el modo de trabajar que parece imponer el industrialismo moderno. Siguiendo las tradiciones, que tan alto han puesto el arte de vidrieros y mosaistas antiguos, es su objeto llegar con estos medios a producir obras de arte dignas de ser comparadas con las suyas³¹.

El programa decorativo de las vidrieras de la Catedral de Jaén se inicia en el año 1910 en virtud de un sistema de donaciones, como se recoge en el Libro de Actas Capitulares del Cabildo Catedralicio:

Leída una instancia de D. Félix García, sobre el donativo que hace á esta Santa Iglesia, de unas vidrieras que habrán de colocarse en las ventanas, que hay por encima de la Capilla del Santo Rostro, el Cabildo acordó aceptar con gratitud dicha oferta, dándole

31. NIETO ALCAIDE, Víctor, AZNAR ALMAZÁN, Sagrario y SOTO CABA, Victoria: *Vidrieras de Madrid. Del Modernismo al Art Decó*. Madrid, Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid, 1996, pp. 45-46.

gracias de oficio, y haciendo en él constar que se le considerará como bienhechor de esta Iglesia, haciéndole partícipe de los sufragios y oraciones que ofrece esta Santa Iglesia por los bienhechores de la misma. Para la instalación y trabajos previos se entenderá con los Sres. Fabricanos de esta Catedral, la que quedará exenta de toda responsabilidad respecto á la ley de accidentes de trabajo³².

Este programa fue impulsado por el obispo de la diócesis, Juan Manuel Sanz y Saravia, quien había tomado posesión de su cargo un año antes. De hecho, el mismo día de la inauguración de las vidrieras instaladas sobre la capilla del Santo Rostro, en el mes de marzo de 1911,

...el Ilmo. Prelado elogió públicamente no sólo la caridad del donante sino lo artístico de la obra, esperando, decía nuestro venerable Prelado, que otras personas caritativas y amantes del esplendor de la Catedral se unan para continuar la empresa de dotar a todo el ventanaje de una cristalería artística³³.

En efecto, no tardarán en hacerse eco de estas palabras determinados sectores de la sociedad jiennense de principios de siglo, especialmente ligados a la aristocracia local, como es el caso de la marquesa de Blanco Hermoso, que irán completando el resto de las vidrieras, aunque finalmente éstas quedarán inconclusas³⁴.

Las vidrieras de la cabecera: el Santo Rostro.- El Boletín Oficial del Obispado del lunes 20 de marzo de 1911 nos refiere la inauguración de este primer conjunto de vidrieras:

El sábado por la tarde se recorrió el velo que aún ocultaba la vista de las tres cristalerías artísticas, que acaban de ser instaladas en la parte superior de la Capilla ... han sido costeadas por el caritativo caballero cristiano D. Félix García que ha hecho un desembolso de 5.600 pesetas al efecto. Las tres cristalerías son verdaderamente dignas de un templo tan hermoso como la Catedral y honran a la Casa constructora «La Veneciana de Zaragoza»³⁵.

Las vidrieras ocupan un ventanal serliano donde se dispone en el vano central la imagen de Santa Verónica sosteniendo el paño con la impresión del Santo Rostro y en los vanos laterales las imágenes de San Eufrasio, en el de la izquierda, y San Félix Cantalicio, en el de la derecha (figura 4). La elección del tema principal se explica por la ubicación de la vidriera sobre la capilla del Santo Rostro: «En realidad, Verónica es sólo la personificación de esa vera icona, la verdadera imagen del Redentor»³⁶. A los pies de la santa una cartela expone la inscripción *SANCTA-JCH-FACIES* enmarcada en una composición floral de acantos cuyos tallos rodean la imagen hasta la parte superior. La elección de la imagen de San Eufrasio para el vano lateral izquierda como segundo motivo en importancia responde a su condición de primer obispo de

32. AHDJ. Libro de Actas Capitulares. «Donativo de unas vidrieras hecho a esta Santa Iglesia por D. Félix García», Jaén, 30 de abril de 1910.

33. *Boletín Oficial del Obispado*, LIV, 5, lunes 20 de marzo, p. 144. Jaén, 1911.

34. Se ha insinuado también la participación en el programa de reposición de vidrieras de la Marquesa del Rincón de San Ildefonso, esposa de José del Prado y Palacio, uno de los políticos jiennenses más influyentes de la época.

35. *Boletín Oficial del Obispado*, LIV, 5, lunes 20 de marzo, p. 144. Jaén, 1911.

36. RÉAU, Louis: *Iconografía del arte cristiano*. Barcelona, ediciones del Serbal, 1998, tomo 2, vol. 5, p. 316.

la diócesis. Su nombre se inscribe en una cartela a los pies: *SANCTUS EUPHRASIUS*. La figura se dispone sobre un fondo naturalista de rocas y vegetación en el suelo, al igual que el conjunto de San Félix Cantalicio, elegido para la vidriera del vano lateral derecho. A sus pies se lee la inscripción: *S-FELIX-A-CANTALICIO*. Si bien es cierto que la figura de San Félix era de atestigüada y antigua devoción local, en su elección también pudo influir la onomástica del donante de las vidrieras, Félix García. Éste era un emprendedor banquero de origen riojano, instalado en Jaén desde el año 1845, experto en numismática y coleccionista de libros, que desde su jubilación en 1908, con 76 años, se dedicó casi íntegramente a sus aficiones privadas:

Amante de las glorias artísticas, donó a la Catedral un tríptico precioso en cristalería, colocado en el ventanal de la Capilla del Santo Rostro, elaborado por la Veneciana de Zaragoza, de D. Basilio Paraíso, y con tres figuras de exquisito gusto y cuando se construía el nuevo Seminario, entregó cinco mil pesetas para contribuir a los gastos de la edificación. Al Museo Provincial donó una hermosa vitrina, hace años, con diversos elementos de monedas, ánforas, urnas cinerarias, hachas celtíberas, etc. Bien merecido tenía el título de Correspondiente de la Real Academia de la Historia³⁷.

Las vidrieras del crucero sur: La Anunciación. – La instalación de este segundo grupo de vidrieras se produjo de una manera casi inmediata al anterior, como nos refiere el Boletín Oficial del Obispado del día 1 de abril de 1911:

Dentro de muy breves días se instalarán en el ventanaje del lado de la entrada de la Sacristía tres preciosas ventanas artísticas, con las imágenes que construye la Casa Maumejean de Madrid, costeadas por la Excma. Sra. Marquesa de Blanco Hermoso, importan seis mil seiscientas pesetas...³⁸.

El costo de las mismas, mil pesetas más que el anterior conjunto, pudo ser debido a la elección de un taller vidriero de más reconocido prestigio y de una calidad técnica superior. En la actualidad son las que peor estado de conservación presentan. Las vidrieras ocupan otro ventanal serliano donde se dispone en el vano central el tema de la Anunciación y en los vanos laterales las imágenes de San Antonio de Padua, en el de la izquierda, y San Fernando, en el de la derecha. De la Anunciación tan sólo se conserva desgraciadamente la mitad inferior de la composición, aunque adivinamos el medievalismo de su iconografía por la posición del ángel, arrodillado sobre el suelo, frente a la representación en pleno vuelo que se generalizó a partir de la Contrarreforma. La elección de San Antonio para una de las vidrieras laterales quizás responda, al igual que la de S. Félix, a la coincidencia con el nombre del marqués consorte de Blanco Hermoso, Antonio Mariscal Navaja. La figura de San Fernando aparece tratada de una manera historicista, con elementos de procedencia visigótica en su vestimenta, como la corona o el tipo de calzado atado a la pantorrilla³⁹.

37. RODRÍGUEZ, C. M.: «Muertos Ilustres. Don Félix García», *Don Lope de Sosa*, 113 (1922), pp. 131-133.

38. *Boletín Oficial del Obispado*, LIV, 5, sábado 1 de abril, p. 178. Jaén, 1911.

39. No olvidemos que el descubrimiento del Tesoro de Guarrazar, entre los años 1853 y 1861 suscitó entre los historiadores un inusitado interés por la época visigótica.

Las vidrieras del crucero norte: La Asunción.- Este conjunto es el único que aparece firmado por la casa fabricante, concretamente en la parte baja de la vidriera lateral izquierda con la siguiente inscripción: J. H. MAUMEJEAN – HNOS – SAN SEBASTIAN – MADRID 1911. Además es, sin duda, el de mayor calidad técnica y complejidad decorativa, como nos refiere la crónica del Boletín Oficial del Obispado sobre el día de su inauguración:

Acaban de instalarse en este santo templo, en la parte de la salida al Sagrario, unas cristaleras artísticas, cuyo costo se ha elevado á seis mil pesetas, con las imágenes de la Asunción, Santa Ana, el Divino Niño y San José costeadas por la Excelentísima Sra. Marquesa de Blanco Hermoso, y construidas por la reputada Casa de los Sres. Maumejean y Hermanos, Paseo de la Castellana, 64, Madrid, que honran al arte español y á la Casa elavoradora por la delicadeza, frescura y relieve de las figuras y vivezas del colorido⁴⁰.

Otra novedad reside en el recurso a la heráldica como motivo representativo y decorativo, ubicado en el vano central de la serliana (figura 5). En lo que respecta a la iconografía es significativa también la elección y disposición de los temas a representar, con la Asunción en el centro y otros relacionados con la onomástica de la donante, Ana Josefa Mendoza y Muñoz Cobo, en el caso de las vidrieras laterales: Santa Ana enseñando a la Virgen María y San José conversando con el Niño Jesús. En la zona baja de los vanos laterales se disponen otros escudos más discretos, los del Marqués consorte de Blanco Hermoso, D. Antonio Mariscal Navaja. Destaca por su grandiosidad y colorido el vano central, en cuyo interior se representa la Asunción de María, según la iconografía barroca que la dispone elevándose al cielo con ayuda de grandes ángeles, siguiendo el modelo que Pedro Roldán esculpiera sobre la puerta central de la fachada principal de la catedral en el siglo XVII⁴¹.

El conjunto de vidrieras donado por la marquesa de Blanco Hermoso hay que relacionarlo por su cronología con la conclusión de la capilla del Seminario Diocesano (1911), donde el arquitecto Justino Flórez Llamas había dispuesto un programa de vidrieras muy ambicioso:

La capilla tiene en la parte baja cuatro ventanas abocinadas y de medio punto, y en la parte alta cinco óculos en cada una de las naves. Todos los vanos se decoran con vidrieras de la Casa Maumejean firmadas en 1911; las de abajo con escenas figuradas que se corresponden, a la izquierda, con el Santo Ángel, Santa Teresa, San Felipe y el Sagrado Corazón de Jesús, y a la derecha, con San Juan Bautista, Santa Catalina, San Ignacio y el Sagrado Corazón de María. Las cristaleras superiores forman dibujos geométricos y florales, contando las del crucero con los escudos del fundador, el obispo Victoriano Guisasola, a la derecha, y de Juan José Laguarda, el que la concluyó, a la izquierda⁴²

40. *Boletín Oficial del Obispado*, LIV, 9, lunes 15 de mayo. Jaén, 1911.

41. Hasta que se estableció este modelo iconográfico durante el Barroco, el tema de la Asunción de María se podía confundir con la Ascensión, entendiéndola como levitación sin ayuda de ángeles, o con la Inmaculada Concepción.

42. CASUSO QUESADA, Rafael: *Arquitectura del siglo XIX en Jaén*. Jaén, Diputación Provincial e Instituto de Estudios Giennenses, 1998, p. 410.

En definitiva un hito más del ambiente estético de la época, caracterizado por la extensión del historicismo medieval en el terreno de la arquitectura religiosa, donde se reivindica, por supuesto, la espiritualidad de la vidriera gótica, pero también el decorativismo del mosaico oriental: dos años más tarde su hijo, Antonio Flórez Urdapilleta, decora a la manera bizantina la capilla-cripta del barón de Velasco, ubicada en la iglesia de San Juan de Arjona⁴³.

Las vidrieras de la fachada: El Salvador del Mundo.- Forman el último conjunto que se dispone en el templo catedralicio. Aunque se desconoce su cronología exacta, debieron realizarse dentro del programa decorativo preconizado por el Obispo Sanz y Saravia, dando cierre a los que ya se habían instalado en la cabecera y a ambos lados del crucero⁴⁴. Como consecuencia del tipo de ventana al que se aplican, más pequeño que la serliana de las naves laterales y la cabecera, la luminosidad que desprenden es menor, dando como resultado un ambiente oscuro al que contribuye el diseño de las propias vidrieras, de colorido menos diáfano. En la base de cada una de las vidrieras se dispone una cartela donde se inscribe el nombre de la imagen representada: en los vanos laterales, que responden al tipo rebajado descrito al principio, aparecen *Stus. MICHAEL* en el de la izquierda y *Stus. IOANNES Bta* en el de la derecha; en el vano central, de tamaño similar al de medio punto de las serlianas, se inscribe *SALVATOR MUNDI*.

43. De la Casa Maumejean también se conserva otro conjunto importante de vidrieras en la capilla neogótica de los condes de la Quintería, junto a la iglesia de Santa María de Andújar, aunque algo más tardíos (1925). CASUSO QUESADA, Rafael: *Arquitectura Contemporánea en Andújar (1920-1950)*. Andújar, Ayuntamiento y Casa Municipal de Cultura, 1990, p. 30.

44. Está aún inédito el estudio de los programas de restauración y restitución de las vidrieras de la Catedral de Jaén después de los destrozos causados como consecuencia de la Guerra Civil Española.

BIBLIOGRAFÍA

- AZPITARTE y SÁNCHEZ, José: «El ánimo de Andrés de Vanda-Elvira al través de su testamento», *Don Lope de Sosa*, nº 73 (1919), pp. 6-9.
- CASUSO QUESADA, Rafael: *Arquitectura Contemporánea en Andújar (1920-1950)*. Andújar, Ayuntamiento y Casa Municipal de Cultura, 1990.
- CASUSO QUESADA, Rafael: *Arquitectura del siglo XIX en Jaén*. Jaén, Diputación Provincial e Instituto de Estudios Giennenses, 1998.
- COS-GAYÓN, Fernando: *Crónica del viaje de Sus Majestades y altezas reales a Andalucía y Murcia en septiembre y octubre de 1862*. Madrid, Imprenta Nacional, 1863, p. 223.
- CHUECA GOITIA, Fernando: *Andrés de Vandelvira*. Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1954.
- GALERA ANDREU, Pedro: *Andrés de Vandelvira*. Madrid, Akal, 2000.
- GALERA ANDREU, Pedro: *La catedral de Jaén*. León, Everest, 1983.
- GALERA ANDREU, Pedro: *La catedral de Jaén*. Barcelona, Lunwerg, 2009.
- GALIANO PUY, Rafael: «Pedro del Portillo y Jacinto de Villanueva, dos maestros canteros del siglo XVII», *Elucidario*, 2 (2006), pp. 147-186.
- GILA MEDINA, Lázaro & RUIZ CALVENTE, Miguel: «El programa iconográfico en la iglesia del Convento de los Dominicos de la Guardia (Jaén)», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 16 (1984), pp. 183-198.
- GÓMEZ MORENO, Manuel: *Las águilas del Renacimiento Español*. Madrid, Xarait, 1983.
- HIGUERAS MALDONADO, Juan: «La catedral de Jaén: su construcción y constructores durante el siglo XVII», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 191 (2005), pp. 223-264.
- LÓPEZ CARDENETE, Jesús: «La magia iconográfica del ábside de la iglesia de la Guardia», *Sumuntán*, 22 (2005), pp. 131-152.
- MIRALLES, Hermenegildo: *Panorama Nacional. Escogidísima selección de láminas. Reproducción de esmeradas fotografías*. Barcelona, Hermenegildo Miralles, 1898.
- MONTES BARDO, Joaquín: *El Hospital de Santiago en Úbeda. Arte, mentalidad y culto*. Jaén, Uned, 1995.
- MORENO MENDOZA, Arsenio: *Úbeda renacentista*. Madrid, Electa, 1993.
- NIETO ALCAIDE, Víctor: *La luz, símbolo y sistema visual*. Madrid, Cátedra, 1978.
- NIETO ALCAIDE, Víctor: *La vidriera española*. Madrid, Nerea, 1998.
- NIETO ALCAIDE, Víctor: «Las vidrieras de la catedral de Granada», en AA. VV. *La Catedral de Granada. La Capilla Real y la Iglesia del Sagrario*, vol. I. Córdoba, Cabildo de la S.I Catedral Metropolitana de Granada y Cajasur, 2007.
- NIETO ALCAIDE, Víctor: *Las vidrieras de la Catedral de Sevilla*. Madrid, Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla e Instituto Diego Velázquez del C.S.I.C, 1969.
- NIETO ALCAIDE, Víctor, AZNAR ALMAZÁN, Sagrario y SOTO CABA, Victoria: *Vidrieras de Madrid. Del Modernismo al Art Decó*. Madrid, Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid, 1996.
- PI i MARGALL, Francisco: *España. Sus Monumentos y Artes. Su Naturaleza e Historia. Granada, Jaén, Málaga y Granada*. Barcelona, Daniel Cortezo, 1885.
- PORRES MARTÍN-CLETO, Julio: «El cardenal Lorenzana y las vidrieras de la Catedral de Toledo», *Anales Toledanos*, nº 18 (1973), pp. 1-23.
- RÉAU, Louis: *Iconografía del arte cristiano*. Barcelona, ediciones del Serbal, 1998.
- RODRÍGUEZ, C. M.: «Muertos Ilustres. Don Félix García», *Don Lope de Sosa*, 113 (1922), pp. 131-1331.

LA REPRESENTACIÓN DE SAN NORBERTO EN LAS ESTAMPAS FLAMENCAS DEL SIGLO XVII

SAINT NORBERT IN SOME FLEMISH ENGRAVINGS OF THE SEVENTEENTH CENTURY

Juan Isaac Calvo Portela¹

Recibido: 20/11/2017 · Aceptado: 28/03/2018

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2018.20422>

Resumen

El interés de la historiografía artística española por las representaciones del santo de origen alemán, san Norberto, ha sido muy escaso. De ahí el interés de este artículo en el que abordamos el estudio de una serie de estampas de este santo, realizadas en Amberes a lo largo del siglo XVII. Como otros santos de medievales canonizados al calor del Concilio tridentino, se debió a que respondía al nuevo modelo de santidad defendido por la Iglesia: fue predicador de Amberes, fundador de una orden religiosa, defensor de la Eucaristía y se enfrentó al hereje Tanchelino. Todos ellos aspectos que vemos captados en estas estampas amberinas. También abordamos el papel crucial que tuvo el convento premostratense de San Miguel de Amberes, sobre todo gracias al abad Jan Chrisostomus van der Sterre que encargó muchas de ellas.

Abstract

The interest of the Spanish artistic historiography for the representations of the Saint of German origin, Saint Norbert, has been very scarce. Hence the interest of this article in which we address the study of a series of prints of this saint, made in Antwerp throughout the seventeenth century. Like other medieval saints canonized in the heat of the Tridentine Council, it was because he responded to the new model of sanctity defended by the Church: he was preacher of Antwerp, founder of a religious order, defender of the Eucharist and faced the heretic Tanchelino. All of them aspects that we see captured in these amberine prints. We also addressed the crucial role played by the Premonstratensian convent of San Miguel de Antwerp, especially thanks to the abbot Jan Chrisostomus van der Sterre, who commissioned many of them.

Palabras clave

San Norberto; Eucaristía; estampas; Amberes; convento de san Miguel.

1. Universidad Complutense de Madrid. C. e.: juaniscportel6@hotmail.com

Keywords

Saint Norbert; Eucharist; engraving; Antwerp; convent of St. Michael.

.....

INTRODUCCIÓN

En 1582 el papa Gregorio XIII elevaba a los altares al fundador de la Orden Premostratense y predicador de Amberes, san Norberto. La canonización de un santo medieval como él, hay que enmarcarla en la revitalización que vivió la Iglesia tras el Concilio de Trento. El Concilio había hecho referencia en el último decreto aprobado en la Sesión XXV, de diciembre de 1563, al papel de intercesores de los santos y a la importancia de su veneración². Todo ello debido a la actitud abiertamente hostil de los humanistas y reformadores, al culto y devoción a los santos, puesto que consideraban que apartaban a los fieles del verdadero culto a Cristo y que se asemejaba a la idolatría de los gentiles, como se desprende del *Elogio de la Locura*, de Erasmo³.

La Iglesia frente a estas críticas va a recordar a los creyentes las tres modalidades de veneración que se deben a los personajes sagrados: se llama «latría» al culto debido a Dios en sus tres personas, «hiperdulía» el reservado a la Virgen María, y «dulía» al sentido por los santos, las imágenes y las reliquias⁴. La veneración a los santos y sus reliquias se extendió por todos los estamentos de la sociedad, desde las clases humildes hasta la nobleza y las altas jerarquías eclesiásticas. Sin embargo, algunas supersticiones vinculadas a la devoción y culto a los santos se van mantener en ciertos sectores sociales, debido al desconocimiento de la doctrina y a que las jerarquías de la Iglesia las van a consentir con cierto beneplácito⁵.

Las beatificaciones y canonizaciones que se producen a partir de la segunda mitad del siglo XVI, tras varias décadas sin que se elevara a nadie a los altares⁶, tenemos que ponerlas en relación con esta nueva reglamentación del culto a los santos, que emana de las disposiciones del Concilio. La gran cantidad de canonizaciones que se produjeron desde este momento y durante todo el siglo XVII, ha llevado a que se denomine la «Era de las Canonizaciones»⁷. Entre esta multitud de nuevos santos encontramos a varios que vivieron en plena Edad Media como san Isidro, santa Lutgarda, san Ramón Nonato o san Norberto, muchos de los cuales fueron fervorosos defensores de la Eucaristía.

En la canonización de este clérigo de origen alemán no sólo tuvieron importancia los factores religiosos, sino también los políticos, sobre todo teniendo en cuenta la inestable situación de los Países Bajos, y más concretamente de Amberes, donde la devoción a este santo va a tener una especial relevancia. En el año 1574, ocho

2. IGLESIA CATÓLICA, *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*, «De la invocación, veneración y reliquias de los Santos, y de las sagradas imágenes», Sesión XXV, 3 y 4 de diciembre de 1563. Traducción de López de Ayala, París, Librería de Rosa y Bouret, 1857, 361-366.

3. ERASMO DE ROTTERDAM, *Elogio de la Locura*, Barcelona, Edicomunicación, 1998, 86-87.

4. MARTÍNEZ-BURGOS, Palma, *Ídolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*, Valladolid, Universidad de Valladolid-Caja de Ahorros de Salamanca, 1990, 40.

5. RUÍZ GÓMEZ, Leticia, *La colección de estampas devocionales de las Descalzas Reales*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1998, 278.

6. MÂLE, Emile, *El arte religioso de la Contrarreforma*, Madrid, Cátedra, 2001, 93.

7. RUÍZ GÓMEZ, Leticia, *Op. Cit.*, 276; MARTINO ALBA, Pilar, *San Jerónimo en el Arte de la Contrarreforma*, Universidad Complutense de Madrid (Tesis doctoral inédita), 259-260; ZURIAGA SENENT, Vicent Francesc, *La imagen devocional en la Orden de Nuestra Señora de la Merced, tradición, formación, continuidad y variantes*, Universidad de Valencia, 2005, 204

años antes de su canonización, el rey Felipe II había destituido al Duque de Alba como gobernador de los Países Bajos, en parte por sus brutales medios para acabar con la revuelta y los focos de calvinismo. Sin embargo, esta destitución no calmó la situación y en marzo de 1576 se produjo el motín de la guarnición de los tercios en Amberes, cuyos soldados saquearon la ciudad durante varios días, en lo que se ha llamado la «Furia Española». Esto provocó el levantamiento general contra la autoridad regia, que se plasmó en la Pacificación de Gante, en la que los católicos y calvinistas se aliaron contra el dominio español. Esta aparente concordia fue pasajera, debido a que los calvinistas impusieron sus magistrados en Bruselas, Gante y Amberes, iniciándose la persecución de los católicos y un fuerte movimiento iconoclasta que provocó la destrucción de gran parte del patrimonio de iglesias y conventos.

En 1578, el monarca español nombró a Alejandro de Farnesio, un hábil militar y diplomático, gobernador de los Países Bajos. Éste supo granjearse el apoyo de los nobles católicos de las provincias meridionales, con las que formó la Unión de Arras, mientras que las provincias del norte, incluyendo Brabante y Flandes, conformaron la Unión de Utrecht. Durante estos años los Países Bajos se vieron asolados por un conflicto civil de carácter religioso que se internacionalizará con la intervención de las potencias europeas⁸.

Farnesio inició una campaña para reconquistar el territorio, pero a diferencia del Duque de Alba que había basado su estrategia en el terror, él cuando tomaba una ciudad ofrecía un acuerdo muy ventajoso a sus habitantes, pues daba un período de gracia para que los protestantes volviesen a la fe católica o abandonasen el país. Gracias a este sistema pudo reconquistar Brabante y Flandes. En agosto de 1585 se hizo con el control de Amberes, que marcó la máxima expansión del poder español, pues fue incapaz de someter a las provincias del norte que *de facto* se independizaron. De forma paralela se inició el proceso de recatolización de los territorios reconquistados, lo que provocó un período de una enorme productividad artística, debido a los estragos generados por la furia iconoclasta. Este nuevo arte debía adaptarse a los criterios establecidos en el Concilio, y recogidos por los tratadistas. Fruto de este nuevo impulso artístico, muchos de los conventos premostratenses flamencos que habían sufrido la iconoclastia calvinista, van a vivir un período de gran esplendor artístico a lo largo del siglo XVII, como el de San Miguel de Amberes o el de San Juan de Averbode. Desde este momento los Países Bajos Meridionales, pero sobre todo Amberes, se van a transformar en el bastión del catolicismo en el norte de Europa y la última estación antes de ir a las misiones en los países protestantes limítrofes⁹.

Otro factor importante va a ser la aparición del jansenismo a inicios del siglo XVII en los Países Bajos Meridionales, fundado por el teólogo de la universidad de Lovaina y obispo de Ypres, Cornelio Jansenio, que se inspiró en la teología

8. KOENINGSBERGER, Helmut G., *Europa en el siglo XVI*, Madrid, Aguilar, 1974, 210.

9. SALVIUCCI INSOLERA, Lydia, «L' iconographie dans le livre spirituel flamand», en INSOLERA, Manuel, SALVIUCCI INSOLERA, Lydia, *La spiritualité en images aux Pays-Bas Méridionaux dans les livres imprimés des XVIe et XVIIe siècles*, Miscellanea Neerlandica, n.º. 13, (1996), 22.

agustiniana de Miguel Baño. Jansenio basó su doctrina en la Biblia y en los Padres de la Iglesia, sobre todo en san Agustín, oponiéndose a las innovaciones de los jesuitas. El jansenismo tuvo una enorme presencia en los Países Bajos Meridionales, en Francia y en las comunidades católicas de las Provincias Unidas¹⁰. La postura del jansenismo respecto a la Eucaristía y la comunión frecuente va a ser definida por Antonio Arnauld en su obra la *Fréquente Communion*, editada en 1643, en la que se enfrenta a la postura expresada por los jesuitas que consideraban este sacramento una medicina celestial diseñada para curar las almas pecaminosas, luego cuanto más grave fuera el pecado, con más ahínco se debía acudir a la comunión¹¹. Arnauld plantea que la comunión exigía una disposición que el cristiano corriente no posee, fundamentada en la verdadera penitencia. En la práctica esto significaba que el fiel rara vez podía recibir la comunión, convirtiéndose en un premio a su virtud y no en una fuente o alimento de la misma¹². El jansenismo fue condenado por Inocencio X en la bula, *Cum occasionem*, de 1653, pero siguió manteniendo su vigor principalmente en Francia, en donde pervivirá hasta bien avanzado el siglo XVIII, donde va a encontrar un aliado fundamental en el galicanismo muy enraizado en el pensamiento ilustrado francés.

En la canonización de Norberto jugaron un papel primordial el fervor que sentía por la Eucaristía, su lucha contra el hereje amberino Tanchelino, que fuera predicador de Amberes, fundador de una Orden religiosa masculina y al mismo tiempo obispo Magdeburgo. Cómo apreciamos se trata de aspectos fundamentales para la Iglesia posttridentina, luego nos hallamos ante un santo que responde perfectamente al modelo de santo contrarreformista. Como ha señalado Knipping, se va a convertir en el principal santo defensor de la Eucaristía en los Países Bajos Meridionales durante esta centuria¹³, y esto va a tener su plasmación en el arte y muy especialmente en la estampa como vamos a ver a lo largo de las siguientes páginas.

A los pocos años de su canonización, el cardenal Baronio le incluye en su *Martyrologium Romanum*, destacando sobre todo dos facetas de su vida, el que fuera obispo de Magdeburgo y fundador de una Orden religiosa¹⁴, en lo que también hace hincapié Pedro de Ribadeneira¹⁵. A su lucha contra el hereje Tanchelino y a su ardor y defensa de la Eucaristía hace alusión Molanus en su libro, *Natales Sanctorum Belgii et eorundem chronica recapituletio*, editado en 1616¹⁶.

Una de las fuentes más interesantes sobre la vida de este santo, así como de otros muchos, son las *Actas Sanctorum*, de la congregación jesuita de los bolandistas que comenzó su andadura en Amberes en pleno siglo XVII, es decir cuando el fervor

10. TÜCHLE, Hermann, BOUMAN, C. A., *Nueva Historia de la Iglesia. Reforma y Contrarreforma*, Madrid, Ediciones Cristianas, 1966, T. III, 265.

11. KOLAKOWSKI, Leszek, *Dios no nos debe nada. Un breve comentario sobre la religión de Pascal y el espíritu del jansenismo*, Barcelona, Editorial Herder, 1996, 90.

12. TÜCHLE, Hermann, BOUMAN, C. A., *Op. Cit.*, 265.

13. KNIPPING, John B., *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands*, Leiden, B. de Graaf-Nieuwkoop / A. W. Sijthoff, 1974, T. 2, 303.

14. BARONIUS, César, *Martyrologium Romanum*, Roma, Stamperia Apostolica Vaticana, 1593, 278.

15. RIBADENEIRA, Pedro de, *Flos Sanctorum de las vidas de los santos*, Madrid, Joachin Ibarra, 1761, 209-210.

16. MOLANUS, Johannes, *Natales Sanctorum belgii, et eorundem chronica recapitulatio*, Duaci, Typis Viduæ Petri Borremans, 1616, fol. 110.

por él estaba en plena efervescencia. Respecto a Norberto, vuelven a insistir en los aspectos que ya habían mencionado los anteriores autores, aunque prestan una especial atención a su lucha contra el hereje Tachelino y al convento de san Miguel fundado por el santo en Amberes, en el primer tercio del siglo XII¹⁷. Sin embargo, como ha indicado Martino Alba, la influencia de los bolandistas a nivel artístico va a ser casi nula¹⁸, y el caso de san Norberto no es una excepción.

Este convento amberino tuvo un papel destacado en la difusión de la devoción por el santo, sobre todo, a partir de la década de 1620. Esto se debe a que en la segunda mitad del siglo XVI, coincidiendo con el proceso de elevación a los altares de Norberto, el cenobio vivió una situación completamente anómala, a raíz del nombramiento de Willem Greve como abad, puesto que se opuso a las disposiciones tridentinas y apoyó la revuelta, entrando en conflicto con el abad general de la Orden, con el papa y con Felipe II. Como ya hemos indicado anteriormente, tras el saqueo de Amberes, tanto calvinistas como católicos se opusieron a la autoridad regia, pero a raíz de la hostilidad hacia los católicos, la gran mayoría de ellos abandonaron la alianza, aunque no fue el caso del abad Greve que siguió apoyando a los Estados Generales¹⁹. En el año 1581, las autoridades calvinistas señalan a Greve y a los pocos monjes que aún vivían en San Miguel, la supresión del culto católico y como la iglesia sería destinada a los luteranos²⁰. Greve murió en septiembre de ese año, dejando a la comunidad en una situación muy delicada, por el escaso número de monjes. A su muerte estalla un conflicto para sucederle como abad, entre Émeric Andries y Dionyse Feyten²¹, el primero será abad entre 1581 y 1590, y Feyten entre 1590 y 1612. Para el año 1590, el convento se encontraba en un estado completamente ruinoso y la comunidad no llegaba ni a la quincena de hermanos, lo que llevó al obispo de la ciudad, Livinus Torrentinus, a plantear la posibilidad de suprimirlo²². Esta crítica situación, nos hace pensar que el cenobio antuerpiano no participó muy activamente en la elevación de san Norberto a los altares.

Sin embargo, esta situación cambió radicalmente a partir de la década de 1620, gracias primero al abad Mattheus Irsselius y a su sucesor Jan Chrisostomus van der Sterre²³, que fue nombrado abad en 1629²⁴. En 1620 el convento sufrió un grave incendio, así que el abad Irsselius decidió devolverle su antiguo esplendor, para

17. BOLANDISTAS, *Acta Sanctorum Junii*, T. 1, Amberes, Typographia Henrici Thieullier, 1695, 805- 981.

18. MARTINO ALBA, Pilar, *Op. Cit.*, 279.

19. HAEGER, Barbara, «Abbot Van der Sterre and St. Michel's Abbey: The Restoration of its Church, its Image, and its Place in Antwerp», en *Sponsors of the Past. Flemish Art and Patronage 1550-1700. Proceedings of the Symposium organized at the Katholiken Universiteit Leuven*, Departement Archeologie, Kunstwetenschappen en Musicologie, Leuven, Turhout, 2005, 158.

20. VV.AA., *Monasticon belge*, T. VIII. «Province d'Anvers», Vol. 1, Lieja, Centre National de Recherches d'Histoire Religieuse, 1992, 237.

21. *Ibidem*, 238; HAEGER, BARBARA, *Op. Cit.*, 159.

22. HAEGER, Barbara, *Op. Cit.*, 157.

23. MOLHUYSEN, P. C., KOSSMANN, Friedrich Karl H., *Nieuw Nederlandsch biografisch woordenboek*, A. W. Stijthoff's Uitgevers-Maatschappij, N.V., Leiden, 1933, 1075-1076; HAEGER, Barbara, *Op. Cit.*, 159.

24. VAN SPILBEECK, I., «Iconographie Nobertine: Les images des Saints de l'Ordre de Premontre d'après Abraham van Diepenbeeck», *Bulletin archeologique Belgique*, nº 2, (1901), 373.

ello encargó un nuevo altar mayor a Rubens y a Hans van Midert, en 1622-1623²⁵. Este nuevo altar también se hizo para conmemorar el quinto centenario de la erradicación de la herejía de Tanchelino de Amberes, gracias a la predicación de San Norberto, y de la fundación del propio convento. Luego tenemos que ponerlo en relación con la visión triunfal de la Iglesia y de la orden nobertina de Irsselius, y al mismo tiempo, con la restauración católica auspiciada por los Archiduques que financiaron en parte el altar²⁶. Su sucesor, Jan van der Sterre fue un gran promotor del arte como demuestra el hecho de que encargó varias obras a algunos de los artistas más importantes de la ciudad, como Rubens, van Diepenbeeck o van Thulden²⁷, entre las que se incluyen los retratos de los abades del convento, de los que se conservan algunos en los conventos de Tongerlo y Averbode. Antes de ser nombrado abad publicó el libro, *Vita S. Norberti Canonorum praemonstratensium*, editada por Theodoor Galle, con estampas de su hermano Cornelis²⁸, que se tradujo al poco tiempo al flamenco. Este libro se hizo también para la conmemoración, y refleja perfectamente su propia visión de su Orden, muy en la línea de la idea triunfal de la Iglesia característica de este período.

Todos los aspectos recogidos por la literatura hagiográfica van a tener su reflejo en la iconografía de este santo, que como indica el tratadista español del siglo XVIII, Interián de Ayala, se suele representar:

«Acercas de las Pinturas, e Imágenes de este Santo, solo se me ofrece advertir, que suelen, y deben pintarle teniendo en su mano aquel precioso vaso en que está la Sagrada Eucaristia, y que vulgarmente llamamos Viril o Custodia. La causa de esto es, que habiendo un perverso hereje llamado Tanquelino, vomitando en Antuerpia muchas impiedades contra el Santísimo Sacramento de la Eucaristia en los tiempos de este Santo, y esparcido varias herejías contra tan augusto Misterio; como los Fieles hubiesen llamado allá a Norberto, reprimió con tanto valor, y esfuerzo dicha herejía, que apenas volvió después a brotar, hasta los tiempos en que saliendo del abismo nuevas furias infernales tuvieron la osadía de despreciar, y combatir impía, y nefariamente, este mismo adorable Misterio»²⁹.

SAN NORBERTO EN LAS ESTAMPAS AMBERINAS

Las estampas se van a convertir en un medio fascinante para la difusión de los motivos que plasman los dogmas de fe definidos por el Concilio, especialmente la Eucaristía que va a ser la piedra angular de la doctrina católica. Es innegable que van a jugar un papel fundamental en la concreción y difusión del tipo iconográfico de este santo medieval. Todas las que vamos a estudiar, fueron grabadas y editadas

25. La pintura de Rubens de la Adoración de los Magos que ocupaba este altar, se conserva en el Museo de Bellas Artes de Amberes. N° inventario 298. <<http://collectie.kmska.be/#/query/a6c097ae-ac10-4cdd-8a4f-25fdoes27646>>.

26. HAEGER, Barbara, *Op. Cit.*, 159.

27. MOLHUYSEN, P. C., KOSSMANN, K. H., *Op. Cit.*, 1076.

28. Biblioteca Nacional de Francia (BNF), 4-H-6684(1).

29. INTERIÁN DE AYALA, Juan de, *El pintor christiano y erudito o Tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar, y esculpur las Imágenes Sagradas*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1782, T. 2, p. 225.

en Amberes, lo que se debe a varios de factores, el primero y más importante es que la ciudad del Escalda desde el año 1585 hasta el siglo XVIII, se convirtió en el gran centro de producción de estampas de la Monarquía Hispánica, teniendo una enorme proyección internacional. También se asentaban en ella algunos de los más importantes impresores de libros que surtían al amplísimo mercado español. Por otra parte, san Norberto había sido nombrado patrono de Amberes, porque como ya hemos visto fue predicador en la misma ciudad y combatió ferozmente a Tanchelino que se había establecido en ella.

Los grabados que presentamos en este artículo, son sólo una pequeña muestra de todos los que se hicieron dedicados a este santo en la ciudad del Escalda, a lo largo del siglo XVII. Muchos de ellos se hicieron entre 1620 y 1650, coincidiendo con el esplendor del convento de San Miguel de Amberes, de la mano de los abades Mattheus Irsselius y Jan van der Sterre. El criterio que hemos seguido para seleccionar estas estampas y no otras, es que o están firmadas o se atribuyen a algunos de los grandes grabadores amberinos de la centuria, como los hermanos Galle, Adriaen Collaert, Peter Clouwet, Schelte Adam Bolswert o Lucas Vorsterman, y algunas de ellas se inspiran en los diseños y bocetos de los artistas antuerpianos más destacados de la centuria como Peter Paul Rubens o Abraham van Diepenbeeck. Otro criterio al que hemos atendido, es el de su calidad tanto artística como técnica, que indudablemente tenemos que relacionar con los artistas que las diseñaron y las abrieron.

Por otro lado, a la hora de estudiar estas estampas, las hemos dividido en tres grupos. En el primero de ellos incluimos aquellas en las que san Norberto aparece de pie en medio de un paisaje o sobre un pedestal, con el demonio y el hereje Tanchelino derrotados a sus pies. En el segundo grupo se le representa de medio cuerpo a modo de *Vera Effigie*. Mientras que en el último de los grupos, el santo está adorando la Eucaristía, en algunos casos sólo en un templo y en otros acompañado de otros santos, a modo de *Sacra Conversación*.

En muchos de estos grabados se sigue el tipo iconográfico que describiría Interián de Ayala un siglo más tarde³⁰, en el que el santo sostiene en las manos la custodia con la Forma, derrotando a sus pies al demonio y a Tanchelino, al que se le suele representar siguiendo la moda de la época, quizás para identificarle con los herejes protestantes que al igual que el medieval habían negado la doctrina católica sobre la Eucaristía y habían puesto en jaque al catolicismo en los Países Bajos Meridionales, o con los jansenistas que como ya hemos visto tuvieron gran predicamento y se oponían a la Comunión frecuente.

La primera estampa a la que nos vamos a referir forma parte de la serie realizada por Adriaen Collaert, *Ordinum Religiosorum conditores*, dedicada a los fundadores de las distintas órdenes religiosas, formada por una portada y otras catorce láminas (Figura 1)³¹. En la portada figura la fecha de 1609 y tiene una dedicatoria de Aubertus

30. INTERIÁN DE AYALA, Juan de, *Op. Cit.*, T. 2, 225.

31. BNF, RD-2-FOL.



FIGURA 1. ADRIAEN COLLAERT (GRABADOR Y EDITOR), «SAN NORBERTO», EN *ORDINUM RELIGIOSORUM CONDITORES*. Biblioteca Nacional de Francia, BNF, RD-2-FOL.

cuartos hacia la izquierda, va ataviado con el hábito blanco de la orden premonstratense, sobre el que tiene una capa y la esclavina con capuchón, sobre su cabeza tiene la mitra como arzobispo de Magdeburgo, rodeada de un nimbo. Con su mano

Miraeus a Nicolás Mainfroio³². Esta estampa como todas las de la serie, está firmada por Adriaen Collaert como editor, aunque es muy posible que también las abriera. La labor de Collaert como impresor de estampas se remonta a la década de 1590, porque le permitía obtener unos mayores beneficios que un simple grabador³³, pero fue sobre todo a partir de 1600 cuando se convirtió en uno de los principales editores de estampas al servicio de la Contrarreforma en Amberes³⁴, junto a la de los Galle, con los que estaba emparentados, pues su mujer era Justa Galle, hermana Philippe Galle³⁵. Adriaen realizó muchas estampas a partir de los diseños de Martin van Vos y Johannes Stradanus, dos de los mejores dibujantes de estampas de la época³⁶, aunque como ya hemos señalado las de esta serie carecen de la firma del inventor.

La estampa va acompañada de una leyenda latina en la que se hace referencia a su origen noble, a como fundó la orden premonstratense, defendió al Eucaristía frente a los ataques del hereje amberino Tanchelino, y a como fue nombrado obispo de Magdeburgo, donde murió en 1134.

Al igual que las otras estampas de esta serie, la composición está dominada por la figura del santo en primer plano y al fondo hay un amplio paisaje. Se dispone de tres

32. DIELS, Ann, LEESBERG, Marjolein, «The Collaert dynasty», en *The New Hollstein Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts, 1450-1700*, Rotterdam, Sound and vision. (2005): Part. IV, 5; DIELS, Ann., *De Familie Collaert (ca. 1555-1630) en de prentkunts in Antwerpen*, Bruselas, Fuus, 2010, p. 171.

33. DIELS, Ann, LEESBERG, Marjolein, *Op. Cit.*, Part. I, LIX.

34. *Ibid.* Part. I, LXII.

35. DELEN, Ary J. J., *Histoire de la gravure dans les anciens Pays-Bas dans les provinces belges: des origines jusqu'à la fin du XVIIIème siècle*, Paris, Les éditions d'art et d'histoire, 1935, P. 2, Vol. III, 101; VV.AA., «Diccionario de artistas», en *Grabados flamencos y holandeses del siglo XVI. Obras escogidas de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Biblioteca Nacional de España 2004, 333.

36. HUIDOBRO, Concepción, «Familias de grabadores-editores: los álbumes de estampas», en *Grabados flamencos y holandeses del siglo XVI. Obras escogidas de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2004, 144-145.

derecha agarra por el astil una custodia con la Forma y con la izquierda sostiene la misma por su base lobulada. Derrotados a sus pies se encuentran el demonio y Tanchelino, a izquierda y derecha respectivamente. La presencia de Lucifer estaría vinculada a que como dice Ribadeneira, «tuvo don particular de echar de los cuerpos los demonios, que los atormentaban»³⁷. El jesuita recoge una historia, en la que expulsa un demonio gracias al Sacramento:

«Entre otros, le traxeron una doncella, que era atormentada ya hacia un año del demonio; el qual por boca de ella recibí el libro de los Cantares de Salomón, y le interpretó primero en Latín, después en Tudesco. Con este demonio tuvo grandes contiendas San Norberto, porque era muy rebelde, y furioso; pero al fin le venció, y le echó diciendo Missa, por virtud del Sacrosanto Sacramento del Altar»³⁸.

Este demonio es un ser híbrido, con cuerpo de hombre, brazos terminados en garras, mientras que en su cabeza funde elementos de diversos animales, simio, orejas de burro, cuernos de cabra y lengua de serpiente. Este tipo de representaciones demoniacas no resultan extrañas y hunden sus raíces en la Edad Media. Al otro lado, el hereje Tanchelino está recostado en el suelo, apoyando uno de sus codos en la tierra y eleva la otra mano para arrojar al suelo una Hostia como símbolo de su opinión contraria al Sacramento³⁹. En su forma de vestir y en su corte de pelo y barba sigue las modas imperantes a fines del siglo XVI e inicios del XVII, con el objeto de identificarle con los calvinistas y con los jansenistas, puesto que los primeros habían negado la transubstanciación y los otros eran contrarios a la Comunión frecuente, aspectos que la Iglesia venía defendiendo desde el Concilio tridentino.

Una de las particularidades más destacadas de esta estampa es el paisaje, en el que observamos el río Escalda surcado por varios barcos y al fondo la propia Amberes. A la izquierda se encuentra la catedral, mientras que a la derecha atisbamos la iglesia y la torre del convento de San Miguel. Esta vista de Amberes poco tendría que ver con la que conocieron Tanchelino y Norberto, entre otras cosas porque la catedral se comenzó a construir en el siglo XII y su característica torre no se terminó hasta bien entrado el XVI. Esta estampa como otras que veremos, constituye una fuente histórica primordial, pues el monasterio de san Miguel fue destruido en el siglo XIX.

La siguiente estampa se debe a Rubens, cuya firma vemos en el ángulo inferior izquierdo, sobre la del grabador Peter Clouwet (P. P. Rubens pinxit / Petr Clouet sculpsit), mientras que en el ángulo contrario hallamos la del editor *Franz Huybrechts* (Franz Huberti / excud Antuerpiæ) (Figura 2)⁴⁰. Peter Clouwet formó parte de la generación de grabadores nacidos en Amberes a partir de la década de 1630. Fue discípulo de Theodoor van Merlen, entre 1643-1644, y alcanzó el grado de maestro de la Gilda de san Lucas dos años después⁴¹. Realizó un viaje a Roma, donde colaboró

37. RIBADENEIRA, Pedro de, *Op. cit.*, 210.

38. *Ibidem*.

39. MOLANUS, Johannes, *Op. Cit.*, fol. 110; BOLANDISTAS, *Op. Cit.*, 843-844.

40. Rijksmuseum, RP-P-BI-5925, 256x134 mm. HOLLSTEIN, Friedrich Wilhelm, *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts. 1450-1700*, Ámsterdam, Menno Hertzberger, 1954, Vol. IV, 174.

41. BODART, Didier, *Rubens e l' incisioni nelle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe*, Roma-Villa della Farnesina alla Lungara, 1977, 156.

con el pintor y grabador Cornelis Bloemaert⁴². Posteriormente regresó a la ciudad del Escalda, realizando numerosas estampas a partir de los diseños de Abraham van Diepenbeeck y Anselmus van Hulle, y en menor medida de Rubens⁴³. Colaboró con Schelte A. Bolswert en la serie *SS. Apostolorum imagines*, a partir de diseños del gran artista, que se suele fechar entre 1646 y 1650⁴⁴, es decir cuando Rubens ya había fallecido. Sobre el editor Franz Huybrechts no se tienen muchos datos biográficos, se sabe que trabajó en Amberes a mediados de la centuria, murió en 1687, poco después de la muerte de su hijo Gaspar que fue también un excelente grabador y editor de estampas⁴⁵.

El santo se encuentra sobre un alto pedestal en el que aparece su nombre en una cartela rectangular. Su gran figura domina por completo la composición, se dispone sobre un fondo neutro blanco y no hay ningún elemento que distraiga la atención del espectador, salvo la figura de Tanchelino derrotado a sus pies. Desde el punto de vista compositivo recuerda mucho a las estampas de la serie de *SS. Apostolorum imagines* que hizo con Bolswert, lo que nos lleva a pensar que la hizo poco después de esta serie, es decir hacia 1650, aunque es obvio que Rubens la había diseñado mucho antes. San Norberto va vestido con el hábito, la capa y la esclavina de los premostratenses, y sobre su cabeza tiene la mitra. En la mano derecha sujeta el ostensorio como defensor de la Eucaristía, mientras que con la otra agarra el báculo con la cruz de doble travesaño propio de su rango eclesiástico. A sus pies, a la izquierda, se encuentra Tanchelino derrotado, al que se representa como un hombre de rostro barbado, pero a diferencia de la anterior, en ésta no porta ni la Forma ni el cáliz que aludirían a su opinión contraria a la doctrina católica sobre la Eucaristía.

Al artista originario de Hertogenbosch, Abraham van Diepenbeeck, debemos varias estampas en las que se representa al fundador de los premostratenses. Este artista fue sumamente polifacético, se formó con su padre como pintor de vidrieras, posteriormente se trasladó a Amberes trabajando en un primer momento en el arte



FIGURA 2. PETER PAUL RUBENS, «SAN NORBERTO», ABIERTA POR PETER CLOUWET Y EDITADA POR FRANZ HUYBRECHTS. Rijksmuseum, RP-P-BI-5925.

42. BASAN, Pierre François, *Dictionnaire des graveurs anciens et modernes, depuis l'origine de la gravure*, Paris, Chez Cuchet et Chez Prault, imprimeur du roi, 1789, T. 1, 143.

43. VV.AA., «Artistas, editores e impresores flamencos» en *Rubens y van Dyck, y la Edad de Oro del grabado flamenco*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 423, 2015.

44. BODART, Didier, *Op. Cit.*, 60.

45. BENEZIT, Emmanuel, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, París, Gründ, 1999, T. 7, 295; RUIZ GÓMEZ, Leticia, *Op. Cit.*, 968.



FIGURA 3. ABRAHAM VAN DIEPENBEECK, «SAN NORBERTO», ABIERTA POR SCHELTE ADAM BOLSWERT Y EDITADA POR MARTINUS VAN DEN ENDEN. Biblioteca Nacional de España, Sala Goya, ER/1537(64).

que había aprendido en su juventud. En los siguientes años entró en contacto con el círculo de Rubens, y realizó numerosas pinturas, así como diseños para tapices. El arte gráfico ocupó un lugar destacado dentro de su producción artística, como han señalado varios especialistas⁴⁶. Su primer diseño para una estampa conocido, se fecha en 1627, a los pocos meses de su establecimiento en Amberes, aunque fue a partir de la década de 1640 cuando se centró en esta faceta de su carrera. Esto se debió a que tras la muerte de Rubens y van Dyck, fueron Erasmo Quellin, Jacobus Jordaens y Theodoor van Thulden los que coparon los encargos de pinturas en la ciudad. A ello se suma que fue expulsado de la Gilda de san Lucas en 1642 y no fue readmitido hasta décadas más tarde. En estos años recibió multitud de encargos para diseñar estampas, entre otros en 1648 la Imprenta Plantiniana le contrató para realizar los nuevos diseños de las estampas del *Missale Romanum*, que debían de sustituir las hechas por Rubens en la década de 1610. Su interés por el arte gráfico le llevó a editar algunas basadas en pinturas de Rubens, una vez que éste había fallecido y cuando los privilegios de reproducción obtenidos por el propio Rubens habían expirado, como sucede con las abiertas por Hendrick Snyers, en 1643⁴⁷.

El hecho de que Abraham van Diepenbeeck hiciese varias estampas dedicadas a este santo no resulta para nada extraño, pues mantuvo una estrecha relación con el convento amberino de San Miguel para el que hizo varias obras. Además recibió diversos encargos para otros conventos premostratenses de los Países Bajos

y para parroquias dependientes del convento amberino. En ello va a jugar un papel fundamental el abad Jan van der Sterre⁴⁸, del que sabemos que nació en la propia Hertogenbosch dos años antes que el artista, lo que nos lleva a pensar que pudieron haberse conocido siendo niños.

Entre las estampas que diseñó dedicadas a san Norberto, podemos destacar la abierta por Schelte Adam Bolswert, cuya firma aparece en el ángulo inferior derecho

46. STEADMAN, David W., *Abraham van Diepenbeeck. Seventeenth-Century Flemish Painter*, Studies in Baroque Art History, nº5 (1982), 33; Vlieghe, Hans, *Arte y arquitectura flamenco*, Madrid, Cátedra, 1998, 123; MEIJ, A. W. F. M. et al., *Rubens, Jordaens, van Dyck and their circle*, 2001, 256; MORENO CUADRO, Fernando, «Diseños de Abraham van Diepenbeeck para Les peintures sacres du Temple du Carmel», *BSSA. Arte*, LXXIX (2013), 164.

47. DIELS, Ann, *The shadow of Rubens: Print Publishing in 17th century Antwerp*, Londres, Turnhot; Bruselas, Harvey Miller Publishers, 2009, 137.

48. Vlieghe, Hans, «Abraham van Diepenbeeck», en *The Dictionary of Art* (ed. Turner, J.), Nueva York, Grove Vol. 8, 877.

junto a la del propio van Diepenbeeck, y editada por Martinus van den Enden que la firma en el ángulo inferior izquierdo (Martinus vanden Enden exudit cum privilegio Antuerpiæ) (Figura 3)⁴⁹. Al igual que otras estampas de este artista, de ésta se conserva un dibujo preparatorio en el Hessisches Landesmuseum de Darmstadt.

Esta lámina forma parte de una amplia serie de estampas de santos que fue realizada a fines de la década de 1630 y en la de 1640⁵⁰, en la que trabajaron algunos de los artistas amberinos más importantes como el propio Abraham, Theodoor van Thulden y Erasmo II Quellin. Del primero de ellos se conservan al menos 35 dibujos o bocetos al óleo para este conjunto⁵¹. Esta serie ha generado muchos interrogantes entre los especialistas, puesto que no se sabe si fue concebida con antelación en su conjunto o si fue evolucionando de forma orgánica. ¿No sería más probable que varias series con figuras de santos y composiciones similares se editaran en fechas parecidas, o que primero se hiciera una que sirviera de inspiración a las otras? Estas estampas aunque presentan composiciones y dimensiones similares, fueron realizadas a partir de los diseños de varios artistas, fueron abiertas por distintos grabadores como Schelte A. Bolswert, Peter de Bailliu, Theodoor Matham, Renier van Persijn y Michael Natalis, y fueron editadas por los talleres de Martin van den Enden, Peter de Bailliu y Peter Clouwet⁵². Para Steadman, la serie se concibió como un conjunto en sí, en el que colaboraron distintos artistas, grabadores y editores⁵³; sin embargo, para Diels no es así, sino que son series independientes que tienen un formato y unas composiciones semejantes⁵⁴. En todas ellas la figura del santo o santa está situada sobre un alto pedestal, dominando por completo la composición, dispuestas sobre un fondo neutro blanco, haciendo que el espectador concentre su mirada sobre la figura. Salvo, porque los santos pueden portar algunos de sus atributos o ir acompañados de alguna figura secundaria, no hay nada que distraiga la atención del espectador.

Como ya hemos indicado esta estampa está firmada por Martin van den Enden el Viejo, que fue uno de los editores de estampas más destacados asentados en Amberes en la primera mitad del siglo XVII y ha pasado a la historia por ser el primero editor de *La Iconografía* de van Dyck⁵⁵. Se especializó en las estampas de grandes dimensiones basadas en los diseños de algunos de los más destacados artistas amberinos, sobre todo de Rubens y de van Diepenbeeck⁵⁶, con motivos vinculados a la

49. BNE, Sala Goya, ER/1537(64), 135x250 mm.

50. STEADMAN, David W., *Op. Cit.*, 25; DIELS, Ann, *Op. Cit.*, 80.

51. STEADMAN, David W., *Op. Cit.*, 25.

52. DIELS, Ann, *Op. Cit.*, 80.

53. STEADMAN, David W., *Op. Cit.*, 25.

54. DIELS, Ann, *Op. Cit.*, 80.

55. DUVERGER, Erik, MAUFORT, Danielle, «El reparto de papeles en la producción de estampas según van Dyck», en *Anton van Dyck y el arte del grabado*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2003, 371; MERTENS, Frank (2008). «Martinus van den Enden as Print Publishers for Rubens and van Dyck», en Universidad de Gante <<http://users.telenet.be/fvde/index.htm?Various3>> [Consultado el 20/05/2017]; BOEGA VEGA, Isabel, «Van Dyck, discípulo de Rubens y extraordinario retratista», en *Rubens y van Dyck, y la Edad de Oro del grabado flamenco*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2015, 109.

56. MERTENS, Frank, *Op. Cit.*, <<http://users.telenet.be/fvde/index.htm?Various3>> [Consultado el 20/05/2017].

Contrarreforma. Entre los grabadores que colaboraron con él se encuentran Lucas Vorsterman, Schelte A. Bolswert, Michael Natalis o Matheus Borrekens.

Como las otras estampas de estas series, san Norberto está de pie sobre un alto pedestal en el que leemos una leyenda latina que hace referencia a su condición de fundador de la Orden Premostratense, arzobispo de Magdeburgo y apóstol de Amberes. Nuevamente aparece representado derrotando al demonio y a Tanchelino. Va ataviado con el hábito propio de su orden y una fina alba de encaje, sobre la que tiene una esclavina y la capa habitual de los premostratenses, en su pecho cuelga un crucifijo. En la mano derecha sostiene el viril con la Forma y con la izquierda toma el báculo rematado con la cruz obispal y una rama de olivo que son dos de sus atributos más frecuentes.

A los pies del santo, a la izquierda, se sitúan Tanchelino y el demonio. El hereje está recostado sobre un libro que podríamos identificar con una Biblia para simbolizar como su perversa interpretación de la misma le apartó de la doctrina de la Iglesia, en una mano sostiene la Forma y en la otra el Cáliz derramando la Sangre de Cristo, como signo de su opinión contraria a la presencia real de Cristo en la Eucaristía. Va ataviado siguiendo la moda de la época, lo que nos permite identificarle con los calvinistas que para la Iglesia habían interpretado mal la palabra de Dios y atacaban el Sacramento, al negar la transustanciación del pan y del vino, en el cuerpo y la sangre de Cristo, que la Iglesia defendía en el capítulo IV del *Decreto sobre el Santísimo Sacramento de la Eucaristía*, del Concilio tridentino⁵⁷. Tras él está el demonio del que únicamente vemos el rostro zoomorfo, porque nos lo tapa el propio santo y el hereje. Mientras que a la derecha hay un ángel niño que vuelve su cabeza y dirige su mirada hacia el apóstol de Amberes, sujetando con sus manitas la mitra que alude a su rango episcopal. En esta figura se puede apreciar la influencia que ejercieron sobre van Diepenbeeck, Rubens y van Dyck, sobre todo a fines de la década de 1630 y en la de 1640.

Schelte Bolswert demuestra en esta estampa ser uno de los grabadores mejor dotados en Amberes en estos momentos. Aunque nacido en Frisia, trabajó primero en Ámsterdam y posteriormente se asentó con su hermano, Boëtius, en la ciudad del Escalda, trabajando para la Imprenta de los Moretus desde 1617⁵⁸. Ambos hermanos fueron dos fervientes católicos y realizaron un sinnúmero de estampas de temática religiosa muy acorde con el pensamiento postridentino. El catálogo de estampas abiertas por el menor de los Bolswert es realmente enorme, incluyendo obras basadas en Rubens, van Dyck, Seghers y otros artistas flamencos.

En la Biblioteca Real de Bélgica se conserva una estampa basada en el mismo diseño de Abraham van Diepenbeeck, pero que se atribuye al grabador Matheus Borrekens⁵⁹. Esta lámina carece tanto de las firmas del pintor, de Borrekens y de van den Enden, aunque la relación entre ellos fue muy estrecha como demuestra el hecho de que Borrekens abrió varias estampas diseñadas por el artista de Hertogenbosch,

57. IGLESIA CATÓLICA, *Op. Cit.*, Cap. IV. «De la Transustanciación», «Decreto sobre el Santísimo Sacramento de la Eucaristía», Sesión XIII, 11 de octubre de 1551. 127.

58. VV.AA., *Artistas, editores...*, 421-422.

59. KBR, Cabinet des estampes, S.I 1440.

que fueron editadas por van den Enden. A nivel iconográfico no tiene ninguna diferencia con la anterior, aunque difiere porque el pedestal está reducido al mínimo y en él sólo figura el nombre del santo y no la leyenda que veíamos en la de Bolswert.

En las siguientes estampas el santo no aparece representado de cuerpo entero derrotando al demonio y a Tanchelino, sino que se le representa de medio cuerpo a modo de *Vera Effigie*. Este tipo de imágenes de los santos, sobre todo de aquellos que habían vivido en los siglos XVI y XVII, fueron muy frecuentes por la gran preocupación que había surgido sobre la veracidad de las imágenes de los santos. A diferencia de santos como santa Teresa de Jesús, san Ignacio o santa María Magdalena de Pazzis de los que se existían *Veras Effigies*, de los santos medievales canonizados en este período no las había, aunque se siguió respetando el principio de la veracidad y se impusieron determinados modelos, en lo que la estampa tuvo un papel crucial.

En la primera de ellas, que fue editada por Johannes Galle, hallamos en el centro un óvalo dentro de un marco rectangular con la *Vera Effigie* de san Norberto, acompañada de una cartela con una leyenda, y alrededor hay doce escenas de su vida dispuestas en unos círculos acompañados de unos letreros alusivos a los pasajes que se representan (Figura 4). Este tipo de estampas van a ser muy habituales, sobre todo para conmemorar las canonizaciones de los nuevos santos⁶⁰. La estampa carece de las firmas del inventor y del grabador que pudo ser el propio Johannes Galle que se había formado como tal en el taller familiar, bajo la dirección de su padre Theodoor Galle. Tras la muerte de éste, en 1633, asumió la dirección del mismo y mantuvo el estrecho contacto con la imprenta de los Moretus⁶¹. Con su fallecimiento en 1676, la producción de este famoso taller llegó a su fin, tras más de un siglo⁶², y podemos considerarlo el punto final del Siglo de Oro de la estampa flamenca.

En el margen inferior hay una leyenda latina alusiva al santo y una dedicatoria a Miguel Maldonado, procurador general de la Orden Premostratense en España y superior del convento premostratense San Norberto, en Madrid, fundado en



FIGURA 4. JOHANNES GALLE (EDITOR), «SAN NORBERTO, CON ESCENAS DE SU VIDA».

60. MÂLE, Emile, *Op. Cit.*, 94.

61. SELLINCK, Manfred, *Philips Galle (1537-1612). Engravers and print Publisher in Haarlem and Antwerp*, Amsterdam, Universidad de Amsterdam, 1997, part. 1, 39.

62. *Idem*.



FIGURA 5. CAREL VAN MALLERY, «SAN NORBERTO». Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv, PORT_00113660_01.

1611⁶³: «Admodum Reuerendo Patri P.F. MICHAEL MALDONATO Congregationis Hispanicæ Ordinis Præmonstratensis, Procuratori generali, nec non Cœnobii S. NORBERTI in vrbe Matritensi Suppriori dignissimo. Carolus Collaert D.C.Q.».

En el óvalo central vemos al santo representado de medio cuerpo de frente, ataviado con el hábito de su Orden, sobre el que lleva una capa ornada con estrellas y sobre su cabeza tiene la mitra rodeada de un nimbo luminoso. Como viene siendo habitual en una mano sostiene la custodia y en la otra el báculo con la cruz de doble travesaño y una rama de olivo. Esta figura se inspira indudablemente en la segunda estampa de la serie *Vita S. Norberti Canonicorum præmonstratensium*, abierta por su tío Cornelis Galle y editada por su padre en 1622. En la parte inferior del marco rectangular leemos este versículo bíblico: «Ipse est directus divinitus in pœnitentia gentis, et tulit abominationes iniquitatis. Eccti 49» (Él llevó directo la divina conversión al pueblo, y suprimió la abominación de la iniquidad) que hace hincapié en dos aspectos cruciales de la vida de este santo, la predicación y la lucha contra la herejía. Es en este marco donde encontramos la firma de Johannes Galle como editor de la estampa.

Como ya hemos señalado, alrededor de este retrato del santo hay doce escenas de su vida dispuestas en unos círculos y acompañadas de unos letreros

explicativos. Comienzan con el nacimiento del santo y culminan con su fallecimiento, entre las que se incluyen su conversión, la visión que tuvo de san Agustín, por la que adoptó la regla agustina para la nueva orden, la confirmación de ésta por el papa o su nombramiento como obispo. Estas mismas escenas se incluyeron en la serie de la *Vita S. Norberti*, del año 1622, que pudieron servir de inspiración a Johannes Galle.

La siguiente estampa se debe a Carel van Mallery, cuya firma vemos en la parte inferior izquierda (C. de Mallery fecit), aunque carece de las firmas del inventor y editor (Figura 5)⁶⁴. En el margen superior leemos esta leyenda latina: «TE QUID VOLVI SVPER TERRAM», mientras que en el inferior hay otra que dice: «S. NORBERTUS ARCHIEP FUNDATO ORD. PRÆMOS. / Fortia agit, patiturq urens

63. LÓPEZ, Thomas, *Descripción de la provincia de Madrid*, Madrid, Imprenta de Joachin Ibarra, 1763, 30; ÁLVAREZ Y BAENA, José Antonio, *Compendio histórico de las grandezas de la Coronada villa de Madrid, corte de la Monarquía de España*, Madrid, Imprenta de Antonio de Sancha, 1786, 146-147.

64. Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv Austria, PORT_00113660_01. <http://www.bildarchivaustria.at/Pages/ImageDetail.aspx?p_iBildID=8165658> [Consultado el 23/05/2017]

sibi Scæuola dextram / Nempe Agere atq Pati fortia Romulidum est / Tu NORBERTE Fide Patiendoque aspera vincis / Aspera nempe Pati, et Fidere Christiadum est». Nuevamente se representa al santo de medio cuerpo con sus atributos habituales. Delante de él hay una mesa sobre la que se disponen la mitra y unos libros, uno de ellos abierto en el que leemos el lema: «Fide et Patientia», que es el mismo que acompaña al escudo del abad Jan van der Sterre, luego tendríamos que vincularla con este personaje, que como ya hemos señalado tuvo un papel fundamental en la difusión de la devoción por este santo. Por otra parte, esto nos permite fechar esta estampa en la etapa final de la vida de Carel van Mallery, tras su regreso de París entre 1620 y 1621, y antes de su fallecimiento en 1635.

En el Rijksmuseum de Ámsterdam se conserva una estampa que se ha atribuido a Rubens, aunque carece de su firma. Sin embargo, en la cartela de la parte inferior hallamos las rubricas de Cornelis Galle y Theodoor Galle como grabador y editor respectivamente (Figura 6)⁶⁵. Ambos eran hijos del fundador de la saga, Philippe Galle, siendo Theodoor, el mayor, quien a partir de la década de 1600 asumió la dirección del negocio familiar⁶⁶. Mientras que Cornelis fue



FIGURA 6. PETER PAUL RUBENS (ATRIBUIDA), SAN NORBERTO, ABIERTA POR CORNELIS GALLE Y EDITADA POR THEODOOR GALLE. Rijksmuseum, RP-P-1926-695.

el primer grabador en abrir una plancha que reproduce una pintura de Rubens, *Judit cortando la cabeza de Holofernes*, aunque el artista no acabó especialmente contento⁶⁷. Con Theodoor Galle el taller familiar sufrió una transformación radical, basada en dos ejes: la reedición de muchas de las estampas manieristas, cuyas planchas pertenecían al taller desde época de su padre, y que estrechó aún más los lazos con la Imprenta Plantiniana⁶⁸, en parte por su matrimonio con la hija de Jan Moretus, Catherine. Fruto de esta relación van a ser las diversas ediciones de los libros litúrgicos del Nuevo Rezado editados por la famosa imprenta amberina, ornados con estampas abiertas en el taller de los Galle, basándose en los diseños de Rubens. Siendo el *Missale Romanum* de 1613, el primero en incorporar dos estampas

65. Rijksmuseum, RP-P-1926-695, 150x105 mm. <<https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?q=Heilige+NORbert&f=1&p=10&ps=12&st=OBJECTS&ii=6#/RP-P-1926-695,114>> [Consultado el 23/05/17].

66. SELLINCK, Manfred, *Op. Cit.*, Part. 1, 38.

67. VV.AA, *Artistas, editores...*, 424.

68. SELLINCK, Manfred, *Op. Cit.*, Part. 1, 39.

y dos marcos decorativos diseñados por el genial artista, que un año más tarde realizó los bocetos para las estampas del *Breviarium Romanum*, todas ellas abiertas y editadas por el taller de los Galle⁶⁹.

San Norberto se dispone en un medallón central con una rica decoración. En la parte superior hay una cartela con el nombre del santo, mientras que en la inferior hay otra con una leyenda que alude a como fundó la orden Premostratense en 1120, bajo la regla de san Agustín, y murió en 1134, siendo obispo. A los lados de la cartela se disponen Tanchelino y el diablo, a izquierda y derecha respectivamente. Como en las anteriores estampas, el hereje está ataviado siguiendo la moda del siglo XVII, para identificarle con los calvinistas y los jansenistas. Alrededor del medallón central hay otros cuatro medallones en los que se recogen unos emblemas alusivos al santo. Éste aparece representado de medio cuerpo de frente, sosteniendo en la mano derecha la custodia como defensor del Sacramento, mientras que apoya la izquierda sobre su pecho. En segundo plano, a la derecha están la mitra y el báculo rematado con la cruz. Mientras que a la izquierda se abre una ventana que nos conduce a un paisaje, en el que se encuentra la iglesia del convento de san Miguel de Amberes, con su famosa torre rematada por una escultura del santo arcángel. Como ya hemos señalado anteriormente, estas vistas del convento amberino constituyen una fuente histórica imprescindible, dado que el mismo fue destruido en la guerra de independencia de Bélgica, en 1830. Lo que nos lleva a plantearnos la posibilidad de que esta estampa fuera encargada por el convento, quizás en relación con la celebración del quinto centenario de la fundación del mismo y de la erradicación de la herejía de Tanchelino, gracias a la predicación del santo.

Cada uno de los medallones que rodean al central tiene unos emblemas, acompañados por unos lemas en sus bordes. En el de la izquierda de la parte inferior, se representa una ciudad sobre una montaña con esta leyenda en su margen: «Civitas supra montem posita», mientras que en el de la derecha, vemos a un ángel flanqueado por unos candeleros, acompañado de este lema: «Angelus inter septem candelabra». En el del ángulo superior izquierdo se capta la paloma con la rama de olivo en su pico y al fondo el arca de Noé, con esta inscripción: «Columba Noé portans ramum olivae»; y en el del ángulo derecho vemos el carro de fuego, en el que Elías ascendió al Cielo, que se complementa con esta leyenda: «Currus Israel et auriga eius».

Desde el punto de vista técnico es una estampa de una calidad asombrosa, muy en la línea de la obra de Cornelis Galle. Apreciamos el perfecto dominio de la talla dulce, combinando el blanco del papel en las partes iluminadas, los suaves toques de las puntas en el rostro y en las manos del santo y una tupida red de rombos en las zonas en sombra.

69. Sobre los libros litúrgicos impresos por la Imprenta Plantiniana con estampas basadas en los diseños de Rubens son fundamentales los trabajos de BOWEN, Karen I., IMHOF, Dirck, «Book Illustration by Marteen van Vos for Jan Moretus I», *Print Quarterly*, Vol. 18, nº 3, 2001, 259-289; IMHOF, Dirck, *The Illustration of Books Published by the Moretus*, Amberes, Museo Plantin-Moretus, 1997; IMHOF, Dirck, *Jan Moretus and the continuation of the Plantin Press*, 2 Vols., Leiden, Koninklijke Brill, 2014; JUDSON, J. R., VAN DE VELDE, C., «Book Illustrations and Titles pages», *Corpus Rubenianum*, 2 Vols. Bruselas, Arcade Press, 1977.



FIGURA 7. ABRAHAM VAN DIEPENBEECK, SAN NORBERTO, ABIERTA POR LUCAS VORSTERMAN. Biblioteca Nacional de España, Sala Goya, Invent/37824.

La siguiente estampa reproduce el famoso retrato del santo que hizo Abraham van Diepenbeek, por encargo del abad Jan van der Sterre, en 1634, para su apartamento en el convento de san Miguel de Amberes⁷⁰, que actualmente se conserva en la catedral de dicha ciudad. La estampa fue abierta por Lucas Vorsterman⁷¹ y fue encargada por el propio abad, el mismo año que el lienzo⁷². Como ha señalado Diels, tanto el cuadro como la estampa se hicieron para conmemorar el quinto centenario de la muerte de san Norberto (Figura 7)⁷³.

Lucas Vorsterman es indudablemente uno de los grabadores más destacados de toda la centuria no sólo en el ámbito flamenco, sino en toda Europa. Hymans lo describió como «un hombre lleno de sorpresas»⁷⁴. Uno de los aspectos que más han llamado la atención de él, fue el conflicto que tuvo con Rubens en 1620 que no acabó de manera precisamente pacífica, puesto que el pintor tuvo que pedir protección a las autoridades de la ciudad⁷⁵. Algunos autores han sugerido una posible enfermedad mental del grabador, basándose en el retrato que hizo de él Antoon van Dyck en su *Iconografía*, en el que aparece con la mirada perdida⁷⁶. Vorsterman al

igual que otros artistas que se formaron o trabajaron en el taller de Rubens, como es el caso de van Dyck, acabaron sintiéndose explotados por el gran maestro⁷⁷. El método de trabajo de Rubens basado en gran medida en la copia servil, no dejaba mucho espacio a la creatividad y el talento de sus discípulos más avanzados como es el caso de Vorsterman, que se acabó rebelando contra este sistema⁷⁸. La disputa con Rubens va a poner al grabador en una difícil situación, puesto que el panorama artístico de Amberes estaba dominado por el gran pintor⁷⁹. Esto acabó propiciando

70. STEADMAN, David W., *Op. Cit.*, 8 y 19; DIELS, ANN, *Op. Cit.*, 90.

71. VAN SPILBEECK, I., *Op. Cit.*, 381-382; SCHUCKMAN, CHRISTIAAN, «Lucas Vorsterman I», en *Hollstein dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts. 1450-1700*, Vol. XLIII, Koninklijke van Poll Roosendaal, The Netherlands, Rijksmuseum Amsterdam, 1993, 90.

72. HYMANS, Henri, *Lucas Vorsterman, 1595-1675, et son oeuvre gravé*, Amsterdam, G.W. Hissink & Co., 1972, 113; STEADMAN, David W., *Op. Cit.*, 85; DIELS, ANN, *Op. Cit.*, 90-91.

73. BNE, Sala Goya, Invent/37824; KBR, Cabinet des estampes, S. I 1442, 312x210 mm. DIELS, A. (2009): 90-91.

74. HYMANS, Henri, *Op. Cit.*, 44.

75. VV.AA., *Artistas, editores...*, 430.

76. VAN HOUT, Nico, «L' affaire Vorsterman. Un affrontement artistique» en *Rubens et l' art de la gravure*, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, Musée National des Beaux-Arts du Quebec, 2004, 41.

77. *Idem*.

78. *Ibid.* 52-53.

79. HYMANS, Henri, *Op. Cit.*, 32-33.

su partida a Inglaterra, hacia 1624, en la que tuvo un papel fundamental el Conde de Arundel⁸⁰. En Londres colaboró con van Dyck, trasladando al cobre alguno de los retratos de este pintor, al que había conocido en el taller de Rubens. En 1630 regresó a la ciudad del Escalda, tras una breve escala en París, donde permanecería hasta su muerte. A su regreso el ambiente artístico seguía dominado por Rubens, lo que le obligó a colaborar con otros artistas como Abraham van Diepenbeeck, pero en alguna ocasión volvió trabajar con el gran maestro.

El santo se dispone en un medallón ovalado de flores y frutas, en el que se enrolla una filacteria en la que leemos: «Benedicto – Coronæ – Anni – MDC. – XXXIV- Benig – nitatis tuæ», que alude a la celebración ese año del centenario del fallecimiento del santo. Se trata de una representación de busto que se dispone de perfil hacia la izquierda, invirtiéndose la disposición del cuadro, como es frecuente en las estampas que reproducen pinturas. Va vestido con el hábito premostratense y sobre su cabeza tiene un nimbo. A los lados del medallón hay seis querubes de aire marcadamente rubeniano, puesto que en esta década se aprecia perfectamente su influencia en la obra del artista de Hertogenbosch. A la izquierda vemos a dos de ellos sosteniendo la cruz arzobispal, y a otro que agarra con sus manitas la mitra enjoyada del santo. Al lado contrario, hallamos a otros tres, dos de los cuales sujetan el báculo abacial que aludiría a su condición de fundador de los premostratenses y el de la parte superior porta el capelo. Llama poderosamente la atención los gestos y las posturas sumamente dinámicas de estos angelillos. A los pies de los ángeles, dispuestos sobre el cartucho hay unos cuernos de la abundancia, cuyas frutas caen a los lados de la cartela.

En la parte inferior hay una cartela que sirve de base al medallón con el retrato del santo, y en la que leemos esta leyenda latina: «Coelo et terrâ glorioso / SS. P. NORBERTO, PRÆMONSTRATI ORDINIS PATRIARCHÆ / MAGNO ANTVERPLÆ APOSTOLO / Quingentesimo Anno æternâ / Gloriâ iam fruenti / V. hoc lubilaeum / Parenti Opt: Max. / Chrysostomus Abbas / et Canonici S. Michaëlis / Antuerpiensis / gratulantur», que hace referencia a la celebración del centenario del fallecimiento del santo, y al mismo tiempo alude al abad Jan van der Sterre que encargó tanto la pintura como la estampa. En la parte inferior de la cartela, dentro de un medallón de cueros recortados, observamos el escudo del abad acompañado con una filacteria con el lema «Fide et Patientia». Lo que supone una diferencia con el lienzo en el que aparece una concha.

Bajo la cartela encontramos derrotados al demonio y a Tanchelino como hemos visto en otras representaciones de este santo. Ambos están recostados, girando sus cabezas hacia los lados. Al demonio como en otras estampas, se le representa con aspecto antropomórfico, con patas de cabra y en el rostro funden elementos humanos con cuernos de macho cabrío y unas grandes orejas caídas. Al otro lado está Tanchelino que va ataviado siguiendo la moda flamenca de estos momentos, a sus pies hay un gran libro que sería la Biblia como alusión a su perversa interpretación de las Escrituras. En una mano sujeta la Hostia y en la otra el Cáliz vertiendo la Sangre de Cristo por el suelo, como símbolo de su ataque al Sacramento. Como en

80. *Ibíd.*, 34-35.



FIGURA 8. PAULO PONTIUS (GRABADOR Y EDITOR), SAN NORBERTO VENERANDO LA EUCARISTÍA. Rijksmuseum, RP-P-OB-33.233.

las anteriores estampas podemos identificar al hereje medieval con los calvinistas de las provincias septentrionales o los jansenistas que tanta importancia estaban ganando en ciudades como Lovaina. Esta identificación no resulta extraña, pues Jan van der Sterre tuvo un papel fundamental en las misiones en las provincias septentrionales, ya que desde su cenobio se enviaron sacerdotes a varias iglesias de los Países Bajos Septentrionales.

Coronando la composición hay una pareja de ángeles niños que sostiene una custodia con la Hostia y unas ramitas de olivo. Alrededor del ostensorio hay un halo de luz y en los extremos unas bandas de nubes, en las que se distinguen los rostros de unos querubines que dirigen sus miradas hacia el Sacramento.

Como han señalado Haeger y Diels, en esta obra se plasma perfectamente la concepción de Jan van der Sterre sobre la Eucaristía, a la que consideraba un instrumento y un signo de la victoria de la Iglesia frente a los protestantes⁸¹.

En las siguientes estampas se representa a san Norberto venerando el Sacramento. La primera de ellas se debe a Paulo Pontius, cuya firma encontramos en la cartela bajo el escudo abacial del ángulo inferior izquierdo, haciéndolo como grabador y editor, en la que también figura la fecha de 1656, aunque carece de la firma del inventor (Figura 8)⁸². Este escudo, tal y como se indica en la propia cartela, es el del abad del convento de san Miguel de Amberes, Norberto van Couwerven, sucesor de Jan van der Sterre⁸³.

En el margen superior de la estampa hay una leyenda latina sobre el santo, en la que se alude a su labor como fundador de los premostratenses, predicador de Amberes y obispo, y se insiste en la defensa que hizo del Sacramento. En la parte inferior hallamos unas largas inscripciones en latín y flamenco que hacen alusión a la Eucaristía en la que se encuentra verdaderamente Cristo, Dios y hombre, como

En el margen superior de la estampa hay una leyenda latina sobre el santo, en la que se alude a su labor como fundador de los premostratenses, predicador de Amberes y obispo, y se insiste en la defensa que hizo del Sacramento. En la parte inferior hallamos unas largas inscripciones en latín y flamenco que hacen alusión a la Eucaristía en la que se encuentra verdaderamente Cristo, Dios y hombre, como

81. HAEGER, Barbara, *Op. Cit.*, 161; DIELS, Ann, *Op. Cit.*, 87.

82. Rijksmuseum, RP-P-OB-33.233, 475x325 mm. <<https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?q=Heiligen+Norbert&f=1&p=4&ps=12&f.dating.period=17&type=print&st=OBJECTS&ii=1#/RP-P-OB-33.233,37>>.

83. BOLANDISTAS, *Op. Cit.*, 958.

fuente de virtud entregada a la Iglesia. Bajo esta inscripción vemos la firma de Francisco Huberti como editor (Franciscus Huberti excudit Antuerpiæ).

De Paulo Pontius sabemos que se formó como pintor de bodegones y flores con Osias Beert, pero sobre todo ha pasado a la historia por ser uno de los grabadores que abrió un mayor número de estampas a partir de pinturas y diseños de Rubens. Se formó en el arte del grabado con Lucas Vorsterman, en 1624 entró en el taller de Rubens con quien colaboró hasta 1634. A raíz de la disputa entre su maestro y Rubens, se va a convertir en el principal grabador del taller del gran pintor⁸⁴. En 1626 aparece en los registros de la Gilda de san Lucas como maestro libre y en 1632 recibe un privilegio por seis años para estampar y vender grabados⁸⁵. Durante su carrera abrió grabados a partir de los diseños de los más importantes artistas flamencos como Rubens, van Dyck, van Diepenbeeck o Seghers, que fueron editadas por Martinus van den Enden, Franciscus Huybrechts o Gillis Hendrickx. Falleció en la ciudad del Escalda en 1658, luego esta estampa tenemos que situarla al final de su carrera. Sus obras son de una calidad asombrosa, mostrando una mayor elegancia en su estilo que su maestro.

En esta estampa el santo se encuentra en el interior de una iglesia junto al altar, teniendo una visión gloriosa de la Eucaristía dispuesta en una custodia llevada por unos ángeles mancebos. Este tipo de representaciones de santos venerando la Eucaristía en una iglesia, en medio de un arrobamiento místico, no va a ser extraña en las estampas flamencas de esta centuria, sírvannos de ejemplos una de san Estanislao de Kotska de Philippe Sadeler o la de este mismo santo abierta por Schelte Bolswert, a partir de Gerard Seghers, aunque en éstas la custodia se dispone sobre el altar. San Norberto está arrodillado en el centro de la composición, de espaldas al altar, dirigiendo su mirada hacia la custodia que sostienen los ángeles. Va vestido con una fina alba, sobre la que tiene la esclavina y la capa característica de los premostratenses, en su pecho atisbamos una sencilla cruz. Apoya una de sus manos sobre su pecho, en la que distinguimos en uno de los dedos el anillo propio de su rango episcopal, mientras que la otra la extiende señalando el vano del fondo, a través del cual se observa la ciudad de Amberes. El santo tiene lo que Weisbach denominó, «mirada celestial», que es un tipo característico de mirada que plasma simbólicamente la unión entre lo terrenal y celestial⁸⁶. En el suelo, junto a sus piernas vemos algunos de sus símbolos parlantes más habituales, como la rama de olivo, el báculo con la cruz de doble travesaño y la mitra enjovada. A la espalda del santo está el altar, dispuesto en diagonal a la composición, que en el centro tiene un pequeño pedestal poligonal en el que posiblemente se encontraba la custodia que el santo estaba venerando cuando ha sido tomada por los ángeles, flanqueándolo hay unos candeleros con unos cirios, aunque sólo vemos uno de ellos, pues el otro está tapado por la cortina que cae desde el ángulo superior izquierdo de la composición. Sobre el altar distinguimos parte de un lienzo de la crucifixión que también aparece

84. VV.AA., *Anvers, ville de Plantin et de Rubens*, Catalogue de l' Exposition organisée á la Galerie Mazarine, Paris, Bibliothèque National de France, 1954, 93.

85. VV.AA., *Artistas, editores...*, 428.

86. WEISBACH, Werner, *El Barroco, arte de la Contrarreforma*, Madrid, Espasa Calpe, 1948, 143.



FIGURA 9. PHILIPPE DE MALLERY (GRABADOR), SAN NORBERTO, SAN MIGUEL ARCÁNGEL, SAN AGUSTÍN Y SAN JUAN CRISÓSTOMO VENERANDO LA EUCARISTÍA, EDITADA POR HELENA VAN MECHELEN. Rijksmuseum, RP-P-OB-22.708.

cubierto por la cortina, aunque podemos apreciar los pies de Cristo insertados por un clavo al madero, y al fondo la ciudad de Jerusalén. La elección de este motivo no es para nada fortuito, pues si la custodia se hallaba sobre el altar, se trata de remarcar la relación entre la Eucaristía y el sacrificio redentor de Cristo en la cruz, idea en la que había incidido el Concilio, en la Sesión XXII, en octubre de 1562⁸⁷.

En la parte superior derecha de la composición se encuentra el rompimiento de gloria que invade el espacio terrenal de la iglesia en la que está el santo. En él dos ángeles mancebos sostienen una custodia con la Forma en la que se ve un Cristo crucificado, quizás para insistir en el vínculo entre la Eucaristía y la Pasión. De la Hostia descende un rayo de luz hacia el rostro de san Norberto, en el que leemos unas leyendas que generan la sensación de que se está entablando una comunicación entre ambos, desde la Forma podemos leer: «Hoc est corpus meum» (Este es mi cuerpo), a lo que responde el santo: «Corpus Domini Iesu Christi» (Cuerpo del Señor Jesucristo). Los ángeles que sustentan la custodia, tienen unas anatomías muy cuidadas y unos gestos delicados. El de la izquierda se representa medio cubierto por las nubes, con un marcado movimiento al disponerse de perfil hacia la derecha, pero vuelve su cabeza hacia el lado contrario para mirar al santo, con una de sus manos sujeta la custodia, mientras que la otra la aproxima a la misma con un gesto muy delicado. Su compañero está postrado sobre las nubes de perfil y dirige sus ojos hacia el santo, al tiempo que sujeta la custodia y apoya la otra mano suavemente sobre su pecho. En la parte inferior del rompimiento de gloria, entre las nubes que hay entre los dos ángeles, se aprecian las cabecitas de unos querubines, algunos de los cuales miran al ostensorio, mientras que otros lo hacen hacia el suelo. De detrás de la custodia manan unos rayos que descienden hasta la parte inferior del rompimiento.

En segundo plano a la derecha se abre un vano que conduce a una terraza desde la cual se aprecia una vista del monasterio de san Miguel con la iglesia y la torre y más al fondo la torre de la catedral de Amberes. Como ya hemos indicado, estas vistas de la iglesia y abadía de san Miguel constituyen una fuente de gran interés para saber cómo era el convento hoy desaparecido.

La última estampa que vamos a estudiar, está firmada por Philippe de Mallery como grabador y Helena van Mechelen como editora (Figura 9)⁸⁸. De este grabador no se tienen muchos datos biográficos, sabemos que era hijo de Carel van Mallery, y había nacido en Amberes en 1598⁸⁹. Quizás su obra más interesante sea una serie de diez estampas de la Vida de santa Rosalía, basada en diseños de Antoon van Dyck⁹⁰.

87. IGLESIA CATÓLICA, *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*, Doctrina sobre el sacrificio de la Misa, «De la institución del sacrosanto sacrificio de la Misa», Sesión XXII, 17 de septiembre de 1562. Traducción de López de Ayala, París, Librería de Rosa y Bouret, 1857, 240-242.

88. Rijksmuseum, RP-P-OB-22.708, 105x67mm. <<https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?q=Heiligen+Norberty&f=1&p=1&ps=12&f.dating.period=17&type=print&principalMaker=Philippe+van+Mallery&st=OBJECTS&ii=0#/RP-P-OB-22.708,0>>.

89. HOLLSTEIN, Friedrich Wilhelm, *Op. Cit.*, Vol. XI, 161.

90. TURNER, Simon, «Anthony van Dyck», *The new Hollstein dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts. 1450-1700*, Rotterdam, Sound & Vision Publishers, 2002, part. VIII: 185-189.

A diferencia de la anterior estampa, san Norberto no está sólo adorando el Sacramento, sino que son varios santos los que lo hacen. En el margen inferior hay una inscripción en español, francés y flamenco, que dice: «Alabado sea el Santísimo Sacramento». La estampa tiene un formato ovalado y en la parte inferior tiene inscrito los nombres de los cuatro santos que participan en esta sacra conversación que tiene como tema, la alabanza del Sacramento. La elección de estos santos tenemos que ponerla en relación con la orden premostratense y el convento de san Miguel de Amberes. La composición está dividida en dos partes, en la inferior se disponen los cuatro santos y en la superior la custodia con el Santísimo. En el centro de la parte inferior encontramos un escudo. Los santos se disponen de tal forma que crean un semicírculo que tiene por centro la custodia con la Hostia de la parte superior. En los extremos se encuentran san Miguel y san Norberto, a izquierda y derecha respectivamente. El arcángel como todos sus compañeros está arrodillado, se dispone de perfil hacia la derecha, eleva su cabeza y su mirada hacia la custodia, al tiempo que cruza sus brazos sobre su pecho. Va vestido con el atuendo militar romano y bajo sus piernas vemos al demonio derrotado, que deriva de la iconografía habitual de este arcángel, basada en el Apocalipsis. La presencia del jefe de las milicias celestiales, tenemos que ponerla en relación con el famoso convento premostratense de Amberes del que era patrono. El santo alemán está de perfil, apoya una de sus manos sobre su pecho y la otra la tiene extendida como si estuviera bendiciendo. Va vestido con un alba, sobre la que tiene una esclavina con capucha. Siguiendo el tipo iconográfico habitual a sus pies vemos al hereje Tachelino, del que distinguimos únicamente el rostro y una de sus manos en la que sostiene una Hostia que como ya hemos visto en otras estampas aludiría a su opinión contraria a la Eucaristía. Junto al hereje está la mitra alusiva al rango episcopal de san Norberto. De las bocas de san Miguel y san Norberto salen unas filacterias en las que leemos una alabanza a la Eucaristía: «Laudetur Sanctissimum Sacramentum». En el centro están san Agustín y san Juan Crisóstomo, a izquierda y derecha respectivamente. El obispo de Hipona está arrodillado, va vestido con un alba y una capa pluvial, y sostiene en una de sus manos un corazón, atravesado con un dardo y envuelto en llamas que deriva de su libro de las *Confesiones* y es uno de sus símbolos parlantes más comunes⁹¹. Su presencia se debe a que san Norberto tomó la regla de san Agustín a la hora de fundar la orden premostratense, como señala Ribadeneira: «Tomó la Regla de San Agustín, y el Hábito blanco de Canónigos Regulares: hacían vida muy penitente, y más Angélica que humana»⁹². A su lado se encuentra el padre de la Iglesia de Oriente, san Juan Crisóstomo que está postrado en el suelo, levemente girado hacia la izquierda, levantando la cabeza y la mirada hacia el ostensorio, al tiempo que apoya sus dos manos sobre su pecho, va vestido con una casulla. Le identificamos por la leyenda de la parte inferior, pues no tiene ninguno de sus atributos más usuales. Su presencia podemos ponerla en relación con el

91. RÉAU, Louis, *Iconografía del Arte Cristiano*, «Iconografía de los santos. A-F», T. 2, Vol. 3, Barcelona, Ediciones Serbal, 1996-1998, 38.

92. RIBADENEIRA, Pedro de, *Op. Cit.*, 209.

abad del convento de San Miguel, Jan Chrisostomus van der Sterre, al que ya nos hemos referido en varias ocasiones, pues este era su santo patrono.

En la parte superior de la composición en medio de un halo de resplandores hay una gran custodia con la Hostia, rodeada por unas bandas de nubes en las que distinguimos las cabecitas aladas de unos querubines que dirigen sus miradas hacia el ostensorio. Colgando de la parte superior hay unas cortinas que recorren unos ángeles mancebos que están medio tapados por las mismas. La representación del Sacramento con unos ángeles que recorren unas cortinas, no es extraña y aludiría al misterio desvelado. En el punto culminante de la composición hay un halo luminoso del que descienden unos rayos que aludirían a la presencia divina.

Esta estampa técnicamente es de menor calidad que las que hemos visto de Bolswert, Vorsterman o Pontius. Aunque Philippe de Mallery demuestra conocer la talla dulce, no alcanza el nivel técnico de los grandes grabadores flamencos de la centuria, quizás de ahí su aire popular.

CONCLUSIONES

El estudio de la figura de san Norberto, fundador de los premostratenses o norbertinos, no es muy frecuente en la historiografía artística de nuestro país. De ahí el interés de este trabajo, en el que hemos abordado el análisis de una serie de estampas en las que se representa a este santo, realizadas en Amberes, en el siglo XVII. El criterio de selección que hemos seguido, se fundamenta en la autoría de dichas obras que fueron abiertas por algunos de los principales grabadores que trabajaron en la ciudad a lo largo de la centuria, y algunas de ellas se basan en diseños de grandes artistas como Peter Paul Rubens y Abraham van Diepenbeeck. Otro aspecto novedoso es habernos centrado en las representaciones gráficas de este santo, puesto que realmente hasta la fecha se habían estudiado dentro de la producción de los distintos grabadores o familias de editores de estampas, y en la mayoría de los casos de manera muy somera. Sin embargo, en este trabajo hemos hecho hincapié en el estudio iconográfico de las mismas, al tiempo que las ponemos en relación con las circunstancias históricas y religiosas de Amberes, último bastión católico antes de pasar al territorio calvinista de las Provincias Unidas.

En todas ellas se trata de incidir en aspectos cruciales de la religiosidad católica postridentina, como la predicación, la importancia de las órdenes religiosas o la jerarquización de la Iglesia, pero sobre todo, se hace hincapié en el papel de defensor de la Eucaristía de este santo medieval, frente a los ataques del demonio y del hereje Tanchelino al que se identifica claramente con los herejes calvinistas y con los jansenistas, pues los primeros habían puesto en duda la doctrina eucarística católica, sobre la presencia real de Cristo en las santas especies y la transustanciación; mientras que los jansenistas se enfrentaron a los jesuitas, en torno al tema de la comunión frecuente.

Como hemos podido apreciar, varias de estas estampas se abrieron entre las décadas de 1620 y 1650, momento en el que la devoción por este santo vivió su apogeo, teniendo su epicentro en el convento de San Miguel de Amberes que había fundado

el propio santo en el siglo XII, pero que sufrió una grave crisis en la segunda mitad del siglo XVI, coincidiendo con la canonización del santo. Lo que pudo impedir que el convento participase activamente en la causa de la canonización y en las celebraciones por la misma. Sin embargo, la situación cambió a partir de la tercera década del siglo XVII, gracias a los abades Irsselius y Jan Chrisostomus van der Sterre que renovaron completamente el cenobio. El primero fue el encargado de reconstruir la iglesia tras el incendio que sufrió en 1620, encomendando a Rubens y a Hans van Midert, el nuevo altar mayor, para conmemorar el quinto centenario de la derrota de la herejía de Tanchelino, gracias a la predicación del santo, y de la fundación del convento. En relación con esta conmemoración también se hicieron varias de las estampas que hemos visto, que posiblemente comisionó el propio abad. Jan Chrisostomus van der Sterre, que antes de ser nombrado abad publicó, en 1622, una vida de san Norberto, ilustrada con estampas de Cornelis Galle, y en 1629 sucedió a Irsselius como abad del convento. A él debemos el encargo del lienzo de San Norberto de Abraham van Diepenbeeck, hoy en la catedral de Amberes, que fue reproducido en una estampa por Lucas Vorstreman, también comisionada por este abad, para conmemorar el quinto centenario de la muerte del santo, en 1134.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ Y BAENA, José Antonio, *Compendio histórico de las grandezas de la Coronada villa de Madrid, corte de la Monarquía de España*, Madrid, Imprenta de Antonio de Sancha, 1786.
- BARONIUS, César, *Martyrologium Romanum*, Roma, Stamperia Apostolica Vaticana, 1593.
- BASAN, Pierre François, *Dictionnaire des graveurs anciens at modernes, depuis l'origine de la gravure*, Paris, Chez Cuchet et Chez Prault, imprimeur du roi, 1789.
- BENEZIT, Emmanuel, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, París, Gründ, 1999.
- BODART, Didier, *Rubens e l'incisioni nelle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe*, Roma-Villa della Farnesina alla Lungara, 1977.
- BOEGA VEGA, Isabel, «Van Dyck, discípulo de Rubens y extraordinario retratista», en *Rubens y van Dyck, y la Edad de Oro del grabado flamenco*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2015.
- BOLANDISTAS, *Acta Sanctorum Junii*, T. I, Amberes, Typographia Henrici Thieullier, 1695.
- DELEN, Ary J. J., *Histoire de la gravure dans les anciens Pays-Bas dans les provinces belges: des origines jusqu'à la fin du XVIIIème siècle*, Paris, Les éditions d'art et d'histoire, 1935.
- DIELS, Ann, LEESBERG, Marjolein, «The Collaert dynasty», en *The New Hollstein Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts, 1450-1700*, Rotterdam, Sound and vision, 2005.
- DIELS, Ann, *The shadow of Rubens: Print Publishing in 17th century Antwerp*, Londres, Turnhot; Bruselas, Harvey Miller Publishers, 2009.
- DIELS, Ann, *De Familie Collaert (ca. 1555-1630) en de prentkunts in Antwerpen*, Bruselas, Fuus, 2010.
- DUVERGER, Erik, MAUFORT, Danielle, «El reparto de papeles en la producción de estampas según van Dyck», en *Anton van Dyck y el arte del grabado*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2003.
- ERASMO DE ROTTERDAM, *Elogio de la Locura*, Barcelona, Edicomunicación, 1998.
- HAEGER, Barbara, «Abbot Van der Sterre and St. Michel's Abbey: the restoration of its Church, its Images, and its place in Antwerp», en *Sponsors of the Past. Flemish Art and Patronage 1550-1700. Proceedings of the Symposium organized at the Katholiken Universiteit Leuven*, Departement Archeologie, Kunstwetenschappen en Musicologie, Leuven, Turhout, 2005.
- HYMANS, Henri, *Lucas Vorsterman, 1595-1675, et son oeuvre gravé*, Ámsterdam, G.W. Hissink & Co, 1972.
- HOLLSTEIN, Friedrich Wilhelm, *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts. 1450-1700*, Amsterdam, Rotterdam, Menno Hertzberger, 1954.
- HUIDOBRO, Concepción, «Familias de grabadores-editores: los álbumes de estampas», *Grabados flamencos y holandeses del siglo XVI. Obras escogidas de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2004, p. 140-155.
- INTERIÁN DE AYALA, Juan de, *El pintor christiano y erudito o Tratado de los errores que suelen cometerse freqüentemente en pintar, y esculpur las Imágenes Sagradas*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1782.
- KNIPPING, John B., *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands*, Leiden, B. de Graaf-Nieuwkoop / A. W. Sijthoff, 1974.
- KOENINGSBERGER, Helmut Georg, *Europa en el siglo XVI*, Madrid, Aguilar, 1974.
- KOLAKOWSKI, Leszek, *Dios no nos debe nada. Un breve comentario sobre la religión de Pascal y el espíritu del jansenismo*, Barcelona, Editorial Herder, 1996.

- LÓPEZ, Thomas, *Descripción de la provincia de Madrid*, Madrid, Joachin Ibarra, 1763.
- LUIJTEN, Ger, «La Iconografía: los retratos grabados de Van Dyck», *Antoon van Dyck y el arte del grabado*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2003, 73- 214.
- MÂLE, Emile, *El arte religioso de la Contrarreforma*, Madrid, Cátedra, 2001.
- MARTÍNEZ-BURGOS, Palma, *Ídolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*, Valladolid, Universidad de Valladolid-Caja de Ahorros de Salamanca, 1990.
- MARTINO ALBA, Pilar, *San Jerónimo en el Arte de la Contrarreforma*, (Tesis doctoral inédita), Universidad Complutense de Madrid, 2003.
- MEIJ, A.W.F.M. et AL., *Rubens, Jordaens, van Dyck and their circle. Flemish master drawings from the Museum Boijmans van Beuningen*, Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen Rotterdam, 2001.
- MERTENS, Frank, «Martinus van den Enden as Print Publishers for Rubens and van Dyck», en Universidad de Gante, 2008. <<http://users.telenet.be/fvde/index.htm?Various3>>.
- MOLANUS, Johannes, *Natales Sanctorum belgii, et eorundem chronica recapitulatio*, Duaci, Typis Viduæ Petri Borremans, 1616
- MOLHUYSEN, P. C., KOSSMANN, Friedrich Karl, *Nieuw Nederlandsch biografisch woordenboek*, A. W. Stijthoff's Uitgevers-Maatschappij, N.V., Leiden, 1933.
- MORENO CUADRO, Fernando, «Diseños de Abraham van Diepenbeek para Les peintures sacres du Temple du Carmel», *BSSA. Arte*, LXXIX, 2013, 157-181.
- RÉAU, Louis, *Iconografía del Arte Cristiano*, «Iconografía de los santos. A-F», T. 2, Vol. 3, Barcelona, Ediciones Serbal, 1996-1998.
- RIBADENEIRA, Pedro de, *Flos Sanctorum de las vidas de los santos*, Madrid, Joachin Ibarra, 1761
- RUÍZ GÓMEZ, Leticia, *La colección de estampas devocionales de las Descalzas Reales*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1998.
- SALVIUCCI INSOLERA, Lydia, «L` iconographie dans le livre spirituel flamand», en INSOLERA, Manuel, SALVIUCCI INSOLERA, Lydia, *La spiritualité en images aux Pays-Bas Méridionaux dans les livres imprimés des XVI^e et XVII^e siècles*, Miscellanea Neerlandica, n^o. 13 (1996), pp. 19-40.
- SCHUCKMAN, Christiaan, «Lucas Vorsterman I», en *Hollstein Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts. 1450-1700*, Vol. XLIII, Koninklijke van Poll Roosndaal, The Netherlands, Rijksmuseum Amsterdam, 1993.
- SELLINK, Manfred, *Philips Galle (1537-1612). Engravers and print Publisher in Haarlem and Antwerp*, Universidad de Ámsterdam, 1997.
- STEADMAN, David W., *Abraham van Diepenbeek Seventeenth-Century Flemish Painter*, Studies in Baroque Art History, n^o5, Michigan, 1982.
- TÜCHLE, Hermann, BOUMAN, C. A., *Nueva Historia de la Iglesia. Reforma y Contrarreforma*, Madrid, Ediciones Cristianas, 1966.
- TURNER, Simon, «Anthony van Dyck», en *The new Hollstein dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts. 1450-1700*, Rotterdam, Sound & Vision Publishers, 2002.
- VAN HOUT, Nico, «L` affaire Vorsterman. Un affrontement artistique» en *Rubens et l` art de la gravure*, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, Musée National des Beaux-Arts du Quebec, 2004, pp. 40-55.
- VAN SPILBEECK, I., «Iconographie Nobertine: Les images des Saints de l` Ordre de Premontre d` après Abraham van Dipenbeek», *Bulletin archéologique Belgique*, n^o 2 (1901), 373- 386.
- VLIEGHE, Hans, «Abraham van Diepenbeek», en TURNER, J. (Ed.) *The Dictionary of Art*, Nueva York, Grove, (1996), pp. 877-879.
- VLIEGHE, Hans, *Arte y arquitectura flamenco*, Madrid, Cátedra, 1998.
- WEISBACH, Werner, *El Barroco, arte de la Contrarreforma*, Madrid, Espasa Calpe, 1948.

- ZURIAGA SENENT, Vicent Francesc, *La imagen devocional en la Orden de Nuestra Señora de la Merced, tradición, formación, continuidad y variantes*, Universidad de Valencia, 2005.
- VV.AA., *Anvers, ville de Plantin et de Rubens*, Catalogue de l'Exposition organisée à la Galerie Mazarine, Paris, Bibliothèque National de France, 1954.
- VV.AA., *Monasticon belge*, T. VIII. «Province d'Anvers», Vols. 2, Lieja, Centre National de Recherches d'Histoire Religieuse, 1992.
- VV.AA., «Diccionario de artistas», en *Grabados flamencos y holandeses del siglo XVI. Obras escogidas de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2004.
- VV.AA., «Artistas, editores e impresores flamencos» en *Rubens y van Dyck, y la Edad de Oro del grabado flamenco*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2015.

DEFINICIÓN, USOS E HISTORIOGRAFÍA DE LA MINIATURA-RETRATO

DEFINITION, USES AND HISTORIOGRAPHY OF PORTRAIT MINIATURE

Isabel M. Rodríguez Marco¹

Recibido: 05/02/2018 · Aceptación: 11/10/2018

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2018.20598>

Resumen

Este trabajo tiene como principal objetivo realizar un estado de la cuestión de la investigación sobre la miniatura-retrato. Se trata de una materia poco estudiada en España, a diferencia de otros países como Inglaterra o Francia, a pesar de que ha habido importantes colecciones de miniaturas en nuestro país. Por otro lado, hay que destacar que estas piezas son de enorme interés para la investigación, pues revelan usos de la imagen altamente significativos para la historia cultural de las épocas moderna y contemporánea. Se ha realizado un análisis pormenorizado de la bibliografía existente, remontándonos a las obras publicadas en el siglo XIX hasta los trabajos más recientes, tanto españoles como extranjeros, subrayando el valor de los planteamientos interdisciplinares de la investigación actual.

Palabras clave

Retrato; miniaturas; pequeño retrato; historiografía, interdisciplinariedad.

Abstract

Miniatures and small portraits are highly significant to the cultural history of Modern and Contemporary periods. We have focused on portrait miniature, due to the lack of research on this area in Spain, even though miniatures had been deeply appreciated among private collectors. With the aim of attempting the state of the art, we have carefully analysed a variety of bibliographical references, starting with the first studies dated from the 19th century, finishing with the more recent ones, by Spanish and foreign authors. It is worth mentioning that, today, researchers are following an interdisciplinary methodology that we consider highly enriching.

Keywords

Portraiture; miniatures; small portraits; historiography; interdisciplinarity.

1. Museo Nacional de Artes Decorativas. C. e.: isabel.rodriguez@cultura.gob.es

INTRODUCCIÓN

La miniatura-retrato es una manifestación artística que no ha sido considerada merecedora de gran atención por parte de la historia del arte. Se ha considerado un arte «menor», caracterizándolo en ocasiones como *art de bonbonnière*, posiblemente por desconocimiento². La iluminación de manuscritos ha sido objeto de estudio en mayor medida, pero la miniatura-retrato ha sido relegada a un segundo plano. En España, prácticamente no se han presentado tesis doctorales sobre este campo, exceptuando el trabajo de Julia de la Torre Fazio (2009) y la tesis en curso de Mireia Viñas Durán (Universitat de Girona)³. Sin embargo, y aunque parezca una contradicción, el análisis pormenorizado de los trabajos publicados sobre este tema revela que existe una historiografía a la que tenemos que prestar atención. En otros países, ocupando Inglaterra y Francia una posición preeminente, son relativamente abundantes los trabajos sobre el arte de la miniatura, aunque también allí se señale la escasez de especialistas en este campo⁴.

Las fuentes documentales y literarias de la época moderna en España y el resto de Europa hacen numerosas alusiones a los pequeños retratos⁵. Gracias a estos testimonios y a las piezas conservadas se puede constatar la importancia que tuvieron estos objetos en la vida cotidiana. Según fue desarrollándose el arte de la miniatura-retrato durante el siglo XVIII, su uso se popularizó notablemente hasta llegar a su apogeo en el siglo XIX. El hecho de que estas obras hayan sido objeto de tan poca atención por la historiografía es lo que intentaremos explicar a través de este trabajo. Pero también es nuestra intención mostrar cómo los coleccionistas, marchantes y los propios pintores se han preocupado por documentar este arte. Además, el número existente de colecciones públicas y privadas de miniaturas hacen de este tema un campo de investigación de muchísimo interés⁶.

2. SCHIDLOF, Leo R.: *La miniature en Europe aux 16^e, 17^e, 18^e et 19^e siècles*. Graz, Akademische Druck-U. Verlagsanstalt, 1964, 1.

3. TORRE FAZIO, Julia de la: *El retrato español en miniatura bajo los reinados de Felipe II y Felipe III* (Tesis doctoral inédita). Universidad de Málaga, 2009 y VIÑAS DURÁN, Mireia: *La miniatura a Catalunya del segle XVIII al XXI* (Trabajo Fin de Máster inédito). Universitat de Girona, 2013.

4. Al respecto es elocuente el texto introductorio de GARNIER, Nicole (dir.): *La Miniature en Europe. Actes du colloque organisé par la Fondation pour la Sauvegarde et le Développement du Domaine de Chantilly, Maison de Sylvie, 10 et 11 octobre 2007*. París, Institut de France, 2008.

5. Véanse algunas referencias recogidas en TORRE FAZIO, Julia de la: *Op. Cit.* También se hacen alusiones a los pequeños retratos en los documentos citados por BOUZA ÁLVAREZ, Fernando: *Cartas de Felipe II a sus hijas*. Tres Cantos (Madrid), Akal, 1988 (citado por ESPINOSA MARTÍN, Carmen: *Las miniaturas en el Museo del Prado: catálogo razonado*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2011, 5).

6. Véase el breve análisis de las colecciones españolas de miniatura-retrato en RODRÍGUEZ MARCO, Isabel M.: «The Collection of Portrait Miniatures and Small Portraits in the Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid», en PAPPE, Bernd y SCHMIEGLITZ-OTTEN, Juliane (eds.): *Portrait Miniatures. Artists, Functions and Collections*. Celle, The Tansey Miniatures Foundation-Petersberg, Michael Imhof, 2018, 122-131.

DEFINICIÓN DE LA MINIATURA-RETRATO

Tradicionalmente, la miniatura-retrato se ha estudiado separadamente del resto de la pintura y se ha hecho hincapié en su peculiaridad técnica, por tratarse de retratos pintados al temple, aguada o acuarela sobre vitela, pergamino, papel o marfil. El modo como se intenta definir la miniatura-retrato, utilizando unos términos y no otros, responde a una concepción que bien tiende a subrayar su dependencia de la tradición de la iluminación de manuscritos, o bien pretende mostrarla como manifestación artística independiente.

El *Vocabolario degli Accademici della Crusca* (Venecia, 1612) definía el verbo *miniare*, del que deriva miniatura, como «*Dipignere con acquerelli cose piccole in su la cartapecora, o bambagina, servendosi del bianco della carta in vece di biacca, per i lumi della pittura*»⁷. El uso del término *miniatura* se remonta al siglo XVII, cuando es utilizado hacia 1630 por Constantijn Huygens el Viejo, definiéndola como «*Delicatiorem picturam, quam aquatis coloribus miniaturam nuncupamus multo serius exercitavi*»⁸. De modo que la miniatura utiliza pigmentos diluidos en agua sobre vitela o papel, se usa para pintar motivos de pequeño tamaño y se le adjetiva con términos como *delicada*⁹. Se observa cómo la definición se amplía con el tiempo, incluyendo aspectos de ejecución técnica, como ocurre con el *Diccionario de Autoridades* de la Real Academia Española (1734), que define la miniatura como: «*Pintúra, que se executa sobre vitela o papel terso, a manera de iluminación; pero executado el claro y obscuro, punteado y no tendido. Llamose assí, porque al principio se hacía solo con Mínio. Latín. Subtilissima pictura, vel delicatissima*»¹⁰.

Leo R. Schidlof lamentaba que se hubiera repetido de manera insistente que la palabra *miniatura* procede del término latino *minium*, el color rojo utilizado por los pintores de iluminación de manuscritos, cuando en realidad *miniatura* provendría, según él, de *minus*, que significa más pequeño; siendo, simplemente, una pintura de pequeño formato. Por ello, este autor incluía en la categoría de miniaturas tanto los pequeños retratos pintados al óleo sobre madera o metal, que denominaba *miniaturas al óleo*, como las *miniaturas a la acuarela*, pintadas sobre pergamino tensado sobre cartón (naipe)¹¹. Consideramos que esta manera de categorizar las miniaturas responde a una visión algo simplificadora, propia de una persona que era ante todo coleccionista y anticuario. No estaba teniendo en cuenta la especialización técnica y temática de los artistas, pues nada tenía que ver el pintor de óleos con el de miniaturas sobre vitela o papel.

7. ESPINOSA MARTÍN, Carmen: *Las miniaturas en el Museo...*1.

8. COLDING, Torben Holck: *Aspects of Miniature Painting. Its Origins and Development*. Copenhagen, Ejnar Munksgaard, 1953, 12 (citado por ESPINOSA MARTÍN, Carmen: *Iluminaciones, pequeños retratos y miniaturas en la Fundación Lázaro Galdiano*. Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 1999, 23).

9. Apuntaba Nathalie Lemoine-Bouchard la necesidad de prestar atención al vocabulario que utilizan los tratadistas y escritores al hablar de las miniaturas, ya que implica aspectos de uso y apreciación estética que es preciso tener en cuenta para contextualizar mejor estas obras. Véase LEMOINE-BOUCHARD, Nathalie (dir.): *La miniature en Europe. Des portraits de propagande aux oeuvres éléphantiques*. París, Éditions du CEREMIF, 2013.

10. *Diccionario de Autoridades*. Tomo IV. Madrid, Real Academia Española, 1734. En: <<http://www.rae.es/recursos/diccionarios/diccionarios-antiguos-1726-1996/diccionario-de-autoridades>> [31 enero 2018].

11. SCHIDLOF, Leo R.: *Op. Cit.*1.

Con una concepción similar, en la exposición celebrada en el museo South Kensington de Londres en 1865, que reunía las colecciones privadas más importantes de Inglaterra, se incluyeron piezas de técnicas muy variadas bajo la denominación de miniatura-retrato: esmaltes, pintura al óleo sobre soportes diversos, dibujo y acuarela sobre vitela, papel o marfil¹². Se integraron piezas tan distintas técnicamente en el campo de la miniatura por tratarse de retratos de pequeño formato y de carácter portátil, que en la práctica del coleccionismo forman parte de una misma categoría, la de las miniaturas¹³.

A pesar de que ha gozado de menor difusión, existe un tipo de dibujo que se halla en íntima relación con el retrato-miniatura, el pequeño retrato al grafito, presente sobre todo en Francia, los Países Bajos e Inglaterra¹⁴. Nos interesa vincular miniatura y dibujo en nuestro análisis en razón de la problemática que se produce en los museos en cuanto a la clasificación de las miniaturas, bien como pintura o como dibujo, lo que tiene consecuencias importantes en relación con su adquisición, almacenamiento, exposición y difusión. En el caso del legado de la colección de George Salting al Victoria and Albert Museum (1909) se produjo una interesante discusión en torno a la naturaleza de la miniatura-retrato entre los entonces directores del British Museum y del Victoria and Albert Museum. Sidney Calvin, director del British Museum, consideraba las miniaturas como dibujos, por lo que entendía que estas debían ingresar en las colecciones de este museo; finalmente la Justicia decidió que terminaran en el V&A, pues esa había sido la voluntad de Salting¹⁵. La cuestión es que en muchas instituciones se entiende como dibujo toda obra realizada sobre papel o pergamino, por lo que la miniatura-retrato entraría en esa categoría. Así, en los gabinetes de dibujos y estampas de bibliotecas y museos se preservan frecuentemente miniaturas-retrato, como ocurre en la Biblioteca Nacional de Francia, en el Departamento de Artes Gráficas del Museo del Louvre o en el Museo Albertina de Viena. En otros países, sin embargo, forman parte de colecciones artísticas o históricas, como la del Victoria and Albert Museum o la National Portrait Gallery, en Inglaterra; del Museo Arqueológico Nacional o del Museo Nacional del Prado, en el caso español.

La identificación de la miniatura con una técnica concreta es fruto de un análisis histórico que ha considerado la especialización de los artistas miniaturistas, así como

12. REDGRAVE, Samuel: *Catalogue of the Special Exhibition of Portrait Miniatures on Loan at the South Kensington Museum*. Londres, Science and Art Department of the Committee of Council on Education, 1865.

13. Véase asimismo STRATTON, Suzanne L.: *The Spanish Golden Age in Miniature. Portraits from the Rosenbach Museum and Library*. Nueva York, The Spanish Institute Inc., 1988 (catálogo de exposición). Kimerly Rorschach, en el artículo sobre la historia de la colección del Rosenbach Museum, destaca el interés por las «miniaturas al óleo» que se aprecia en exposiciones que tienen lugar en el siglo XIX, como la del South Kensington de 1865.

14. Véase ADHÉMAR, Jean: *Les Clouet et la Cour des rois de France*. París, Bibliothèque nationale, 1970. NOON, Patrick: *English Portrait Drawings and Miniatures*. New Haven, Yale Center for British Art, 1979. WIESEMAN, Marjorie E.: «Between Paint and Print. Plumbago Portraits in Britain and the Netherlands», en ARONSON, Julie *et alii* (eds.): *Perfect Likeness. European and American Portraits Miniatures from the Cincinnati Art Museum*. New Haven, Cincinnati Art Museum, 2006 (catálogo de exposición), 33-48. RUTHERFORD, Emma: «The Plumbago Portraits in Britain», en PAPPE, Bernd, SCHMIEGLITZ-OTTEN, Juliane y WALCZAK, Gerrit (eds.): *European Portrait Miniatures. Artists, Functions and Collections*. Celle, The Tansy Miniatures Foundation-Petersberg, Michael Imhof, 2014, 157-166.

15. SOMERS COCKS, Anna: *The Victoria and Albert Museum. The Making of the Collection*. Leicester, Winward (W. H. Smith & Son), 1980, 155.

el vocabulario que utilizan las fuentes: textos literarios, inventarios y tratados¹⁶. En el contexto anglosajón se subraya la continuidad del arte de la miniatura-retrato con la iluminación de manuscritos¹⁷. Quizá quien mejor resume las diversas interpretaciones del origen de la miniatura sea Katherine Coombs, quien cita fuentes inglesas del siglo XVI que aclaran la cuestión de la terminología utilizada y su evolución, así como el inicio y desarrollo del arte de la miniatura en Europa, aclarando que no es un arte específicamente inglés, sino más bien el resultado de las estrechas relaciones artísticas, culturales y políticas de Gran Bretaña con el Continente desde los inicios de la Edad Moderna¹⁸.

Actualmente, por tanto, se distingue claramente entre miniatura y pequeño retrato, puesto que los soportes y las técnicas son muy diferentes y los artistas se especializaban en una u otra materia. Sin embargo, dado que el uso de ambos tipos de pintura es similar, en la mayor parte de los trabajos sobre miniatura se incluyen asimismo los pequeños retratos (al óleo y pintados al esmalte), lo cual nos parece lógico. Se hace preciso apuntar cómo la investigación más reciente, al tratar sobre el uso que se ha hecho del retrato y de la percepción que se ha tenido del mismo, ha de analizar obras realizadas en distintos formatos y técnicas, como ocurre, por ejemplo, con el estudio de Gerrit Walczak sobre las miniaturas de los Países Bajos del siglo XVII, que apunta cómo los pequeños óleos han pasado desapercibidos por los especialistas¹⁹.

USOS DE LA MINIATURA-RETRATO

En relación con el uso que se ha hecho de la miniatura-retrato y de los pequeños retratos, encontramos un lejano precedente en el retrato sobre cristal dorado de la Baja Antigüedad. Galiene Francastel describía los «*discos de cristal decorados con plaquetas de oro, recortadas en forma de siluetas, repintadas con pincel y recubiertas igualmente de cristal. Estos medallones, de dos a veinte centímetros de diámetro, parecen haber tenido distintos usos (...); entre los diversos temas profanos y sagrados, paganos y cristianos que muestran estas imágenes preciosas, existe toda una serie consagrada al retrato. Algunos decoraban las tumbas, otros parecían haber sido llevados como alhajas con una intención recordatoria, y paganos y cristianos, indistintamente, practicaban la misma costumbre. Pintados sobre oro, con una especie de gouache, son ejecutados con el mismo espíritu de minuciosa exactitud como lo fueron en el siglo XIX las miniaturas*

16. Véase ESPINOSA MARTÍN, Carmen: *Las miniaturas en el Museo...*1-5. En estas páginas introductorias se describe de manera precisa la técnica de la miniatura sobre vitela, marfil o papel y se relacionan los principales tratados técnicos que datan desde el siglo XVI al XIX.

17. WALKER, Richard: *Miniatures. A selection of miniatures in the Ashmolean Museum*. Oxford, Ashmolean Museum, 1997, 6. Walker se basa en los trabajos previos de Graham Reynolds, John Murdoch y Daphne Foskett.

18. COOMBS, Katherine: *The Portrait Miniature in England*. Londres, Victoria and Albert Publications, 1998, 7.

19. WALCZAK, Gerrit: «The Picture in the Hand. Oil Miniatures in 17th-Century Dutch Painting», en PAPPE, Bernd y SCHMIEGLITZ-OTTEN, Juliane (eds.): *Miniatures from the Baroque Period in the Tansey Collection*. Celle, The Tansey Miniatures Foundation-Múnich, Hirmer Verlag GmbH, 2016, 84-116.

de Isabey»²⁰. Bodo Hofstetter asimismo ha prestado atención a estos retratos paleocristianos, asociándolos a la necesidad de realizar retratos fáciles de transportar, ocultar, regalar y llevar sobre el cuerpo²¹. Nos parece interesante reseñar la presencia de estas piezas en las colecciones más importantes de miniatura-retrato, como fue la de Horace Walpole (1717-1797) y J. Pierpont Morgan (1837-1913)²².

Ya en la Edad Moderna, el autorretrato de Jean Fouquet, pintado en esmalte sobre cobre hacia 1450 (Musée du Louvre. Département des Objets d'art, OA 56), puede considerarse el primer pequeño retrato conservado. Según las investigaciones del Dr. Lorne Campbell, es preciso adelantar a la década de 1510 la práctica del retrato en miniatura en la Europa continental, haciendo alusión a los retratos mencionados en un inventario francés, realizados con la técnica de la miniatura. Jean Clouet realizó para Francisco I los retratos en formato circular de los siete Valientes de Marignan, sobre pergamino y desde entonces la tipología de retrato pintado con la técnica de la miniatura va a desarrollarse tanto en la corte francesa como en la corte inglesa²³, gracias al establecimiento en Londres de una escuela de miniaturistas flamencos a mediados de la década de 1520. El formato circular de estos retratos se puede relacionar con las medallas conmemorativas. De hecho, estos retratos se utilizaban como regalos diplomáticos y representaban a un grupo muy reducido de la sociedad, miembros de la familia real y de personas de su entorno más cercano²⁴.

Unas décadas más tarde destacó en Inglaterra el miniaturista Nicholas Hilliard (h. 1547-1619), quien hacia 1600 escribió *A Treatise Concerning the Arte of Limning*. Hilliard utilizaba la técnica de la iluminación (*limning*), es decir, la pintura al temple sobre pergamino o vitela y la aplicaba al ámbito del retrato. Torben H. Colding parafrasea a Hilliard cuando llega a la conclusión de que la miniatura es «algo diferente a cualquier otra pintura» (*a thing apart from all other painting*), pues toma otros caminos distintos a los de la pintura al óleo²⁵. Las miniaturas eran apreciadas por su belleza y por la calidad de su ejecución, junto con su verosimilitud o la capacidad de llevar el rostro del ausente a quien tiene en la mano la miniatura²⁶. Fuera cual fuera la técnica o el soporte, el pequeño retrato y la miniatura-retrato siempre han estado ligados a significados sentimentales y afectivos, a las nociones de lealtad, amistad, devoción y amor²⁷. Son obras que pueden transportarse fácilmente, incluso pueden esconderse o contemplarse con privacidad y cumplen una función de rememoración del individuo que, a partir de la segunda mitad del siglo XVI, va a ser fundamental.

20. FRANCASTEL, Galienne y FRANCASTEL Pierre: *El retrato*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1978, 45.

21. HOFSTETTER, Bodo: «Aperçu historique de l'art du portrait en miniature», en Musée des arts décoratifs de Bordeaux: *L'Âge d'or du petit portrait*. París, Réunion des Musées Nationaux, 1995, 13-27, 13.

22. Véanse las piezas conservadas actualmente en el Metropolitan Museum de Nueva York. En: <<https://www.metmuseum.org/art/collection>> [28 de enero de 2018].

23. HOFSTETTER, Bodo: *Op. Cit.* 13-14.

24. LLOYD, Stephen: «Intimate Viewing: The Private Face and Public Display of Portraits in Miniature and on Paper», en LLOYD, Stephen y SLOAN, Kim: *The Intimate Portrait. Drawings, Miniatures and Pastels from Ramsay to Lawrence*. Edimburgo-Londres, National Galleries of Scotland-British Museum, 2008, 13-24, 13.

25. COLDING, Torben Holck: *Op. Cit.* 3.

26. LLOYD, Stephen: *Op. Cit.* 13.

27. *Ibidem*.



FIGURA 1: RETRATO MASCULINO, ESPAÑA, CA. 1780. ACUARELA Y GOUACHE SOBRE MARFIL. MARCO DE ORO, PLATA Y DIAMANTE. Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid (CE27314).

En España se realizan pequeños retratos desde la segunda mitad del siglo XVI, fundamentalmente en el contexto de la corte, conocidos como *retraticos* o *retratos de faltriquera*, porque se llevaban en un bolsillo que se ataba a la cintura y colgaba bajo el vestido. Estos retratos tuvieron diversos usos: desde el familiar, estando destinados al recuerdo de seres queridos que se encontraban lejos²⁸ o que habían fallecido, hasta el retrato amatorio²⁹. Tuvieron gran relevancia como regalos de Estado, engastados en ricas joyas o dentro de cajas o estuches suntuosos. El papel de los pequeños retratos dentro del discurso político de Estado no es desdeñable. En retratos de reinas o infantas de la corte de los Habsburgo españoles es frecuente que se les represente portando medallas o retratos que cuelgan de cadenas o que portan en sus manos, mostrando claramente la imagen del monarca³⁰. En el caso francés, durante el siglo XVII, la tipología predominante es el retrato pintado en esmalte e inserto en ricas cajas o estuches con abundancia de piedras preciosas³¹. En Inglaterra, durante los reinados de Isabel I, Jacobo VI y I y Carlos I, la miniatura sobre vitela, inserta en un rico estuche se habría utilizado como regalo de los monarcas como prueba de lealtad; se llevaría encima y también se guardaría en el interior de un escritorio o armario de una habitación privada³².

La miniatura-retrato ha sido objeto de colección desde su nacimiento, por tratarse normalmente de retratos de familia. En el caso de las colecciones reales es habitual que los artistas sigan unos modelos concretos que se prolongan en el tiempo. Por ejemplo, Nicholas Hilliard afirmaba que su fuente de inspiración eran los retratos pintados por Holbein, por lo que es probable que tuviera acceso a la

28. ESPINOSA MARTÍN, Carmen: *Las miniaturas en el Museo...*5. Cita una carta de Felipe II a su hija la infanta Catalina Micaela en la que se refiere a «un librito que el duque me envió de vuestro retrato», recogida por BOUZA ÁLVAREZ, Fernando: *Op. Cit.* 210-211. Véase también PASCUAL CHENEL, Álvaro: «Teoría y práctica del retrato regio en Lope de Vega», *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo*, 7 (2013), 237-262, 243.

29. Véase ESPINOSA MARTÍN, Carmen: *Iluminaciones, pequeños retratos...* 58: recoge citas de fuentes literarias como *La Dorotea*, de Lope de Vega (1632).

30. Algunos trabajos que abordan este tema son: HORCAJO PALOMERO, Natalia: «La imagen de Carlos V y Felipe II en las joyas del siglo XVI», *Archivo Español de Arte*, 75-297 (2002), 23-38. SEBASTIÁN LOZANO, Jorge: *Imágenes femeninas en el arte de corte español del siglo XVI*, Tesis doctoral inédita, Universidad de Valencia, 2005, 230-234.

31. Véase HOFSTETTER, Bodo, *Op. Cit.*

32. LLOYD, Stephen: *Op. Cit.*13.

colección real inglesa³³. Las colecciones reales estaban formadas por compras y encargos en su totalidad, como ocurría con la colección de Carlos I de Inglaterra del palacio Whitehall, y normalmente se exponían en pequeños gabinetes³⁴, espacios privados que garantizaban la contemplación íntima de las piezas.

El siglo XVIII es el periodo de auge de la miniatura sobre marfil (Fig. 1). Desde la segunda mitad del siglo XVIII hasta la primera mitad del siglo XIX fue el momento de mayor producción de miniaturas-retrato, con su difusión entre las clases medias. Por su menor coste y posibilidades de transporte y ocultación, adquiere una gran presencia en la sociedad del momento, tanto entre las clases más acomodadas y relacionadas con el mundo cortesano, como entre clases más modestas y alejadas de las capitales. El movimiento romántico propició manifestaciones artísticas que fomentaban la exaltación emocional, así como fenómenos de utilización ritual y fetichista de los objetos³⁵. En el caso de las miniaturas-retrato, estas se engastaban en ocasiones en estuches con decoración de cabello, como las que conserva el Victoria and Albert Museum de Londres³⁶.

La miniatura también ha sido utilizada durante el siglo XIX como medio para la reproducción y difusión de cuadros célebres, bien por ser obra de artistas encumbrados, como es el caso de Rafael Sanzio, como por tratarse de retratos de personajes de trascendencia histórica o cultural. Además, junto con otros medios como la estampa, la miniatura ha servido de memoria patrimonial familiar, consiguiendo perpetuar el sentido estético y representativo de una colección de retratos original³⁷. Con la llegada de la fotografía, el arte de la miniatura-retrato fue decayendo progresivamente, lo que conllevó como contrapartida el interés de los coleccionistas por estas pequeñas obras fáciles de transportar y almacenar.

COLECCIONISMO, ERUDICIÓN E HISTORIA DEL ARTE

El coleccionismo ha sido un gran estímulo para el desarrollo de los estudios de historia del arte desde finales del siglo XIX, lo que se confirma en el caso concreto de la miniatura-retrato, en España y en Inglaterra, país que ha sido una referencia imprescindible para los coleccionistas españoles.

Desde los primeros años del siglo XX se publicaron en Inglaterra numerosos trabajos en torno a la miniatura, considerada una de las facetas más interesantes del arte británico. De hecho, tal y como constata Katherine Coombs, la miniatura

33. *Ibidem*.

34. LLOYD, Stephen: *Op. Cit.* 14.

35. Véase PASQUIER, Jacqueline du: *La miniature, portrait de l'intimité. En contemplant mes traits ne songez qu'à mon cœur*. París, Norma Éditions, 2010. En el libro se enfoca el estudio de la miniatura-retrato desde diversos puntos de vista, pero se hace hincapié en el significado emocional del retrato en miniatura; un capítulo se dedica exclusivamente al uso del cabello en las cajas de las miniaturas.

36. Véanse las piezas con número de inventario P. 98-1962 y P. 41-1952, publicadas por COOMBS, Katherine: *The Portrait Miniature in England*. Londres, 1998, 115.

37. Véase LLOYD, Stephen: «Miniature Portrait Copies in Regency Britain: William Derby (1786-1847) at Knowsley Hall», en PAPPE, Bernd y SCHMIEGLITZ-OTTEN, Juliane (eds.): *Portrait Miniatures...* 205-212.

se ha entendido como un arte específicamente inglés cuando, en realidad, muchos artistas europeos continentales se han dedicado a esta disciplina. Es más, los dos grandes artistas de la miniatura-retrato del siglo XVI fueron el alemán Hans Holbein, que trabajó en la corte de Enrique VIII (formado en la técnica de la miniatura por Lucas Horenbout³⁸) y François Clouet, quien lo hizo para la corte francesa. Lo que sí cabe reconocer es la continuidad que ha tenido este arte en Inglaterra³⁹. Esto ha facilitado que se hayan formado importantes colecciones particulares de miniatura-retrato, pudiendo destacar las colecciones de John Tradescant (hoy en el Ashmolean Museum de Oxford); el Duque de Buccleuch, Lady Wallace o Rosalinde y Arthur Gilbert (esta última, hoy en el Victoria and Albert Museum).

El elevado número de publicaciones dedicadas a la miniatura-retrato en Inglaterra es consecuencia directa de este interés por parte de los coleccionistas. Son de mención obligada los trabajos de Dudley Heath (*Miniatures*, 1905), George C. Williamson y Charles Holme (*Portrait Miniatures*, 1910) y Basil Long (*British Miniaturists*, 1929; *Handlist of Miniature Portraits in the Victoria and Albert Museum*, 1929)⁴⁰. En el caso del libro de Dudley Heath, que forma parte de una biblioteca de *connoisseurs* en la que se incluyen, entre otros, volúmenes sobre porcelana, joyería, manuscritos iluminados o grabado, incorpora un apéndice de colecciones y coleccionistas. Es interesante la alusión que realiza Heath al hecho de que él aporta el punto de vista de un pintor al estudio del tema⁴¹. Ernest Dudley Heath era hijo de Charles Heath, pintor miniaturista de la reina Victoria. Se dedicó esencialmente a la pintura de retratos y a las escenas de la vida cotidiana. Fue profesor de arte en la Universidad de Londres y el Royal College of Art⁴². A pesar de tener una carrera académica, podríamos considerar a Heath como un historiador del arte *amateur*, que conoce la materia gracias a su relación con coleccionistas y a su trabajo como pintor de acuarela. Además, querríamos subrayar cómo describe la publicación de J. Lumsden Propert (*History of Miniature Art*, Londres, 1887): «*A standard history of the art for the collector, containing several chapters on the early manuscript miniatures, and articles on various allied subjects, such as La Petite Sculpture, modelling in wax, snuff-boxes, etc.*»⁴³. Heath también hacía alusión a las exposiciones que se habían celebrado por aquellos años, la creación de sociedades para el fomento del arte de la miniatura (*Society of Miniature Painters*) y la difusión de revistas en torno a este tema, que habían propiciado un avance general del gusto y conocimiento de esta materia, por lo que el interés por el aspecto histórico de este «arte inglés de retratar» no estaba limitado a un grupo de ricos aficionados, sino que contaba con numerosos entusiastas⁴⁴.

38. LLOYD, Stephen: «Intimate Viewing...»13.

39. COOMBS, Katherine: *Op. Cit.* 7-8.

40. Una amplia bibliografía se encuentra reseñada en ESPINOSA MARTÍN, Carmen: *Las miniaturas en el Museo...*, COOMBS, Katherine: *Op. Cit.* y en WALKER, Richard: *Op. Cit.*

41. HEATH, Dudley: *Miniatures*. Londres, Methuen and Co. («The Connoisseurs Library»), 1905, V.

42. Museum of London: En: <<http://www.museumoflondonprints.com/image/813958/ernest-dudley-heath-the-british-museum-by-night-c-1890>> [27 de noviembre de 2017].

43. HEATH, Dudley: *Op. Cit.* XXXIX.

44. *Idem*, V.

Este no es un caso aislado, pues vamos a ir encontrándonos con otros coleccionistas o artistas que se dedicaron a escribir sobre miniatura-retrato desde un punto de vista histórico, construyendo así los cimientos de la historia de esta manifestación artística. Es preciso destacar el papel de Daphne Foskett (1911-1998), coleccionista e historiadora del arte autodidacta especializada en miniatura-retrato. Pronto fue reconocida como una de las mayores especialistas de Reino Unido. Trabajó con el anticuario Arthur Tite en la feria de arte de Grosvenor House y según fue aumentando su conocimiento en esta materia, pudo publicar sus trabajos, obras de referencia para el estudio de la miniatura en Inglaterra: *British Portrait Miniatures: A History* (1963), *John Smart: The Man and his Miniatures* (1964), *A Dictionary of British Miniature Painters* (1972), *Samuel Cooper 1609-1672* (1974), *Collecting Miniatures* (1979) y *Miniatures: Dictionary and Guide* (1987). Además, escribió artículos profundizando en algunos temas, como el arte de las siluetas o las miniaturas de ojos. También escribió con regularidad sobre el mercado de la miniatura-retrato y asesoró a coleccionistas. El Dr. Stephen Lloyd subraya su papel como divulgadora de este arte y su gran contribución a la investigación en este campo junto con los conservadores y restauradores del Victoria and Albert Museum Graham Reynolds, Sir Roy Strong, Jim Murrell y John Murdoch⁴⁵.

El estudio de la miniatura por parte de coleccionistas y artistas también se produjo en otros países europeos, destacando los trabajos de Gabrielle Débillent-Chardon (*La miniature sur ivoire. Essai historique et traité pratique*. París, 1903), Ernst Lemberger (*Meisterminiaturen aus fünf Jahrhunderten*. Stuttgart, 1911) y Frits Lugt (*Le portrait-miniature illustré par la collection de S.M. la Reine des Pays-Bas*. Ámsterdam, 1917).

En el caso español, el historiador Narciso Sentenach se aproximó al pequeño retrato⁴⁶, pero hasta 1916 no se publica un trabajo monográfico sobre miniatura-retrato en España, el catálogo de la exposición organizada por la Sociedad Española de Amigos del Arte⁴⁷. El comisario de la muestra fue Joaquín Ezquerro del Bayo, coleccionista de miniaturas y pintor de acuarela aficionado, aparte de ser un miembro destacado de la ejecutiva de la Sociedad de Amigos del Arte. En sus trabajos sobre retrato y, concretamente en este libro, hace hincapié en la identificación de los retratados, pero también en la atribución de las piezas a artistas concretos. Ezquerro es tan exhaustivo que este catálogo supone la recopilación más amplia de artistas miniaturistas españoles o activos en España realizada hasta el momento. Nuestro trabajo de investigación doctoral está centrado en esta exposición, pues supone un documento de primerísimo orden para el conocimiento del coleccionismo de miniaturas en España a comienzos del siglo XX, así como para analizar

45. LLOYD, Stephen: *Portrait Miniatures from Daphne Foskett Collection*. Edimburgo, The Trustees of the National Galleries of Scotland, 2003, 11-16.

46. SENTENACH, Narciso: «Miniaturas al óleo de la colección del Excmo. Sr. Marqués de Santillana», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. 17, 4 (1909), 288-290.

47. EZQUERRA del BAYO, Joaquín: *Exposición de la miniatura-retrato en España. Catálogo general ilustrado*. Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1916.

el estado de la investigación en aquel momento⁴⁸. Otros dos grandes conocedores de la miniatura-retrato en España durante la primera mitad del siglo XX fueron los coleccionistas Mariano Tomás y José A. Gomis⁴⁹.

LAS EXPOSICIONES TEMPORALES Y EL AUGE DEL INTERÉS POR LA MINIATURA-RETRATO

Dudley Heath comentaba que los museos contaban con colecciones de miniatura-retrato muy incompletas, en relación con la riqueza de las colecciones particulares⁵⁰. En España, el Museo del Prado (entonces Museo Nacional de Pintura y Escultura) adquirió en 1877 dos miniaturas que habían sido premiadas en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1867. Sucesivamente iría incorporando algunas piezas procedentes de donaciones, pero el grueso de la colección de miniatura-retrato se debe a la compra de la colección de Arturo Perera Prats en 1980. La colección del Museo Lázaro Galdiano, una de las más importantes de España, se debe al gusto particular del coleccionista José Lázaro. En el caso del Museo Nacional de Artes Decorativas, este comenzó a incluir miniaturas en la colección a mediados del siglo XX⁵¹.

Dada la delicada naturaleza de estas pequeñas obras, normalmente se habían preservado en armarios o se exponían en salas de uso particular de sus propietarios. Por ello, y a diferencia de lo que ocurría con la pintura de gran formato, la mayor parte del público desconocía las grandes colecciones de miniatura-retrato y apenas se conocía el arte de la miniatura, salvo en círculos muy concretos. Por ello, las exposiciones temporales constituyeron durante las primeras décadas del siglo XX un medio de primer orden para su difusión.

El museo South Kensington de Londres organizó en 1865 una gran exposición que constituye el inicio de una serie de importantes muestras dedicadas a la miniatura-retrato, celebradas en Inglaterra y en otros países europeos como Francia o Bélgica. Para la exposición del South Kensington, 434 coleccionistas prestaron 3.081 obras, que se expusieron por colecciones, a pesar de que se hubiera deseado realizar un recorrido cronológico⁵². En la introducción al catálogo se apuntaba el abandono del arte de la miniatura, lo que posiblemente es el desencadenante del interés por parte de coleccionistas e historiadores del arte. La información que recogía el catálogo sobre las piezas se limitaba a la identidad del retratado, autor, en caso de que se

48. Tesis doctoral en curso titulada *La exposición 'Miniatura Retrato en España' organizada por la Sociedad Española de Amigos del Arte (1916). Una contribución a la historiografía del arte en España*. Dirigida por la Prof. Dra. M^a Dolores Antigüedad del Castillo-Olivares. Dpto. Historia del Arte. Facultad de Geografía e Historia de la UNED.

49. ESPINOSA MARTÍN, Carmen: *Las miniaturas en el Museo...IX*. Véase TOMÁS, Mariano: *La miniatura-retrato en España*. Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1953 y GOMIS, José A.: «Las Miniaturas Retratos», *Ensayo. Boletín de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Barcelona*, 11 (1959), 36-50.

50. HEATH, Dudley: *Op. Cit.* V.

51. RODRÍGUEZ MARCO, Isabel M.: *Op. Cit.*, 122-131. HIDALGO OGÁYAR, Julia: *Catálogo de las miniaturas conservadas en el Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid*. Alcalá de Henares (Madrid), Universidad de Alcalá, 1994.

52. REDGRAVE, Samuel: *Op. Cit.* XI.

conociere, técnica y datación. Al final se incluía el listado de artistas, junto con la referencia de las piezas y una sucinta biografía. Esta exposición debió de tener una buena acogida, pues le sucedieron varias muestras: entre 1872 y 1875 se expuso la colección de Sir Richard Wallace en el museo Bethnal Green de Londres⁵³ y en 1889 se celebró una exposición de miniaturas en el Burlington Fine Arts Club. Además, tuvo como consecuencia que el Victoria and Albert Museum integrara en sus colecciones la miniatura-retrato desde fecha muy temprana⁵⁴. Otras exposiciones que tuvieron una amplia repercusión fueron las celebradas en París (1906) y Bruselas (1912)⁵⁵.

A través de estas exposiciones y las que se celebraron posteriormente, se trazó una historia de la miniatura-retrato en Europa. Cada una de las muestras, por lo general, estaba centrada en una escuela nacional, en función del país en que se celebrara, aunque una serie de artistas de alcance internacional están más o menos presentes en todas ellas. En España fueron fundamentales en el conocimiento y difusión del arte de la miniatura-retrato las exposiciones celebradas en Madrid en 1916⁵⁶ y en Barcelona en 1956⁵⁷, que permitieron a coleccionistas e historiadores españoles y extranjeros entrar en contacto con los artistas españoles del ámbito de la miniatura-retrato, aún muy desconocidos.

LA INVESTIGACIÓN SOBRE MINIATURA-RETRATO EN LA ACTUALIDAD

En los últimos quince años se han publicado estudios de mucho interés sobre miniatura-retrato que abren las puertas a nuevos temas de investigación y que enriquecen la historia del arte en general. Como explica la Dra. Marcia Pointon: «Los pioneros de la investigación sobre la miniatura-retrato se centraron en la atribución, el desarrollo técnico y el estilo (...). Desde 2000 ha habido un cambio crucial, interesándose los historiadores por cuestiones como los significados históricos de la miniatura-retrato, el modo en que eran vistas, llevadas, guardadas, intercambiadas, regaladas y utilizadas por sus propietarios. (...) las miniaturas-retrato nos dan acceso a una mejor comprensión de la historia de las emociones»⁵⁸.

Las colecciones reales de miniaturas han sido objeto de estudio en países como Austria, Inglaterra, los Países Bajos o Alemania, constituyendo un documento

53. DUFFY, Stephen y VOGTHERR, Christoph Martin: *Miniatures in the Wallace Collection*. Londres: The Trustees of the Wallace Collection, 2010, 9.

54. COOMBS, Katherine: *Op. Cit.* 12 y 117.

55. *Exposition d'oeuvres d'art du XVIII^e siècle*. París, Bibliothèque nationale, 1906. *L'exposition de la miniature à Bruxelles en 1912 : recueil des oeuvres les plus remarquables des miniatures de toutes les écoles, du XVI^e au XIX^e siècle*. Bruselas-París, Librairie Nationale d'Art et d'Histoire G. Van Oest & Cie, 1913.

56. Véase RODRÍGUEZ MARCO, Isabel M.: «Las exposiciones de la Sociedad Española de Amigos del Arte y la historia del arte en España. La exposición sobre miniatura-retrato de 1916» en *Actas de I Foro Ibérico de Jóvenes Investigadores. Valladolid, Museo Nacional de Escultura, 18 de noviembre de 2017* (en prensa).

57. Exposición celebrada en el Palacio de la Virreina y que siguió a la publicación del libro de Mariano Tomás sobre la miniatura-retrato en España.

58. POINTON, Marcia: «The Portrait Miniature as an Intimate Object», en PAPPE, Bernd, SCHMIEGLITZ-OTTEN, Juliane y WALCZAK, Gerrit (eds.): *European Portrait Miniatures. Artists, Functions and Collections*. Celle, The Tansey Miniatures Foundation-Petersberg, Michael Imhof, 2014, 16-26, 16.



FIGURA 2: RETRATO DE NAPOLEÓN BONAPARTE. FIRMADO POR LOUIS MÉLIGNAN (MÉZIN, FRANCIA, 1780-DESPUÉS DE 1839), H. 1808-1830. ACUARELA Y GOUACHE SOBRE MARFIL. MARCO DE ORO. Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid (CE26624).

importantísimo sobre el uso del retrato en la política matrimonial de la Edad Moderna⁵⁹. La iconografía y función de los retratos pintados durante reinados clave en la historia, como el de Luis XIV de Francia, son tratados por investigadores como Hans Boeckh⁶⁰.

El coleccionismo de estas piezas es un tema de investigación muy relevante en sí mismo y como medio para comprender los valores que se han otorgado a las miniaturas y pequeños retratos a lo largo del tiempo. Un caso especialmente interesante es el de Horace Walpole (1717-1797), quien reunió una colección muy importante de miniaturas en la villa Strawberry Hill (Twickenham, Reino Unido), a la que sólo algunos visitantes tenían acceso. Las piezas fueron adquiridas por Walpole por su calidad artística, pero también por su significación histórica⁶¹.

Por otra parte, el Dr. Stephen Lloyd ha analizado asimismo la miniatura-retrato en relación con la pintura de gran formato, las estampas y el dibujo, consiguiendo contextualizar unas obras que hasta entonces se habían estudiado de manera aislada. En su monografía sobre el matrimonio de miniaturistas Richard y María Cosway analiza el papel del dibujo, de las miniaturas y la estampa en la

difusión de imágenes a la moda en la Inglaterra de la Regencia. Richard Cosway pintó retratos al óleo, miniaturas y dibujos que renovaron los modelos existentes y la estampa sirvió para divulgar esas imágenes⁶².

Los usos de la miniatura-retrato se multiplican a partir de finales del siglo XVI-XVII, coincidiendo con su momento de mayor expansión: ya no sólo constituye una imagen de rememoración afectiva, sino que también se convierte en imagen conmemorativa o política⁶³. Esto ya ocurría en los siglos XVI y XVII con los retratos de los monarcas, pero es a partir de la segunda mitad del siglo XVIII cuando este

59. Véanse los estudios de Robert Keil, Vanessa Remington, Marieke Spliethoff, Cyril Lécosse y Carmen Kri-sai-Chizzola en GARNIER, Nicole (dir.): *Op. Cit.*, así como los trabajos de Astrid Scherp-Langen, Andreas Dobler y Markus Miller recogidos en PAPPE, Bernd, SCHMIEGLITZ-OTTEN, Juliane y WALCZAK, Gerrit (eds.): *Op. Cit.*

60. BOECKH, Hans: «Portraits émailés de Louis XIV, leur iconographie et leur rôle», en LEMOINE-BOUCHARD, Nathalie (dir.): *Op. Cit.* 98-103.

61. LLOYD, Stephen: «Intimate Viewing ...» 14-16.

62. LLOYD, Stephen: *Richard & Maria Cosway. Regency Artists of Taste and Fashion*. Edimburgo, The Trustees of the National Galleries of Scotland, 1995, 13-22. En estas páginas el Dr. Lloyd expone con extrema claridad cómo ha evolucionado a lo largo del tiempo el aprecio por la obra de Richard Cosway y cómo el mercado del arte y el coleccionismo han distorsionado la obra de este artista.

63. Véase, por ejemplo, el estudio de DELAYTI TELLES, Patricia: «As miniaturas de *filiação política*: de objetos perigosos ao esquecimento», *Midas. Museus e estudos interdisciplinares*, 8 (2017), 1-13.

uso político se afianza y se difunde, paralelamente a la difusión de las efigies de los principales personajes públicos (monarcas, aristócratas, políticos, literatos, artistas, científicos...) a través de las ilustraciones de la prensa (Fig. 2).

Este es un tema de investigación de especial interés: el papel de la miniatura-retrato en la propaganda, propiciado por la facilidad de transporte y de ocultación de estos objetos. Un punto de vista que consideramos novedoso y que abre nuevas perspectivas de estudio es el análisis del uso de las miniaturas con fines políticos, como en el caso de los retratos de los príncipes James Francis Edward Stuart (1688-1766), Charles Edward Stuart (1720-1788) y Henry Benedict Stuart (1725-1807), hijos del rey católico James VII y II de Escocia, Inglaterra e Irlanda y esperanza de los Jacobitas⁶⁴.

Progresivamente van saliendo a la luz nuevos datos sobre destacados miniaturistas, permitiendo identificar de manera más precisa las obras de ciertos artistas, como en el caso de Jean-Baptiste Jacques Augustin, Augustin Dubourg⁶⁵ o Fontallard⁶⁶, por poner sólo algunos ejemplos. Hemos de destacar, asimismo, el progresivo conocimiento de las mujeres artistas que pintaron pequeños retratos, algunas de gran renombre, como Sofonisba Anguissola, Susannah Hornebolt o Lavinia Teerlinck⁶⁷.

En el caso de los artistas españoles y del contexto de creación de los retratos-miniatura queda aún mucho por investigar, a pesar de que se ha avanzado mucho en el conocimiento de colecciones como las del Museo Nacional del Prado, gracias a las investigaciones de Carmen Espinosa Martín.

Es tarea difícil resumir en tan pocas líneas la variedad de temas que se están abordando en la actualidad por los investigadores. Solamente apuntar que se están multiplicando los análisis iconográficos relativos a las mujeres más relevantes de las familias reales europeas o sobre la incidencia de situaciones personales como la viudedad en las características de los retratos⁶⁸. Lo que es evidente es la riqueza de puntos de vista posibles y la trascendencia de la interdisciplinariedad de la investigación en un campo como es el de la miniatura-retrato.

64. LLOYD, Stephen: «The Jacobites, Propaganda and the Portrait Miniature (1688-1748)», en LEMOINE-BOUCHARD, Nathalie (dir.): *Op. Cit.* 20-24.

65. Véanse los estudios de Bernd Pappé en GARNIER, Nicole (dir.): *Op. Cit.*, 100-105 y en LEMOINE-BOUCHARD, Nathalie (dir.): *Op. Cit.* 58-62.

66. Véase el estudio de Nathalie Lemoine-Bouchard en GARNIER, Nicole (dir.): *Op. Cit.* 106-111.

67. Sobre Sofonisba Anguissola, véase KUSCHE, María: «Sofonisba Anguissola en España», *Archivo Español de Arte*, 62, 1989, 391-420. KUSCHE, María: «La mujer y el retrato cortesano del siglo XVI visto a través de la obra de Sofonisba Anguissola, maestra de pintura y dama de honor de Isabel de Valois» en *La mujer en el arte español*. Madrid, Alpuerto, 1997, 69-80.

68. Véase LINSBOTH, Stefanie: «From Large-Scale Paintings to Precious Miniatures-Maria Theresa's Portrait Miniatures» y SCHRADER, Karin: «'Taking the Veil' -Miniatures of Royal Widows from the 16th to the 19th centuries» en PAPPÉ, Bernd y SCHMIEGLITZ-OTTEN, Juliane (eds.): *Portrait Miniatures...88-97 y 98-106*.

BIBLIOGRAFÍA

- ADHÉMAR, Jean: *Les Clouet et la Cour des rois de France*. París, Bibliothèque nationale, 1970.
- ARONSON, Julie et alii (eds.): *Perfect Likeness. European and American Portraits Miniatures from the Cincinnati Art Museum*. New Haven, Cincinnati Art Museum, 2006 (catálogo de exposición).
- BOECKH, Hans: «Portraits émaillés de Louis XIV, leur iconographie et leur rôle», en LEMOINE-BOUCHARD, Nathalie (dir.): *La miniature en Europe. Des portraits de propagande aux oeuvres éphémères*. París, Éditions du CEREMIF, 2013, 98-103.
- BOUZA ÁLVAREZ, Fernando: *Cartas de Felipe II a sus hijas*. Tres Cantos (Madrid), Akal, 1988.
- COLDING, Torben Holck: *Aspects of Miniature Painting. Its Origins and Development*. Copenhagen, Ejnar Munksgaard, 1953.
- COOMBS, Katherine: *The Portrait Miniature in England*. Londres, Victoria and Albert Publications, 1998.
- DÉBILLEMENT-CHARDON, Gabrielle: *La miniature sur ivoire. Essai historique et traité pratique*. París, 1903.
- DELAYTI TELLES, Patricia: «As miniaturas de *filiação política*: de objetos perigosos ao esquecimento», *Midas. Museus e estudos interdisciplinares*, 8 (2017), 1-13.
- Diccionario de Autoridades*. Tomo IV. Madrid, Real Academia Española, 1734.
- DUFFY, Stephen y VOGTHERR, Christoph Martin: *Miniatures in the Wallace Collection*. Londres, The Trustees of the Wallace Collection, 2010.
- ESPINOSA MARTÍN, Carmen: *Iluminaciones, pequeños retratos y miniaturas en la Fundación Lázaro Galdiano*. Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 1999.
- ESPINOSA MARTÍN, Carmen: *Las miniaturas en el Museo del Prado: catálogo razonado*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2011.
- Exposition d'oeuvres d'art du XVIII^e siècle*. París, Bibliothèque nationale, 1906.
- EZQUERRA DEL BAYO, Joaquín: *Exposición de la miniatura-retrato en España. Catálogo general ilustrado*. Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1916.
- FOSKETT, Daphne: *Miniatures. Dictionary and Guide*. Woodbridge, Antique Collectors' Club, 1994.
- FRANCASTEL, Galiene y FRANCASTEL, Pierre: *El retrato*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1978.
- GARNIER, Nicole (dir.): *La Miniature en Europe. Actes du colloque organisé par la Fondation pour la Sauvegarde et le Développement du Domaine de Chantilly, Maison de Sylvie, 10 et 11 octobre 2007*. París, Institut de France, 2008.
- GOMIS, José A.: «Las Miniaturas Retratos», *Ensayo. Boletín de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Barcelona*, 11 (1959), 36-50.
- HEATH, Dudley: *Miniatures*. Londres, Methuen and Co. («The Connoisseurs Library»), 1905.
- HIDALGO OGÁYAR, Julia: *Catálogo de las miniaturas conservadas en el Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid*. Alcalá de Henares (Madrid), Universidad de Alcalá, 1994.
- HOFSTETTER, Bodo: «Aperçu historique de l'art du portrait en miniature», en Musée des arts décoratifs de Bordeaux: *L'Âge d'or du petit portrait*. París, Réunion des Musées Nationaux, 1995, 13-27.
- HORCAJO PALOMERO, Natalia: «La imagen de Carlos V y Felipe II en las joyas del siglo XVI», *Archivo Español de Arte*, 75-297 (2002), 23-38.
- KUSCHE, María: «Sofonisba Anguissola en España», *Archivo Español de Arte*, 62 (1989), 391-420.
- KUSCHE, María: «La mujer y el retrato cortesano del siglo XVI visto a través de la obra de Sofonisba Anguissola, maestra de pintura y dama de honor de Isabel de Valois» en *La*

- mujer en el arte español. VIII Jornadas de Arte. Instituto Diego Velázquez. CSIC. Madrid, Alpuerto, 1997, 69-80.*
- LEMBERGER, Ernst : *Meisterminiaturen aus fünf Jahrhunderten*. Stuttgart, 1911.
- LEMOINE-BOUCHARD, Nathalie: «Fontallard (1772-1857)», en GARNIER, Nicole (dir.): *La Miniature en Europe. Actes du colloque organisé par la Fondation pour la Sauvegarde et le Développement du Domaine de Chantilly, Maison de Sylvie, 10 et 11 octobre 2007*. París, Institut de France, 2008, 106-111.
- LEMOINE-BOUCHARD, Nathalie (dir.): *La miniature en Europe. Des portraits de propagande aux oeuvres éléphantiques*. París, Éditions du CEREMIF, 2013.
- L'exposition de la miniature à Bruxelles en 1912 : recueil des oeuvres les plus remarquables des miniatures de toutes les écoles, du XVI^{ème} au XIX^{ème} siècle*. Bruselas-París, Librairie Nationale d'Art et d'Histoire G. Van Oest & Cie, 1913.
- LINSBOTH, Stefanie: «From Large-Scale Paintings to Precious Miniatures. Maria Theresa's Portraits Miniatures», en PAPPE, Bernd y SCHMIEGLITZ-OTTEN, Juliane (eds.): *Portrait Miniatures. Artists, Functions and Collections*. Celle, The Tansey Miniatures Foundation-Petersberg, Michael Imhof, 2018, 88-97.
- LLOYD, Stephen: *Richard & Maria Cosway. Regency Artists of Taste and Fashion*. Edimburgo, The Trustees of the National Galleries of Scotland, 1995.
- LLOYD, Stephen: *Portrait Miniatures from Daphne Foskett Collection*. Edimburgo, The Trustees of the National Galleries of Scotland, 2003.
- LLOYD, Stephen y SLOAN, Kim: *The Intimate Portrait. Drawings, Miniatures and Pastels from Ramsay to Lawrence*. Edimburgo-Londres, National Galleries of Scotland-British Museum, 2008.
- LLOYD, Stephen: «The Jacobites, Propaganda and the Portrait Miniature (1688-1748)», en LEMOINE-BOUCHARD, Nathalie (dir.): *La miniature en Europe. Des portraits de propagande aux oeuvres éléphantiques*. París, Éditions du CEREMIF, 2013, 20-24.
- LLOYD, Stephen: «Miniature Portrait Copies in Regency Britain: William Derby (1786-1847) at Knowsley Hall», en PAPPE, Bernd y SCHMIEGLITZ-OTTEN, Juliane (eds.): *Portrait Miniatures. Artists, Functions and Collections. Celle, The Tansey Miniatures Foundation-Petersberg, Michael Imhof, 2018, 205-212.*
- LONG, Basil: *British Miniaturists*. Londres, Geoffrey Bles, 1929.
- LONG, Basil: *Handlist of Miniature Portraits in the Victoria and Albert Museum*. Londres, Victoria and Albert Museum, 1929.
- LUGT, Frits : *Le portrait-miniature illustré par la collection de S.M. la Reine des Pays-Bas*. Amsterdam, 1917.
- MURDOCH, John et alii: *The English Miniature*. New Haven-Londres, Yale University Press, 1981.
- MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS DE BORDEAUX: *L'Âge d'or du petit portrait*. París, Réunion des Musées Nationaux, 1995.
- NOON, Patrick: *English Portrait Drawings and Miniatures*. New Haven, Yale Center for British Art, 1979.
- PAPPE, Bernd: «Jean-Baptiste Jacques Augustin et son atelier à Paris», en GARNIER, Nicole (dir.): *La Miniature en Europe. Actes du colloque organisé par la Fondation pour la Sauvegarde et le Développement du Domaine de Chantilly, Maison de Sylvie, 10 et 11 octobre 2007*. París, Institut de France, 2008, 100-105.
- PAPPE, Bernd: «Augustin Dubourg, Augustin fils/neveu et Joseph-Ange Augustin : trois artistes d'une même famille dans l'ombre de leur célèbre parent», en LEMOINE-BOUCHARD, Nathalie (dir.): *La miniature en Europe. Des portraits de propagande aux oeuvres éléphantiques*. París, Éditions du CEREMIF, 2013, 58-62.

- PAPPE, Bernd, SCHMIEGLITZ-OTTEN, Juliane y WALCZAK, Gerrit (eds.): *European Portrait Miniatures. Artists, Functions and Collections*. Celle, The Tansey Miniatures Foundation-Petersberg, Michael Imhof, 2014.
- PAPPE, Bernd y SCHMIEGLITZ-OTTEN, Juliane (eds.): *Miniatures from the Baroque Period in the Tansey Collection*. Celle, The Tansey Miniatures Foundation-Múnich, Hirmer Verlag GmbH, 2016.
- PAPPE, Bernd y SCHMIEGLITZ-OTTEN, Juliane (eds.): *Portrait Miniatures. Artists, Functions and Collections*. Celle, The Tansey Miniatures Foundation-Petersberg, Michael Imhof, 2018.
- PASCUAL CHENEL, Álvaro: «Teoría y práctica del retrato regio en Lope de Vega», *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo*, 7 (2013), 237-262.
- PASQUIER, Jacqueline du: *La miniature, portrait de l'intimité. En contemplant mes traits ne songez qu'à mon cœur*. París, Norma Éditions, 2010.
- PIERSON, Stacy: *Private Collecting, Exhibitions and the Shaping of Art History in London. The Burlington Fine Arts Club*. Londres, Routledge, 2017.
- POINTON, Marcia: «The Portrait Miniature as an Intimate Object», en PAPPE, Bernd, SCHMIEGLITZ-OTTEN, Juliane y WALCZAK, Gerrit (eds.): *European Portrait Miniatures. Artists, Functions and Collections*. Celle, The Tansey Miniatures Foundation-Petersberg, Michael Imhof, 2014, 16-26.
- REDGRAVE, Samuel: *Catalogue of the Special Exhibition of Portrait Miniatures on Loan at the South Kensington Museum*. Londres, Science and Art Department of the Committee of Council on Education, 1865.
- REYNOLDS, Graham: *Wallace Collection. Catalogue of Miniatures*. Londres, The Wallace Collection, 1980.
- RODRÍGUEZ MARCO, Isabel M.: «The Collection of Portrait Miniatures and Small Portraits in the Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid», en PAPPE, Bernd y SCHMIEGLITZ-OTTEN, Juliane (eds.): *Portrait Miniatures. Artists, Functions and Collections*. Celle, The Tansey Miniatures Foundation-Petersberg, Michael Imhof, 2018, 122-131.
- RODRÍGUEZ MARCO, Isabel M.: «Las exposiciones de la Sociedad Española de Amigos del Arte y la historia del arte en España. La exposición sobre miniatura-retrato de 1916» en *Actas de I Foro Ibérico de Jóvenes Investigadores. Valladolid, Museo Nacional de Escultura, 18 de noviembre de 2017* (en prensa).
- RUTHERFORD, Emma: «The Plumbago Portraits in Britain», en PAPPE, Bernd, SCHMIEGLITZ-OTTEN, Juliane y WALCZAK, Gerrit (eds.): *European Portrait Miniatures. Artists, Functions and Collections*. Celle, The Tansey Miniatures Foundation-Petersberg, Michael Imhof, 2014, 157-166.
- SCHIDLOF, Leo R.: *La miniature en Europe aux 16^e, 17^e, 18^e et 19^e siècles*. Graz, Akademische Druck-U. Verlagsanstalt, 1964.
- SCHRADER, Karin: «Taking the Veil. Miniatures of Royal Widows from the 16th and 19th centuries», en PAPPE, Bernd y SCHMIEGLITZ-OTTEN, Juliane (eds.): *Portrait Miniatures. Artists, Functions and Collections*. Celle, The Tansey Miniatures Foundation-Petersberg, Michael Imhof, 2018, 98-106.
- SEBASTIÁN LOZANO, Jorge: *Imágenes femeninas en el arte de corte español del siglo XVI* (Tesis doctoral inédita), Universidad de Valencia, 2005.
- SENTENACH, Narciso: «Miniaturas al óleo de la colección del Excmo. Sr. Marqués de Santillana», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. 17, 4 (1909), 288-290.
- SOMERS COCKS, Anna: *The Victoria and Albert Museum. The Making of the Collection*. Leicester, Winward (W. H. Smith & Son), 1980.

- STRATTON, Suzanne L.: *The Spanish Golden Age in Miniature. Portraits from the Rosenbach Museum and Library*. Nueva York, The Spanish Institute Inc., 1988 (catálogo de exposición).
- TOMÁS, Mariano: *La miniatura-retrato en España*. Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1953.
- TORRE FAZIO, Julia de la: *El retrato español en miniatura bajo los reinados de Felipe II y Felipe III* (Tesis doctoral inédita). Universidad de Málaga, 2009. En: <<http://www.biblioteca.uma.es/bbldoc/tesisuma/17963114.pdf>> [30 /11/2017].
- VIÑAS DURÁN, Mireia: *La miniatura a Catalunya del segle XVIII al XXI* (Trabajo Fin de Máster inédito). Universitat de Girona, 2013.
- WALCZAK, Gerrit: «The Picture in the Hand. Oil Miniatures in 17th-Century Dutch Painting», en PAPPE, Bernd y SCHMIEGLITZ-OTTEN, Juliane (eds.): *Miniatures from the Baroque Period in the Tansey Collection*. Celle, The Tansey Miniatures Foundation-Múnich, Hirmer Verlag GmbH, 2016, 84-116.
- WALKER, Richard: *Miniatures. A selection of miniatures in the Ashmolean Museum*. Oxford, Ashmolean Museum, 1997.
- WIESEMAN, Marjorie E.: «Between Paint and Print. Plumbago Portraits in Britain and the Netherlands», en ARONSON, Julie et alii (eds.): *Perfect Likeness. European and American Portraits Miniatures from the Cincinnati Art Museum*. New Haven, Cincinnati Art Museum, 2006 (catálogo de exposición), 33-48.
- WILLIAMSON, George C. y HOLME, Charles: *Portrait Miniatures*. Londres, The Studio Ltd, 1910.

EL COMERCIO DE ANTIGÜEDADES EN ESPAÑA A COMIENZOS DEL SIGLO XX: EL CASO DE JOSÉ GESTOSO Y PÉREZ (1852-1917)

THE TRADING OF ANTIQUES IN SPAIN AT THE BEGINNING OF THE 20th CENTURY: THE CASE OF JOSÉ GESTOSO Y PÉREZ (1852-1917)

Carmen de Tena Ramírez¹

Recibido: 09/07/2018 · Aceptado: 13/09/2018
DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2018.21863>

Resumen

Este artículo presenta la actividad desarrollada por el erudito sevillano José Gestoso y Pérez en el comercio de antigüedades en España a principios del siglo XX. Para su estudio y análisis hemos recurrido a documentación inédita presente en el epistolario de Gestoso que acredita su intervención en distintos episodios de compra-venta de objetos artísticos, así como la amplia red de contactos establecida entre él y conocidos marchantes europeos, anticuarios, comunidades religiosas y el Arzobispado de Sevilla. Con este trabajo tratamos de acrecentar el conocimiento sobre el comercio de antigüedades en España a principios del siglo XX.

Palabras clave

Coleccionismo de arte; siglo XX; anticuarios; coleccionistas; *art dealers*; Archer Milton Huntington.

Abstract

This paper presents the activity developed by the Sevillian scholar José Gestoso in the antiques trade in Spain at the beginning of the 20th century. For its study and analysis we have used unpublished documentation belonging to Gestoso's collection of letters. These documents accredit his intervention in various episodes of purchase and sale of artistic objects, as well as the extensive network of contacts established between him and known European dealers, antiquarians, religious communities

1. Universidad de Sevilla. C. e.: cdetena@us.es

Este trabajo se ha realizado gracias a un contrato de formación predoctoral (Personal Investigador en Formación P.I.F.) del V Plan Propio de la Universidad de Sevilla. La autora es miembro del grupo de investigación de la Universidad de Sevilla (HUM-213): Centro de Investigación del Patrimonio Artístico Andaluz.

and the Archbishopric of Seville. With this work we try to increase the knowledge about the antiques trade in Spain at the beginning of the 20th century.

Keywords

Art collectin; 20th Century; antiques dealers; collectors; art dealers; Archer Milton Huntington.

.....

UNO DE LOS ASPECTOS más atractivos del ambiente cultural de la España de la Restauración Borbónica es el estudio del comercio de arte y antigüedades. En esta actividad coincidieron anticuarios, marchantes extranjeros, diplomáticos, eruditos e historiadores del arte, religiosos, clérigos y agentes municipales. Todos ellos conformaron una red de contactos internacional encargada de localizar, comprar, vender y suministrar los objetos codiciados por coleccionistas y museos, especialmente del ámbito norteamericano y centroeuropeo.

Dado el interés que esta materia ha despertado desde comienzos del siglo XXI en el panorama académico español, han sido muchos los autores que han ayudado a esclarecer las circunstancias que rodearon una actividad tan dinámica como es la compra-venta y coleccionismo de antigüedades en dicha época², pero es necesario seguir contribuyendo a su estudio que sigue siendo escaso en regiones de extraordinaria riqueza patrimonial como Andalucía y muy especialmente Sevilla³.

Como se ha demostrado con anterioridad en la bibliografía indicada, el comercio de arte en España fue una actividad en la que intervinieron eruditos e historiadores del arte, bien como peritos tasadores, agentes comerciales o incluso propiciando la salida de piezas de gran valor al extranjero⁴. Como ya ha sido advertido por Portús y Vega, desde los comienzos de la Historia del Arte en Europa sus estudiosos han estado ligados al comercio de objetos artísticos. Estos investigadores han recordado las palabras de Enrique Lafuente Ferrari al respecto:

En la generación de D. Elías [Tormo] en toda Europa abundó el tipo de profesor, director de museo o estudioso de arte que utilizó su saber en conexión con el comercio y los marchantes, en los expertizajes pagados de las obras de arte. Pocos, incluso de los más sabios, se libraron de esta contaminación⁵.

2. La bibliografía actual sobre el tema es amplia: MARTÍNEZ RUIZ, María José: *La enajenación del Patrimonio en Castilla y León (1900-1936)*. Valladolid, Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo, 2008; SOCIAS BATET, Immaculada: *La correspondencia entre Isidre Bonsoms Sicart y Archer Milton Huntington: el coleccionismo de libros antiguos y objetos de arte*. Barcelona, Reial Acadèmia de Bones Lletres, Associació de Bibliòls de Barcelona, 2010; ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO OLIVARES, M^a Dolores: *Colecciones, expolio, museos y mercado artístico en España en los siglos XVIII y XIX*. Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces, 2011; PÉREZ MULET, Fernando & SOCIAS BATET, Immaculada: *La dispersión de objetos de arte fuera de España en los siglos XIX y XX* (eds.). Barcelona y Cádiz, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2011; MERINO DE CÁCERES, José Miguel & MARTÍNEZ RUIZ, María José: *La destrucción del patrimonio artístico español. W.R. Hearst: "El gran acaparador"*, Madrid, Cátedra, 2012; SOCIAS BATET, Immaculada & GKOZGKOU, Dimitra: *Agentes, marchantes y traficantes de objetos de arte (1850-1950)*. Gijón, Trea, 2012; Ibidem: *Nuevas contribuciones en torno al mundo del coleccionismo de arte hispánico en los siglos XIX y XX* (coords.). Gijón, Trea, 2013; Ibidem: *El arte hispánico en las exposiciones internacionales, circulación, valores y representatividad*. Milán, Hugony Editore, 2014; ALSINA GALOFRÉ, Esther y BELTRÁN CATALÁN, Clara (eds.): *El reverso de la historia del arte. Exposiciones, comercio y coleccionismo*. Gijón, 2015; RECIO MARTÍN, Rebeca (ed.): *Museos y antigüedades. El coleccionismo europeo a finales del siglo XIX*. Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2015.

3. Entre las aproximaciones que se han realizado acerca de esta temática se encuentran: MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis: «Coleccionismo y mercado artístico en Sevilla durante el siglo XIX» en PÉREZ MULET, Fernando & SOCIAS BATET, Immaculada: *La dispersión...*, op. cit. y del mismo autor: «Las colecciones artísticas de los conventos sevillanos: expolios y recuperación», *e-artDocuments*, 6 (2013).

4. Esta circunstancia puede ilustrarse con: SOCIAS BATET, Immaculada & GKOZGKOU, Dimitra: «José Pijoan (1881-1963), un historiador del arte con ambiciones», en SOCIAS BATET, Immaculada & GKOZGKOU, Dimitra: *Agentes, marchantes...*, op. cit., pp. 87-96.

5. PORTÚS, Javier y VEGA, Jesusa: *El descubrimiento del arte español: tres apasionados maestros: Cossío, Lafuente, Gaya Nuño*. Tres Cantos (Madrid), Nivola, 2004, pp. 79-80.



FIGURA 1 SALÓN DE LA VIVIENDA DE JOSÉ GESTOSO EN EL QUE APARECEN ALGUNAS PIEZAS DE SU COLECCIÓN DE ANTIGÜEDADES. MEDINA, M., CASA DE D. JOSÉ GESTOSO EN SEVILLA, ARCHIVO GENERAL DE PALACIO, PATRIMONIO NACIONAL, SIGN. FOT/250(56-59).

Dado que esta tarea puede resultar especialmente polémica en la sociedad actual, más sensibilizada con la necesidad de preservar el patrimonio cultural, conviene abordar su estudio mediante un análisis minucioso que atienda a las distintas razones que pudieron incentivar el éxito comercial y social de la compra-venta de antigüedades. Aún así y como ha advertido Jesusa Vega, «no podemos olvidar que muchos de los personajes involucrados en salvaguardar el patrimonio han tenido una doble actividad, contribuyendo en paralelo a su expolio»⁶.

Uno de los personajes involucrados en este negocio fue el erudito sevillano José Gestoso y Pérez (1852-1917). Gestoso fue profesor de Teoría e Historia de las Bellas Artes en la Escuela de Bellas Artes de Sevilla, aunque simultaneó este oficio con diversas tareas encaminadas al estudio y la protección del patrimonio histórico-artístico de su ciudad⁷. Las investigaciones que llevó a cabo sobre la historia y el arte en Sevilla, junto con las acciones encaminadas a la salvaguarda del patrimonio monumental de la ciudad, contribuyeron a que este se forjara un reconocimiento en el panorama cul-

tural español que le llevó incluso a frecuentar la amistad y el trato entre miembros de la aristocracia, de la política restauracionista e incluso con el rey Alfonso XIII⁸.

El ámbito del coleccionismo privado no fue una excepción entre sus intereses puesto que a su bagaje profesional se le unía la afición por las antigüedades, y así se percibe además de por las relaciones que a continuación vamos a relatar, por la colección de piezas que tenía en su casa (Figura 1). El conocimiento de los anticuarios y mercadillos sevillanos y el trato con chamarileros desde muy joven le

6. VEGA, Jesusa: «La Historia del Arte y su devenir en España», en MOLINA, Álvaro (ed.): *La Historia del Arte en España. Devenir, discursos y propuestas*. Madrid, Polifemo, 2016, p.83.

7. Una biografía del personaje en CASQUETE de PRADO SAGRERA, Nuria: *José Gestoso y Sevilla. Biografía de una pasión*. Sevilla, Ayuntamiento, 2016.

8. Véase al respecto: RECIO MIR, Álvaro: «Alfonso XIII, José Gestoso y el Alcázar de Sevilla», en GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y MEJÍAS ÁLVAREZ, María Jesús: *Estudios de Historia del Arte*. Sevilla, 2009, vol. I, p. 119-133.

permitió desarrollar un papel de importancia en el mercado del arte español que como veremos llegó incluso a traspasar sus fronteras.

EL COLECCIONISMO DE ANTIGÜEDADES EN ESPAÑA EN TIEMPOS DE JOSÉ GESTOSO

Para comprender las razones que llevaron a José Gestoso a convertirse en uno de los agentes de obras de arte españoles de principios del siglo XX, consideramos muy oportuno hacer una breve revisión acerca del coleccionismo de antigüedades en España en esta misma época. No tenemos la pretensión de ser exhaustivos, pues ya se han elaborado estudios que ilustran acerca de esta actividad⁹ pero consideramos necesaria una pequeña introducción sobre este aspecto para ayudar a la comprensión del mismo.

Desde comienzos del siglo XIX y hasta mediados del XX se internacionalizó el mercado de antigüedades y París se convirtió en su capital, donde establecían sus tiendas los más destacados marchantes y agentes. Entre los compradores más activos se encontraban los clientes norteamericanos, especialmente desde 1865, fecha que marca el fin de la Guerra de Secesión y el desarrollo de la Revolución Industrial en este país. Estas circunstancias políticas y económicas tan determinadas promovieron el ascenso de la poderosa burguesía financiera, ávida de contacto con la historia y el arte europeo y en fin, de poseer objetos que representaran su cultura. En este momento comenzaron a forjarse las primeras colecciones particulares de arte y antigüedades de envergadura en Estados Unidos: en Boston la de Isabella Stewart Gardner y en Nueva York la de Henry Clay Frick y la de Archer Milton Huntington.

Uno de los países que más objetos suministró a este mercado internacional y que a su vez, más interés y curiosidad despertó, fue España. Esa atracción pudo ser satisfecha gracias a una coyuntura cultural muy concreta: la desintegración del patrimonio histórico artístico español desde comienzos del siglo XIX y el desarrollo de la ciencia arqueológica.

En primer lugar hay que considerar las graves consecuencias que tuvieron la invasión francesa y las desamortizaciones de la regencia de María Cristina sobre el patrimonio histórico español, especialmente el religioso. La destrucción, saqueo y abandono de edificios, y la falta de protección de sus bienes muebles ocasionó la pérdida de un conjunto artístico de gran valor, del que actualmente o bien no

9. A las obras citadas en la nota nº 1 habría que añadir las investigaciones llevadas a cabo por la profesora María José Martínez Ruiz, entre las que destacamos por su relación con el presente estudio: «La diplomacia española y estadounidense y su relación con el comercio de antigüedades en la primera mitad del siglo XX», *Goya*, 329 (2009), pp. 328-351; «Entre negocios y trapicheos. Anticuarios, marchantes y autoridades eclesiásticas en las primeras décadas del siglo XX: el caso singular de Raimundo Ruiz», en PÉREZ MULET, Fernando & SOCIAS BATET, Inmaculada: *La dispersión...*, op. cit.; «Dime qué expones y te diré qué vendes. El oscuro negocio de las antigüedades bajo el respetable amparo del coleccionismo artístico», en SOCIAS BATET, Inmaculada & GKIOZGKOU, Dimitra (eds.): *El arte hispánico...*, op. cit., pp. 125-148; «Una particular cruzada: Elías Tormo frente al despojo artístico en España», en ARCINIEGA, Luis (coord.): *Elías Tormo, apóstol de la historia del arte en España*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2016, pp. 255-280.

contamos con resto alguno, o en el mejor de los casos, nutre las salas y depósitos de museos y colecciones por todo el mundo.

Por otro lado, el desarrollo del interés por la Arqueología en España desde mediados del siglo XIX se tradujo en el comercio artístico en un incremento de los expolios de los yacimientos romanos e hispanomusulmanes. La cultura clásica ya era habitual en las colecciones de antigüedades desde el Renacimiento y la islámica comenzó a causar fascinación a partir del Romanticismo. Esta creciente atracción provocó el saqueo sistemático de monumentos españoles con el fin de satisfacer los deseos de museos y de coleccionistas particulares¹⁰.

A pesar de haberse promulgado algunas leyes en favor de la protección del patrimonio histórico español y evitar su expolio y venta ilegal de piezas, la falta de efectividad de las mismas acarreó severas consecuencias que aún a día de hoy cuesta ponderar¹¹. En nuestro país no hubo una legislación verdaderamente efectiva en cuanto a la protección de obras de arte y antigüedades se refiere hasta la promulgación de la Ley de Patrimonio Histórico Español de 1985, actualmente vigente. Quizás podríamos considerar la Ley del Patrimonio Artístico Nacional de 1933 como un antecedente reseñable, aunque truncado por la Guerra Civil y los posteriores acontecimientos. De modo que aunque hubo algunas iniciativas legislativas para evitar el comercio ilegal de antigüedades, en tiempos de José Gestoso no existieron los instrumentos jurídicos necesarios para frenarlo.

La red de agentes de compra-venta de antigüedades que surtían a coleccionistas y a anticuarios establecidos en París se extendía por toda España. Entre ellos destacaron Jorge Bonsor, José Pijoán, Guillermo de Osma y el propio José Gestoso. Todos ellos tuvieron un contacto directo con bienes del patrimonio histórico-artístico español, y su posición privilegiada les permitió no sólo adquirir excelentes obras para sus colecciones particulares, sino también suministrarlas al mercado internacional.

Esta exposición de los hechos, despojada de una adecuada contextualización, podría resultar lamentable, de no ser porque en la mayor parte de los casos, estos agentes no buscaban lucrarse con estas transacciones. A sabiendas de que el estado español no contaba con medios suficientes para la salvaguarda de su patrimonio, y de que una buena parte de las instancias oficiales despreciaba por completo su tutela, estos hombres esperaban que los nuevos coleccionistas protegieran adecuadamente las obras que les suministraban. De modo que todos estos agentes y marchantes no profesionales, amantes de la historia y del arte español, confiaron en los extranjeros para la preservación de los testimonios culturales de un país que aún no había tomado conciencia del valor de su pasado. José Gestoso contribuyó activamente a la salida de obras de arte de España, como también sucedió con su amigo Jorge Bonsor, pero como expondremos a continuación, esta práctica debe entenderse dentro un contexto muy determinado.

10. Esta casuística queda puesta de manifiesto en: RODRÍGUEZ TEMIÑO, Ignacio: «Coleccionismo y expolio arqueológico. Los comienzos de una relación problemática», *Cuadernos de prehistoria y arqueología de la Universidad de Granada*, 25, (2015), pp. 211-256

11. Entre las leyes promulgadas con el fin de frenar la pérdida del patrimonio histórico-artístico se encuentra la Ley de Excavaciones de 1911.



FIGURA 2 RETRATO FOTOGRAFICO DE JOSÉ GESTOSO. PUBLICADO EN LA EXPOSICIÓN: REVISTA ILUSTRADA DE SEVILLA, 1, 18/06/1911, S/P.

JOSÉ GESTOSO Y SUS RELACIONES CON COLECCIONISTAS, ANTICUARIOS Y CON EL ARZOBISPADO DE SEVILLA

Los primeros contactos de José Gestoso (Figura 2) con el coleccionismo de antigüedades los tuvo, como tantas otras aficiones, gracias al bibliotecario y literato Juan José Bueno¹². Posteriormente y gracias a la formación recibida en la Escuela Superior de Diplomática de Madrid y a su carácter autodidacta, habría desarrollado grandes habilidades como ojeador de anticuarios. Además de Bueno, otro coleccionista muy afín a Gestoso fue su amigo José Domingo Irureta Goyena. Este señor estuvo interesado por igual en el arte contemporáneo que en el antiguo. Disfrutaba en su colección de obras del pintor Raimundo

de Madrazo, pero también fue muy aficionado a los anticuarios; la compra en París del *San Miguel* de Pedro Millán inspiró a Gestoso una monografía sobre este artista¹³; también cola boró con piezas de su colección en las exposiciones de arte retrospectivo y de retratos organizadas por su erudito amigo.

Otro coleccionista conocido por Gestoso fue José M^a de Vera, poseedor de una colección de objetos artísticos muy importante en la Sevilla finisecular¹⁴. Según dejó escrito en 1881, Vera tenía una «soberbia colección de apuntes originales de Murillo, Zurbarán, Pacheco, Villavicencio, Valdés, Carducho y otros insignes maestros». A este grupo de aficionados sevillanos habría que sumar al abogado Miguel Corona. Gestoso contempló en su casa en diciembre de 1881 una tabla que representaba la *Asunción de la Virgen con los Apóstoles* pintada por Juan Sánchez de Castro y procedente de un retablo que hubo en la iglesia de la Virgen del Águila en Alcalá de Guadaíra. También adquirió Corona otras tres tablas más procedentes de dicho retablo que representan a otros tantos apóstoles.

Otro coleccionista cercano a Gestoso fue Jacobo López Cepero, sobrino del célebre deán del mismo apellido. Entre las obras que enseñó a Gestoso se encuentran una *Piedad* de Pedro Millán comprada en Aracena en 1880, aunque originariamente estaba en la catedral de Sevilla. Esta exquisita pieza fue vendida en 1888 por «3000 duros» al Gran Duque Constantino de Rusia, tras haber rechazado su compra la

12. Sobre este personaje, véase: PALENQUE, Marta: «Juan José Bueno (1820-1881)», en PEÑALVER, Eduardo (coord.): *Fondos y procedencias: Bibliotecas en la Biblioteca de la Universidad de Sevilla: exposición virtual 2013*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2013.

13. GESTOSO y PÉREZ, José: *Pedro Millán: ensayo biográfico-crítico*. Sevilla, Imprenta de Rafael Tarascó, 1884.

14. Las noticias acerca de las relaciones entre José Gestoso y algunos coleccionistas sevillanos han sido extraídas de la documentación personal de este personaje, actualmente conservada en la Institución Colombina de Sevilla, véase Biblioteca Capitular y Colombina (BCC), Fondo Gestoso (FG), Apuntes, varios vols.

Diputación Provincial sevillana. A esta amistad habría que añadir que los herederos de López Cepero colaboraron con Gestoso en algunas de sus iniciativas prestando sus pinturas, como para la Exposición de Pintura Retrospectiva de 1896 o la de Retratos de 1910¹⁵.

Aunque de esta relación han quedado pocos indicios, nuestro personaje también trató a Regla Manjón, condesa de Lebrija¹⁶. Su relación con ella hubo de ser especialmente compleja, dado el interés de esta en la adquisición de antigüedades italicenses. Su interés por coleccionar piezas de arqueología clásica, especialmente mosaicos, le llevó a adquirir terrenos en Santiponce y costear sus excavaciones¹⁷. El problema residía en que si ella se encargaba de pagar los gastos que conllevaba la actividad arqueológica, podía quedarse legalmente con las piezas si el estado autorizaba su compra.

Pero sin duda, el coleccionista más singular con el que Gestoso mantuvo una relación, en su mayor parte vía epistolar, fue con el hispanófilo Archer Milton Huntington. Huntington fue un magnate norteamericano entusiasmado con la cultura española desde niño. Su gran pretensión fue la de crear un museo-biblioteca destinado al estudio y divulgación de la historia de España: la Hispanic Society of America, fundada en 1904. En esta institución se conservaban y exponían además, objetos y obras artísticas representativas de la historia de nuestro país; desde piezas de cerámica hasta cuadros de Velázquez, pasando por libros, textiles o artes decorativas¹⁸.

Gracias al amplio y selecto círculo de amistades que tenía, Gestoso pudo conocer a Huntington durante una de sus estancias en España, posiblemente por mediación de Jorge Bonsor¹⁹. Desde entonces mantuvieron una relación epistolar, basada fundamentalmente en el interés por el mercado de antigüedades; Huntington le hizo saber a Gestoso que cualquier objeto que considerara valioso para los

15. GESTOSO y PÉREZ, José: *Catálogo de las obras que forman parte de la Exposición retrospectiva de la pintura sevillana*. Sevilla, Tip. de la Región, 1896; *Catálogo de la exposición de retratos antiguos celebrada en Sevilla en abril de 1910*. Madrid, Oficina Tipográfica de Blanco y Negro, 1910.

16. Se han conservado algunas cartas de la condesa de Lebrija en el epistolario de José Gestoso en las que se mencionan restos arqueológicos de Itálica, véase: BCC, FG, Correspondencia 1911, n° 10, carta de Regla Manjón a José Gestoso fechada el 14/01/1911; Correspondencia 1912, n° 32, carta de Regla Manjón a José Gestoso fechada el 12/08/1912; Correspondencia 1914, n° 219 carta de Regla Manjón a José Gestoso fechada el 21/08/1914.

17. Sobre la colección arqueológica de Regla Manjón, véase: BELTRÁN FORTES, José: «La colección arqueológica de la «Casa de Lebrija» en Sevilla: la condesa Regla Manjón (1851-1938) e Itálica en los inicios del siglo XX», *MUS-A, Revista de los museos de Andalucía*, 7 (2006), pp. 106-110.

18. La bibliografía sobre Huntington es amplia pero en relación con su papel como coleccionista, cabe destacar la exposición recientemente celebrada en el Museo del Prado, comisariada por Mitchell A. Coddington, cuyo catálogo es: CODDINGTON, Mitchell A. (ed.): *Tesoros de la Hispanic Society of America*. Madrid, Museo del Prado, 2017. Anteriormente: BENDALA GALÁN, Manuel; ÁLAMO, Constancio del & MAIER ALLENDE, Jorge: «Archer Milton Huntington, hispanista y coleccionista», en BENDALA GALÁN, Manuel; ÁLAMO, Constancio del & PRADOS TORREIRA, Lourdes: *El tesoro arqueológico de la Hispanic Society of America*. Madrid, Museo Arqueológico Regional, 2009, pp. 18-37; JIMÉNEZ-BLANCO CARRILLO de ALBORNOZ, María Dolores: «Archer Milton Huntington y el viaje del arte español», en CABAÑAS BRAVO, Miguel; LÓPEZ-YARZO ELIZALDE, Amelia & RINCÓN GARCÍA, Wifredo: *El arte y el viaje*. Madrid, 2011, pp. 673-682; CONNORS MCQUADE, Margaret: «El coleccionismo de Archer Milton Huntington», en GARRIGUES, Eduardo (coord.): *España y los Estados Unidos en la era de las independencias*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2013, pp. 347-356; AA.VV.: *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 47 (2015), número especial dedicado a: Perspectivas y reflexiones sobre el coleccionismo de Archer Milton Huntington (1870-1955).

19. Huntington conoció Sevilla en el año 1898. Visitó Itálica junto a Jorge Bonsor y Arthur Engel, y allí pudo realizar algunas excavaciones de las que extrajo algunas piezas que llevó a Estados Unidos, véase: GONZÁLEZ PARILLA, José M^º: «Archer Milton Huntington y la arqueología italicense de fines del siglo XIX», *Habis*, 33, (2002), pp. 478-499.

estudios hispánicos, para el propio emisor o para la Hispanic Society, se lo hiciera saber²⁰. Como ya ha sido puesto de manifiesto por la profesora Socias, Huntington contaba con toda una red de agentes y vendedores de antigüedades que operaban a sus órdenes, y José Gestoso se encontraba entre ellos²¹.

Gestoso conocía bien el anticuariado español y ofreció a Huntington la compra de algunos objetos: un capitel «árabe» con su basa, comprado en Córdoba²² y dos capiteles encontrados por él mismo, uno corintio y otro «árabe»²³. Como ya ha documentado la profesora Socias, Gestoso surtió a Huntington de azulejos, cerámica, esculturas, documentos y manuscritos²⁴. También le ofreció en 1905 «azulejos del siglo XVI, de los llamados de relieve», una estatua romana de mármol; en 1906 «unos medallones de azulejos del siglo XVII» y unos ángeles lampadarios del siglo XVII; en 1907 una lista de antiguos documentos españoles de los siglos XIV y XV en pergamino y autógrafos y cartas reales desde Pedro I de Castilla hasta Fernando VII y en 1911 una escultura de santa Clara²⁵. Por otro lado, Huntington le propuso crear una colección de cerámica popular española²⁶ y en 1909 trazó junto a Bonsor un plan estratégico para surtirle adecuadamente; enviaron a Nueva York un lote de 50 piezas con ejemplares de Almería, Andújar, Granada y Triana²⁷.

En suma, hay indicios suficientes que demuestran que José Gestoso fue proveedor de Huntington para la colección de antigüedades, obras artísticas, libros y documentos de la Hispanic Society. Pero debe tenerse en cuenta que tal y como ha señalado Jorge Maier en el caso de Jorge Bonsor, estas ventas eran legales y estaban contempladas dentro la legislación española sobre exportación de objetos artísticos y antigüedades; al igual que él, consideramos que la participación de Bonsor y Gestoso en el plan de adquisiciones de Huntington constituyó un reconocimiento para ambos. Sinceramente creemos que estaban convencidos de la necesidad de apoyar a un hombre entusiasmado con la cultura española y comprometido con su desarrollo y difusión, máxime si tenemos en cuenta el inmovilismo de los poderes políticos en todo cuanto a cultura o patrimonio histórico se refiriera.

Al margen de la relación epistolar entre Huntington y Gestoso, la correspondencia personal de este último presenta evidencias que demuestran su labor como

20. BCC, FG, Correspondencia 1904, nº 277, carta de Archer Milton Huntington a José Gestoso, fechada el 29/10/1904.

21. SOCIAS BATET, Immaculada: *La correspondencia...*, op. cit., pp. 97; 131-135.

22. BCC, FG, Correspondencia 1904, nº 232, carta de Archer Milton Huntington a José Gestoso, fechada el 06/07/1904; nº 238, carta de J. Ángel Lara-Barahona a José Gestoso, fechada en Córdoba el 17/07/1904; y nº 260, carta de Archer Milton Huntington a José Gestoso, fechada el 07/09/1904.

23. BCC, FG, Correspondencia 1904, nº 277, carta de Archer Milton Huntington a José Gestoso, fechada el 29/10/1904; la venta y el envío han sido documentados también por SOCIAS BATET, Immaculada: *La correspondencia...*, p. 131.

24. SOCIAS BATET, Immaculada: «El reverso de la historia del arte: marchantes y agentes en España», en PÉREZ MULET, Fernando & SOCIAS BATET, Immaculada: *La dispersión...*, op. cit., pp. 300-301.

25. SOCIAS BATET, Immaculada: *La correspondencia...*, op. cit., pp. 132-135.

26. BCC, FG, Correspondencia 1907-1908, nº 62, carta de Archer Milton Huntington a José Gestoso, fechada el 06/08/1907; nº 236, carta de Archer Milton Huntington a José Gestoso, fechada el 22/06/1908.

27. MAIER ALLENDE, Jorge: *Jorge Bonsor (1855-1930): un académico correspondiente de la Real Academia de la Historia y la arqueología de España*. Madrid, Real Academia de la Historia, 1999, p. 206. Sobre la colección de cerámica de Huntington, véase: CONNORS MCQUADE, Margaret: «Las cerámicas españolas de la Hispanic Society of America (Archer Milton Huntington y su museo)», *Boletín de la Sociedad Española de Cerámica y Vidrio*, 38 (1999), pp. 353-359.

agente de obras de arte. José Gestoso tuvo trato directo con conocidos marchantes y también anticuarios locales y son varios los indicios que sugieren esta actividad. A Manuel Badillo de Villanueva de la Serena le pidió que buscara en su zona objetos antiguos; la respuesta de Badillo fue que el pueblo ya había sido visitado por los anticuarios y no quedaba casi nada digno de poderse adquirir «lo poco bueno o mejor dicho regular que queda lo tienen personas que por su posición no se desharían de ellos a ningún precio», pero que no obstante, haría indagaciones y también pediría a otros conocidos que investigara por los pueblos de alrededor²⁸.

El agente de antigüedades José Hidalgo y Colom controlaba el comercio en Sanlúcar de Barrameda, destacada población de la provincia de Cádiz y ayudó a José Gestoso y viceversa, a la adquisición y compra de antigüedades. En una ocasión Hidalgo le había solicitado a Gestoso que se encargara de vender en Sevilla una pintura de *San Francisco* de Zurbarán e incluso que se la ofreciera a Archer Milton Huntington, pero finalmente no se halló comprador alguno, por lo que el propietario reclamó a Gestoso su devolución²⁹. Sin lugar a dudas la actividad de José Gestoso en el mercado de arte antiguo español era bien conocida tal y como sugiere la carta que recibió de un particular, Pedro Miguel Castellano; este le ofreció en venta un cuadro de *Cristo atado a la columna*, y le pidió que buscara comprador para el mismo entre «su numerosa y distinguida clientela»³⁰.

Que la dispersión del patrimonio pictórico español en el extranjero no fue un problema para José Gestoso lo demuestra que ofreciera en venta una pintura de Luis de Morales al pintor y conservador de Museo del Ermitage de San Petersburgo, Ernst Friedrich von Liphart; este agradeció el gesto pero indicó que el museo no estaba interesado en su compra³¹. Tampoco resultó satisfecho de la propuesta que le hizo Gestoso Gaston von Hallmann, propietario de una galería homónima en Berlín; le había enviado las fotografías de unas pinturas pero que no quiso adquirir porque «su venta será difícil en Alemania»³². Y aunque no hay indicios de una colaboración comercial, Gestoso tuvo una relación de correspondencia con el conocido

28. BCC, FG, Correspondencia 1912, n° 40, carta de Manuel Badillo a José Gestoso fechada el 1912/01/29.

29. BCC, FG, Correspondencia 1912, n° 59, carta de José Hidalgo y Colom a José Gestoso fechada en Sanlúcar de Barrameda el 31/12/1912; petición de José Hidalgo, Gestoso se había encargado de procurar un marco nuevo para la pintura de Zurbarán; Correspondencia 1912, n° 176, carta de José Hidalgo y Colom a José Gestoso fechada en Sanlúcar de Barrameda el 04/03/1912; Correspondencia 1913, n° 206, carta de José Hidalgo y Colom a José Gestoso fechada en Sanlúcar de Barrameda el 24/10/1913.

30. BCC, FG, Correspondencia 1913, n° 220, carta de Pedro Miguel Castellano a José Gestoso, sin fechar pero datable hacia principios de noviembre de 1913.

31. BCC, FG, Correspondencia, 1913, n° 15, carta de Ernst Friedrich von Liphart a José Gestoso, fechada en San Petersburgo el 21/01/1913.

32. BCC, FG, Correspondencia, 1913, n° 179, carta de Gaston von Hallmann a José Gestoso fechada en Berlín el 02/10/1913.

comerciante de antigüedades Lionel Harris³³, al haber adquirido este último una pintura que despertó el interés de nuestro protagonista³⁴.

Por otro lado, ha sido ampliamente documentada por la profesora María José Martínez la colaboración entre anticuarios, agentes artísticos y el clero español en el negocio de la compra-venta de antigüedades a comienzos del siglo XIX³⁵. José Gestoso fue el hombre de confianza del arzobispado de Sevilla para tasar los objetos artísticos que iban a destinarse al mercado de antigüedades³⁶. La mayor parte de las ocasiones se trataba de objetos provenientes de conventos de la capital, y las religiosas propietarias de los mismos, al parecer tenían que deshacerse de ellos para poder afrontar gastos de mantenimiento de su vida cotidiana.

Lo cierto es que los sucesivos arzobispos manifestaron que sólo permitían la venta de los objetos que habían sido previamente tasados por José Gestoso³⁷. Esta preferencia es un claro indicio de la buena consideración del personaje en ambientes eclesiásticos, así como de su hondo conocimiento del mercado artístico. Fue tal la confianza depositada en el criterio de Gestoso que los más altos responsables de la diócesis se encargaron de contactar en algunas ocasiones con él; este fue el caso de Miguel Castillo, Provisor y Vicario General del Arzobispado de Sevilla, que escribió una carta a José Gestoso en 1908 solicitando su ayuda en el peritaje de unas pinturas del convento de Santa Clara de Sevilla:

la abadesa del convento de Santa Clara, de esta ciudad, me pide autorización para vender cuadros de ningún mérito artístico, según ella dice, y en su deseo de que no la engañen los anticuarios me pide que los examine y aprecie una persona inteligente. Para esto me acuerdo de V. (...) no quiero conceder la licencia solicitada hasta saber el juicio que a V. merecen los cuadros mencionados³⁸.

El convento de Santa Clara de Sevilla recurrió a Gestoso en más de una ocasión para solicitar sus servicios. La abadesa, sor Dolores Leal, tras haberse puesto en contacto con él el Vicario General del Arzobispado, solicitó la visita de Gestoso

33. El importante papel desarrollado por Lionel Harris como comerciante de arte y antigüedades entre España, Reino Unido y Estados Unidos ha sido abordado por la profesora Martínez Ruiz, especialmente en MARTÍNEZ RUIZ, María José: «'Depredadores de conventos'. Comercio de antigüedades en el entorno de las clausuras españolas: Lionel Harris» en ALSINA GALOFRÉ, Esther & BELTRÁN CATALÁN, Clara (eds.): *El reverso...*, op. cit., pp. 171-200 y en MARTÍNEZ RUIZ, María José: «The Spanish Art Gallery, Londres: su papel en la difusión y dispersión del arte hispánico» en ARCINIEGA GARCÍA, Luis & SERRA DESFILIS, Amadeo: *Recepción, imagen y memoria del arte del pasado*. Valencia, Universidad de Valencia, 2018, pp. 394-421.

34. El motivo fue la adquisición por parte de Harris de una obra de los pintores Juan y Diego Sánchez, dada a conocer en España posteriormente por Gestoso con el artículo «Pintores sevillanos primitivos», *Museum*, 1918-20, vol. IV, pp. 135-140.

35. Para conocer el procedimiento de venta de los objetos diocesanos y las circunstancias que rodeaban esta actividad, véase el estudio de: MARTÍNEZ RUIZ, María José: *La enajenación...*, op. cit.

36. Resultaba relativamente común que en la época hubiera en cada arzobispado una persona de toda confianza que se encargara de la tasación de los objetos que iban a ser puestos a la venta, previa autorización episcopal. En el territorio castellano-leonés sobresalieron a principios del siglo XX Raimundo y Luis Ruiz; cf.: MARTÍNEZ RUIZ, María José: «Raimundo y Luis Ruiz. Pioneros del mercado de antigüedades españolas en EE. UU.», *Berceo*, 161 (2011), pp. 49-87.

37. En numerosas cartas destinadas a José Gestoso se manifiesta el interés en que sólo él fuera el encargado de tasar objetos provenientes de conventos para su enajenación, cf. BCC, FG, Correspondencia, 1909 vol. 2, n° 089; 1917, n° 040,

38. BCC, FG, Correspondencia, 1907-1908, n° 267, carta de Miguel Castillo a José Gestoso fechada el 12/10/1908.

para ver «si está bien la copia del inventario de cuadros» que tenían preparado para vender³⁹. De nuevo en 1909 la abadesa solicitó a Gestoso que se pasara por la comunidad, «para ver unos *Niños* que quiere comprar una Sra. y no se cuánto debo pedirle por ellos». Un *post scriptum* de la carta indica que la señora quería al *Niño* para un Nacimiento, pero que de ese tipo la comunidad de monjas no quería vender ninguno; por tanto, la abadesa sólo podía ofrecer finalmente a la interesada un crucificado de marfil, pero por el cual ella no estaba dispuesta a dar más de 25 duros, razón por la que acudía a Gestoso, para conocer su criterio acerca del valor de la citada pieza⁴⁰.

Miguel Sánchez-Dalp, conocido empresario agrícola de la Sevilla de principios del siglo XX, mandó construir al arquitecto Simón Barris una suntuosa casa de estilo regionalista que posteriormente decoró con antigüedades; uno de sus intereses fue la adquisición de azulejos del claustro del convento de Santa Clara, y la abadesa solicitó a Gestoso:

cuánto puedo pedir por los azulejos de los techos de los claustros, para el señor Sánchez Dalp. Lo que me promete es una peseta por cada pareja, y por ese precio creo no puedo ni debo darlo (...) La comunidad no consentiría en la venta si no dan 4 pesetas por cada uno»⁴¹.

Parece que finalmente la comunidad del convento de Santa Clara accedió a vender los azulejos por 250 pesetas para poder sufragar unas obras: «Muchísimo siento quitar esa preciosidad, pero será más feo que por conservarla, deje caer una celda (que puedo reparar con su precio) ocasionando desgracias personales su caída». No obstante y siguiendo las directrices marcadas por el Visitador, le pidió a Gestoso que le confirmara su venta en 250 pesetas o si por el contrario las piezas valían más. «En este último caso tendría que hacerme la Caridad de inclinar a este Sr. Sánchez Dalp a darnos mas, y que fuera pronto para poder empezar la obra de la celda»⁴².

Lo cierto es que la comunidad de Santa Clara demostró gran confianza en el criterio de José Gestoso, y también el Arzobispado, pues como le confesó la abadesa: «N. Prelado no permite que venda nada sin que V. lo aprecie»⁴³. También contactó con él Eugenio Almaraz Santos, Secretario de Cámara y Gobierno del Arzobispado de Sevilla, que le escribió para solicitarle el valor de los azulejos del refectorio y claustros del citado convento de Santa Clara, pues las religiosas pretendían su

39. BCC, FG, Correspondencia 1908, n° 278, carta de Sor Dolores Leal a José Gestoso, fechada el 26/10/1908.

40. BCC, FG, Correspondencia, 1909, vol. 2, n° 45, carta de Sor Dolores Leal a José Gestoso, fechada el 29/07/1909.

41. BCC, FG, Correspondencia 1908, n° 280, carta de Sor Dolores Leal a José Gestoso, fechada el 31/08/1908.

42. BCC, FG, Correspondencia, 1909 vol. 2, n° 045, carta de sor Dolores Leal a José Gestoso fechada el 29/07/1909.

43. BCC, FG, Correspondencia, 1909, vol. 2, n° 089, carta de sor Dolores Leal a José Gestoso fechada el 18/09/1909.

enajenación⁴⁴. Almaraz ya había contactado a Gestoso en 1909 para que pasara por el Palacio Arzobispal para que pasara a examinar unos objetos artísticos⁴⁵

Pero el caso de las clarisas no fue el único pues el arcediano y visitador Luciano de la Parra designó en 1909 a José Gestoso como la persona adecuada y más competente para «apreciar» unos cuadros del convento de San José de Sevilla de Mercedarias Calzadas; así lo había manifestado una de sus religiosas, Sor Dolores de la Stma. Asunción, al escribir una carta a Gestoso para pedirle que se pasara por la comunidad pues había urgencia en vender unas pinturas⁴⁶.

El convento de dominicas de Madre de Dios de Sevilla también hubo de pasar apuros económicos en este mismo año de 1909 para costear unas obras de reparación de la iglesia: «El Sr. Visitador me dijo que V. hiciera el favor de apreciarme las cosas que hemos decidido vender para sufragar los gastos de la obra, que para el Sr. Arzobispo era V. la persona de toda su confianza y perita en la materia»⁴⁷. La petición fue redactada por la priora del convento, sor María de los Dolores de Santo Domingo, que en 1914 volvió a contactar con él para que fuera al convento a apreciar algunas cosas para las que piensa pedir autorización para enajenar «porque tengo necesidad que remediar y no hay otro medio»⁴⁸.

Las jerónimas del monasterio de Santa Paula necesitaron recomponer el órgano del coro y atendiendo al deseo de Gestoso, sor Leonor de los Remedios le envió, posiblemente para vender:

los objetos de cristal que deseaba, nosotras no ponemos a V. precio; pero si le digo que estamos buscando limosna para la composición del órgano del coro nuestro, que está mal: nos llevan 40 duros por arreglarlo, y como no tenemos para ello, pues a la vez tenemos también sin poner albañiles hace un mes, pues esto tiene ya techos podridos y paredes en peligro de caerse, estamos apuradas, y ese es el motivo de buscar alguna ayuda, mucho le agradecerá a V. me indicara alguna persona pudiente y caritativa que nos pudiera dar alguna limosna para la composición del órgano⁴⁹.

Francisca de la Santísima Trinidad, priora del convento de Carmelitas Descalzas de Sevilla, solicitó a Gestoso en 1913, por indicación del Visitador de la diócesis, que

44. BCC, FG, Correspondencia 1912, n° 188, carta de Eugenio Almaraz a José Gestoso, fechada el 03/07/1912. Es preciso señalar que José Gestoso fue un destacado especialista en cerámica sevillana y autor de uno de los más completos estudios que se han escrito en este campo: GESTOSO y PÉREZ, José: *Historia de los barro vidriados sevillanos*. Sevilla, Tipografía La Andalucía Moderna, 1903. Sobre los estudios sobre cerámica llevados a cabo por este erudito, véanse los estudios del profesor Alfonso Pleguezuelo: «Presentación», en GESTOSO y PÉREZ, José: *Historia de los barro vidriados sevillanos*. Sevilla, Ayuntamiento, 1995, pp. VII-XXIII; «José Gestoso y la recuperación de la cerámica sevillana (1855-1908)», en GONZÁLEZ MORENO, Fernando & MARTÍN SÁNCHEZ, Julio (coord.): *Renacimientos: la cerámica española en tiempos de Ruiz de Luna*. Toledo, Universidad de Castilla La Mancha, 2010, p. 71-90; *Discurso de Ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría*, leído el día 26 de abril de 2017.

45. BCC, FG, Correspondencia, 1909 vol. 2, n° 32, carta de Eugenio Almaraz Santos a José Gestoso fechada el 08/11/1909.

46. BCC, FG, 1909 vol. 2, n° 129, carta de Dolores de la Stma. Asunción a José Gestoso, fechada el 06/11/1909.

47. BCC, FG, 1909 vol. 2, n° 008, carta de Sor María de los Dolores de Santo Domingo a José Gestoso, fechada el 14/06/1909.

48. BCC, FG, Correspondencia, 1914, n° 50, carta de sor María de los Dolores de Santo Domingo a José Gestoso, fechada el 13/02/1914

49. BCC, FG, Correspondencia, 1910 vol. 2, n° 122, carta de Sor Leonor de los Remedios Díaz a José Gestoso, fechada el 21/10/1910.

acudiera al locutorio para apreciar algunos objetos⁵⁰. Sor Josefa Benítez, abadesa del convento de San Clemente de Sevilla, le pidió en 1917 que pasara por la comunidad de religiosas para ver una custodia lo más pronto posible, pues al parecer el comprador tenía prisa⁵¹. Además de objetos artísticos también hubo interés en poner a la venta libros que aparecieron en comunidades como la de San Clemente de Sevilla en 1915⁵².

Pero no sólo fueron religiosas las interesadas en vender piezas artísticas sino que también hubo algunos sacerdotes que habían recibido la recomendación de contactar con José Gestoso para procurar la tasación y posible venta de las obras de arte de sus parroquias. Ejemplo de ello lo da una carta que escribió José M^a Romero Mesa, párroco de Los Molares (Sevilla), a Gestoso, para hacerle una consulta. Al parecer el nuevo maestro del pueblo, José Martínez, se había presentado como anticuario y se había interesado por dos pinturas de la parroquia que representaban respectivamente a *San Andrés* y a *San Felix*, y que él juzgaba de la mano de Bartolomé Esteban Murillo. El maestro preguntó al párroco si estas obras estaban en venta, pero éste se negó. El interesado insistió, indicando que si quisiera venderlos, que se los llevara a José Gestoso, quien podría apreciar tanto su valor artístico como monetario. El sacerdote, sabedor de su ignorancia en temas de índole artística, efectivamente, contactó con Gestoso para que pudiera tasar los cuadros y si fuera cierto que se trataba de Murillo, incluso venderlos, pues el maestro le había propuesto contactar con museos para que pudieran ver los cuadros y comprarlos⁵³. Otro caso es el del párroco de San Pedro y San Sebastián de Carmona, Antonio Moreno Montero, quien le ofreció una pintura de *Santa Rosa de Viterbo* firmado por Sebastián de Valdés en 1670 y preguntó cuál podía ser su precio de venta, pues muchos se habían interesado en comprarla, pero hasta conocer su valor no quería venderla⁵⁴.

Desde luego no todos los colegas de profesión de José Gestoso estaban de acuerdo con esta forma de actuar⁵⁵. Quizás el testimonio dado por sus contemporáneos ayude a conocer cómo fueron juzgadas sus actividades en vida, como el que ofrece un texto epistolar recogido por el profesor Carlos Petit, escrito en 1908 por José Castillejo y dirigido a Manuel Bartolomé Cossío donde se decía: «[p]or varios lados me dicen que ese Señor Gestoso utiliza su cargo [de vicepresidente de la

50. BCC, FG, Correspondencia, 1913, n^o 12, carta de Francisca de la Stma. Trinidad a José Gestoso, fechada el 21/01/1913.

51. BCC, FG, Correspondencia, 1917, n^o 40, carta de sor Josefa Benítez a José Gestoso, fechada el 06/03/1917.

52. BCC, FG, Correspondencia, 1915, n^o 211, carta de la abadesa del convento de San Clemente a José Gestoso, s/f.

53. BCC, FG, Correspondencia 1912, n^o 22, carta de José M^a Romero Mesa a José Gestoso, fechada el 18/01/1912. El ofrecimiento del maestro del pueblo hubo de ser muy tentador para el párroco; informó a Gestoso de que además de los posibles «murillos» tenía otras ocho pinturas con la siguiente iconografía: *Presentación del Niño Jesús*, *Nacimiento de la Virgen*, *San José con el Niño*, *Santa Marina*, *Conversión de la Samaritana en el pozo*, un *Ecce Homo* y dos *Dolorosas*.

54. BCC, FG, Correspondencia 1914, n^o 56, carta de Antonio Moreno Montero a José Gestoso fechada en Carmona el 17/02/1914.

55. Véase el caso de Elías Tormo y su lucha contra el expolio artístico español, especialmente desde la segunda década del siglo XX, expuesto por: MARTÍNEZ RUIZ, María José: «Una particular cruzada: Elías Tormo...», op. cit.

Comisión de Monumentos] para comerciar en antigüedades. La especie es grave para no ponerla en cuarentena, pero es gente honorable quien lo asegura»⁵⁶.

Evidentemente no resulta fácil juzgar la actividad de José Gestoso, aún conociendo el contexto social y cultural en el que la desarrolló. Por ello, uno de los aspectos que debe tenerse en cuenta para no recriminar duramente este comportamiento ya ha sido bien argumentado por la profesora María José Martínez Ruiz; nos referimos a la «compleja naturaleza jurídica de la propiedad privada, cuando esta se refería a obras de arte de interés para el conjunto de la sociedad»⁵⁷. La dificultad de conciliar el derecho de los propietarios con el nuevo concepto de patrimonio cultural que se había comenzado a gestar desde principios del siglo XIX auspició que hombres como José Gestoso consideraran más oportuno que las obras del patrimonio histórico-artístico español que no eran debidamente tuteladas, pasaran preferiblemente a manos de particulares que pudieran comprometerse con su protección, aunque esos particulares vivieran fuera del país.

En conclusión, con esta exposición de hechos hemos tratado de aportar nuevos datos que sirvan para conocer con mayor profundidad la red de contactos entretejida en torno a la adquisición y venta de obras de arte en España a comienzos del siglo XX y de la que José Gestoso formó parte. No es nuestro objetivo juzgar el comportamiento de este personaje sino más bien coadyuvar a la comprensión de las circunstancias que motivaron el despojo artístico sufrido por nuestro país en épocas pretéritas.

56. PETIT, Carlos: «Francisco Murillo Herrera (1878-1951): catedrático de Arte», *Archivo Hispalense*, 291-293, (2013), pp. 363-384., p. 371; el profesor Petit induce que esa «persona honorable» no es otra que que el catedrático Murillo Herrera, cuya relación con Gestoso parece que no fue especialmente estrecha.

57. MARTÍNEZ RUIZ, María José: «Una particular cruzada...», *op. cit.*, p. 209

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV.: *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 47 (2015), número especial dedicado a: Perspectivas y reflexiones sobre el coleccionismo de Archer Milton Huntington (1870-1955).
- ALSINA GALOFRÉ, Esther y BELTRÁN CATALÁN, Clara (eds.): *El reverso de la historia del arte. Exposiciones, comercio y coleccionismo*. Gijón, 2015.
- ANTIGÜEDAD del CASTILLO OLIVARES, M^a Dolores: *Colecciones, expolio, museos y mercado artístico en España en los siglos XVIII y XIX*. Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces, 2011.
- BELTRÁN FORTES, José: «La colección arqueológica de la “Casa de Lebrija” en Sevilla: la condesa Regla Majón (1851-1938) e Itálica en los inicios del siglo XX», *MUS-A, Revista de los museos de Andalucía*, 7 (2006), pp. 106-110.
- BENDALA GALÁN, Manuel; ÁLAMO, Constancio del & MAIER ALLENDE, Jorge: «Archer Milton Huntington, hispanista y coleccionista», en BENDALA GALÁN, Manuel; ÁLAMO, Constancio del & PRADOS TORREIRA, Lourdes: *El tesoro arqueológico de la Hispanic Society of America*. Madrid, Museo Arqueológico Regional, 2009, pp. 18-37.
- CASQUETE de PRADO SAGRERA, Nuria: *José Gestoso y Sevilla. Biografía de una pasión*. Sevilla, Ayuntamiento, 2016.
- CODDING, Mitchell A. (ed.): *Tesoros de la Hispanic Society of America*. Madrid, Museo del Prado, 2017.
- CONNORS MCQUADE, Margaret: «Las cerámicas españolas de la Hispanic Society of America (Archer Milton Huntington y su museo)», *Boletín de la Sociedad Española de Cerámica y Vidrio*, 38 (1999), pp. 353-359.
- CONNORS MCQUADE, Margaret: «El coleccionismo de Archer Milton Huntington», en GARRIGUES, Eduardo (coord.): *España y los Estados Unidos en la era de las independencias*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2013, pp. 347-356.
- GESTOSO y PÉREZ, José: *Pedro Millán: ensayo biográfico-crítico*. Sevilla, Imprenta de Rafael Tarascó, 1884.
- GESTOSO y PÉREZ, José: *Historia de los barros vidriados sevillanos*. Sevilla, Tipografía La Andalucía Moderna, 1903.
- GESTOSO y PÉREZ, José: *Catálogo de las obras que forman parte de la Exposición retrospectiva de la pintura sevillana*. Sevilla, Tip. de la Región, 1896; *Catálogo de la exposición de retratos antiguos celebrada en Sevilla en abril de 1910*. Madrid, Oficina Tipográfica de Blanco y Negro, 1910.
- GESTOSO y PÉREZ, José: «Pintores sevillanos primitivos», *Museum*, 1918-20, vol. IV, pp. 135-140.
- GONZÁLEZ PARILLA, José M^a: «Archer Milton Huntington y la arqueología italicense de fines del siglo XIX», *Habis*, 33, (2002), pp. 478-499.
- JIMÉNEZ-BLANCO CARRILLO de ALBORNOZ, María Dolores: «Archer Milton Huntington y el viaje del arte español», en CABAÑAS BRAVO, Miguel; LÓPEZ-YARZO ELIZALDE, Amelia & RINCÓN GARCÍA, Wifredo: *El arte y el viaje*. Madrid, 2011, pp. 673-682.
- MAIER ALLENDE, Jorge: *Jorge Bonsor (1855-1930): un académico correspondiente de la Real Academia de la Historia y la arqueología de España*. Madrid, Real Academia de la Historia, 1999.
- MARTÍNEZ RUIZ, María José: *La enajenación del Patrimonio en Castilla y León (1900-1936)*. Valladolid, Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo, 2008.

- MARTÍNEZ RUIZ, María José: «La diplomacia española y estadounidense y su relación con el comercio de antigüedades en la primera mitad del siglo XX», *Goya*, 329 (2009), pp. 328-351.
- MARTÍNEZ RUIZ, María José: «Entre negocios y trapicheos. Anticuarios, marchantes y autoridades eclesiásticas en las primeras décadas del siglo XX: el caso singular de Raimundo Ruiz», PÉREZ MULET, Fernando & SOCIAS BATET, Immaculada: *La dispersión de objetos de arte fuera de España en los siglos XIX y XX* (eds.). Barcelona y Cádiz, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2011, pp. 151-190.
- MARTÍNEZ RUIZ, María José: «Raimundo y Luis Ruiz. Pioneros del mercado de antigüedades españolas en EE. UU.», *Berceo*, 161 (2011), pp. 49-87.
- MARTÍNEZ RUIZ, María José: «Una particular cruzada: Elías Tormo frente al despojo artístico en España», en ARCINIEGA, Luis (coord.): *Elías Tormo, apóstol de la historia del arte en España*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2016, pp. 255-280.
- MARTÍNEZ RUIZ, María José: «The Spanish Art Gallery, Londres: su papel en la difusión y dispersión del arte hispánico» en ARCINIEGA GARCÍA, Luis & SERRA DESFILIS, Amadeo: *Recepción, imagen y memoria del arte del pasado*. Valencia, Universidad de Valencia, 2018, pp. 394-421.
- MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis: «Coleccionismo y mercado artístico en Sevilla durante el siglo XIX» en PÉREZ MULET, Fernando & SOCIAS BATET, Immaculada: *La dispersión de objetos de arte fuera de España en los siglos XIX y XX* (eds.). Barcelona y Cádiz, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2011, pp. 217-240.
- MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis: «Las colecciones artísticas de los conventos sevillanos: expolios y recuperación», *e-artDocuments*, 6 (2013).
- MERINO DE CÁCERES, José Miguel & MARTÍNEZ RUIZ, María José: *La destrucción del patrimonio artístico español. W.R. Hearst: "El gran acaparador"*, Madrid, Cátedra, 2012.
- PALENQUE, Marta: «Juan José Bueno (1820-1881)», en Peñalver, Eduardo (coord.): *Fondos y procedencias: Bibliotecas en la Biblioteca de la Universidad de Sevilla: exposición virtual 2013*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2013, pp. 326-336.
- PÉREZ MULET, Fernando & SOCIAS BATET, Immaculada: *La dispersión de objetos de arte fuera de España en los siglos XIX y XX* (eds.). Barcelona y Cádiz, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2011.
- PETIT, Carlos: «Francisco Murillo Herrera (1878-1951): catedrático de Arte», *Archivo Hispalense*, 291-293, (2013), pp. 363-384.
- PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso: «Presentación», en GESTOSO Y PÉREZ, José: *Historia de los Barros Vidriados Sevillanos*. Sevilla, Ayuntamiento, 1995, pp. VII-XXIII.
- PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso: «José Gestoso y la recuperación de la cerámica sevillana (1855-1908)», en GONZÁLEZ MORENO, Fernando & MARTÍN SÁNCHEZ, Julio (coord.): *Renacimientos: la cerámica española en tiempos de Ruiz de Luna*. Toledo, Universidad de Castilla La Mancha, 2010, p. 71-90.
- PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso: *Discurso de Ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría*, leído el día 26 de abril de 2017.
- PORTÚS, Javier y VEGA, Jesusa: *El descubrimiento del arte español: tres apasionados maestros: Cossío, Lafuente, Gaya Nuño*. Tres Cantos (Madrid), Nivola, 2004.
- RECIO MARTÍN, Rebeca (ed.): *Museos y antigüedades. El coleccionismo europeo a finales del siglo XIX*. Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2015.
- RECIO MIR, Álvaro: «Alfonso XIII, José Gestoso y el Alcázar de Sevilla», en GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y MEJÍAS ÁLVAREZ, María Jesús: *Estudios de Historia del Arte*. Sevilla, 2009, vol. I, p. 119-133.

- RODRÍGUEZ TEMIÑO, Ignacio: «Coleccionismo y expolio arqueológico. Los comienzos de una relación problemática», *Cuadernos de prehistoria y arqueología de la Universidad de Granada*, 25, (2015), pp. 211-256.
- SOCIAS BATET, Inmaculada: *La correspondencia entre Isidre Bonsoms Sicart y Archer Milton Huntington: el coleccionismo de libros antiguos y objetos de arte*. Barcelona, Reial Acadèmia de Bones Lletres, Associació de Bibliòls de Barcelona, 2010.
- SOCIAS BATET, Inmaculada: «El reverso de la historia del arte: marchantes y agentes en España», en PÉREZ MULET, Fernando & SOCIAS BATET, Inmaculada: *La dispersión de objetos de arte fuera de España en los siglos XIX y XX* (eds.). Barcelona y Cádiz, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2011.
- SOCIAS BATET, Inmaculada & GKOZGKOU, Dimitra: *Agentes, marchantes y traficantes de objetos de arte (1850-1950)*. Gijón, Trea, 2012.
- SOCIAS BATET, Inmaculada & GKOZGKOU, Dimitra: *Nuevas contribuciones en torno al mundo del coleccionismo de arte hispánico en los siglos XIX y XX* (coords.). Gijón, Trea, 2013.
- SOCIAS BATET, Inmaculada & GKOZGKOU, Dimitra: *El arte hispánico en las exposiciones internacionales, circulación, valores y representatividad*. Milán, Hugony Editore, 2014.
- VEGA, Jesusa: «La Historia del Arte y su devenir en España», en MOLINA, Álvaro (ed.): *La Historia del Arte en España. Devenir, discursos y propuestas*. Madrid, Polifemo, 2016, pp. 21-173.

UNA HISTORIA ESPAÑOLA DEL AGUATINTA

A SPANISH HISTORY OF AQUATINT

Inocente Soto Calzado¹

Recibido: 01/11/2017 · Aceptado: 16/03/2018

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2018.20208>

Resumen

Teodoro Miciano fue nombrado académico de Bellas Artes a punto de cumplir 70 años. Su discurso de ingreso habla con total naturalidad de práctica y teoría artística. Joven ilustrador para revistas y maduro grabador con excepcionales conocimientos y dominio técnico, su ensayo toma como eje conductor una de las técnicas más pictóricas de la calcografía, el aguatinta, trazando una breve pero ambiciosa historia. Preocupado por el devenir de las artes gráficas, plantea la problemática realidad de la obra gráfica original y del arte de las ediciones limitadas. Traza las líneas maestras del grabado europeo, describiendo profusamente la gráfica de Goya y reconociendo los hallazgos plásticos de Picasso en el mundo del grabado. Se analiza la clarividencia de sus ideas y su vigencia en la actualidad, con desarrollos en otros países que no han terminado de producirse en España.

Abstract

Teodoro Miciano was named Academician of Fine Arts nearing 70 years old. His Entrance speech talks with total naturalness about artistic theory and practice. Young illustrator for magazines and mature printmaker with exceptional knowledge and technical proficiency, his essay takes as the driving force one of the pictorial techniques of engraving, aquatint, tracing a short but ambitious story. Concerned about the future of the graphic arts, presents the problematic reality of the original graphic work and the art of the limited editions. He traces the lines of European engraving, profusely describing the graphic of Goya and recognizing the plastic finds of Picasso in the world of engraving. The clairvoyance of their ideas and their validity in the present is analyzed, with developments in other countries that have not finished producing in Spain.

Palabras clave

Aguatinta; Reproducción; Creación; Miciano; Picasso; Goya; Grabado español.

1. Universidad de Málaga. C. e.: inocentesoto@uma.es

Keywords

Aquatint; Reproduction; Creation; Miciano; Picasso; Goya; Spanish printmaking.

.....

1. BREVE HISTORIA DEL AGUATINTA

En 1972, en su discurso de ingreso a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Teodoro Miciano Becerra (1903-1974) se atreve a plantear un sugestivo ensayo artístico de título *Breve historia del aguatinta (de Goya a Picasso)*. Como hilo conductor de su disertación toma un procedimiento técnico del grabado calcográfico, el aguatinta, y en su elección pesa según sus palabras su poca divulgación y sobre todo su afán de buscar *alguna técnica del grabado propicia a las grandes obras*, un proceso utilizado por los maestros del pasado y por los artistas de vanguardia del presente².

El grabado al aguatinta es una técnica de la calcografía o grabado en hueco, que trabaja con las entallas abiertas en el metal y se encuadra dentro de los procesos indirectos en cuanto a su talla, ya que para grabar el artista se ayuda de la acción de un agente químico o mordiente. No pocas veces, en muchas fichas técnicas, el catalogador la presenta simplemente como aguafuerte, pues comparte la idea básica, pero tendría poca relevancia para la historia del arte si no fuera porque el aguatinta permite trabajar directamente el tono sobre la plancha, no solo la línea, facilitando que el pintor pueda realizar sobre una matriz una labor conceptualmente similar a la que realiza sobre un lienzo, sin olvidar las particularidades de cada campo. Con el aguatinta el pincel trabaja sobre el metal la mancha, mientras que en el aguafuerte la punta metálica construye mediante líneas. Ahí reside la importancia del procedimiento en el arte occidental, permitiendo un control bastante exhaustivo sobre sus resultados y su estampación. Aporta al grabado la posibilidad de crear tonos continuos sin la necesidad de recurrir a los rayados paralelos de líneas, traduciendo directamente los deseos del artista y permitiendo un trabajo pictórico del pintor sobre la matriz. Se desarrolla a finales del siglo XVIII, cuando el arte gráfico empieza a interesarse por reproducir pinturas mediante otros métodos distintos al buril y el aguafuerte y los pintores comienzan a interesarse por el arte gráfico y a investigar técnicas que permitan semitonos o gradaciones del tono. Miciano señala precedentes de esa búsqueda, como los antecedentes del lavado o ácido directo, del azufre sobre cobre o del grano de arena, y también las técnicas cercanas del barniz blando, la manera negra o la ruleta³. Ante todas ellas, la trama de puntos irregulares formada por la resina del aguatinta permitirá un control total de la luminosidad de la estampa. Por sí sola será escasamente usada, por su laboriosidad y la forma de trabajo que impone, pero se convertirá en el aliado natural del aguafuerte, y a lo largo de los siglos cada artista adaptará el procedimiento a sus necesidades expresivas, gracias a su volubilidad, «que le permite adaptarse en cada caso con una forma distintiva»⁴, sin limitaciones a la creatividad salvo las propias capacidades de cada cual. Se utilizará en distintas formas, con el aguatinta al azúcar o a la sal, y con aplicaciones

2. MICIANO BECERRA, Teodoro: *Breve historia del aguatinta (de Goya a Picasso)*. Madrid, RABASF, 1972.

3. *Ídem*, 20-21.

4. *Ídem*, 26.

variadas, cambiando la granulometría de la colofonia y la deposición mecánica o manual, consiguiendo una riqueza visual difícilmente igualables.

1.1. HISTORIA DE TEODORO MICIANO

Cuando Miciano es nombrado, tras su ingreso, Delegado de la Academia en la Calcografía Nacional⁵ ha completado un largo y tortuoso camino. Comienza su aprendizaje oficial en Jerez, su ciudad natal, en la Escuela de Artes y Oficios y lo ampliará en la Escuela de Bellas Artes de Sevilla, donde termina sus estudios en 1926; en 1933 obtiene en Madrid el título superior de Pintura, Escultura y Grabado. Alternó siempre docencia y práctica artística. Pintó, pero pronto, siguiendo tempranamente una múltiple vocación, se concentró en el dibujo, el grabado, la ilustración y el libro⁶. Desde 1922, a la edad de 19 años, comienza su colaboración gráfica en *Buen Humor*, una más de las revistas que destacaron en los años 20⁷. El dibujante Sileno, fundador y director de *Buen Humor*, se valdrá de experimentados dibujantes junto a una nueva generación de escritores e ilustradores para practicar un humor novedoso y absurdo, y Miciano demuestra versatilidad, realizando a veces caricaturas y sátiras y otras estilizadas composiciones con un balance de masas muy al gusto de la época, influenciado por los descubrimientos estilísticos de un movimiento artístico en su apogeo en las artes gráficas durante los felices años 20: el superficial, decorativo y suntuoso art decó⁸, que quedará ligado a la geometría de sus composiciones y a sus equilibrios tonales.

Desde 1924, año en el que inicia su docencia como profesor ayudante meritorio en la Escuela de Artes y Oficios de Jerez⁹, en la *Revista del Ateneo* de Jerez comienza a compaginar escritos y dibujos, firmando portadas en el más bello y decorativo art decó¹⁰ y artículos como el dedicado al arquitecto Anasagasti, donde relaciona su obra con la Secesión vienesa y Otto Wagner, precedentes modernistas del decó, dando cuenta de su cultura e intereses¹¹; junto al breve ensayo se publica una bella xilografía también de su mano, con una gran seguridad compositiva y un excelente oficio en las líneas blancas sobre negro, que demostrará en repetidas ocasiones. Compañeros de redacción como José María Pemán o Tomás García Figueras verán sus obras acompañadas de los grabados de Miciano, convirtiéndose en ilustrador de proyectos como la revista *África*, donde firma ilustraciones de excepcional calidad

5. GALLEGO GALLEGO, Antonio: «Catálogo de los dibujos de la Calcografía Nacional», *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 43 (1976), 37-94. 59.

6. LAFUENTE FERRARI, Enrique: «Recuerdo de Teodoro Miciano (1903-1974)», *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 38 (1974), 17-36. 25.

7. SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel: *Revistas ilustradas en España. Del Romanticismo a la guerra civil*. Gijón, Trea, 2008. 209.

8. AZNAR ALMAZÁN, Sagrario: *El arte cotidiano. Modernismo y simbolismo en la ilustración gráfica madrileña, 1900-1925*. Madrid, UNED, 1993. 166-167.

9. SANTANDER DÍAZ, Manuel (2011): «Cien años de una escuela y la ausencia de uno de sus profesores: La Escuela de Arte de Jerez de la Frontera y el grabador Teodoro Nicolás Miciano Becerra», *Cabás: Revista del CRIEME*, 5 (2011), 11.

10. *Revista del Ateneo* (Jerez de la Frontera), 4 (15/11/1924). Portada.

11. MICIANO BECERRA, Teodoro: «Anasagasti y su obra», *Revista del Ateneo*, IV, 30 (1927), 15-17, 16.

y aún la pasión de la ilustración y del grabado (Fig. 1).

Al estallar la Guerra Civil es un artista presente en las revistas *Blanco y Negro* o *Mundial*, colaborador de Calleja entre otras editoriales, pero su obra en las páginas de *Mundo Obrero*, en el álbum *Madrid*, en la colección *Recuerdos de España*, en la revista *El Comisario* o en el libro *Cinco fechas en la Revolución Agraria*¹², tratadas como hechos delictivos, le costarán en Consejo de Guerra una condena de 20 años de cárcel. Su carrera docente, que comenzó en 1924 de Ayudante Meritorio en la Escuela de Artes y Oficios de Jerez, acabó con su depuración y suspensión en 1936. El ingreso en 1939 en prisión terminó en 1942, pasando a un régimen de prisión atenuada y a una conmutación de la pena, obteniendo por fin la libertad condicional y fijando su residencia en Barcelona¹³. El final de la condena y su libertad definitiva, que llegó en 1948, le permitirá comenzar de nuevo su carrera docente y artística, triunfando a pesar de todo en el ambiente hostil del franquismo, donde paradójicamente acabará grabando algunos de los sellos que difundían la ideología nacionalcatólica evangelizadora en los territorios coloniales de Fernando Poo, Ifni o Río Muni, para conmemorar el V Centenario de Isabel la Católica, el XXV Aniversario de la Exaltación del General Franco o los XXV años de paz¹⁴.

Grabador clásico, garante de la mejor técnica en coherencia con la idea, obtuvo el Premio de Grabado en el Concurso Nacional de 1949 por su uso del buril y el de 1959 con su labor con la manera negra, ganando la Primera medalla en la Exposición Nacional de Artes Decorativas de 1949 y Tercera y Segunda medalla en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de 1950 y 1955, respectivamente, por su uso del aguafuerte y del aguatinta. También se le ha reconocido su maestría en la enseñanza, como Maestro de Taller, Profesor de Término, Profesor de Litografía y Catedrático de Dibujo de Ilustración¹⁵. En una obra menor por su tamaño y su destino, como el exlibris realizado para la coleccionista Pepita Pallé, Miciano demuestra

ÁFRICA



FIG. 1. TEODORO MICIANO. *ÁFRICA*, PORTADA. 1930. Biblioteca Nacional de España.

12. ROMERO ROMERO, Fernando y BLÁZQUEZ SÁNCHEZ, Ángel: «Gráfica política y represión franquista: el grabador Teodoro Miciano Becerra», *Cuadernos para el Diálogo*, 23 (2007), 22-31. 25.

13. SABORIDO PIÑERO, Santiago: *El grabador Teodoro Miciano Becerra. Un preso en la Cárcel de Jerez*. Cádiz, Archivo Histórico Provincial, 2015. 8.

14. NAVARRO OLTRA, Guillermo ed.: *Autorretratos del Estado II: el sello postal del franquismo*. Cuenca/Santander, Universidad de Castilla La Mancha/Universidad de Santander, 2015. 238

15. GALLEGO GALLEGU, Antonio: *Historia del grabado en España*. Madrid, Cátedra, 1990. 470, 484.

su dedicación, talento y técnica, con el aguafuerte, el aguatinta y el rascador y el bruñidor, colocando sabiamente los blancos sobre el metal, componiendo dos diferentes y bellos planos con la historia del arte como alegoría. La resina se muestra sabiamente protegida para su mordido por unas pinceladas de bellas intenciones sobre distintas superficies, y el grabado, en una plaquita de 10 x 6 cm., consigue atmósfera y expresión (Fig. 2).

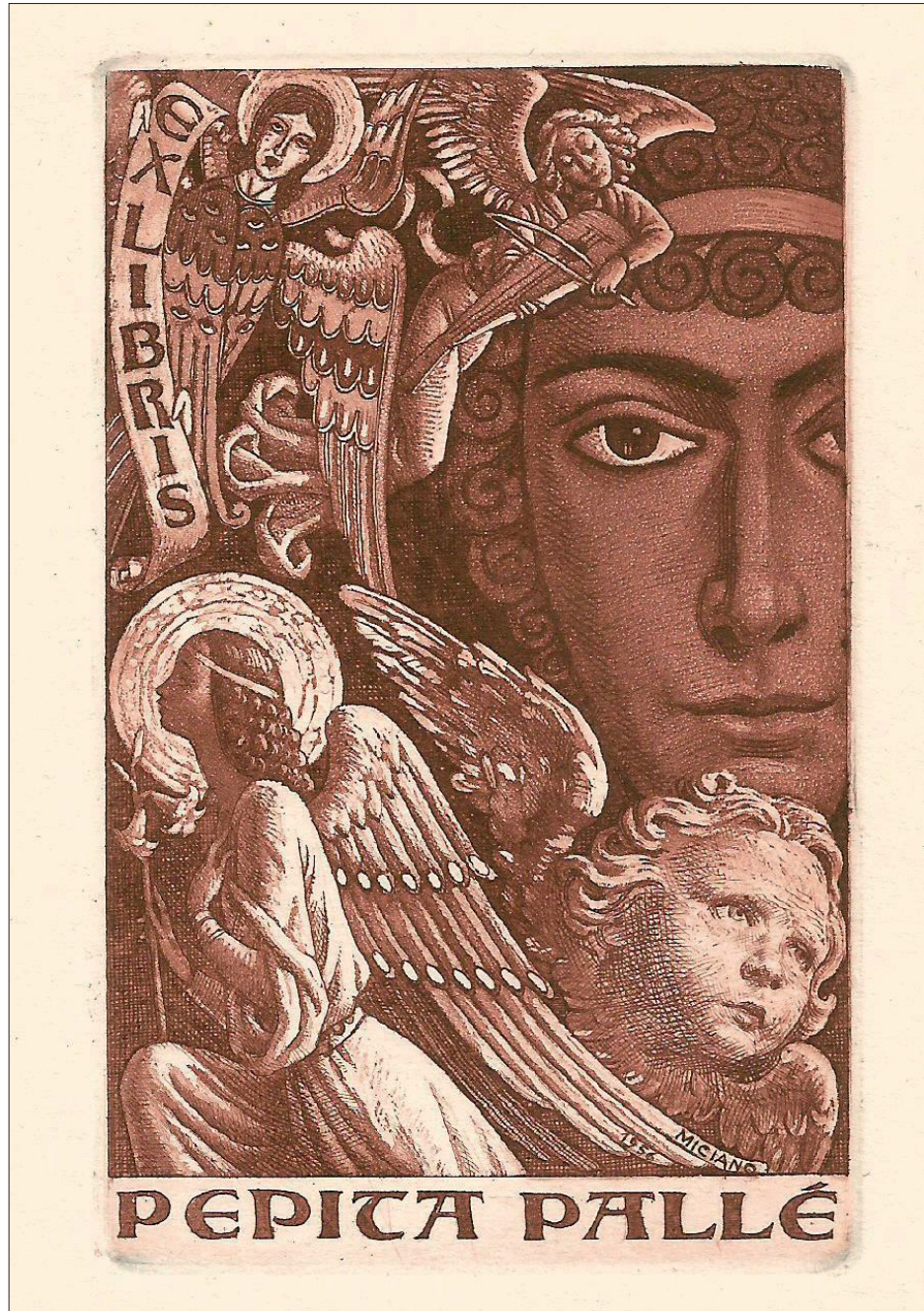


FIG. 2. TEODORO MICIANO. *PEPITA PALLÉ*. 1956. Col. BASL.

Reputado ilustrador de ediciones hasta ser indiscutible, la mejor muestra es su Quijote, con más de cuatro centenas de ilustraciones entre láminas a página entera, cabeceras de capítulos y finales, para una tirada de poco más de 350 ejemplares, en 4 tomos (2 volúmenes para cada una de las partes de la inmortal novela) editados por los hermanos Jurado, de Jerez, obra que se inició en 1947 y se dio por finalizada en 1968. En el proyecto aparece constantemente el recurso del aguatinta, acompañando al aguafuerte y a veces a la manera negra y al barniz blando. Se ha comparado la labor de Miciano con la de otros ilustres artistas que se enfrentaron a la creación cervantina, como Doré, que tuvo la desdicha de ver su obra dibujística traducida a otro medio que no dominaba, como grabado de reproducción, al contrario que el grabador jerezano, que mezcló él mismo sobre el metal el sueño y la realidad que rodeaba al caballero andante Alonso Quijano, en un soberbio ejemplo de grabado de creación:

«A Miciano podemos juzgarle fidelísimamente porque lo que quiso hacer lo ha realizado él mismo»¹⁶.

En su faceta teórica, entre sus múltiples ocupaciones relacionadas siempre con el ámbito plástico destaca su trabajo de director artístico en la editorial Daimon de Barcelona en los años sesenta, encargado de la revisión y dirección de la traducción de estudios como *Picasso* de Pierre Daix o *Goya* de Jean François Chabrun.

2. GOYA

Francisco de Goya (1746-1828) aparece en la historia del arte español como hijo de una época y con el talento necesario para crear él solo otra época. De igual manera que en pintura es capaz de traspasar las estrechas fronteras de sus maestros, en grabado su dominio del huecograbado y las técnicas del aguafuerte y del aguatinta, con las que desarrollará la mayor parte de su obra, hace vanos antiguos límites.

En el momento histórico en que comienza a utilizar la técnica del aguatinta apoyando al aguafuerte para algunas copias velazqueñas y poco antes de la creación de *Los Caprichos*, sólo se conoce un número muy reducido de artistas que podían trabajar con la resina: José Jimeno Carrera (1757-1818), subrayado como el primer practicante y del cual se cita la estampa *Incendio de la Plaza Mayor de Madrid* dibujada y grabada por él¹⁷, seguido por Asensio Juliá, Brambila, Juan Gálvez, Bartolomé Sureda o José Rubio¹⁸. Fernando Brambila (1763- 1834), de tradición italiana y con una estética prerromántica, poseedor de una gran pericia técnica, es autor

16. LAFUENTE FERRARI, Enrique: «Teodoro Miciano en sus grabados», *Boletín de Bellas Artes. Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría*, V (1977), 133-154. 150.

17. LAFUENTE FERRARI, Enrique: «Contestación del Excmo Sr. D. Enrique Lafuente Ferrari», en *Breve Historia del Aguatinta (de Goya a Picasso)*. Madrid, RABASF, 1972. 63.

18. CARRETE PARRONDO, Juan: «El grabado en el siglo XVIII. Triunfo de la estampa ilustrada», en *El grabado en España (siglos XV-XVIII)*. Madrid, Espasa Calpe, 1987, 395-644. 520.

de magníficas aguatinas para la memoria de la Expedición Malaspina¹⁹, con sabias reservas de barniz para los grandes hielos que se descubren en la noche, contrastados con las manchas oscuras de los que permanecen ocultos, junto a los grises de resina del mar donde ríela la luna, con hábiles crestas y pinceladas sobre el flujo constante de las olas (Fig. 3). Ya está preparando Goya sus *Caprichos*, y ni la belleza de la naturaleza magníficamente representada puede competir con el mundo que el aragonés hará nacer de los cobres.



FIG. 3. FERNANDO BRAMBILA. LA CORVETA ATREVIDA ENTRE BANCOS DE NIEVE LA NOCHE DEL 28 DE ENERO DE 1794. 1798. Biblioteca Nacional de España.

En *Los Caprichos* el procedimiento es elevado a la máxima categoría artística, en un período de gran fecundidad y evolución estilística, con la creación de un lenguaje propio a partir de elementos rococós, neoclásicos y prerrománticos²⁰. Miciano analiza profundamente la serie desde su anuncio en prensa en *Diario de Madrid*, donde se refieren a la serie como aguafuertes, y solo en posteriores textos se encuentran expresiones como «aguadas de resina» o «aguafuerte con resina». Allí se puede leer el curioso parangón entre el tema de la pintura –y por extensión el grabado– y la poesía:

19. SOTOS SERRANO, Carmen: *Los pintores de la expedición de Alejandro Malaspina. Vol.2*. Madrid, Real Academia de la Historia, 1982. 99-121.

20. BOZAL, Valeriano: *Goya*. Madrid, Alianza Editorial, 1994. 20.

«Persuadido el autor de que la censura de los errores y vicios humanos (aunque parece peculiar de la elocuencia y la poesía) puede, también, ser objeto de la pintura: ha escogido como asuntos proporcionados para su obra entre la multitud de extravagancias y desaciertos que son comunes en toda sociedad civil, y entre las preocupaciones y embustes vulgares, autorizados por la costumbre, la ignorancia o el interés, aquellos que ha creído más aptos a suministrar materia para el ridículo y a excitar al mismo tiempo la fantasía del artífice»²¹.

La intención artística y la fuerza expresiva se particularizan en muchas de las estampas, comentando la labor del rascador sobre el punteado, la línea matizando la mancha, los planos de distintas texturas... Miciano pone de manifiesto la ausencia de color en el grabado de un pintor como Goya, siguiendo la preferencia de otros grandes maestros de la pintura, concentrado en sacar el máximo partido a la luminosidad de cada tono, en un camino entre el blanco y el negro, donde aparecen continuamente la magia de las gradaciones. Será esa expresividad la que acabe dando forma a las Pinturas Negras de la Quinta del Sordo y la que pervivirá en la historia del arte a través de admiradores como Antonio Saura y sus pinturas monocromas²².

3. PICASSO

Pablo Picasso (1881-1973) consigue muy temprano una obra depurada de elementos ajenos centrándose en una temática cercana, comenzando a desarrollar entre su época azul y rosa todo el potencial gráfico que después demostrará estampa a estampa. Para saber cuánto debe la sensibilidad de Picasso a la maestría de Goya basta comparar cualquier obra de la época azul, con esos seres que materializan el hambre y el padecimiento físico con las figuras de Goya que uno puede encontrar en la consecuencia de *Los desastres de la guerra*, en obras maestras como *Cruel lástima!*, *De qué sirve una taza?* o *No hay quien los socorra*²³, donde los elementos en juego se van reduciendo, es obviado el contexto histórico y las figuras se convierten en universales en un paisaje sin referencias (Fig. 4). Picasso mira a Goya a través del aguatinta, como le comenta a Françoise Gilot mientras le habla de la técnica, de la variante del azúcar y sobre todo de sus inmensas posibilidades, tanto en la aplicación del ácido como en el quemado de la resina, sutilidades descubiertas en las bellas estampas de tragedias:

«Así fue como Goya en sus *Desastres de la guerra* consiguió aquellos maravillosos negros que jamás son opacos. Como resultado, se obtiene un efecto granulado nunca liso y uniforme sino lleno de diminutos agujeros blancos»²⁴.

21. MICIANO BECERRA, Teodoro : *Breve historia...* 15.

22. FERNÁNDEZ APARICIO, Raúl: «Saura y las multitudes: de Goya a Munch», *Espacio, Tiempo y Forma*, 3 (2015), 105-129. 123.

23. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio: «Desastres de la guerra», en GÁLLEGO, Julián, PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio y BLAS BENITO, Javier: *Goya Grabador*. Madrid, Fundación Juan March, 1994, 112-162. 143, 149.

24. GILOT, Françoise y LAKE, Carlton: *Vida con Picasso*. Barcelona, Ediciones B, 1996. 272



FIG. 4. FRANCISCO DE GOYA. NO HAY QUIEN LOS SOCORRA (LOS DESASTRES DE LA GUERRA, 60). 1810-1820. Fundación Juan March (ed. 1906).

Miciano, en su repaso de siete décadas de grabados de Picasso, cita la *Historia Natural de Buffon*, los *Veinte Poemas de Góngora* o *La Tauromaquia*, hablando prolijamente de los trabajos realizados con aguatinta al azúcar, un método directo donde se aprecia la pincelada y la capacidad del artista, subrayando su trabajo en el taller.

Picasso se rodea de personas de confianza en su inicio gráfico, auténticos profesionales de la estampación, como Eugene Delâtre desde 1904, Louis Fort desde 1927, Roger Lacourière a partir de 1932. No hay mejores palabras para explicar el arte gráfico de Picasso que las de los que vieron nacer esas obras, caso de Jacques Frélaud, estampador desde 1938 en el taller de Roger Lacourière y el encargado de montar el taller de La Californie en 1957, donde nacieron los aguatinas de *La Tauromaquia*:

«Trabajaba directamente sobre el cobre, jamás a partir de un dibujo. Después, hacía tirar pruebas, pedía nuestra opinión, siguiendo su plancha hasta el tórculo y trabajando realmente con nosotros. Sus planchas son, además, de impresión sencilla, es decir, sin ningún truco de estampador. Es necesario reproducir lo que hay en la plancha, pero con franqueza, generosidad y calor. Su simplicidad y honestidad en el trabajo lo llenaba todo»²⁵.

25. MELOT, Michel: «Jacques Frélaud», en vvAA: «Picasso vu par ses compagnons de gravure», *Nouvelles de l'estampe*, 9, (1973), 4.

Sus estampadores más frecuentes desde 1963, los hermanos Crommelinck, revelaban sus distintas técnicas para el aguatinta, a veces dibujando directamente sobre una resina muy fina con el pincel mojado en el ácido, con rapidez y una increíble intuición sobre la intensidad de la mordida y la posterior gradación de los grises, otras pintando con tinta y azúcar sobre una matriz sin desengrasar para que aparecieran perleados y texturas de pequeñas gotas producidas por el rechazo del agua a la grasa, otras mezclando todas las posibilidades de otras técnicas²⁶.

Su obra sobre las matrices concita un gran interés, y con la colaboración del propio pintor en 1933 Bernhard Geiser edita *Picasso peintre-graveur. Catalogue illustré de l'oeuvre gravé et lithographié, 1899-1931*. En 1955 apareció, además de una nueva edición del citado, una antología gráfica de Geiser que intentaba cubrir las obras realizadas hasta 1954. En 1968, póstumamente, Kornfeld & Klipstein publica *Picasso peintre-graveur*, con las obras grabadas entre 1932 y 1934, el segundo tomo de Geiser, y la misma editorial sacará en el mismo año otra catalogación a cargo de Georges Bloch *Pablo Picasso. Catalogue de l'oeuvre gravé et lithographié, 1904-1967*. Al primer trabajo de Bloch siguieron otros tres, que pretendían cubrir toda la producción posterior y los olvidos anteriores. El tomo II, de 1971, se encarga de los años 1966 a 1969 y el siguiente, de 1972, se dedicaba a la obra gráfica cerámica entre 1949-1971, otra gran aportación acorde al pensamiento picassiano. El cuarto volumen apareció en 1979, con los grabados datados entre 1970 y 1972, cerrando una obra fundamental para el conocimiento de la importancia artística de Picasso en el campo del grabado, aunque no la única. En 1986 se retomó la catalogación de Geiser bajo la responsabilidad de Brigitte Baer, que comenzó con el tomo III, donde se dejó fuera la litografía: *Picasso peintre-graveur. Catalogue raisonné de l'oeuvre gravé et des monotypes, 1935-1945*. Los tomos IV y V se editaron respectivamente en 1988 y 1989, y en 1990 y 1992 Baer corrigió y amplió los dos primeros tomos. El tomo VI es de 1994, y en 1996 se cerró la edición con el tomo VII y un *Addendum* con las correcciones a los tomos anteriores, consiguiendo la autora una obra detallada y explicativa de la evolución de cada obra, con multitud de reproducciones, entre las que se cuentan muchas pruebas de estado.

En el año 2004 la sociedad norteamericana *The Picasso Project* realizó una revisión de los volúmenes segundo y cuarto de la catalogación de Georges Bloch, aportando las concordancias con otros trabajos sobre la obra gráfica, entre los que se cuentan los trabajos de Geiser y Baer o los de Mourlot sobre las litografías o el de Cramer sobre los libros ilustrados con grabados. La exhaustividad de la catalogación de la obra gráfica picassiana y la multiplicidad de empresas da una idea de su importancia, cualitativa y cuantitativa.

26. CROMMELYNCK, Aldo y CROMMELYNCK, Piero: «Aldo et Piero Crommelynck», en «Picasso vu par ses compagnons de gravure», *Nouvelles de l'estampe*, 9 (1973), 6.

4. EL GRABADO ORIGINAL Y EL PINTOR-GRABADOR

Miciano se había definido al comienzo de su discurso como pintor-grabador, término opuesto al de grabador de reproducción, que era el artesano encargado de llevar a la estampa las composiciones más famosas de los grandes maestros. El pintor-grabador completa con el aguatinta su gramática y da lugar a obras plenas de significado. Adam Bartsch, autor de *Le peintre-graveur*, compara al grabador de reproducción que lleva al metal el dibujo de otro artista con un traductor, porque los dos oficios comparten la problemática de aprehender el espíritu original. En cambio, cuando grabador y pintor son la misma persona, se aprecia en la obra el espíritu y el talento de su autor (cuando existe), la sinceridad única de la estampa, como no podía ser de otra manera si no hay intervenciones ajenas:

«Légèrement tracées ou plus terminées, elles nous tiennent toujours lieu d'esquisses et de dessins primitifs: nous n'y rencontrons rien qui soit étranger à leur auteur, nous y retrouvons celui-ci tout seul, et nous n'y remarquons que le talent et l'esprit qui lui sont propres et particuliers»²⁷.

Maxime Lalanne habla del grabador de reproducción, al que respeta como seguidor y asimilador de una idea ajena, para destacar, por comparación, al pintor que graba con total libertad y en relación directa con la materia y su inspiración, convirtiéndose –de nuevo el símil literario– en poeta y traductor a la vez²⁸.

Se puede decir que el grabado original, de creación, nace con la obra de Goya, con sus *Caprichos*, y se desarrolla con la labor del pintor-grabador. Goya construye una nueva estética con sus aguatinas, y al mismo tiempo crea no solo estampas, sino una serie, un conjunto pensado y realizado como obra única, indivisible, donde cada una de sus partes colabora a su unidad temática y formal²⁹. Es su propio editor, consciente de la importancia de su obra, a pesar de la falta de éxito inicial, y también con ello inaugura una nueva mentalidad.

Algunos siglos de reproducciones indiscriminadas habían creado una gran confusión en las posibilidades artísticas del grabado. La disociación grabador-dibujante que se produce con la industrialización del grabado en madera de reproducción crea un nuevo artesano cuyo efectismo tendrá como contrapeso la pureza y simplicidad del grabado artístico de creación³⁰. A niveles legales y comerciales, la edición limitada por los propios pintores se impuso en el último cuarto del siglo XIX como un medio de legitimar el medio gráfico y proteger sus derechos, y se buscaron definiciones consensuadas ya en el siglo XX de lo que debía ser un grabado original, *la belle estampe* o *an original print*: grabados concebidos y ejecutados por el artista

27. BARTSCH, Adam: *Le peintre-graveur*. Vol. 1. Viena, J. V. Degen, 1802. IV.

28. LALANNE, Maxime: *Traité de la gravure à l'eau-forte*. París, Cadart et Luquet, 1866. 12.

29. CRESPO-MARTÍN, Bibiana: «El Libro de Artista de ayer a hoy: seis ancestros del Libro de Artista contemporáneo. Primeras aproximaciones y precedentes inmediatos», *Arte, Individuo y Sociedad*, 26 (2) (2014), 215-232. 218,229.

30. BASTIDA DE LA CALLE, María Dolores: «Grabado a la testa: línea blanca, línea negra», *Espacio, Tiempo y Forma*, 4 (1991), 367-375. 369-370.

sobre la matriz, con una impresión hecha directamente con el material original y aprobada o certificada por el autor³¹.

La fotografía y especialmente los procesos más directamente relacionados con el huecograbado, como la heliografía, iniciaron un nuevo debate sobre el origen y la originalidad de la imagen, expandiendo los conceptos y acabando con el tabú de la reproducción fotográfica, al convertirse esta en un medio fundamental de sistemas como la serigrafía. La tecnificación del mundo actual ha aumentado la polémica y alimentado un debate continuo sobre copia y múltiple. La personalidad de algunos artistas ha hecho el resto, a veces en un debate entre apropiación y falsificación. Miciano habla de la época de la confusión, de «simuladores que trabajaban en colaboración con los editores y el personal artesano de los talleres de estampación calcográfica» contrastándolo con la excepcionalidad picassiana: «No sólo ha estudiado a fondo cada procedimiento, sino que ha investigado nuevas modalidades y caminos»³².

En el arte español Salvador Dalí (1904-1989) es el ejemplo práctico del «pintor sedicente» en el mundo de la gráfica. La relación de Dalí con el grabado no podía ser ajena a la polémica continua que forma parte de su carrera artística, especialmente con actitudes que fomentan la duda de hasta qué punto la obra gráfica daliniana es original y, sobre todo, verdadera.

De las primeras experiencias con el aguafuerte de Dalí ya se infiere el uso de técnicas de reproducción como el heliograbado y el apoyo de grandes técnicos grabadores, y sobre todo la prueba de que Dalí debe de ser visto con una visión extremadamente moderna y heterodoxa para comprender su inmenso legado en el mundo del arte³³.

Lo que había sido una práctica fuera de los cánones traspasó las fronteras del fraude y de la falsificación en las últimas décadas de su vida, con la noticia de la firma de Dalí sobre papeles de grabado en blanco que después eran estampados utilizando cualquier técnica reproductiva y dando lugar a ediciones ilimitadas, calculándose unas 35.000 láminas falsas³⁴. Se puede hablar, con todo el respeto para el maestro ampurdanés, de obras auténticamente falsas luciendo firmas verdaderas.

Dalí ha buscado con sabiduría la sapiencia de sus mayores, sus raíces en el más eterno arte español, con las figuras de Goya y Picasso como faros en la travesía sobre las procelosas aguas. Entre los años 1966-1967 se data su serie *Tauromaquia surrealista*, siete grabados sobre otros tantos grabados de *La Tauromaquia* de Picasso, donde sobre las reproducciones heliográficas hay toques de punta seca y un coloreado a mano ayudado con plantillas³⁵. Con esas líneas y esas manchas supuestamente Dalí introduce su propio mundo en las aguatinas picassianas, pero lo que se observa son citas y usos icónicos del trabajo de Picasso y también del propio, como las imágenes

31. MÍNGUEZ GARCÍA, Hortensia: «Copia versus original-múltiple. Una relación dialógica en el arte gráfico reproducible», *Arte, Individuo y Sociedad*, 25(1) (2013), 77-93.

32. MICIANO BECERRA, Teodoro: *Breve historia...* 45.

33. MASON, Rainer Michel: *Dalí verdadero / grabado falso*. Valencia, IVAM, 1992. 62-63.

34. CASTELLAR-GASSOL, Joan: *Dalí. Una vida perversa*. Barcelona, Edicions de 1984, 2013. 128,131.

35. MICHLER, Ralph y LOPSINGER, Lutz W.: *Salvador Dalí. Catalogue Raisonné of Etchings and Mixed-media Prints*. Munich, Prestel, 1994. N° 154-160.

de la jirafa de fuego, del cajón que surge del cuerpo o los obispos, piano y toro de *El piano bajo la nieve*, recreación de fotogramas de *El perro andaluz*, de Buñuel y el propio Dalí. Es fácil encontrar en el mercado copias donde la firma de Dalí ha sido parcialmente tapada por el coloreado o pisada por la cubeta realizada por la matriz sobre el papel, indicios de una signatura trazada con anterioridad a la estampación.

Diez años más tarde se repitió la misma operación con *Los Caprichos*, 80 grabados de nuevo con la técnica del heliograbado, coloreado y con toques de punta seca³⁶. De nuevo también la utilización sobre la obra de Goya en este caso de la iconografía daliniana y de la imagen doble, pobre traducción de su método paranoico-crítico. Cualquiera podría decir que sobre las reproducciones de Picasso y Goya, Dalí solo consiguió reproducciones de sí mismo, sin creación.

5. LOS PROYECTOS

Tras la propuesta de Miciano, aparecen años más tarde intentos de realizar ese proyecto soñado de historiar la técnica gráfica desde un punto de vista artístico. La bibliografía muestra dos proyectos norteamericanos, realizados con colecciones del país, demostrando su pujanza económica y su inversión en el campo artístico. En uno se intenta historiar el aguatinata en Occidente, como gusta decir la literatura anglosajona, deteniéndose en la contemporaneidad norteamericana, mientras el segundo se concentra en la obra de Picasso y en realizar un recorrido temático a través de ella. Volviendo a la relación de la economía y la historia del arte, en Alemania, en 2007, la presentación de la colección gráfica de la Fortaleza de Coburgo (Kunstsammlungen der Veste Coburg) descubrió el magnífico gusto del duque de Saxe-Coburg y la impresionante colección que comenzó a ser importante con su labor a finales del siglo XVIII, dando lugar a uno de los mejores trabajos monográficos sobre el aguatinata tomando a Goya como el máximo culmen artístico de un proceso técnico que alcanza con él el estatus más alto³⁷.

El esfuerzo intelectual de Miciano en *Breve historia del aguatinata (de Goya a Picasso)*, se dirige a conectar a través de la técnica pasado y presente de la historia del grabado de creación español, que queda exenta de su desarrollo, citando simplemente los nombres de Solana y Luis Jou junto a los maestros que forman parte del título. Ya se quejaba Florencio Janer, traductor de *Las maravillas del Grabado* en 1873, de la poca atención al grabado nacional, citando solo el texto francés de Duplessis a Ribera y a Goya. Apoyándose en Valentín Carderera y los discursos académicos de José de Vargas y Ponce en 1790 y de José Caveda en 1865, Janer redactó, para combatir esos silencios, un *Apéndice acerca del grabado en España*:

«Como habrá observado el lector, son muy escasas las noticias que de grabadores españoles ha reunido el autor de este libro, en el capítulo en que, con asombrosa

36. FIELD, Albert: *The official catalog of the graphic Works of Salvador Dalí*. Nueva York, Salvador Dalí Archives, 1996. 111-116.

37. WIEBEL, Christiane: *Aquatinta oder die Kunst mit dem Pinsel in Kupfer zu stechen. Das druckgraphische Verfahren von seinen Anfängen bis zu Goya*. Berlín, Deutscher Kunstverlag, 2007. 302-329.

brevedad, se ocupa de la escuela española del grabado, siendo así que se extiende en numerosas páginas al tratar de la escuela alemana, y muy particularmente y con grandes elogios de la escuela francesa»³⁸.

Se pueden realizar amplios y muy variados listados, gracias al talento de los artistas; el propio Lafuente Ferrari, en su contestación a Miciano, se atreve a dar un listado de nombres donde los practicantes del aguatinata comienzan con Goya para seguir con Fortuny y en el siglo XX con Ricardo Baroja, Picasso y el propio Miciano³⁹. Un proyecto de grabado español debe de atender, siguiendo el valiente ejemplo de Miciano, a la originalidad sin dudas, preocupación que tras Fortuny Marsal debe recaer en *La Sociedad de Artistas* y la publicación *El grabador al aguafuerte*, con trabajos de creación por desgracia escasos de Martínez Espinosa, Galván, Torras y otros⁴⁰, hasta contemplar el grabado español entre París, Barcelona y Madrid, con Baroja, Iturrino, Sunyer, Canals y Pichot, comenzando una europeización de la estampa española en el país donde se produce la renovación del arte gráfico con la feliz conjunción de las preocupaciones gráficas de la escuela de Barbizon y *La Société des Aquafortistes* de Alfred Cadart⁴¹. La figura de Picasso, a pesar de no haber desarrollado la labor gráfica en su país, abre una historia del grabado español en el siglo XX, tras las primeras vanguardias propiciadas en gran parte por el genio malagueño. Su influencia es innegable, y bajo su protección han podido llegar a buen término no pocas vocaciones artísticas. La conexión y primera relación de dependencia entre el grabado español y Francia ha ido remitiendo conforme se han ido creando grandes talleres en el país y han podido realizar con mayor tranquilidad su trabajo los profesionales del medio, cuestión que podría datarse a partir de la segunda mitad del siglo XX. Todos los grabadores han mirado de una manera u otra la labor o las ideas de Picasso –y Goya– sobre la estampa: Miró, Clavé, Barjola, Tàpies, Ràfols-Casamada, Chillida, Lucio Muñoz, Manolo Valdés, Genovés o Barceló conforman un elenco de nombres breve pero amplio en sensibilidades y estéticas diversas, que representan la riqueza y el arte de la estampa nacional, sin negar otras estéticas.

El Grabado en España, de *Summa Artis*, la *Historia General del Arte* de Espasa Calpe, es el intento más serio y rotundo hasta la fecha de historiar el arte gráfico español, con una gran profusión de textos e imágenes. Resuelta en dos volúmenes, el primero editado en 1987 se dedicó a los siglos XV-XVIII, completándose los siglos XIX y XX con el segundo, editado en 1988. Con visiones diversas, desde la estampa culta al grabado popular pasando por la ilustración gráfica, consigue mostrar la variedad de los creadores en el siglo XX en breves monografías que presentan un buen conjunto de artistas alcanzando las máximas cotas en el grabado de creación.

38. JANER, Florencio: «Apéndice acerca del grabado en España», en DUPLESSIS, Georges: *Las Maravillas del Grabado*. París, Hachette, 1873. 381-412 (Facsimil Valencia, Librerías París-Valencia, 1993). 381.

39. LAFUENTE FERRARI, Enrique: «Contestación del Excmo...» 51-52.

40. VEGA, Jesusa: «Modernidad y tradición en la estampa española del siglo XIX». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vols. IX-X, (1997-1998), 376-377.

41. CARRETE, Juan y VEGA, Jesusa: *Grabado y creación gráfica*. Madrid, Historia 16, 1989. 12.

Ahí se puede apreciar, por primera vez en una sola obra y gracias a la cantidad de reproducciones, la importancia del grabado español.

Los 150 grabados de otros tantos artistas escogidos para uno de los tres volúmenes de la ambiciosa edición de 1988 *La Estampa Contemporánea en España (150 artistas gráficos)* refrendan la calidad y variedad de la calcografía española, que a pesar de carecer de un auténtico mercado de coleccionistas y expertos ha aprovechado patrocinios ocasionales y una serie de grandes talentos que desde la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y la Calcografía Nacional consiguieron a final de la década de los 90 poner en pie la historia del grabado español.

5.1. WORCESTER ART MUSEUM

En 1975, el Worcester Art Museum del condado del mismo nombre, en el estado de Massachusetts, en EEUU, organizó la exposición *The Aquatint*, intentando trazar la historia de la técnica desde el siglo XVIII hasta ese momento. Para ello solo se utilizaba la colección de estampas del Museo, por lo que como el personal encargado reconocía, iba a tener importantes ausencias, la más remarcable la del trabajo gráfico de los impresionistas franceses. Fueron 28 obras que cubrían el quehacer artístico desde Francesco Bartolozzi (1727-1815) a Alex Katz (1927), con artistas cuyo nacimiento separaban dos centurias y con una técnica que demostraba la capacidad del aguatinata de servir a los conceptos artísticos contemporáneos⁴².

La magnífica colección del museo, a pesar de las faltas, permitió mostrar entonces las diferencias entre la labor artística y la labor artesana de la reproducción, que ya Miciano subrayaba en los avatares del grabado inglés, con el aguatinata desprestigiado como un simple método de colorear estampas comerciales en la obra de Hogart, Cruishank, Rowlandson o Gillray, con tímidos intentos de aproximación a una obra más personal en las manchas tonales de Cotman o Gainsborough para completar su labor con el barniz blando⁴³. También estaba la labor decorativa que Miciano ejemplificaba en la escuela de Watteau en Francia, con el pálido colorido al servicio de lo bucólico⁴⁴. La poesía pura que comienza con Goya, ejemplificada en la muestra americana con 2 planchas de *Los Caprichos* y 1 de la *Tauromaquia*, quedaba como eje central, subrayando las influencias a Delacroix (1798-1863) y a gran parte del nuevo grabado francés, reseñadas también por Miciano⁴⁵. Allí está también Picasso, destacado en el texto por su innovación y su riqueza técnica, reproduciendo *Minotauro ciego guiado por una niña, I*. Lógicamente, se hace un repaso final al uso de la técnica en artistas americanos o que desarrollan su trabajo en el país.

El texto de Riggs apunta la predilección en los años 60 en Estados Unidos del pintor-grabador por la simplicidad de uso de la litografía y la serigrafía, y los peligros del virtuosismo técnico que ahoga la expresividad, confundiendo habilidad y arte.

42. RIGGS, Timothy A.: «The aquatint», *Worcester Art Museum Bulletin*, 5(1) (1975). 16.

43. MICIANO BECERRA, Teodoro: *Breve historia...* 17.

44. *Ídem*, 28.

45. *Ídem*, 34.

A partir del siglo XIX, desde 1830 en adelante, la litografía sustituyó al aguatinta en los afanes tonales y sobre todo en el campo de la reproducción comercial. Su éxito se basó en su carácter autográfico, su menor exigencia técnica, su rendimiento en las grandes tiradas y el mayor compromiso y colaboración con el estampador. Fue un fenómeno que llegó al campo artístico desde los talleres de estampación, desarrollándose el cultivo de este arte por parte de los pintores atraídos por método tan directo, tan cercano al dibujo tradicional. Junto a auténticas obras de mérito, como las de los propios Goya y Picasso, la técnica sirvió, en EEUU y en Europa, para librar al artista inseguro del trabajo con la resina y los ácidos:

«En cambio, la litografía tenía fama de cosa facilona, para la que sólo era necesario dibujar sobre una piedra como sobre un papel, y el prensista se encargaba del resto, polarizando la atención de aquellos artistas que *lo deseaban todo hecho*»⁴⁶.

5.2. MUSEUM OF FINE ARTS ST. PETERSBURG, FLORIDA

Invitado en 1982 por el Museum of Fine Arts de Sant Petersburg, en Florida, el profesor Burr Wallen, de la Universidad de California en Santa Bárbara, organizó una exposición de grabados de Picasso con los condicionantes de utilizar copias de colecciones americanas y de centrar el estudio en los grabados realizados con la técnica del aguatinta, un área de trabajo que el propio autor encuentra especialmente atractiva al no estar todavía claramente definida⁴⁷. Se seleccionaron 57 grabados, datados entre 1933 y 1971, pues el autor fecha el comienzo de la técnica en la década de los años 30, aunque recoge como anotación las últimas aportaciones de Brigitte Baer en ese momento presentando un grabado cubista de 1915 de la colección de Marina Picasso resuelto tonalmente.

El comisario reconoce a Goya como el iniciador de las posibilidades artísticas de la técnica, siguiendo el trabajo del Worcester Museum, pues cita incluso la influencia goyesca sobre el Delacroix de 1833, obra expuesta por Riggs. Estudia a Georges Roualt y su trabajo gráfico con la técnica en el taller de Lacourière como una posible influencia para la evolución de la obra de Picasso⁴⁸; Roualt es también estudiado por Miciano, alabado en su técnica *irreprochable y sabia*, pero criticado en el concepto, en su seguimiento exhaustivo de su propia obra pictórica, que tampoco se libra de los comentarios:

«El objetivo no ha sido hacer un grabado original, sino un facsímil multiplicable de unos bocetos que, a su vez, imitaban unas vidrieras»⁴⁹.

Su forma de estudiar la técnica en Picasso es un tanto caótica, asociando trabajos a partir de distintos tipos de series, comenzando por agrupaciones que podrían

46. *Ídem*, 35.

47. WALLEN, Burr: *Picasso Aquatints*. Florida, Museum of Fine Arts St. Petersburg, Florida, 1984. 8.

48. *Ídem*, 15.

49. MICIANO BECERRA, Teodoro : *Breve historia...* 38.

denominarse editoriales, con la *Suite Vollard*, la *Historia Natural de Buffon*, *Sueño y Mentira de Franco*, *Suite 347* o *Suite 156* (presentada como *Los últimos grabados de Picasso*) para mezclarlas con agrupaciones iconográficas con títulos como *Las mujeres de Picasso*, *La Gallina*, *Matador y Corrida*, *El fumador* (con una sola estampa) o *El estudio del artista*. Dentro de esa mezcla de conceptos, el orden cronológico que parece querer mantener el catálogo en su numeración es roto en no pocas ocasiones, a veces de un modo un tanto aleatorio, descompensado en la vasta producción picassiana, como ocurre en la serie taurina, donde se expone un grabado de *Carmen* de 1949 junto a 6 de *La Tauromaquia* de 1957.

6. CONCLUSIONES

El aguatinta refrenda en la gráfica española el trabajo pleno de los artistas plásticos con el grabado de creación, con la estampa original. Es un paso más desde la reivindicación a finales del siglo XIX del huecograbado como medio de expresión, aumentando los conocimientos técnicos necesarios al mismo tiempo que sus posibilidades, y es sobre todo un compromiso con la originalidad.

Difícilmente se puede hallar un texto sobre arte donde se comente algo sobre el moderno grabado de reproducción dedicado a comercializar obra gráfica de pintores que realmente no han hecho obra gráfica original. En la exposición del Worcester Art Museum sobre el aguatinta se incluía un trabajo del grabador Jacques Villon (1875-1963), responsable de una magnífica obra personal, que adaptaba la pintura de Fernand Léger (1881-1955), remarcado en la ficha técnica con la concisa expresión *after*, símil de la francesa *d'après de*, traducible cuando se quiere aclarar y no crear confusión por «obra grabada realizada a partir de un cuadro (o dibujo) original de». La terminología indica que se trata de todo menos de un grabado original, frontera natural entre el artista comprometido con la materia y la verdad frente al simulacro del resultado y el fingimiento de la imagen. La estulticia bien del coleccionista, del marchante, del editor o del propio artista ha hecho realidad algo impensable éticamente, en una carrera imparables hacia el caos, fomentada por un mercado voraz que confunde nombres con marcas y realidades con productos. Se ha producido en el presente con demasiada frecuencia y de maneras diversas la ficción que Miciano situaba en el futuro:

«Siguiendo la orden de los encargos o las orientaciones de la moda, no les importa el material de la matriz ni que se adapte a su temperamento o a la finalidad, y llegará un día en que un dibujo, una acuarela e incluso un lienzo reproducidos en facsímil, firmados y numerados, se venda como estampa original»⁵⁰.

Por todo ello continúa la necesidad acuciante e insatisfecha de difundir el arte gráfico español, desde la Academia y con el conveniente apoyo de la Universidad española y de otras instituciones, mostrando al gran público toda su riqueza y,

50. *Ídem*, 36.

sobre todo, toda su autenticidad, valorando las colecciones españolas y su papel fundamental en el conocimiento de nuestro pasado, contemporaneidad y coetaneidad artística:

«Con mi honda gratitud, va también la esperanza de conseguir de todos un poco más de atención y de amor hacia ese mundo maravilloso y pleno de posibilidades del grabado, que deseamos ver siempre activo en la gran tarea académica de valorizar y difundir el arte español en sus múltiples facetas»⁵¹.

51. *Ídem*, 45.

REFERENCIAS

- AZNAR ALMAZÁN, Sagrario: *El arte cotidiano. Modernismo y simbolismo en la ilustración gráfica madrileña, 1900-1925*. Madrid, UNED, 1993.
- BARSTCH, Adam: *Le peintre-graveur. Vol. I*. Viena, J. V. Degen, 1802.
- BASTIDA DE LA CALLE, María Dolores: «Grabado a la testa: línea blanca, línea negra», *Espacio, Tiempo y Forma*, 4 (1991), 367-375.
- BOZAL, Valeriano: *Goya*. Madrid, Alianza Editorial, 1994.
- CARRETE PARRONDO, Juan: «El grabado en el siglo XVIII. Triunfo de la estampa ilustrada», en *El grabado en España (siglos XV-XVIII)*. Madrid, Espasa Calpe, 1987, 395-644.
- CARRETE PARRONDO, Juan y VEGA, Jesusa: *Grabado y creación gráfica*. Madrid, Historia 16, 1989.
- CASTELLAR-GASSOL, Joan: *Dalí. Una vida perversa*. Barcelona, Edicions de 1984, 2013.
- CRESPO-MARTÍN, Bibiana: «El Libro de Artista de ayer a hoy: seis ancestros del Libro de Artista contemporáneo. Primeras aproximaciones y precedentes inmediatos», *Arte, Individuo y Sociedad*, 26 (2) (2014), 215-232.
- CROMMELYNCK, Aldo y CROMMELYNCK, Piero: «Aldo et Piero Crommelynck», en «Picasso vu par ses compagnons de gravure», *Nouvelles de l'estampe*, 9 (1973), 6.
- FERNÁNDEZ APARICIO, Raúl: «Saura y las multitudes: de Goya a Munch», *Espacio, Tiempo y Forma*, 3 (2015), 105-129.
- FIELD, Albert: *The official catalog of the graphic Works of Salvador Dalí*. Nueva York, Salvador Dalí Archives, 1996.
- GALLEGO GALLEGO, Antonio: «Catálogo de los dibujos de la Calcografía Nacional», *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 43 (1976), 37-94.
- GALLEGO GALLEGO, Antonio: *Historia del grabado en España*. Madrid, Cátedra, 1990.
- GILLOT, Françoise y LAKE, Carlton: *Vida con Picasso*. Barcelona, Ediciones B, 1996.
- JANER, Florencio: «Apéndice acerca del grabado en España», en DUPLESSIS, Georges: *Las Maravillas del Grabado*. París, Hachette, 1873. 381-412 (Facsimil Valencia, Librerías París-Valencia, 1993).
- LAFUENTE FERRARI, Enrique: «Contestación del Excmo Sr. D. Enrique Lafuente Ferrari», en *Breve Historia del Aguatinta (de Goya a Picasso)*. Madrid, RABASF, 1972.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique: «Recuerdo de Teodoro Miciano (1903-1974)», *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 38 (1974), 17-36.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique: «Teodoro Miciano en sus grabados», *Boletín de Bellas Artes. Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría*, V (1977), 133-154.
- LALANNE, Maxime: *Traité de la gravure à l'eau-forte*. París, Cadart et Luquet, 1866.
- MASON, Rainer Michel: *Dalí verdadero / grabado falso*. Valencia, IVAM, 1992.
- MELOT, Michel: «Jacques Frélaud», en VVAA: «Picasso vu par ses compagnons de gravure», *Nouvelles de l'estampe*, 9, (1973), 4.
- MICIANO BECERRA, Teodoro: *Breve historia del aguatinta (de Goya a Picasso)*. Madrid, RABASF, 1972.
- MICIANO BECERRA, Teodoro: «Anasagasti y su obra», *Revista del Ateneo*, IV, 30 (1927), 15-17.
- MICHLER, Ralph y LOPSINGER, Lutz W.: *Salvador Dalí. Catalogue Raisonné of Etchings and Mixed-media Prints*. Munich, Prestel, 1994.
- MÍNGUEZ GARCÍA, Hortensia: «Copia versus original-múltiple. Una relación dialógica en el arte gráfico reproducible», *Arte, Individuo y Sociedad*, 25(1) (2013), 77-93.

- NAVARRO OLTRA, Guillermo (ed.): *Autorretratos del Estado II: el sello postal del franquismo*. Cuenca/Santander, Universidad de Castilla La Mancha/Universidad de Santander, 2015.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio: «Desastres de la guerra», en GÁLLEGO, Julián, PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio y BLAS BENITO, Javier: *Goya Grabador*. Madrid, Fundación Juan March, 1994, 112-162.
- RIGGS, Timothy A.: «The aquatint», *Worcester Art Museum Bulletin*, 5(1) (1975).
- ROMERO ROMERO, Fernando y BLÁZQUEZ SÁNCHEZ, Ángel: «Gráfica política y represión franquista: el grabador Teodoro Miciano Becerra», *Cuadernos para el Diálogo*, 23 (2007), 22-31.
- SABORIDO PIÑERO, Santiago: *El grabador Teodoro Miciano Becerra. Un preso en la Cárcel de Jerez*. Cádiz, Archivo Histórico Provincial, 2015.
- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel: *Revistas ilustradas en España. Del Romanticismo a la guerra civil*. Gijón, Trea, 2008.
- SANTANDER DÍAZ, Manuel: «Cien años de una escuela y la ausencia de uno de sus profesores: La Escuela de Arte de Jerez de la Frontera y el grabador Teodoro Nicolás Miciano Becerra», *Cabás: Revista del CRIEME*, 5 (2011).
- SOTOS SERRANO, Carmen: *Los pintores de la expedición de Alejandro Malaspina. Vol.2*. Madrid, Real Academia de la Historia, 1982.
- VEGA, Jesusa: «Modernidad y tradición en la estampa española del siglo XIX». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vols. IX-X, (1997-1998), 367-378.
- WALLEN, Burr: *Picasso Aquatints*. Florida, Museum of Fine Arts St. Petersburg, 1984.
- WIEBEL, Christiane: *Aquatinta oder die Kunst mit dem Pinsel in Kupfer zu stechen. Das druckgraphische Verfahren von seinen Anfängen bis zu Goya*. Berlín, Deutscher Kunstverlag, 2007, 302-329.

TRADICIÓN, MODERNIDAD Y TRANSGRESIÓN EN LAS ARTES ESCÉNICAS ESPAÑOLAS DURANTE EL FRANQUISMO: VÍCTOR CORTEZO Y LA ESCENOGRAFÍA DE LA CENA DEL REY BALTASAR (1939-1954)

TRADITION, MODERNITY AND TRANSGRESSION DURING FRANCOISM: VÍCTOR CORTEZO AND THE SCENOGRAPHY OF *LA CENA DEL REY BALTASAR* (1939-1945)

Raquel López Fernández¹

Recibido: 09/04/2018 · Aceptado: 02/10/2018
DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2018.21863>

Resumen

Los autos sacramentales gozaron durante el «primer franquismo» de una segunda época de esplendor relacionada con su poder propagandístico. Su conexión con el Imperio, su evocación de un pasado glorioso y su exaltación político-religiosa los asociaban con las principales directrices de la ideología nacionalcatólica imperante. Representados en distintos actos de la dictadura, algunos de ellos, como los decorados por el pintor Víctor Cortezo, presentan características controvertidas que pueden ser explicadas por su vínculo con una modernidad pocas veces planteada para el arte de ese período. Las creaciones de este artista ponen de relieve la capacidad transgresora de las artes escénicas dentro de la más férrea oficialidad de la dictadura franquista.

Abstract

The *Autos sacramentales* reached their second splendour period during the «first Francoism», given their propagandist power. Their connections to the Empire, their evocation of a glorious past, and their political and religious resonances associated them with the prevailing National Catholicism. These were played in several of the dictatorship official acts, and some of them, such as those with sceneries created by painter Victor Cortezo, introduce some controversial features which have linked their art to a modernity which was rarely seen during this period. The painter's creations also highlight the performing arts' capacity of transgression within the strictness of the Franco dictatorship.

1. Contratada FPU del Instituto de Historia-CSIC; becaria de postgrado del Ayuntamiento de Madrid en la Residencia de Estudiantes durante el curso 2018/2019. C. e.: raquel.lopez-fernandez@cchs.csic.es

Palabras clave

Escenografía; figurinismo; franquismo; tradición; transgression; teatro.

Keywords

Scenography; costume design; Francoism; tradition; transgression; theatre

.....

HABLAR DE «TRADICIÓN» dentro del contexto de la cultura desarrollada durante la dictadura del general Francisco Franco (1939-1975) no se torna extraño para una realidad política tangible sustentada, en buena medida, sobre este término. Sin embargo, esta consideración ha terminado por generar una creencia poco ecuánime según la cual el conservadurismo predominante con el que se tiende a calificar dicha etapa, especialmente la que comprende la inmediata posguerra, resulta incompatible con sustantivos como «modernidad» y/o «transgresión». Por fortuna, algunos de los últimos estudios científicos centrados en los años del primer franquismo (1939-1959) han comenzado a desmitificar² ese supuesto oscurantismo que afectó, entre otras manifestaciones, a las artes plásticas³. Un campo de investigación complejo, un *Campo Cerrado*⁴ en el que todavía permanecen confinados los nombres de algunos de sus principales protagonistas⁵. Artistas como Víctor María Cortezo (Madrid, 1908-1978) –también conocido como *Vitín*– que, pese a ser reconocido como uno de los escenógrafos y figurinistas al que «muchas noches de teatro le debían todo un prestigio visual»⁶, apenas lo ha sido en sus facetas de pintor, dibujante y diseñador⁷ desarrolladas desde la década de los treinta, cuando formó parte de los círculos intelectuales de la Generación del 27⁸.

Sus contactos en ese primer tercio del siglo son fundamentales para entender sus derroteros profesionales. Por un lado, gracias a ellos tuvo la oportunidad de participar en una de las iniciativas más célebres e importantes de la renovación escénica española acontecida en esos años: La Barraca. La compañía teatral universitaria, fundada por Federico García Lorca y Eduardo Ugarte, llevó la cultura por todos los pueblos y rincones de España con la representación de obras de teatro clásico español, asistidas por la escenografía más vanguardista de los artistas del momento. Un salto de la pintura a los escenarios puesto en práctica en otras empresas de carácter nacional, como el Teatro de arte de Gregorio Martínez Sierra y María Lejárraga o las compañías de baile de Antonia Mercé *La Argentina* y Encarnación López *La Argentinita*, todas ellas imbuidas por el espíritu de los *Ballets Russes* de

2. Una de las primeras publicaciones en abrir la puerta a estas nuevas directrices fue: BRIHUEGA, Jaime, LLORENTE, Ángel (com.): *Tránsitos. Artistas españoles antes y después de la guerra civil*, catálogo de la exposición (Madrid, 1999). Madrid, Fundación Caja Madrid, 1999.

3. MARZO, José Luis, MAYAYO, Patricia: *Arte en España (1939-2015). Ideas y prácticas políticas*. Madrid, Manuales de Arte Cátedra, 2015.

4. JIMÉNEZ-BLANCO, M^a Dolores (com.): *Campo Cerrado. Arte y poder en la posguerra (1939-1953)*, catálogo de la exposición (Madrid, 2016). Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2016.

5. Esta situación se acentúa para los artistas del mundo de la escenografía y el figurinismo, véase: PELÁEZ, Andrés, ANDURA, Fernanda (coord.): *50 años de figurinismo teatral en España: Cortezo, Mampaso, Narros, Nieva*, catálogo de la exposición (Madrid, 1988). Madrid, Consejería de Cultura, 1988.

6. NIEVA, Francisco: «El último insolente», *Arte y Pensamiento*, suplemento *El País*, Madrid 10 de marzo (1978), 11.

7. Sobre su labor en el teatro, véase PELÁEZ, Andrés: *Vitín Cortezo. Figurinista y escenógrafo. Del auto sacramental a la vida perdularia*, catálogo de la exposición (Madrid, 2012). Madrid, Centro de Documentación Teatral, 2012. Para el resto véase: LAGARDE, Micol (2013): «Víctor María Cortezo: el trazo libre» [en línea], *Don Galán*, 3, p. 1. En: http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum3/pagina.php?vol=3&doc=2_3&pag=2 [fecha de consulta: 12 de febrero 2016] y LÓPEZ FERNÁNDEZ, Raquel: «Escenarios de resiliencia: Víctor Cortezo (1908-1978), del lienzo al escenario o el arte de sobrevivir entre bastidores», *Acotaciones. Revista de investigación y creación teatral*, 40 (2018), 61-90.

8. MORLA LYNCH, Carlos: *En España con Federico García Lorca (páginas de un diario íntimo, 1928-1936)*. Sevilla, Renacimiento, 2008.

Sergei Diaghilev⁹. Tras un intento de realizar los decorados de *Así que pasen cinco años* de García Lorca para el Club Teatral Anfistora truncado por el estallido de la Guerra Civil¹⁰, el debut de Vitín tuvo lugar en la segunda etapa de La Barraca con una *Mariana Pineda* dirigida por Manuel Altolaguirre¹¹, efectuada en homenaje a un ya fallecido Federico, en el marco del II Congreso de Intelectuales Antifascistas celebrado en Valencia en 1937¹². Por el otro, conoció al que, como veremos, fue su gran amigo y protector: Luis Escobar, figura fundamental para entender la supervivencia de Cortezo en una sociedad de posguerra nada tolerante con los asideros al bando republicano, ni con los desafíos a la moral nacionalcatólica que suponían su orientación sexual. Precisamente, la vida personal de Cortezo, marcada por la nocturnidad y el escándalo, ha contribuido al ensombrecimiento de la laboral y a un olvido al que tampoco se ha resistido el propio sector de las bambalinas. En estos circuitos el éxito de la firma del decorado fue, en ocasiones, eclipsado por la del director de la producción, circunstancia a la que se debe sumar la dificultad que entraña el carácter efímero de la obra escénica, muchas veces reconstruida a partir de fuentes gráficas (bocetos, figurines, fotografías...) y escritas (documentación, hemerografía, bibliografía...), desaparecidas o dispersas por innumerables instituciones e imprescindibles en la reconstrucción de las dos producciones de *La cena del rey Baltasar* –la primera de 1939-1940 y la segunda de 1953-1954–, una obra teatral muy interesante por su significación vital en la carrera de Vitín, pero también por la política, cultural y artística en el régimen franquista¹³.

En consecuencia, todas las fuentes localizadas han sido analizadas con metodologías como la formal-comparativa o la filológica, enriquecidas con enfoques políticos y sociológicos necesarios para alcanzar los principales objetivos de la investigación: analizar el papel de la escenografía en estas puestas en escena y poner en relación este aparato plástico con la cultura artística del momento. Con ello se pretende favorecer el conocimiento de la obra de este ignorado artista y destacar su capacidad para crear un imaginario rico, personal e innovador en plataformas de amplia difusión como los escenarios. De este modo, descubrir si existieron

9. ARIAS de COSSÍO, Ana María: *Dos siglos de escenografía en Madrid*. Madrid, Mondadori, 1991; MURGA CASTRO, Idoia: *Escenografía de la danza durante la Edad de Plata (1916-1936)*. Madrid, CSIC, 2017

10. BONET, Juan Manuel: *Diccionario de las vanguardias en España, 1907-1936*. Madrid, Alianza Editorial, 1995, 174.

11. Manuel Altolaguirre había editado en su imprenta el primer libro ilustrado de Cortezo, en el que además se incluyen poemas realizados por él mismo, véase CORTEZO, Víctor: *El tímido (22 dibujos con tres poemas)*. Madrid, Caballo Verde, 1936.

12. CORTEZO, Víctor: «Una representación de «Mariana Pineda» en la Valencia de 1937», *Ya*, Madrid, 8 de diciembre (1974), 41-43; De su estancia valenciana queda una serie de acuarelas, conservadas en el MNAC, que realizó para el Pabellón de la República Española de la Exposición Internacional de París de 1937, ARRANZ MARTÍN, Juan Antonio: «Aproximación a la figura y obra de Víctor Cortezo», *ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, 84 (2001), 170-174; ALIX TRUEBA, Josefina (com.): *Pabellón español 1937: Exposición Internacional de París*, catálogo de la exposición (Madrid, 1987). Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1987.

13. GARCÍA RUIZ, Víctor: «Un poco de ruido y no demasiadas nueces: Los autos sacramentales en la España de Franco (1939-1975)», en ARELLANO, Ignacio (ed.): *Divinas y humanas letras. Doctrina y poesía en los Autos Sacramentales de Calderón, Actas del Congreso Internacional*. Pamplona, Universidad de Navarra, 1997, 119-165 o KASTEN, Carey, «Tradición propagandística: el auto sacramental franquista», en EHRLICHER, Hanno (ed.): *El Siglo de Oro en la España contemporánea*. Madrid, Iberoamericana, 2011, 255-272, autora que también lo aborda en su amplia monografía sobre este género en el s. XX español: KASTEN, Carey: *The cultural politics of twentieth-century Spanish Theatre: representing the auto sacramental*. Maryland, Bucknell University Press, 2012.

«discursos ocultos»¹⁴ capaces de apelar a la transgresión dentro de la oficialidad más obstinada y emitir un testimonio esclarecedor sobre esa cuestionada modernidad artística acotada en dicha periodicidad.

REINA EN EL IMPERIO Y EN EL ALMA NACIONAL: EL AUTO SACRAMENTAL EN LA DICTADURA FRANQUISTA¹⁵

El 27 de abril de 1940 tenía lugar la presentación oficial del Teatro Nacional en la que fue una de sus sedes a partir de entonces: la histórica sala del María Guerrero¹⁶. Para la ocasión se eligió el auto sacramental *La cena del rey Baltasar* (1632) de Calderón de la Barca, dirigida por Luis Escobar, dramaturgo y director de dicho organismo. No se trataba, sin embargo, de la primera iniciativa teatral supeditada al gobierno franquista, pues ya en 1938, en plena Guerra Civil, el Teatro Nacional de FET y de las JONS había llevado a escena otro auto: *El hospital de los locos* de Josef Valdivieso, dirigida por el mismo Escobar e interpretada al aire libre en diferentes ciudades de España¹⁷, constituyéndose como una suerte de alternativa análoga y contraria a la citada compañía del teatro universitario de La Barraca, así como otras iniciativas vinculadas a la guerra organizadas por el bando republicano¹⁸. La elección del auto en estas dos ocasiones no fue una casualidad si tenemos en cuenta los factores político-culturales en los que se desarrollaron ambas puestas en escena.

El auto sacramental era una función dramática religiosa de origen medieval que adquirió una gran importancia en la Edad Moderna dentro del ceremonial de las fiestas del Corpus Christi. Su contenido, aunque religioso, adquiriría matices enormemente propagandísticos cuando, además de celebrar el triunfo de la Eucaristía, sus argumentos exaltaban la figura de la monarquía como estandarte de protección de la religión católica dentro del contexto contrarreformista. Confluían en él, por tanto, las ideas de poder y religión, de Estado y Catolicismo. Un binomio en completa armonía con la ideología nacionalcatólica franquista de la inmediata posguerra para la que consignas como «Por el imperio hacia Dios»¹⁹ proclamaban la importancia del pasado moderno en la recuperación de la España Eterna y la legitimización del Nuevo Estado²⁰. Así, en un temprano 1937 se reconocía mediante decreto la festividad del Corpus por estar «vinculada a las páginas gloriosas de

14. SCOTT, James C.: *Los dominados y el arte de la resistencia*. México, Era, 2000.

15. Los títulos de cada apartado han sido elaborados a partir de versos del propio texto del auto sacramental *La cena del Rey Baltasar*.

16. PELÁEZ, Andrés (ed.): *Historia de los Teatros Nacionales*. Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1995.

17. La primera escenificación tuvo lugar ante la catedral de Segovia con figurines de Pedro Pruna, Foxá, Agustín de: «El hospital de los locos», *Vértice*, San Sebastián, julio (1938), 48-49. Después la obra viajó por distintas ciudades hasta presentarse en 1939 en el Capitol durante las celebraciones de la victoria franquista, KASTEN, Carey: «Tradición propagandística...», 255-272.

18. DENNIS, Nigel, PERAL VEGA, Emilio: *Teatro de la Guerra Civil: el bando republicano*, Madrid, Fundamentos, 2009; PERAL VEGA, Emilio: *Retablos de agitación política: nuevas aproximaciones al teatro de la Guerra Civil española*. Madrid, Iberoamericana, 2013.

19. ABELLÁN, Rafael: *Por el imperio hacia Dios (1939-1955)*. Barcelona, Planeta, 1978, 25.

20. GALLEGO, Ferran: *El evangelio fascista. La formación de la cultura política del fascismo (1930-1950)*. Barcelona, Crítica, 2014, 631-656.

nuestra historia y con marcada influencia en la literatura española del Siglo de Oro»²¹. Posteriormente, otras prerrogativas ratificaron la importancia de esta celebración²² y restablecieron «la conmemoración teatral»²³ con la que se dispuso, incluso, un concurso de creación de autos sacramentales. Premisas que convertían esta fiesta en parte del calendario de celebraciones destinado a la creación de una imagen oficial, concebidas como una gran puesta en escena en las que, como veremos, el componente estético gozó de gran importancia²⁴. De cualquier manera, estas obras teatrales también consolaban los deseos que Giménez Caballero había reclamado, desde 1935, sobre las páginas de *Arte y Estado*: la creación de una fórmula propia del «*arte dei nostri tempi*»²⁵ similar a la que Mussolini había instaurado en la Italia fascista que, en el caso español, pasaba por la adopción de un teatro patrio capaz de representar «la vida humana como fenómeno religioso»²⁶.

La consideración del arte dramático bajo un prisma místico no solo convertía a las obras del Siglo de Oro en las manifestaciones más proclives para la consecución de estos fines, sino que también parecía excluir a cualquier otra forma teatral nacional fuera de esa horquilla temporal, según planteaba Tomás Borrás en su contestación a «¿Cómo debe ser el Teatro Falangista?»²⁷. Para él, este solo podía ser genuinamente español y representante del «alma nacional». Un «Teatro del Protagonista»²⁸ capaz de convertir al hombre en «parte de un Todo; partículas de un Ser que se denomina Patria» y encarnado en los textos de Lope, Tirso o Calderón, literatos que habían alcanzado sus máximas con el género del auto. Frente a este había que evitar el «Antiprotagonista», aquel que «no estudia lo español, sino lo extranjero» y que en España se había dado casi sin interrupciones desde que Moratín hubiese importado los principios del teatro francés, paradigma de esta tipología. El debate en torno a lo que debía ser o no el Teatro Nacional²⁹ se extendió dentro de las fronteras de esta acotación hasta el punto que, para Felipe Lluich, tan solo eran válidos los de Calderón de la Barca por ser este el único capaz de hacerlo trascendente gracias a su encarnación del simbolismo y la alegoría³⁰. Como consecuencia, resultaba lógico que el auto sacramental fuese el tipo favorito para este

21. Decreto núm. 26, «Declarando día feriado el día veintisiete del mes en curso», BOE, 217, 25 de mayo de 1937, 1586.

22. «Orden declarando feriado, a todos los efectos el día del Corpus Christi», BOE, 601, 15 de junio de 1938, 7868.

23. «Orden restableciendo la conmemoración teatral del Corpus Christi», BOE, 601, 15 de junio de 1938, 7868.

24. Véase LLORENTE, Ángel: *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*. Madrid, Visor, 1995, 142-148; BOX, Zira: *España, año cero: la construcción simbólica del franquismo*. Madrid, Alianza, 2010.

25. GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto: *Arte y Estado*. Madrid, Gráfica Universal, 1935, 175.

26. Ídem, 164.

27. BORRÁS, Tomás: «¿Cómo debe ser el Teatro Falangista?», *Revista Nacional de Educación*, 35 (1943), noviembre, 71-84.

28. El término «protagonista» cobra interés si se relaciona con la relevancia que los fascismos dieron al «Héroe, al Protagonista, al Santo, al Salvador, sobre un fondo de masas y gregarios» y su consideración fundamental para el teatro fascista, GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto: *Op. Cit.*, 175.

29. AGUILERA SASTRE, Juan: *El debate sobre el Teatro Nacional en España (1900-1939)*. Madrid, Centro de Documentación Teatral, 2002.

30. LLUCH LARÍN, Felipe: «El auto sacramental», *Revista Nacional de Educación*, 35 (1943), noviembre, 7-17.

Teatro y que los más representados durante la dictadura franquista fuesen los del autor de *La vida es sueño* (1635)³¹.

IDOLATRÍA ALARDE DE MIS GLORIAS, VANIDAD DE MIS VICTORIAS: LA PRIMERA PRODUCCIÓN DE LA CENA DEL REY BALTASAR (1939-1940)

Aunque Luis Escobar no se pronunció respecto a las tesis desarrolladas sobre estas líneas³², su cargo como jefe del Departamento de Teatro y Música parecía imponerle la representación de estos dramas. Comprobado el éxito de su primer experimento a cargo del primitivo Teatro del Servicio Nacional de Propaganda, eligió el laudado auto calderoniano para su puesta en escena con motivo del «tercer aniversario del Movimiento»³³ o el alzamiento militar golpista de julio de 1936. El argumento de *La cena del rey Baltasar*, inspirado en el quinto capítulo del bíblico libro de Daniel, se ambienta en la profana corte babilónica del hijo de Nabucodonosor. La historia narra la caída de un antiguo orden, encarnación del pecado y la idolatría, en pos de la restauración de las virtudes y los valores transmitidos por la palabra de Dios. Un argumento maniqueísta, planteado ya en *El hospital de los locos*, que funcionaba como metáfora de los distintos bandos combatientes en la guerra³⁴ o la secuencia Paraíso-Caída-Redención «en torno a la cual se ensamblaba la visión histórica que sostenían los vencedores»³⁵. Su localización en el Paseo de las Estatuas del madrileño Parque del Retiro (fig. 1), jardines donde siglos antes también habían tenido lugar las veladas teatrales del cortesano Coliseo de Felipe IV, establecía un guiño más al Imperio. Una escenificación completada con bocetos y figurines de Víctor María Cortezo, a quien Escobar había rescatado de un campo de concentración franquista en el que había aterrizado después de haber sido liberado de una checa republicana³⁶.

31. El auto sacramental calderoniano, no obstante, ya había sido fruto de una primera gran revitalización durante los años veinte, asociada a la Generación del 27, con unas connotaciones muy distintas a las que adquirió durante el franquismo, véase KASTEN, Carey: «Reviving the calderonian auto: an avant-garde Project», en KASTEN, Carey: *The cultural politics...*, 11-20. La representación de los autos de Calderón de la Barca a lo largo de la Historia Contemporánea de España ha sido analizada en numerosas ocasiones, aunque por su relevancia en el tema cabe citar los estudios de PACO, Mariano de, «El auto sacramental en el siglo XX: Variaciones escénicas del modelo calderoniano», en PEDRAZA, Felipe B., GONZÁLEZ, Rafael, MARCELLO, Elena (eds.): *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas: actas de las XXIII Jornadas de Teatro Clásico*. Almagro, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, 365-388. Uno de los últimos títulos en sumarse a esa amplia bibliografía ha sido: PROKEVICH, Oleksandr, ESCUDERO, José Manuel (coord.): «Calderón en las artes visuales contemporáneas», *Anuario calderoniano*, 9 (2016).

32. Su participación en el número de la revista en la que se estableció el debate fue meramente técnica, véase: ESCOBAR, Luis: «La dirección escénica de una obra teatral», *Revista Nacional de Educación*, 35 (1943), noviembre, 85-89.

33. OBREGÓN, Antonio: «Crónica Teatral. Teatro Nacional», *Arriba*, Madrid, 16 de julio (1939), 2.

34. KASTEN, Carey: «Tradición propagandística...», 260-261.

35. BOX, Zira: *Op. Cit.*, 57.

36. ESCOBAR, Luis: *En cuerpo y alma*. Madrid, Temas de hoy, 2000, 126-129. Sobre el episodio del encarcamiento en la checa, véase: SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Alfonso: «Víctor Cortezo y los sacripantes del Partido. Notas a un poema de Luis Cernuda», *Huarte de San Juan. Filología y didáctica de la lengua*, 12 (2012), 7-26.



FIGURA 1. SANTOS YUBERO, PASEO DE LAS ESTATUAS. ENTREGA DE LA BANDERA [AL FONDO ESCENOGRAFÍA DE LA CENA DEL REY BALTASAR], 25-07-1939, FOTOGRAFÍA, MADRID. Fotografía facilitada por: Comunidad de Madrid. Consejería de Cultura, Turismo y Deportes. Dirección General de Patrimonio Cultural. Subdirección General de Archivos. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid (Fondo Santos Yubero, 5499/3).

Tras su estreno el 23 de julio de 1939, el aplauso fue prácticamente unánime³⁷. Un triunfo que pudo condicionar su restitución para el citado evento en el María Guerrero. Sin embargo, esta producción no gozó de la misma fortuna crítica que la primera. Entre los blancos de los ataques estuvo el apartado escenográfico³⁸, curiosamente, uno de los pocos componentes que se mantuvo perenne entre una y otra representación³⁹, pues Cortezo tan sólo había adaptado a las tablas del teatro el despliegue decorativo erigido al aire libre. La principal objeción al respecto tuvo que ver con «la mezcla de elementos tan diversos y extranjeros en la *mise-en-scène* de una obra clásica y un autor como Calderón»⁴⁰. Estos recelos, para algunos investigadores ocasionados por el vanguardismo⁴¹ y la «herencia lorquiana y barraqueña»⁴² de la producción, pudieron tener que ver no solo con las filiaciones estéticas y personales de Vitín antes y durante la Guerra Civil⁴³, sino también con la pérdida de influencia que Escobar había comenzado a acusar dentro de la órbita falangista

37. Un testimonio negativo vino de CUEVA, Jorge de la: «Teatro de la Falange: 'La cena del rey Baltasar'», *Ya*, Madrid, 25 de julio (1939), 6. Para conocer más críticas, véase prensa de los días 24 y 25 de julio de 1939.

38. No fue la única materia en encontrar detractores: Eduardo Marquina, José María Pemán o Antonio Obregón fueron críticos con las actuaciones de los actores e incluso con el uso de música y danza, KASTEN, Carey: *The cultural politics...*, 57.

39. La obra se estrenó con el entremés *La Rabia* y además cambió gran parte de su elenco original. Véase ficha del estreno en la base de datos del Centro de Documentación Teatral (CDT).

40. OBREGÓN, Antonio: «Presentación de la Compañía de Teatro Nacional», *Arriba*, 28 de abril (1940), 6.

41. KASTEN, Carey: «Tradición propagandística...», 264..

42. GARCÍA RUIZ, Víctor: *Op. Cit.*, 104.

43. Escobar en LAGARDE, Micol: *Op. Cit.*, 13.

y, en concreto, de la más cercana a Dionisio Ridruejo, por aquel entonces Director Nacional de Propaganda⁴⁴



FIGURA 2. VÍCTOR CORTEZO, RETABLO ESCÉNICO PARA *LA CENA DEL REY BALTASAR*, 1939, TÉCNICA MIXTA, ALMAGRO, MNT, MO00026.

En cualquier caso, Cortezo era un «dibujante y poeta, hombre de viajes y museos, ciencia y conciencia»⁴⁵, con un bagaje cultural que le facultaba para imprimir a cada pieza el carácter más afín, pues para él la verdadera labor del figurinista era adaptar cada estilo artístico a la necesidad de la obra representada⁴⁶. En el caso de *La cena del rey Baltasar*, observada la maqueta (fig. 2) conservada en el Museo Nacional del Teatro (MNT), existe un *je ne sais quoi* con la abigarrada ornamentación de los bocetos escenográficos del s. XVII. La disposición de las tres hornacinas en lo alto del escenario, rematadas con complicados frontones, soportadas por estípites o columnas de tipo salomónico y el baño de todas ellas en oro, tampoco libra la comparación con las piezas de altar del barroco decorativo madrileño. Un exceso que, al mismo tiempo, Vitín no dudó en conjugar con la exuberancia laica de la corte del, no menos

44. ESCOBAR, Luis: *En cuerpo y...*, 129.

45. CASTRO, Cristóbal de: *Op. Cit.*, 2.

46. CORTEZO, Víctor: «Plástica y ornamentación escénicas», *Revista Nacional de Educación*, 35 (1943), noviembre, 97-103. En esta publicación no solo revela su propia concepción de la escenografía y el figurinismo, sino también su perfecto conocimiento de los hitos llevados a cabo en este campo por Gordon Craig, Louis Jouvet, Herbert Prentice o, en su inmediata contemporaneidad, Christian Bérard.

barroco, rey Luis XIV. La innegable deuda de Baltasar con la imagen del Rey Sol (fig. 3), lo aleja de la –ya aludida– escasa simpatía franquista por los productos culturales del país vecino, pero lo aproxima al gusto de Alexandre Benois en sus decorados para la pieza de los *Ballets Russes: Le pavillon d'Armide*, (Théâtre du Châtelet, París, 1909), lo que demuestra el conocimiento de lo extranjero que tenía Cortezo. Un mismo saber foráneo se deja sentir en la concepción tridimensional del decorado, escalonado y dispuesto en varios pisos, en consonancia con las sugerencias de Adolphe Appia. La heterogeneidad planteada por el pintor y decorador sobre ese «retablo escénico» aunaba así elementos de la tradición sin renunciar a la modernidad.



FIGURA 3. VÍCTOR CORTEZO, *BALTASAR, VANIDAD E IDOLATRÍA*, 1947, GUACHE, 34 X 53 CM, ALMAGRO, MNT, F06363.

Si volvemos a fijar la atención sobre la figura del rey Baltasar, encontramos en ella un soplo «femenino», incluso homoerótico, advertido por el generoso escote de su jubón y el acortamiento de su falda. Unos rasgos que poco tenían que ver con la imagen masculina heroica de «mitad monje, mitad soldado»⁴⁷, representante de la nación viril, promovida durante el primer franquismo y sí exaltada en otros autos como *El hospital de los locos*. El aspecto del monarca transgredía la estética de la dictadura con un porte que, en la vida real, hubiera sido motivo de persecución e incluso clasificado de atentado contra la nación⁴⁸. Una osadía con la que coinci-

47. GONZÁLEZ AJA, Teresa: «Monje y soldado. La imagen masculina durante el franquismo», *International Journal of Sport Science*, 1, 1 (2005), 64-83.

48. La trascendencia que el Estado dio a diferenciación entre «lo masculino» y «lo femenino», como sostén de la moralidad del régimen, hizo que un cualquier alteración o ataque contra la virilidad fuese catalogado como atentado contra la propia nación. Para algunos estudiosos del tema este argumento se convirtió en uno de los



FIGURA 4. VÍCTOR CORTEZO, *BALLET. CORTEJO DE LA VANIDAD Y LA IDOLATRÍA*, 1947, GUACHE, 43 X 53 CM, ALMAGRO, MNT, F06362.

dían sus dos seductoras esposas: Vanidad, acompañada del clásico atributo del espejo, e Idolatría, más adorada que venerante (fig. 3), ya que ninguna de ellas parece capacitada para sortear las consignas de vestuario promulgadas por la Sección Femenina de FET y de las JONS (SF) u otras habituales en la época que no recomendaban «ni escotes, ni brazos desnudos, ni vestidos cortos, ni abiertos ni ceñidos»⁴⁹. Vitín mostraba con ellas sus cualidades de diseñador de moda, oficio que había desempeñado en París, con unos trajes dignos de cualquier diva del Hollywood de los años treinta y en los que la huella de Christian Béraud, a quien conocía y con quien fue comparado⁵⁰, también está claramente presente. El monocromo promocionado por SF perdía entonces la batalla contra una explosión de color digna de la ya mentada compañía de Diaghilev, como denotan los magníficos *gouaches* donde varias bailarinas danzan en pleno frenesí (fig. 4). Y si los vestidos hablasen los de estas máscaras lo hacían a través de un lenguaje en el que su «yo»⁵¹ se extendía hacia un erotismo cercano al género sicalíptico o, al menos, al de la revista para

principales motivos de persecución y punición a los homosexuales durante la dictadura, como dilucida Mercé Picornell y recoge MORA, Víctor: *Al margen de la naturaleza: La persecución de la homosexualidad durante el franquismo*. Barcelona, Debate, 2016.

49. SUEIRO, Susana: «La posguerra en imágenes», en SUEIRO, Susana (com.): *Posguerra: Publicidad y Propaganda (1939-1959)*, catálogo de la exposición (Madrid, 2007). Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2007, 13-265, 83.

50. NIEVA, Francisco: *Tratado de escenografía*. Madrid, Fundamentos, 2011, 150.

51. SQUICCIARINO, Nicola: *El vestido habla: Consideraciones psico-sociológicas sobre la indumentaria*. Madrid, Cátedra, 2012.

el que Cortezo también realizó trabajos, sobre todo, a partir de 1953, cuando Luis Escobar compró y dirigió el Teatro Eslava. Una sensualidad con la que, en general, este pintor solía embeber sus diseños de personajes femeninos –no tanto a los masculinos–, como se aprecia en los de las protagonistas de la tragedia *Electra* (Teatro María Guerrero, Madrid, 1949)⁵².

Todas estas licencias en el vestuario se podían resumir como un «triunfo de lo poético frente a lo realista»⁵³ que, en el caso del auto y gracias a la alegoría calderoniana, permitía al artista alejarse de la virtud y excusarse en los vicios encarnados por los personajes, al tiempo que sorteaba las vicisitudes de una crítica que, como decíamos y a pesar de todo, vio con buenos ojos «su fantasía [...] asistida por la cultura y el buen gusto», pues así pudo «junto al Profeta Daniel, de sobriedad bíblica, situar a la idolatría y la vanidad de pompa italiana»⁵⁴. Por ello, lo que para algunos había sido razón de disconformidad durante su representación en el Teatro María Guerrero no fue juicio compartido por la intelectualidad franquista que, con motivo de la primera escenificación en el Retiro, publicó en *Vértice* un encomioso artículo. En él se incluía un sustancioso número de los bocetos que desfilaron «Por el escenario [...] plenamente acertado de color y proporción»⁵⁵. Un muestrario de dibujos que, en contraste con los conservados en el MNT⁵⁶, encontraba su versión más abocetada y atemperada, hasta el punto que un pudoroso Baltasar ocultaba su torso desnudo. Lo mismo ocurre con las fotografías del estreno incluidas en la edición. En ellas vemos un menor grado de artificiosidad en la materialización de los trajes que responde, en parte, a la precariedad económica del momento o, tal vez, a una intervención de la censura que concordaría con la presencia de un mayor recato en las partes corporales que originalmente iban más descubiertas⁵⁷. A pesar de ello, otras fuentes audiovisuales y materiales remanentes⁵⁸, que permiten un examen más detallado de las piezas, todavía muestran un vestuario atrevido, especialmente en los casos de Vanidad e Idolatría que, aún con manga larga y cuello alto, mantuvieron esas sugerentes y ceñidas siluetas (fig. 5).

Sea como fuere, a partir de entonces Cortezo se convirtió en uno de los nombres más frecuentes en los programas de mano de los teatros de la capital, probablemente gracias a estas puestas en escena de las que Eugenio d'Ors llegó a declarar que: «ni las realizaciones de Max Reinhardt ni los ya antiguos Ballets Rusos ni ninguno de

52. LÓPEZ FERNÁNDEZ, Raquel: *Op. Cit.*, 75-76.

53. PELÁEZ, Andrés: *Vitín Cortezo. Figurinista...*, 15.

54. CASTRO, Cristóbal de: «Presentación de la Compañía del Teatro Nacional», *Madrid*, Madrid, 29 de abril (1940), 5.

55. ROS, Samuel: «Un auto de Calderón en los jardines del Retiro y en el año de la Victoria», *Vértice*, San Sebastián, agosto-septiembre (1939), n/p.

56. A excepción de la maqueta, los diseños del MNT son de 1947, realizados para la muestra de *Teatro en España*, celebrada 1948 para la Sociedad de Amigos del Arte y filmada por el NO-DO, 289, 19 de julio, 1948.

57. La ausencia de informes sobre esta obra por parte de la Sección de Censura Teatral impide atestiguar esta sugerencia. No obstante, la dureza de este organismo en la más cercana posguerra fue menor que en los años posteriores, según MUÑOZ CÁLIZ, Berta: *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005, 36. Al margen de esa posible enmienda y de lo meramente económico, las diferencias apreciadas también pueden responder a otras causas, como la dificultad para materializar en tejido lo plasmado sobre el papel.

58. En el mismo noticiario al que aludíamos en la nota 52 se pueden ver los atuendos de Vanidad e Idolatría. Este último y el correspondiente a el rey Baltasar forman actualmente parte de los fondos del MNT.

los intentos extranjeros [...] alcanzaron un grado de plasticidad tan evocadora»⁵⁹. El teórico catalán había sido testigo directo de esta cuando, en otoño de 1940, la compañía de Teatro Nacional la llevó de gira –junto al *Hospital de los locos*– por el Portugal salazarista, país amigo del eje fascista, como muestra de hermandad entre ambas naciones con ocasión de la Exposición Mundo Portugués⁶⁰.



FIGURA 5. DIBUJOS Y FOTOGRAFÍAS DE LA CENA DEL REY BALTASAR ILUSTRADOS EN LA REVISTA VÉRTICE, AGOSTO-SEPTIEMBRE, 1939. [TOMADAS DE ROS, SAMUEL: «UN AUTO DE CALDERÓN...»N/P].

ALCANZAN LAS OBRAS DONDE LLEGAN LOS DESEOS: LA SEGUNDA PRODUCCIÓN DE LA CENA DEL REY BALTASAR (1953-1954)

Trece años más tarde, el 24 de mayo de 1953, *La cena del rey Baltasar* viajó de nuevo internacionalmente. La misión diplomática, organizada por la Dirección General de Cinematografía y Teatro con ayuda del embajador en la Santa Sede José María

59. Citado en GARCÍA, Víctor: *Op. Cit.*, 135.

60. Más detalles de esa gira en ESCOBAR, Luis: *En cuerpo y...*,135-136. El carácter fraternal del episodio también aparece relatado e ilustrado en la portada del diario ABC, Madrid, 1 de diciembre (1940).

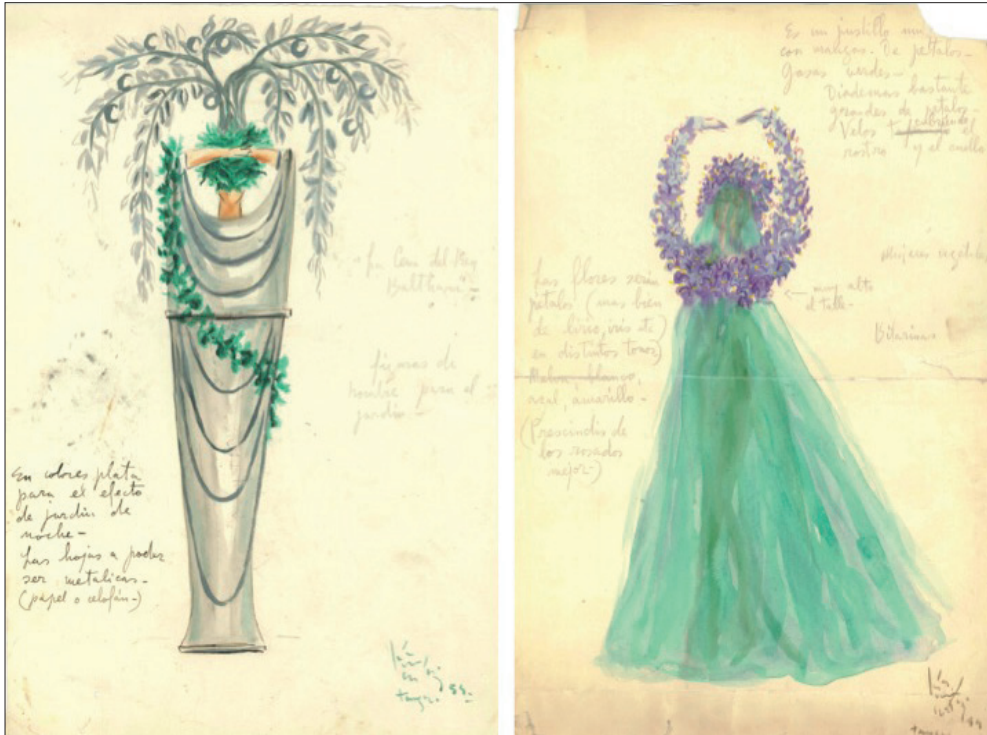


FIGURA 6. VÍCTOR CORTEZO, DISEÑOS DE VESTUARIO PARA FIGURAS DE HOMBRE PARA EL JARDÍN Y MUJERES VEGETALES. BAILARINAS, 1954, TÉCNICA MIXTA, 35, 5 X 24, 5 CM, ALMAGRO, MNT, FO3367/FO3366.

Castiella, había sido gestada durante el XXXV Congreso Eucarístico Internacional celebrado en Barcelona⁶¹ y tenía como destino el Auditórium del Palacio Pío del Vaticano. Su objetivo era homenajear al duodécimo papa de nombre homónimo o, dados los acontecimientos históricos que sucedieron dicha actuación, constituirse como ofrenda diplomática previa a la firma del Concordato Vaticano en agosto de ese mismo año. Los asistentes al evento se deleitaron con las actuaciones de la Compañía Lope de Vega, agrupación vinculada al otro Teatro Nacional: el Teatro Español y dirigida por José Tamayo, junto con Escobar, el director con el que más veces trabajó Vitín. Los decorados fueron obra de Sigfrido Burmann, más austeros que los de Cortezo años antes, aunque también constituidos por plataformas e «iluminados» por una gran custodia dorada como única reminiscencia barroca y eucarística. Vitín, que en esta ocasión tan solo se hizo cargo del vestuario, no renunció a su estilo, hasta el punto que también se tuvieron que incorporar algunos metros de tela para cubrir unas carencias textiles que hubiesen podido levantar las sospechas de los miembros del clero allí presentes⁶². Remedios como este o las palabras con las que Tamayo se prevenía en *Teatro: revista internacional de la escena*

61. Esta información y otras relativas a la organización de dicho evento se incluyen en: Archivo General de la Administración (AGA), Dirección General de Propaganda del Ministerio de Información y Turismo, caja 21/02391, «Informe-memoria sobre la representación en El Vaticano del auto sacramental 'La cena del rey Baltasar'».

62. *Mesa debate en torno a la figura de Vitín Cortezo* [DVD], Teatro Valle-Inclán de Madrid, INAEM, 28-05-2012, duración: 01:19:06 h. Centro de Documentación Teatral, VID-5761.



FIGURA 7. VÍCTOR CORTEZO, *IDOLATRÍA*, 1951, TÉCNICA MIXTA, 35 X 25 CM. ALMAGRO, MNT, F1157.

de críticas como las que le habían llovido a Escobar, alegato del gran «respeto al sentido intencionadamente religioso que movió a sus autores al escribir los ‘autos sacramentales’»⁶³, denotaban un gran esfuerzo por no herir las sensibilidades de un ambiente menos autárquico, pero si más católico de los años 50, que culminó con la llegada al poder del Opus Dei en 1957.

Los figurines conservados en el MNT sobre esta producción, repuesta en Madrid en 1954⁶⁴, muestran unos diseños más hieráticos en las participantes del cortejo de damas, menos acentuado en los bosquejos para los elementos vegetales antropomorfos (fig. 6), en los que lleva a sus máximas la utilización del vestuario con un sentido corpóreo. En la misma institución existe un figurín de 1951 que, si bien próximo en fechas, devuelve una imagen similar a la de la Idolatría de 1939-40 (fig. 7)⁶⁵. No debe de ser confundido con el de 1953 pues, aunque actualmente desaparecido, una noticia del *ABC* sobre la actuación recogía uno muy distinto⁶⁶. Tanto este, como el de Vanidad y el rey Baltasar –también en paradero desconocido– siguen acusando un gran barroquismo, en los casos femeninos muy cercano al de la dama de corte española en época de los Austrias, como muestra el enorme guardainfante que oculta con recelo la figura más vanidosa.

Entre los ilustrados en dicho periódico también se halla el del profeta Daniel y el de Muerte. El diseño de esta última, portadora de la guadaña, difiere del albergado en el MNT bajo el mismo nombre que, en lugar de sujetar ese clásico atributo, sostiene una copa (fig. 8). Esta variación iconográfica puede atenerse a la ilustración de distintas escenas del auto⁶⁷ o, conocida su datación en 1954, corresponderse con un nuevo modelo para su reposición en el Teatro Español⁶⁸. La solución a tal incongruencia parece saldarla otra publicación periódica: en el mismo número de la revista *Teatro* sobre la que Tamayo argumentaba acerca de la representación en el Vaticano se reproducía, a todo color y página completa, un figurín rotulado como «Séquito de la Muerte»⁶⁹ (fig. 9). Vestido con la misma prenda jironada, en azul y no en rojo como la de su jerarca, el mortífero vasallo sostiene el apero de labranza con el mismo gesto que la borrosa figura en blanco y negro del *ABC*. Tan esclarecedora estampa venía precedida de un importante elenco de figurines: una de las

63. TAMAYO, José: «Un auto sacramental en el Vaticano», *Teatro: Revista Internacional de la Escena*, 5, marzo (1953), 60.

64. Fue escenificada en el II Congreso de la Unión Latina en el Teatro Español el 12 de mayo de 1954, MARQUERÍE, Alfredo, «El auto sacramental ‘La cena del rey Baltasar’, en el Español», *ABC*, Madrid, 13 de mayo (1954), 41. En los Jardines de Sabatini los días 24, 25 y 26 de mayo, G. P. E., «En los jardines de Sabatini», *ABC*, Madrid, 26 de mayo (1954), 9. Algunas fotografías sobre el estreno del CDT, tomadas en Murcia o Tarragona, dan cuenta de que la obra también se representó de gira por España esa temporada.

65. No se ha podido determinar la procedencia o el destino del mismo. La obra entró en el MNT el 13 de marzo de 1991, proveniente del CDT, sin ofrecer más datos su origen.

66. CORTÉS CAVANILLAS, Julián: «La compañía ‘Lope de Vega’ representó anoche al aire libre, en el Auditorium del Palacio Pío, del Vaticano, ‘La cena del Rey Baltasar’ de Calderón de la Barca», *ABC*, Madrid, 23 de mayo (1953), 47.

67. Véanse los versos 1353-1367, en ellos se narra la escena en la que la Muerte porta una copa. Previamente, el personaje aparece en varias ocasiones empuñando una daga y/o una espada, CALDERÓN de la BARCA, Pedro: *La cena del rey Baltasar*. Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Reichenberg, 2013, 43.

68. Todos los figurines de esta segunda producción de *La cena del rey Baltasar* fueron donados por José Tamayo al MNT con fecha de 1954.

69. CORTEZO, Víctor: «Figurines, a todo color: para un auto de Calderón», *Teatro: revista internacional de la escena*, 5 (1953), marzo, 64.



FIGURA 8. VÍCTOR CORTEZO, MUERTE, 1954. TÉCNICA MIXTA, 35 X 25 CM. ALMAGRO, MNT, F3365.



FIGURA 9. VÍCTOR CORTEZO, *SÉQUITO DE LA MUERTE*, 1953, ILUSTRACIÓN DEL FIGURÍN. [TOMADO DE CORTEZO, VÍCTOR, «FIGURINES, A TODO COLOR: PARA UN AUTO DE CALDERÓN»..., 63].

doncellas del cortejo de la Vanidad, un paje con una sombrilla, un imponente profeta Daniel a página completa y el famoso trío de soberanos. Como se puede observar, Baltasar, Vanidad e Idolatría lucen unos llamativos tintes que suman abigarramiento a los estampados presentes en sus prendas (fig. 10). Un tratamiento formal que retrotrae, de nuevo, a los ruso y a los entramados de los trajes que lucían los personajes de Mikhail Larionov para el ballet *Le Bouffon* (Théâtre de la Gaîté, París, 1921), que podemos corroborar a través de los testimonios fotográficos de las diferentes actuaciones. Eso sí, del mismo modo que sucedía con la «primera cena», tanto las fotografías, como el vestuario depositado en los fondos del MNT⁷⁰ demuestran la imposibilidad de trasladar con total fidelidad lo figurado sobre el papel a la superficie de las telas⁷¹.

El mejor calificativo para definir el conjunto de bocetos es el de ecléctico, si bien a nivel formal sobrevuela en la mayoría de los dibujos un mayor expresionismo y, ahora sí, un mayor acercamiento a la vanguardia. No obstante, la cronología no autoriza a hablar de una actitud

«de avanzadilla», sino de esa etiqueta de modernidad en tanto que el pintor huyó de realismos y academicismos para adoptar un lenguaje cercano a los foráneos y denostados «-ismos». Movimientos de anteguerra paradójicamente considerados, todavía en 1951 y a pesar del un nuevo espíritu emergente en las políticas artísticas dictatoriales⁷², como representantes de lo anticristiano para los sectores más católicos⁷³. Todo esto permite volver a señalar la capacidad de Cortezo para conjugar la tradición española, la modernidad internacional y la transgresión de lo establecido. Como sea, sus dibujos tampoco tenían nada que envidiar a los que sus

70. Aunque no contempla la totalidad del guardarropa para la producción, la institución dispone de más de una treintena de piezas entre prendas y complementos. Entre ellos, los confeccionados para el rey Baltasar, Vanidad, Idolatría, Muerte, Pensamiento y Furor, así como varios correspondientes a los cortejos de los personajes principales.

71. Asimismo, llaman la atención otros cambios más sustanciales con respecto a los bocetos. El más llamativo vuelve a ser el del personaje de la Muerte, cuyo tocado y casaca no coincide con ninguno de los bocetos descritos con anterioridad. También se observan los «metros de tela» añadidos por orden Tamayo en los tules elegidos para componer las mangas y pecheras de los personajes de Vanidad e Idolatría.

72. CABAÑAS BRAVO, Miguel: *La política artística del franquismo: el hito de la Bienal Hispano-Americana de Arte*. Madrid, CSIC, 1996. Estas y otras reorientaciones políticas del franquismo dirigidas a la apropiación de la renovación plástica y su uso diplomático son tratadas por el mismo autor en: CABAÑAS BRAVO, Miguel, «La apropiación de la modernidad artística», en JIMÉNEZ-BLANCO, M^a Dolores: *Op. Cit.*, 298-301.

73. Nos referimos a las declaraciones sobre las vanguardias de Federico García Sanchiz, comentadas en DÍAZ SÁNCHEZ, Julián: *La idea de arte abstracto en la España de Franco*. Madrid, Cátedra, 2013, 133-134.



FIGURA 10. VÍCTOR CORTEZO, *EL REY BALTASAR, LA VANIDAD Y LA IDOLATRÍA*, 1953, ILUSTRACIONES DE FIGURINES. [TOMADO DE CORTEZO, VÍCTOR, "FIGURINES, A TODO COLOR: PARA UN AUTO DE CALDERÓN"... , 61].

contemporáneos realizaban en Italia, Francia o Estados Unidos, entre los que podemos destacar por afinidad a Gianni Ratto, Lucia Chase o Marcel Vertès.

Por ello, aunque la representación del auto fue un éxito tanto en Roma como en Madrid, se abrió el debate a favor y en contra del modo en que se debían de representar estos dramas. Dramaturgos, como Cayetano Luca Tena, defendían la libertad creativa que ofrecía su atemporalidad y simbolismo, mientras que filósofos, como Miguel Cruz Hernández, mantenían que por encima de la artificiosidad debía de primar la misiva religiosa, muchas veces soterrada bajo la plasticidad⁷⁴. La incapacidad de conciliar ambas posturas y, en general, la dificultad de comprensión del mensaje de los autos por parte del público, terminaron por confirmar la invalidez de estos dramas para funcionar como ese «teatro para sus tiempos», de modo que su representación con tan clara implicación política tuvo fin en esta «segunda época»⁷⁵ de esplendor de los autos.

Con todo, el análisis efectuado sobre estas dos producciones de *La cena del rey Baltasar* permiten elaborar una serie de conclusiones. Por un lado, los marcos

74. KASTEN, Carey: «Tradición propagandística...», 265-266.

75. Es Víctor García Ruiz quien clasifica por épocas las representaciones del auto sacramental durante la dictadura. La primera se corresponde con los años 1939-1945 y los autos dirigidos por Luis Escobar, Felipe Lluch y Cayetano Luca Tena en los Teatros Nacionales. La segunda tuvo lugar entre 1952-1959, con José Tamayo al frente de las producciones y sus puestas en escena con la Compañía Lope de Vega. La última comprendió los años 1960-1965 y fue llevada a escena por compañías de teatro amateur. Para saber más, véase GARCÍA RUIZ, Víctor: *Op. Cit.*, 123-134.

políticos en los que ambas se desarrollaron constatan el destacado puesto propagandístico que ocupó el auto sacramental durante el primer franquismo por su identificación con las señas de identidad ideológica de la dictadura y la importancia de toda una maquinaria ritual. El estatus de este género como emblema del Teatro Nacional se mantuvo, al menos, durante el tiempo en que la historiografía ha considerado que lo tradicional, omnipresente en la cultura de la dictadura, todavía se mostraba recelosa de establecer pactos con lo moderno. Por el otro, el aparato plástico creado por Víctor Cortezo ha ejercido, de diferentes maneras, como contrapunto a esas mismas afirmaciones. Su concepción personal de la tradición histórico-artística, escenográfica, tanto a nivel local como foráneo, sin pasar por alto una modernidad que también se fija en lo internacional desde los primeros años de la autarquía, configura el escenario como un foro en el que repensar cronológicamente términos tan arraigados como el de aperturismo. Además, su osadía a la hora de revestir alegóricamente a sus máscaras evidencia la existencia de discursos ocultos, de una clara «conducta ‘fuera de escena’, más allá de la observación directa de los detentadores de poder [...] constituido por las manifestaciones [...] que contradicen o tergiversan lo que aparece en el discurso público»⁷⁶. Vitín apeló así a la transgresión, aún cuando sus circunstancias personales le conminaban a cierta discreción para garantizar su supervivencia, y convirtió el escenario en una forma de vida en la que la censura se manifestó, al menos en lo escenográfico, más blanda que suspicaz. En consecuencia de esto último y dada la amplia capacidad de difusión de los escenarios a la que hacíamos mención al inicio de este trabajo, es inevitable plantear una temprana relación de la dictadura con la modernidad artística: el preludio de lo que no sin reticencias, como hemos comprobado con esa puesta en escena de 1953-1954, terminó por convertirse en una ambiciosa apropiación. A falta de más estudios de caso sobre la escenografía y el figurinismo durante esta época, proponemos este campo de investigación como un testigo necesario para continuar elaborando nuevos juicios, como la bisagra entre las experiencias más avanzadas previas a la Guerra Civil y las que, poco a poco, despuntaron a lo largo de las siguientes décadas.

76. SCOTT, James C.: *Op. Cit.*, 28.

BIBLIOGRAFÍA

- ABELLÁN, Rafael: *Por el imperio hacia Dios (1939-1955)*. Barcelona, Planeta, 1978.
- AGUILERA SASTRE, Juan: *El debate sobre el Teatro Nacional en España (1900-1939)*. Madrid, Centro de Documentación Teatral, 2002.
- ALIX TRUEBA, Josefina (com.): *Pabellón español 1937: Exposición Internacional de París*, catálogo de la exposición (Madrid, 1987). Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1987.
- ARIAS DE COSSÍO, Ana María: *Dos siglos de escenografía en Madrid*. Madrid, Mondadori, 1991.
- ARRANZ MARTÍN, Juan Antonio: «Aproximación a la figura y obra de Víctor Cortezo», *ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, 84 (2001), 170-174.
- BONET, Juan Manuel: *Diccionario de las vanguardias en España, 1907-1936*. Madrid, Alianza Editorial, 1995.
- BORRÁS, Tomás: «¿Cómo debe ser el Teatro Falangista?», *Revista Nacional de Educación*, 35 (1943), noviembre, 71-84.
- BOX, Zira: *España, año cero: la construcción simbólica del franquismo*. Madrid, Alianza, 2010.
- BRIHUEGA, Jaime, LLORENTE, Ángel (com.): *Tránsitos. Artistas españoles antes y después de la guerra civil*, catálogo de la exposición (Madrid, 1999). Madrid, Fundación Caja Madrid, 1999.
- CABAÑAS BRAVO, Miguel: *La política artística del franquismo: el hito de la Bienal Hispano-Americana de Arte*. Madrid, CSIC, 1996.
- CABAÑAS BRAVO, Miguel: «La apropiación de la modernidad artística», en JIMÉNEZ-BLANCO, M^a Dolores (com.): *Campo Cerrado. Arte y poder en la posguerra (1939-1953)*, catálogo de la exposición (Madrid, 2016). Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2016, 298-301.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro: *La cena del rey Baltasar*. Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Reichenberg, 2013.
- CASTRO, Cristóbal de: «Presentación de la Compañía del Teatro Nacional», *Madrid*, Madrid, 29 de abril (1940), 5.
- CORTÉS CAVANILLAS, Julián: «La compañía 'Lope de Vega' representó anoche al aire libre, en el Auditorium del Palacio Pío, del Vaticano, 'La cena del Rey Baltasar' de Calderón de la Barca», *ABC*, Madrid, 23 de mayo (1954), 47.
- CORTEZO, Víctor: *El tímido (22 dibujos con tres poemas)*. Madrid, Caballo Verde, 1936.
- CORTEZO, Víctor: «Plástica y ornamentación escénicas», *Revista Nacional de Educación*, 35 (1943), noviembre, 97-103.
- CORTEZO, Víctor: «Figurines, a todo color: para un auto de Calderón», *Teatro: revista internacional de la escena* (1952), 5, marzo, 64.
- CORTEZO, Víctor: «Una representación de 'Mariana Pineda' en la Valencia de 1937», *Ya*, Madrid, 8 de diciembre (1974), 41-43.
- CORTEZO, Víctor: «Más de la Valencia de 1937», *Ya*, Madrid, 13 de abril (1975), 41.
- CUEVA, Jorge de la, «Teatro de la Falange: 'La cena del rey Baltasar'», *Ya*, Madrid, 25 de julio (1939), 6.
- Decreto núm. 26, «Declarando día feriado el día veintisiete del mes en curso», BOE, n^o 217, 25 de mayo de 1937, 1586.
- DENNIS, Nigel, PERAL VEGA, Emilio: *Teatro de la Guerra Civil: el bando republicano*. Madrid, Fundamentos, 2009.
- DÍAZ SÁNCHEZ, Julián: *La idea de arte abstracto en la España de Franco*. Madrid, Cátedra, 2013.

- ESCOBAR, Luis: «La dirección escénica de una obra teatral», *Revista Nacional de Educación*, 35 (1943), noviembre, 85-89.
- ESCOBAR, Luis: *En cuerpo y alma*. Madrid, Temas de hoy, 2000.
- GALLEGO, Ferran: *El evangelio fascista. La formación de la cultura política del fascismo (1930-1950)*. Barcelona, Crítica, 2014.
- GARCÍA RUIZ, Víctor: «Un poco de ruido y no demasiadas nueces: Los autos sacramentales en la España de Franco (1939-1975)», en ARELLANO, Ignacio (ed.): *Divinas y humanas letras. Doctrina y poesía en los Autos Sacramentales de Calderón, Actas del Congreso Internacional* (Pamplona, 1997). Pamplona, Universidad de Navarra, 1997, 119-165.
- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto: *Arte y Estado*. Madrid, Gráfica Universal, 1935.
- GONZÁLEZ AJA, Teresa: «Monje y soldado. La imagen masculina durante el franquismo», *International Journal of Sport Science*, 1, 1 (2005), 64-83.
- G. P. E.: «En los jardines de Sabatini», *ABC*, Madrid, 26 de mayo (1954), 9.
- JIMÉNEZ-BLANCO, M^a Dolores (com.): *Campo Cerrado. Arte y poder en la posguerra (1939-1953)*, catálogo de la exposición (Madrid, 2016). Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2016.
- KASTEN, Carey: «Tradición propagandística: el auto sacramental franquista», en EHRICHER, Hanno (ed.), *El Siglo de Oro en la España contemporánea*. Madrid, Iberoamericana, 2011, 255-272.
- KASTEN, Carey: *The cultural politics of twentieth-century Spanish Theater: representing the auto sacramental*. Maryland, Bucknell University Press, 2012.
- LAGARDE, Micol (2013): «Víctor María Cortezo: el trazo libre» [en línea], *Don Galán*, 3, p. 1. En: http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum3/pagina.php?vol=3&doc=2_3&pag=2 [fecha de consulta: 12 de febrero 2016]
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, Raquel: «Escenarios de resiliencia: Víctor Cortezo (1908-1978), del lienzo al escenario o el arte de sobrevivir entre bastidores», *Acotaciones. Revista de investigación y creación teatral*, 40 (2018), 61-90.
- LORENTE, Ángel: *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*. Madrid, Visor, 1995.
- LLUCH GARÍN, Felipe: «El Auto sacramental», *Revista Nacional de Educación*, 35 (1943), noviembre, 7-17.
- MARQUERIE, Alfredo: «María Guerrero: Presentación de la Compañía del Teatro Nacional», *Informaciones*, Madrid, 29 de abril (1940), 2.
- MARQUERIE, Alfredo: «El auto sacramental 'La cena del rey Baltasar', en el Español», *ABC*, Madrid, 13 de mayo (1954), 41
- MARZO, José Luis, MAYAYO, Patricia: *Arte en España (1939-2015). Ideas y prácticas políticas*. Madrid, Cátedra, 2015.
- Mesa debate en torno a la figura de Vitín Cortezo* [DVD], Teatro Valle-Inclán de Madrid, INAEM, 28-05-2012, Duración: 01:19:06 h. Centro de Documentación Teatral, sig.: VID-5761.
- MORA, Víctor: *Al margen de la naturaleza: La persecución de la homosexualidad durante el franquismo*. Barcelona, Debate, 2016.
- MORLA LYNCH, Carlos: *En España con Federico García Lorca (páginas de un diario íntimo, 1928-1936)*. Sevilla, Renacimiento, 2008.
- MUÑOZ CÁLIZ, Berta: *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005.
- MURGA CASTRO, Idoia: *Escenografía de la danza en la Edad de Plata (1916-1962)*. Madrid, CSIC, 2017 (2^a ed.).
- NIEVA, Francisco: «El último insolente, en *Arte y Pensamiento*, *El País*, Madrid, 10 de marzo (1978), II.

- NIEVA, Francisco: *Tratado de escenografía*. Madrid, Fundamentos, 2011.
- OBREGÓN, Antonio: «Crónica Teatral. Teatro Nacional», *Arriba*, Madrid, 16 de julio (1939), 2.
- OBREGÓN, Antonio: «Presentación de la Compañía de Teatro Nacional», *Arriba*, Madrid, 28 de abril (1940), 6.
- «Orden declarando feriado, a todos los efectos el día del Corpus Christi», BOE, nº601, 15-06-1938, 7868.
- «Orden restableciendo la conmemoración teatral del Corpus Christi», BOE, nº601, 15-06-1938, 7868.
- PACO, Mariano de: «El auto sacramental en el siglo XX: Variaciones escénicas del modelo calderoniano», en PEDRAZA, Felipe B., GONZÁLEZ, Rafael, MARCELLO, Elena (eds.): *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas: actas de las XXIII Jornadas de Teatro Clásico*. Almagro, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2001.
- PELÁEZ, Andrés, ANDURA, Fernanda (coord.): *50 años de figurinismo teatral en España: Cortezo, Mampaso, Narros, Nieva*, catálogo de la exposición (Madrid, 1988). Madrid, Consejería de Cultura, 1988.
- PELÁEZ, Andrés (ed.): *Historia de los Teatros Nacionales*. Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1995.
- PELÁEZ, Andrés (com.): *Vitín Cortezo. Figurinista y escenógrafo. Del auto sacramental a la vida perdularia*, catálogo de la exposición (Madrid, 2012). Madrid, Centro de Documentación Teatral, 2012.
- PERAL VEGA, Emilio: *Retablos de agitación política: nuevas aproximaciones al teatro de la Guerra Civil española*. Madrid, Iberoamericana, 2013.
- PROKEVICH, Oleksandr, ESCUDERO, José Manuel (coord.): «Calderón en las artes visuales contemporáneas», *Anuario calderoniano*, 9 (2016).
- ROS, Samuel: «Un autor de Calderón en los jardines del Retiro y en el año de la Victoria», *Vértice*, San Sebastián, agosto-septiembre (1939), n/p.
- SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Alfonso: «Víctor Cortezo y los sacripantes del Partido. Notas a un poema de Luis Cernuda», *Huarte de San Juan. Filología y didáctica de la lengua*, 12 (2012), 7-26.
- SCOTT, James C.: *Los dominados y el arte de la resistencia*. México, Era, 2000 (1990).
- SUEIRO, Susana: «La posguerra en imágenes», en SUEIRO, Susana (com.): *Posguerra: Publicidad y Propaganda (1939-1959)*, catálogo de la exposición (Madrid, 2007). Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2007, 13-265.
- TAMAYO, José: «Un auto sacramental en el Vaticano», en *Teatro: revista internacional de la escena*, 5 (1953), marzo, 57-64.

EL SILENCIO COMO LÍMITE: EN TORNO A LA AFIRMACIÓN ESTÉTICA DE LA MEMORIA TRAUMÁTICA

SILENCE AS A LIMIT: REGARDING THE AESTHETIC AFFIRMATION OF TRAUMATIC MEMORY

Rocío Garriga Inarejos¹

Recibido: 01/12/2017 · Aceptado: 15/04/2018

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2018.20596>

Resumen

Después de la tragedia del Holocausto surgieron enormes interrogantes respecto a la pertinencia de su representación artística. En los estudios que se han realizado al respecto pueden distinguirse dos tendencias: una se dio en los años sesenta-ochenta y la otra, que comenzó en la década de los noventa, continúa extendiéndose hoy. Abordar este tipo de temas conlleva afrontar la cuestión del silencio y valorar toda una serie de aspectos éticos relacionados con la expresión artística. Cabe preguntarse cuál es el alcance que tiene esta noción para las artes.

Abstract

After the tragedy of the Holocaust, emerged huge questions about the appropriateness of its artistic representation. Can be distinguished two tendencies in the studies that have been done about it: one was in the years 60-80, and the other, which began in the 90s, continues today. Addressing such issues involves to deal with the question of silence and assess a some ethical aspects related to artistic expression. One should ask what is the scope that has this notion in the arts.

Palabras clave

Arte; silencio; guerra; trauma; representación.

Keywords

Art; silence; war; trauma; representation.

1. Departamento de Expresión Musical, Plástica y Corporal. Facultad de Ciencias Sociales y Humanas. Universidad de Zaragoza.C. e.: rogari@unizar.es

Se extendía [...] una inmensa conspiración del silencio, aceptado por los que tiemblan y se dan buenas razones para ocultarse a sí mismos ese temblor, y suscitada por quienes tienen interés en hacerlo.

Alber Camus

Es necesario que la realidad exterior sea creada por nosotros.

Kasimir Edschmid

INTRODUCCIÓN A LA IMAGINACIÓN, EL TRAUMA Y LOS LÍMITES

Como afirma Chantal Maillard, las personas tienen «la facultad de penetrar en los límites, de investigar el reino de las posibilidades y de crear ficciones para imaginar lo invisible ensamblando lo real con lo posible, lo posible con lo imposible»². No obstante, tal ejercicio, que es propio de la imaginación como facultad proyectiva y anticipante que es, puede implicar *fallos*: falló en sus previsiones a propósito del impacto de la Segunda Guerra Mundial, y falló también a la hora de asimilar e integrar los acontecimientos que tuvieron lugar. De acuerdo con Ives Ternón «la percepción del genocidio estuvo afectada por el rechazo de una información considerada impensable, una falta de imaginación, una ineptitud para admitir que el aniquilamiento de todo un pueblo fuera programado en el siglo XX»³.

La insuficiencia de la imaginación choca con esa otra visión que se tiene del ser humano como «animal fantástico»⁴, se nos ha dicho que somos incapaces de anticipar lo verosímil, pero también se nos ha definido como anticipadores de lo irrealizable, al fin y al cabo el ser humano desborda con su actividad, en ocasiones, lo *inimaginable*.

Cuando estalló la bomba atómica en Hiroshima, Günter Anders sintió que ante tamaña monstruosidad le «fallaban la imaginación, el pensamiento, la boca y la piel», dijo: «no supe reaccionar como escritor. En un primer momento, permanecí mudo»⁵. Entre los años cincuenta y sesenta Anders centró buena parte de sus esfuerzos en reflexionar sobre los límites que el ser humano presenta en relación a las condiciones modernas que ha creado. Según él existe un desequilibrio entre

2. MAILLARD, Chantal: «Experiencia estética y experiencia mística». *Revista Interdisciplinar de filosofía*, vol. II (1997), 177-191, p. 191.

3. TERNÓN, Yves: *El Estado Criminal: los genocidios en el siglo XX*. Barcelona, Ediciones Península, 1995, p. 175.

4. «El hombre es el animal fantástico; nació de la fantasía, es hijo de «la loca de la casa». Y la historia universal es el esfuerzo gigantesco y milenario de ir poniendo orden en esa desaforada, anti-animal fantasía. Lo que llamamos razón no es sino la fantasía puesta en forma. ¿Hay en el mundo nada más fantástico que lo más racional? ¿Hay nada más fantástico que el punto matemático y la línea infinita y, en general, toda la matemática y toda la física? ¿Hay fantasía más fantástica que eso que llamamos «justicia» y eso otro que llamamos «felicidad»?». Comentando las palabras de Nietzsche: ORTEGA Y GASSET, José. *Una interpretación de la Historia Universal. En torno a Toynbee*. Tomo IX. Madrid, Ed. Revista de Occidente, 1965, p. 190.

5. ANDERS, Günter: *Filosofía de la situación*. César de Vicente Hernando (ed.). Madrid, Catarata, 2007, p. 8.

los avances tecnológicos, que supone ilimitados, y la facultad de representación humana, que considera limitada. En este sentido, y dado el contexto que le tocó vivir, Anders observa que se ha producido una inversión de la fórmula clásica *causa aequat effectum*: si la causa no equivale a su efecto sino que el efecto la trasciende, la proyección que podamos ejercer a través de la imaginación se enfrenta entonces al vértigo de su fallo. La imaginación es un factor de imprescindible manejo en la asimilación de lo desbordante, pero su ejercicio también implica desbordamiento —ya que su mecanismo consiste en ir más allá de las convenciones establecidas— y de ahí que los fallos se produzcan con frecuencia.

Anders denominó «desnivel prometeico»⁶ al desequilibrio entre la producción humana y la incapacidad de la representación de su impacto. Según él la trascendencia de este desnivel solo es posible a través de la imaginación, de una imaginación ejercitada que pueda anticipar en parte los efectos de sus acciones y salvar así el nombrado *desnivel entre el hacer y el representar, entre el actuar y el sentir, entre el conocimiento y la conciencia*.

La imaginación es una facultad mental que está en estrecha relación con las capacidades de la representación y la memoria; conjuntamente, todas ellas, contribuyen a la producción de conocimiento. En términos kantianos, la imaginación es reproductiva, pero también es productiva: parte de re-presentaciones, que nunca son *ex nihilo* y produce conocimiento a través de las síntesis y las combinaciones que ella posibilita⁷. Estas últimas cuestiones nos arrojan los campos de la estética y de la ética. Para Anders, como también lo fue para Sartre, el mundo de la imaginación está ligado al pensamiento pero también a la acción⁸, por eso su papel en el desarrollo de la vida humana es tan decisivo: *sin imaginación el ser humano no tiene responsabilidad ética, y tampoco hay transformación estética*.

Las vivencias traumáticas involucran en sí mismas *fallos* de imaginación; el dramaturgo Harold Pinter estaba convencido que cuanto más aguda es la experiencia, tanto menos articulada es su expresión⁹. Según el *Diccionario del Psicoanálisis* de J. Laplanche y J. B. Pontalis el trauma o traumatismo psíquico es el «acontecimiento de la vida del sujeto caracterizado por su intensidad, la incapacidad del sujeto de responder a él adecuadamente y el trastorno y los efectos patógenos duraderos que provoca en la organización psíquica. En términos económicos, el traumatismo se

6. ANDERS, Günter. 2002. *Die Antiquiertheit des Menschen. Band 2. Über die Zerstörung des Lebens im Zeitalter der dritten industriellen Revolution*. 3ª ed. Munich, Becksche Reihe, 2002, p. 34. Citado en: DÍAZ ISENATH: «Técnica y singularidad en Günter Anders y Gilbert Simondon», *Revista CTS. Revista iberoamericana de Ciencia, Tecnología y Sociedad*, 14 (2010), 105-116, p. 111.

7. En CAÑAS, Roberto: «La imaginación y las Ideas estéticas en la filosofía de Kant», *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, vol. XXXVI (1998), 591-600, pp. 591-593.

8. Cfr., en SARTRE, Jean Paul: *La imaginación*. Barcelona, Edhasa, 2006.

9. Fue Martin Esslin quien citó esta afirmación de Pinter: «No hay diferencias marcadas entre lo real y lo irreal, así como entre lo verdadero o falso, pueden ser ambas cosas a la vez: un personaje que en escena no pueda presentar un argumento o información alguna convincente sobre su pasado y cuyo comportamiento presente tampoco da un análisis comprensible de sus motivos es tan legítimo como uno que de modo alarmante pudiera hacerlo. Cuanto más aguda es la experiencia, tanto menos articulada es su expresión». En HERRERAS, Enrique: *Una lectura naturalista del Teatro del Absurdo*. Valencia, Universitat de Valencia, 1996, p. 105.

caracteriza por un aflujo de excitaciones excesivo, en relación con la tolerancia del sujeto y su capacidad de controlar y elaborar psíquicamente dichas excitaciones»¹⁰.

En un principio, el psicoanálisis tomó los tres aspectos más significativos del trauma físico —choque violento, efracción y consecuencias sobre el conjunto de la organización— y los identificó con el psíquico; aunque con posterioridad el trauma psíquico dejó de ser tratado como una mera copia del traumatismo físico —sobre todo cuando Freud detectó la importancia del recuerdo y por ende, de las «remi-niscencias», como elementos básicos en la acción del trauma psíquico.

Respecto a las características de los acontecimientos traumáticos, Laplanche y Pontalis resumen como sigue: «lo que confiere al acontecimiento su valor traumático son determinadas circunstancias específicas: condiciones psicológicas especiales en las que se encuentra el sujeto en el momento del acontecimiento («estado hipnoide» de Breuer), situación efectiva (circunstancias sociales, exigencia de la tarea que se esté efectuando) que dificulta o impide una reacción adecuada («re-tención») y finalmente, sobre todo, según Freud, el conflicto psíquico que impide al sujeto integrar en su personalidad consciente la experiencia que le ha sobreve-nido (defensa)»¹¹.

Existen numerosas investigaciones sobre la conducta humana en las que se ha observado que ante situaciones potencialmente traumáticas, el silencio es la más común de las reacciones. El silencio puede ser una respuesta frente a comportamientos irracionales o violentos¹², así lo señala Basso, o como asumen Elissa D. Asp y Jessica de Villiers¹³, el silencio puede implicar una demanda empática, una apelación a la sensibilidad del otro. El silencio puede funcionar como una llamada para romper con las distancias¹⁴ pero también puede actuar creándolas, en ocasiones se ejerce como una especie de escudo, convirtiéndose en una eficaz estrategia defensiva bajo condiciones de vulnerabilidad emocional, psicológica o física¹⁵.

El impacto de la Segunda Guerra Mundial se ha descrito con mucha frecuencia, en sus múltiples facetas, a través de la noción de silencio, pues al ser una vivencia extrema empujó al límite la razón y la emoción. En circunstancias comunes, es decir, cuando una experiencia no es extrema y no se ha abierto en nosotros un *hueco de existencia*, el término experiencia refiere la síntesis y la dotación de sentido del

10. LAPLANCHE, Jean y PONTALIS, Jean-Bertrand: 1974. *Diccionario de Psicoanálisis*. Barcelona, Editorial Labor, 1974, p. 467.

11. A esto se añade que tanto Breuer como Freud observan el hecho de que una serie de acontecimientos que individualmente no actuarían como trauma, sí que pueden hacerlo si se produce la «sumación» de sus efectos. *Ibid.*, p. 469.

12. BASSO: «To Give Up on Words: Silence in Western Apache Culture», en GIGLIOLI (ed.): *Language and Social Context*. England, Penguin, 1972, 67-85.

13. ASP, Jessica, DE VILLIERS, Elisa: *When Language Breaks Down. Analysing discourse in clinical contexts*. Cambridge, University Press, 2010.

14. «El silencio, junto con otras formas de comunicación indirectas, tiene ciertas ventajas para los comunicadores, por ejemplo, en el fortalecimiento de la confianza con respecto a la proximidad de las relaciones o en ese ir más allá de los límites del lenguaje para enfrentar lo indescriptible de los estados psicológicamente extremos». JAWORSKI, Adam: *The Power of Silence: social and pragmatic perspectives*. California, SAGE Publications, 1993, p. 8. [Traducción propia. Framento fuente: «Silence, together with other forms of indirect communication, has certain advantages for communicators, for example, in strengthening their confidence in the closeness of their relationship or in going beyond the limits of words to deal with the unspeakable in psychologically extreme states»].

15. En HOOKS, Bell: *Talking back*. Toronto, Between the Lines, 1988, p. 7.

conjunto de las sensaciones percibidas y de los elementos mnémicos que la conforman. Para Maillard, esta síntesis y consiguiente dotación de sentido, son procesos que permiten asimilar una *vivencia* y, al asimilarla, se produce un aumento en nuestro conocimiento porque integramos nuevos elementos (entonces experiencias) que nos servirán de ayuda en ocasiones futuras¹⁶.

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA: REPRESENTACIÓN ARTÍSTICA DEL TRAUMA

Para Peter Gay «las formas mediante las cuales el hombre vuelve inteligibles el sufrimiento o el deleite no han sido jamás respetuosas de límites o fronteras»¹⁷. Al hablar del silencio en torno a la *afirmación estética* de la memoria traumática es inevitable no ignorar el debate que ha venido presidiendo todo este asunto desde hace décadas.

Con motivo —entre otras cuestiones— de la afirmación que hizo Adorno¹⁸ en 1951, continúan publicándose muchas reflexiones en las que se reitera si es o no pertinente que se produzca la representación artística de acontecimientos traumáticos. Para autoras como Yasmin Ibrahim o Ernestine Schlant la cita sobre «la poesía después de Auschwitz» y su posterior evolución en el pensamiento de Adorno solo muestran su escepticismo respecto a la eficacia de la representación artística de la realidad; un escepticismo que se manifiesta en el hecho de que en lo poético cabe un estado mental de complacencia que podría frenar el ejercicio del pensamiento crítico¹⁹. Este es el argumento que se esgrime con mayor frecuencia en contra de las representaciones artísticas del trauma.

Los trabajos, estudios, investigaciones o ensayos que problematizan esta cuestión se han estado generando con abundancia desde finales de los años sesenta. Como la ética invita a situarlos en el tiempo, en el espacio de las experiencias vividas, y en la proyección de un futuro cargado de expectativas, al atender al decurso de sus contenidos puede observarse un cambio general de perspectiva en las últimas décadas: si entre los años setenta y ochenta se ofrecían puntos de vista contrarios a que la representación artística se produjera, a partir de los noventa el apoyo a ese tipo de *re/presentaciones* comienza a manifestarse con fuerza.

La potencia discursiva de quienes se han decantado por la no representación artística del trauma radica en la posible dicotomía ética a la que se exponen tales

16. De acuerdo con Maillard, podemos hacer de la vivencia algo nuestro si se da el mencionado proceso, en el cual intervienen nuestras facultades de reflexión y de comprensión, pero no puede darse si se produce algún *fallo* en el procedimiento. Así sucede con las vivencias traumáticas: en ellas se dan *fallos* de comprensión que imposibilitan que la elaboración o traducción de la vivencia se produzca. Cfr.: MAILLARD, Chantal, 1997: *Op. cit.*, pp. 177-179.

17. GAY, Peter: *La Cultura de Weimar: la inclusión de lo excluido*. Barcelona, Editorial Argos Vergara, 1984, p. 17.

18. «Escribir un poema después de Auschwitz es barbarie, y esto corroe también al conocimiento que dice por qué hoy es imposible escribir poemas». ADORNO, Theodor: *Crítica de la Cultura y Sociedad I*. Madrid, Akal/Básica de Bolsillo, 2008, p. 25.

19. IBRAHIM, Yasmin: «Holocaust as the Visual Subject: The Problematics of Memory Making through Visual Culture», *Nebula*, 6 (2009/4), 94-113, p. 105. Cfr.: SCHLANT, Ernestine: *The Language of Silence. West German Literature and the Holocaust*. London, Routledge, 1999, p. 8.

representaciones por la responsabilidad y el compromiso moral que conllevan. Entre quienes dan soporte a esta cuestión están George Steiner, Günter Grass o Elie Wiesel. Se declaran como defensores del *silencio*, que *metaforiza* según ellos *los límites de la representación*. En este sentido, Steiner ha tratado de transmitir que el total silencio o la ausencia de imágenes son el vehículo mediante el cual expresar la imposibilidad y la intrínseca inadecuación de los lenguajes a la realidad²⁰; Günter Grass rechaza de modo absoluto las fotografías que fragmentariamente documentan lo sucedido durante el Holocausto porque «Auschwitz, aunque se rodee de explicaciones, nunca se podrá entender»²¹; y Elie Wiesel concluye: «quien no haya vivido el acontecimiento jamás lo conocerá. Y quien lo ha vivido jamás lo desvelará. Nunca Verdaderamente, jamás hasta el fondo»²².

De la responsabilidad, la dicotomía y el riesgo éticos que entraña la representación artística del trauma, se derivan dos —no las únicas— importantes cuestiones relacionadas con el silencio: una que tiene que ver con el grado de verdad en lo que se muestra cuando las artes tratan temas asociados a la historia o si las artes *representan* o *presentan* la realidad; y otra, sobre las posibilidades y los límites que tienen los lenguajes artísticos como vehículos de expresión.

Si atendiéramos al desarrollo de la teoría del conocimiento detectaríamos que, hasta la Modernidad, el problema de los límites está ligado a la cuestión de la representación y que todavía hoy se mantiene la discusión entre quienes conciben las artes como *representación* (se vuelve a presentar una situación u objeto ya dados) y quienes las entienden como *presentación* (aunque las artes tengan como referencia la realidad inmediata presentan construcciones nuevas a propósito de la misma).

Aunque su posición sea moderada, Berel Lang se cuenta entre quienes consideran oportuna la representación artística del trauma. Cree que tales representaciones desvirtúan la realidad pero indica también que este factor es inherente a toda representación: si lo que se trata de transmitir son vivencias —o experiencias que se hayan tenido—, la representación implicará que exista una distancia respecto al objeto que se representa porque en ellas algo precedente vuelve a ser presentado de nuevo bajo otras circunstancias. Lang concluye que no es posible que la representación, por ser un producto que se sucede de aquello que la originó, adquiera la condición del original aunque remita a ello²³, y también indica que esta condición es aplicable a todas las representaciones en general: el desajuste entre la realidad del hecho y la de su re-presentación es común a todo fenómeno, por lo que no ha de entenderse como rasgo único y propio de las representaciones relacionadas con el Holocausto. Por otra parte, el autor de *Holocaust Representation* sostiene que el silencio se ha planteado en muchas ocasiones como una necesidad ligada a la tarea de ser o hacer consciente al otro de la gran carga moral y social que albergan los

20. STEINER, George: *Lenguaje y silencio: ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1994.

21. GRASS, Günter: *Escribir después de Auschwitz*. Barcelona, Paidós, 1999, p. 12.

22. Elie Wiesel citado en: TERNON, Yves, 1995: *Op. cit.*, p. 132.

23. Cfr.: LANG, Berel: *Holocaust Representation: Art within the Limits of History and Ethics*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2000, p. 19.

distintos lenguajes de representación, e indica que tal barrera también debería ser aplicada *como prueba* a toda representación o imagen²⁴. Por todo ello, en lo que se refiere a las posibilidades y los límites de los lenguajes de las artes, su postura define que la opción por el silencio es la que mantiene a raya límite ético.

Que las representaciones artísticas del trauma deban plantearse, ya de entrada, dentro de ciertos límites es algo que también sostienen Saul Friedländer o Michael Rothberg. Según Friedländer nuestro lenguaje es ya problemático, así como también lo son nuestras categorías tradicionales de conceptualización y representación: dado que las artes son un campo ilimitado de discursos posibles, es preciso que tales representaciones artísticas incorporen ciertos límites, pues por esa característica suya los problemas que puedan derivarse aumentan con severidad²⁵. Michael Rothberg, por su parte, no se decanta en favor de que la representación artística se produzca sin que antes se establezcan una serie de condicionantes. Él mismo propone una serie de pautas con el fin de *garantizar* que las representaciones cumplan con ciertos mínimos favoreciendo así, la disolución de la controversia ética: acopio y manejo de la documentación sobre el asunto traumático en cuestión, reflexión sobre cuáles son los límites del *lenguaje* escogido para llevar a cabo su representación y necesidad de respetar los contenidos de lo que se transmite teniendo en cuenta el compromiso del artista con su obra y con el público espectador/oyente. Los límites que propone Rothberg son enormemente difusos, pero se sirve de ellos en el ensayo *Traumatic Realism: the Demands of Holocaust Representation* (2000)²⁶ para analizar las producciones de escritores como Maurice Blanchot o Charlotte Delbo, reflexionar sobre el contenido de *La lista de Schindler* (*Schindler's List*. Steven Spielberg, 1993) o de *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985)²⁷ y someter a crítica el trabajo de otros pensadores como Theodor W. Adorno o Ruth Klüger. Al final de su ensayo Rothberg llega a la conclusión de que el Holocausto, como experiencia traumática, necesita de la representación artística para ser expresado, pues su tratamiento a través de la poética de las artes aporta beneficios individuales y sociales —como la aceptación y el mantenimiento de la memoria—, que de otro modo serían difícilmente alcanzables.

Quizá no sea posible crear una fórmula con la que neutralizar la posibilidad de un problema ético en cuanto a la representación artística del trauma. La preocupación por los límites lleva aparejada la inquietud por la despersonalización y el sinsentido en los que podría desembocar este ejercicio, sobre todo si no se ejerce con la afectividad necesaria, aquella afectividad que evita el desplazamiento de lo representado hacia la frivolidad.

24. *Ibid.*, p. 71.

25. FRIEDLÄNDER, Saul: *Probing the Limits of Representation: Nazism and the «Final Solution»*. Cambridge, Harvard University Press, 1992, p. 5.

26. ROTHBERG, Michael: *Traumatic Realism: the Demands of Holocaust Representation*. Minnesota, University of Minnesota Press, 2000.

27. Claude Lanzmann publicó un libro con el guion de la película: LANZMANN, Claude: *Shoah*. Paris, Éditions Fayard, 1985. Conviene recordar que Shoah suscitó muchas intervenciones, mucho texto. Para Jean-Luc Godard, por ejemplo, constituía un error de enunciación y de enunciado. Limitándonos a su repercusión histórico-teórica en España, cabe citar, al menos y de una considerable bibliografía a zunzunegui, Santos: *Poder de la palabra*, Bilbao, Cinemateca/Zinemateka, 2002; y a PONCE, Vicente: «Actas del exterminio», *Archivos de la Filmoteca*, 6 (1990), 58-60.

SOBRE LA PERTINENCIA DE TRASCENDER EL LÍMITE

Quien padece un trauma siente desconcertado lo que no puede representar²⁸, Alvin H. Rosenfeld dice que el lenguaje «puede tener fallos, ser tartamudeante e insuficiente, pero sigue siendo lenguaje»²⁹, y según Aharon Appelfeld, después de la Segunda Guerra Mundial, «el deseo de guardar silencio y el deseo de hablar se hicieron más profundos y solo la expresión artística, que vendría años más tarde, podría intentar tender un puente entre esos dos imperativos»³⁰.

Tal y como señalé más arriba existen varias interpretaciones sobre la cita «la poesía después de Auschwitz», y tales posiciones han ido modificándose en el tiempo en la misma medida en que Adorno también clarificó su posición, resolviendo con ello posibles malentendidos. Adorno explicó que sus reservas se debían a la tensión que se da entre la representación artística del dolor y el placer estético que podría derivarse de ello³¹, precisó que con el cumplimiento de esta posibilidad *ya se inflige una injusticia a las víctimas*, pero también añadió que «*un arte que se apartara de ellas sería inadmisibile desde el punto de vista de la justicia*»³². Unos años más tarde Adorno fue si cabe, en *Dialéctica negativa* (1966), todavía más explícito: «el sufrimiento perenne tiene tanto derecho a la expresión como el martirizado a aullar; por eso quizá haya sido falso que después de Auschwitz ya no se podía escribir ningún poema»³³.

Según la perspectiva psicoanalítica, el proceso de negación – afirmación a la representación de Adorno podría ser interpretado entendiendo que el yo es, en un primer momento, fuente de los instintos de autoafirmación y agresión; pero después, como instancia racional pasiva, debe solucionar la tensión entre las pulsiones del ello o *principio del placer* y las inhibiciones del superyó o *principio de prohibición*. Los estudios que comenzaron a realizarse a partir de los años noventa sobre la representación artística del trauma están motivados precisamente por esto: cuando el lenguaje común parece diluirse ante el horror, la necesidad de elaboración y comunicación tienden a derivar esta insuficiencia o quiebra del lenguaje al campo de lo artístico. El objetivo de tales estudios radica en averiguar cuáles son el alcance y la contribución que las expresiones artísticas aportan a la persona afectada, al sentir social y a la gestión de la memoria individual y colectiva en lo que a ese tipo de vivencias se refiere. Estas investigaciones discuten, con poderosos argumentos, las posiciones mantenidas durante las décadas de los sesenta a los ochenta.

28. LACAPRA, Dominick: *Escribir la Historia: escribir el trauma*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2005, p. 64.

29. ROSENFELD & GREENBERG (eds.): *Confronting the Holocaust: The Impact of Elie Wiesel*. Bloomington: Indiana University Press, 1978, p. 4. [Traducción propia. Fragmento fuente: «May be flawed, stuttering, and inadequate, but it is still speech»].

30. APPELFELD, Aharon: «After the Holocaust», *Writing and the Holocaust*. New York, Holmes & Meier, 1988, 83-92, p. 89. [Traducción propia. Fragmento fuente: «The desire to keep silence and the desire to speak became deeper; and only artistic expression, which came years later, could attempt to bridge those two difficult imperatives»].

31. «La llamada elaboración artística del desnudo dolor físico de los derribados a golpe de culata contiene, se tome la distancia que se tome, la posibilidad de extraer placer de ello». ADORNO, Theodor: *Notas sobre literatura*. Madrid, Akal/Básica de Bolsillo, 2003, p. 403.

32. Las cursivas son mías. *Ibid.*, p. 403.

33. ADORNO, Theodor: *Dialéctica negativa – La jerga de la autenticidad*. Madrid, Akal, 2005, p. 332.

AFIRMACIÓN ESTÉTICA DE LA REPRESENTACIÓN

La vasta discusión sobre los testimonios y las memorias del Holocausto ha producido un vocabulario crítico que contiene palabras tales como «inmencionable», «inexplicable» o «incomprensible», entre muchos otros términos asociados³⁴. En definitiva, estas expresiones funcionan de forma genérica, como útil introducción ante las exigencias de la *representación* de tales acontecimientos, que comportan *exceso* y *límite*.

Es cierto que las artes abren otros caminos discursivos cuando la expresión común se reprime. A pesar de mantener que el silencio es signo de respeto ante la magnitud de las circunstancias, de creer que su empleo como *absoluto* es pertinente debido al hecho de que no es posible transmitir una experiencia por completo, y de considerar que el silencio es la mejor opción ante la controversia que despierta la combinación *belleza/horror*; Steiner, Grass o Wiesel no son fieles a lo que dicen en la dimensión práctica. Ellos mismos han escrito abundantemente sobre el trauma provocado por el Holocausto, ellos también lo representan.

Por otra parte, si el método de Berel Lang consistió en naturalizar y hacer extensible la inadecuación de la representación a todo lo demás para disminuir el problema de la verdad en relación a la representación artística y la adecuación al trauma, Max Colodro reorienta esa diferencia entre realidad y representación que refería Lang para evitar que la sospecha de falsedad se apodere de los posibles beneficios de todo lo que aparece. Según Colodro la representación supone el ocultamiento de su propio proceso³⁵, esto es: que no es copia, sino elaboración y asimilación de significado; que constituye una especie de *in-formación* del significante. En este sentido, si las producciones artísticas son consideradas como el resultado de un proceso de representación, la obra artística no es otra cosa que la *presentación* (creación de algo nuevo dispuesto para ser interpretado, esto es, *re/presentado* de nuevo) que surge de un conjunto de *representaciones* (elaboraciones previas)³⁶.

Podrían debatirse ampliamente ambas posiciones, pero probablemente no sea necesario abundar en ello para indicar que la pretensión de verdad no es lo más importante —ni supone un objetivo definido— para las artes. Varios artistas lo han manifestado claramente: Alfredo Jaar, a propósito del *Proyecto Ruanda*, refirió que prefería asumir los riesgos y tomar —como muchos otros— la decisión consciente del «optar por los errores»³⁷; o Shimon Attie, quien declaró en relación a la obra *The Writting on the Wall* que «cuando fue necesario elegir entre ser un buen

34. GIGLIOTTI, Simone: «Unspeakable Pasts as Limit Events: the Holocaust, Genocide, and the Stolen Generations», *Australian Journal of Politics and History*, 49 (2003/2), 164-181, p. 171.

35. COLODRO, Max: *El silencio en la palabra. Aproximaciones a lo innombrable*. Chile: Editorial Cuarto Propio, 2000, p. 56.

36. «No cabe representación alguna allí donde el objeto no se entiende como algo finito, determinado de una vez por todas y encerrado en sus límites, sino como algo que se va constituyendo en todo instante, completándose, perdiéndose y recuperándose con el ritmo vibrátil de un universo en producción incesante». A propósito de la estética china. MAILLARD, Chantal: *La sabiduría como estética. China: confucianismo, taoísmo y budismo*. Madrid, Akal, 2008, p. 67.

37. JAAR, Alfredo: «Es difícil», en: MONEGAL, Antonio (ed.): *Política y (po)ética de las imágenes de guerra*. Barcelona, Ediciones Paidós, 2007, 203-211, p. 209.

historiador y —con esperanza— ser un buen artista, siempre elegí esto último»³⁸. Según Dominick LaCapra «la libertad del arte (lo que se solía llamar licencia poética) con respecto a las reivindicaciones de verdad parece aumentar en la medida en que los temas abordados están muertos o son neutrales (tal vez, están neutralizados) y deben ser reanimados o vueltos a la vida por el mismo arte»³⁹.

Exteriorizar contribuye a neutralizar el trauma y a consolidar la memoria individual y colectiva. Autoras como Cathy Caruth o Yasmin Ibrahim se basan en la evidencia de la constante utilización de los lenguajes de las artes para presentar sucesos traumáticos en apoyo a la teoría de la pertinencia de su re/presentación artística. Si a pesar de sus limitaciones, los lenguajes de las artes son frecuentemente empleados para expresar la experiencia traumática es porque con ellos también se transmiten emociones, porque son *formas de expresión afectiva*, sensibles (en ambos sentidos): resulta difícil concebir los fenómenos artísticos fuera de esta cuestión ya que el arte depende, en gran medida, de su impacto emocional⁴⁰. Para el poeta George Oppen, la máxima aspiración del ser humano ha de ser la comprensión, y no considera que esta sea solo competencia intelecto, sino que lo es también de la emoción, así lo contempló Hannah Arendt. Por su parte, Cathy Caruth expone que los acontecimientos traumáticos —vivencias donde el entendimiento consciente y la memoria *fallan*— son mejor entendidos a través del proceso de *descubrimiento* que es intrínseco a los lenguajes de las artes. Afirma que la literatura abre una ventana a la experiencia traumática enseñando al lector a *escuchar*.

La expresión artística contribuye a que tales vivencias se elaboren pues su enfrentamiento y expresión se facilitan al hacerse, mediante de las artes, de modo *indirecto*. Yasmin Ibrahim añade que recordar el trauma a través de su re/construcción visual es una propensión intrínseca al ser humano como ser imaginativo que es. En este sentido, la pertinencia de las re/presentaciones artísticas radica en que la combinación de imágenes, su exposición y su observación están mediadas por factores estéticos en los que se incluyen las variables de lo político, lo social, lo cultural y lo histórico⁴¹. De algún modo, la complejidad de los acontecimientos no se pierde, y se mantienen *los afectos*; es por ello que las artes devienen en uno de los canales más adecuados para la transmisión de tales sucesos.

Tratar el tema de la *afirmación estética* de la memoria traumática demanda abordar la cuestión del compromiso ético de un modo más directo pues el placer estético que se puede encontrar en su representación artística tiene la capacidad de transformar el inmovilismo en un proceso alentador que derive en *comprensión*. Según Brett Ashley Kaplan, el silencio, tal y como lo argumentan teóricos tal que Steiner, es una fuerza paralizante: si no se re/presentaran las situaciones extremas

38. ATTIE, Shimon: «The Writing on the Wall Project», en: BERNSTEIN, *The Writing on the Wall. Projections in Berlin's Jewish Quarter. Shimon Attie Photographs and Installations*. Heidelberg, Edition Braus, 1994, 9-12, p. 11. [Traducción propia. Fragmento fuente: «When it was necessary to choose between being a good historian and —hopefully— a good artist, I always chose the latter»].

39. LACAPRA, Dominick, 2005. *Op. cit.*, p. 193.

40. *Cfr.* STRONGMAN, Kenneth: *The psychology of emotion*. New York, John Wiley & Sons, 1987, p. 229.

41. *Cfr.*: IBRAHIM, Yasmin, 2009. *Op. cit.*, p. 94.

que se encuentran en los límites del lenguaje, entonces se correría el riesgo de disminuirlas en lugar de subrayar su importancia⁴².

MOSTRAR DESDE EL SILENCIO

Si la cita sobre «la poesía después de Auschwitz» es imprescindible para discutir la opción por el silencio en las representaciones artísticas del trauma en la segunda mitad del siglo XX; la cita «de lo que no se puede hablar hay que callar [§7]»⁴³ lo es para referir esta misma cuestión en la primera mitad del mencionado siglo. Existen múltiples interpretaciones sobre el silencio al que apela Wittgenstein en la última proposición del *Tractatus*. Algunos afirman que su silencio ético tiene como fin evitar que los aspectos morales y estéticos se nublen por la palabra cuando discutimos sobre ellos. *La actitud silenciosa favorece que tales cuestiones se muestren tal cual son*.

En lo referido hasta ahora la experiencia vital de Wittgenstein así como la lectura indicada de su pensamiento, son de especial interés. Según el autor, en la literatura (y por extensión, en las artes) puede llegar a *mostrarse* lo que no se puede ser *dicho*, esto es: lo que *se dice* es lo que puede ser descrito, lo obvio, no se añade ninguna información sobre los acontecimientos que se dan en el mundo, es una mera repetición de lo que ya hay en él; por otra, lo que *se muestra* es lo que se ve —lo que se mira—, y esto se identifica con las acciones, pero también puede hacerse extensible —insisto— a los lenguajes de las artes. Según Wittgenstein «lo que *puede* ser mostrado, no *puede* ser dicho» [§4.1212]⁴⁴. La posibilidad de comprender el mundo reside en la preservación y el respeto del *silencio del mostrar*⁴⁵.

De acuerdo con lo anterior, no permanecer en silencio sobre lo que solo puede ser mostrado desvía nuestra atención de la *mirada*, y esto nos impide *ver cómo las cosas son* —así quedan definidos los límites del lenguaje corriente pero también las posibilidades mostrativas del silencio inherente a las *formas* de las artes. Wittgenstein asevera que la teoría ética es un modo de *parloteo*: porque en ella se discuten cuestiones aplicadas, es decir, que en ella *se habla de acciones que al darse hablan ya por sí mismas*.

Con este planteamiento parece que no sea posible la expresión de todo lo que importa, pero Wittgenstein no cancela otras posibilidades, el lenguaje poético tiene la capacidad de abrir una grieta porque este *es más una cuestión de mostrar que de decir*.

A través de la poesía —las artes— al menos se muestra algo más que lo que se dice con las proposiciones científicas, que por su no-ambigüedad dejan fuera rasgos

42. KAPLAN, Brett Ashley: *Unwanted beauty: aesthetic pleasure in Holocaust representation*. Illinois, University of Illinois Press, 2007. También en: KAPLAN, Brett Ashley: *Landscapes of Holocaust Postmemory*. New York, Routledge, 2011.

43. WITTGENSTEIN, Ludwig: *Tractatus logico-philosophicus; Investigaciones filosóficas; Sobre la certeza*. Madrid, Gredos, 2009, p. 137.

44. *Ibid.*, p. 49.

45. *Ibid.*, p. 27.

esenciales en materia de ética y de estética⁴⁶. En el cierre de su *Conferencia sobre ética* Wittgenstein indica: «mi único propósito —y creo que el de todos aquellos que han tratado alguna vez de escribir o hablar de ética o religión— es arremeter contra los límites del lenguaje. Este arremeter contra las paredes de nuestra jaula es perfectamente y absolutamente desesperanzado. La ética, en la medida en que surge del deseo de decir algo sobre el sentido último de la vida, sobre lo absolutamente bueno, lo absolutamente valioso, no puede ser una ciencia. Lo que dice la ética no añade nada, en ningún sentido, a nuestro conocimiento. Pero es un testimonio de una tendencia del espíritu humano que yo personalmente no puedo sino respetar profundamente y que por nada del mundo ridiculizaría»⁴⁷.

Lo que se muestra nos enseña, entonces, que «los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo» [§5.6]⁴⁸, que la expresión corriente no es suficiente, que el afecto —es decir, lo que nos importa— demanda otro tipo de lenguaje. La cuestión del silencio es un tema muy complejo y muy antiguo que no deja de actualizarse, pues constituye un espacio reservado a la indeterminación, y por ello también a la libertad.

CONCLUSIONES

El impacto de la Gran Guerra se tradujo en el terreno de las artes de un modo ciertamente positivo. Las vanguardias en general se ocuparon del trauma generado por el conflicto con cierta inmediatez impregnando, no solo el mundo de las artes sino también el de la sociedad y la cultura, con sus propuestas, reflexiones, discursos y modos de narrar. En lo que respecta a la Segunda Guerra Mundial los tiempos fueron otros. El trauma provocado fue mucho más hondo y afectó de un modo diferente a como conmocionó el impacto de la Primera Guerra. Después de 1945 el asombro, el horror y la consternación sumieron a Europa en un profundo silencio, y esta parálisis en el mundo de la representación cultural reflejaba que el trauma, alojado en las conciencias de quienes habían sufrido los acontecimientos, necesitaba del transcurrir del tiempo para ser elaborado⁴⁹.

46. Cfr.: JANIK, Allan: «Wittgenstein, la ética y el silencio de las musas», en: MARRADES, Julián (ed.): *Wittgenstein. Arte y Filosofía*. Madrid, Plaza y Valdés, 2003, 17-44, pp. 40-41.

47. Publicada por primera vez en *The Philosophical Review*, vol. LXXIV, n. 1, en enero de 1965. Preparada por Wittgenstein entre septiembre de 1929 y diciembre de 1930. WITTGENSTEIN, Ludwig: *Conferencia sobre ética*. Barcelona, Paidós, 1997, p. 43.

48. *Ibid.*, p. 105.

49. Recordemos a los *War Poets* ingleses. En la Segunda Guerra Mundial, durante la contienda, una pregunta no dejaba de repetirse y resonar en los medios intelectuales y periodísticos: ¿Dónde están los *poetas de la guerra*? En efecto, no hubo *grupo*, *movimiento* o *asociación poética*, ni en Inglaterra ni en el resto de Europa. Esto no significa que no hubieran poetas —Stephen Spender, o los desconocidos Robert Conquest y Keith Douglas, entre muchos otros—, lo que no había era *unidad poética*. Quizá también, como decía Jorge Luis Borges, *cuando un milagro se repite dos veces ya no es un milagro, es rutina* (dos guerras). Lo cierto es que ese silencio, eso no-escrito se encontró después con un abismo que trascendió lo poético e hizo temblar todo el discurso de un siglo: el abismo tomó el nombre de *Shoah*, de *Auschwitz* o de *Hiroshima*. El mayor silencio alrededor de la Segunda Guerra fue una gradación de voces posteriores a la catástrofe bélica a las que T. W. Adorno quiso poner un arriesgado epitafio obligándonos a preguntarnos qué es el silencio, qué es complicidad y qué es barbarie o sobre lo que Sigmund Freud denominó, argumentadamente, equivocaciones o actos fallidos en la escritura.

Al finalizar la Segunda Guerra Mundial se hizo evidente que el arte y el pensamiento europeos habían esparcido sus ideas fuera de los límites de su espacio continental. La emigración masiva de artistas, filósofos, escritores o compositores que se produjo durante el conflicto —y que continuaron con sus proyectos en y desde el exilio— no solo favoreció la expansión de las inquietudes creativas de Europa, sino que además contribuyó a que continuaran desarrollándose en otros contextos. Para quienes trataron el impacto afectivo sufrido durante la ocupación, la distancia del exilio —aun habiendo vivido el horror— les dio fuerza para pronunciarse por ellos mismos y también por los otros. Así comenzaron a globalizarse las preocupaciones intelectuales y creativas que hoy se comparten, las modificaciones de los lenguajes artísticos y las aportaciones que venían de la mano del silencio traspasaron las fronteras territoriales. En este sentido el silencio que aparentemente frenó la expresión cultural en Europa a partir de 1945 se convirtió en un fenómeno expansivo haciendo posible la trasgresión de sus límites.

En esta mirada general, sobre el conjunto de los estudios producidos en torno al silencio y la representación del trauma, se han señalado dos perspectivas bien distintas: una, en la que el silencio es tratado de forma negativa, como elemento hermético u opción de límite; y otra, en la que se entiende el silencio como elemento comunicativo ante el exceso, en sentido positivo. En síntesis, el cambio de postura observado entre los estudios realizados en los años sesenta-ochenta y la respuesta que estos reciben —sobre todo de autores americanos— en los noventa se asienta sobre dos cuestiones: la distancia temporal de unos análisis y otros respecto del Holocausto, que ha ido aumentando exponencialmente, algo que ha permitido que la intensidad del trauma disminuyera en favor de que su asimilación comenzara a producirse; y la repercusión sociocultural de muchas de las producciones artísticas cuyo tema central ha sido la catástrofe mencionada, y que inevitablemente sometían los primeros análisis de la situación a la revisión que comenzó a hacerse de ellos con posterioridad.

Aquellas teorías que no se ejercen a sí mismas en su exposición práctica (G. Grass o E. Wiesel) terminan por mostrar que, al optar por el silencio, optan por una comunicación *otra*: en definitiva comunicación y no silencio, al menos no ese silencio que describen.

Por otra parte, la insuficiencia de la palabra común, ante una necesidad de expresión para la superación del trauma, deriva en la búsqueda de otros *códigos comunicativos* que posibiliten transmitir el exceso emocional. La ambigüedad que comporta la noción de silencio, como recurso discursivo pero también como herramienta plástica, favorece la gestión de los afectos, que se produce de un modo mucho más sutil, neutralizando de alguna manera la violencia de lo explícito en lo que a las experiencias traumáticas se refiere.

La noción de silencio ya fue tratada por otros como elemento definidor de nuestro tiempo. Ihab Hassan, en su ensayo *The Dismemberment of Orpheus* (1971), señala que el silencio no solo es una metáfora que designa el carácter de la literatura del siglo XX, sino que también es una metáfora que designa el carácter de la cultura de

la época posmoderna⁵⁰. George Steiner afirmó algo similar, pues precisó, con anterioridad a Hassan, que el silencio, además de ser un elemento definidor de nuestro tiempo, no solo se limita al campo de la literatura sino que también impregna las búsquedas estéticas y filosóficas⁵¹.

A pesar de que el silencio ha sido abordado desde perspectivas bien distintas, en sentido negativo y en sentido positivo, lo que cabe destacar de todo ello es que sobre esta noción se ha erigido la estética contemporánea. Esa visión del mundo pervive hoy, transformada. En este sentido, es preciso reconocer el *sustrato* sobre el que las artes se *con/figuran*, y la «tradición» de la que se nutren, para poder comprender en profundidad los motivos de las mismas en la contemporaneidad. La vida no es creación sino re-creación, re-creándonos en ella la hacemos nuestra, porque si el arte es en algún punto creación lo es, en muchos otros, re-creación: para quien lo ejerce cuando reflexiona sobre lo que está creando, para quien lo percibe porque con su experiencia emotiva y/o intelectual a propósito de la obra crea de nuevo. La importancia está en el diálogo al que con tanta insistencia apelan la mayor parte de las creaciones artísticas contemporáneas: «el diálogo deja siempre una huella en nosotros. Lo que hace que algo sea un diálogo no es el hecho de habernos enseñado algo nuevo, sino que hayamos encontrado en el otro algo que no habíamos encontrado aún en nuestra experiencia del mundo. [...] El diálogo posee una fuerza transformadora. Cuando un diálogo se logra, nos queda algo, y algo queda en nosotros que nos transforma»⁵².

Aunque la reacción común ante un choque traumático esté estrechamente relacionada con un silencio que aparentemente no enuncia contenidos, es ese mismo silencio el que expresa lo desbordante de esa realidad. Aunque sea *torpemente*, es necesario que la re/presentación —sea artística o no— se produzca, porque a través de los actos de re/presentación el individuo asimila y la memoria se consolida.

It is difficult
to get the news from poems
yet men die miserably every day
for lack
of what is found there.

William Carlos Williams

50. HASSAN, Ihab: *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*. New York, Oxford University Press, 1971, 13-14.

51. STEINER, George, 1994: *Op. cit.* En este ensayo Steiner hace del silencio, como impotencia y renuncia, un motivo de análisis pertinente a las obras literarias de los grandes autores de principios del siglo XX. Deducir la importancia del silencio como factor determinante de la cultura, del amplio tratamiento que se hace del mismo en el terreno de la literatura.

52. GADAMER, Hans-Georg: *Verdad y Método*, II. Salamanca, Sígueme, 1992, 206-207. Citado en: DOMINGO MORATA, Agustín: *Ética*. Madrid, Acento, 2001, p. 37.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor: *Crítica de la Cultura y Sociedad I*. Madrid, Akal/Básica de Bolsillo, 2008.
- ADORNO, Theodor: *Dialéctica negativa – La jerga de la autenticidad*. Madrid, Akal, 2005.
- ADORNO, Theodor: *Notas sobre literatura*. Madrid, Akal/Básica de Bolsillo, 2003.
- ANDERS, Günter: *Filosofía de la situación*. César de Vicente Hernando (ed.). Madrid, Catarata, 2007.
- APPELFELD, Aharon: «After the Holocaust», *Writing and the Holocaust*. New York, Holmes & Meier, 1988, 83-92.
- ASP, Jessica, DE VILLIERS, Elisa: *When Language Breaks Down. Analysing discourse in clinical contexts*. Cambridge, University Press, 2010.
- BASSO: «To Give Up on Words: Silence in Western Apache Culture», en GIGLIOLI (ed.): *Language and Social Context*. England, Penguin, 1972, 67-85.
- BERNSTEIN, *The Writing on the Wall. Projections in Berlin's Jewish Quarter. Shimon Attie Photographs and Installations*. Heidelberg, Edition Braus, 1994.
- CAÑAS, Roberto: «La imaginación y las Ideas estéticas en la filosofía de Kant», *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, vol. XXXVI (1998), 591-600.
- COLODRO, Max: *El silencio en la palabra. Aproximaciones a lo innombrable*. Chile: Editorial Cuarto Propio, 2000.
- DÍAZ ISENATH: «Técnica y singularidad en Günter Anders y Gilbert Simondon», *Revista CTS. Revista iberoamericana de Ciencia, Tecnología y Sociedad*, 14 (2010), 105-116.
- DOMINGO MORATALLA, Agustín: *Ética*. Madrid, Acento, 2001.
- FRIEDLÄNDER, Saul: *Probing the Limits of Representation: Nazism and the «Final Solution»*. Cambridge, Harvard University Press, 1992.
- GAY, Peter: *La Cultura de Weimar: la inclusión de lo excluido*. Barcelona, Editorial Argos Vergara, 1984.
- GIGLIOTTI, Simone: «Unspeakable Pasts as Limit Events: the Holocaust, Genocide, and the Stolen Generations», *Australian Journal of Politics and History*, 49 (2003/2), 164-181.
- GRASS, Günter: *Escribir después de Auschwitz*. Barcelona, Paidós, 1999.
- HASSAN, Ihab: *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Litterature*. New York, Oxford University Press, 1971.
- HERRERAS, Enrique: *Una lectura naturalista del Teatro del Absurdo*. Valencia, Universitat de Valencia, 1996.
- HOOKS, Bell: *Talking back*. Toronto, Between the Lines, 1988.
- IBRAHIM, Yasmin: «Holocaust as the Visual Subject: The Problematics of Memory Making through Visual Culture», *Nebula*, 6 (2009/4), 94-113.
- JAWORSKI, Adam: *The Power of Silence: social and pragmatic perspectives*. California, SAGE Publications, 1993.
- KAPLAN, Brett Ashley: *Unwanted beauty: aesthetic pleasure in Holocaust representation*. Illinois, University of Illinois Press, 2007.
- KOSINSKI, Jerzy: *El pájaro pintado*. Barcelona, Debolsillo, 2011.
- LACAPRA, Dominick: *Escribir la Historia: escribir el trauma*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2005.
- LANZMANN, Claude: *Shoah*. Paris, Éditions Fayard, 1985.
- LAPLANCHE, Jean y PONTALIS, Jean-Bertrand: 1974. *Diccionario de Psicoanálisis*. Barcelona, Editorial Labor, 1974.

- MAILLARD, Chantal: «Experiencia estética y experiencia mística». *Revista Interdisciplinar de filosofía*, vol. II (1997), 177-191.
- MAILLARD, Chantal: *La sabiduría como estética. China: confucianismo, taoísmo y budismo*. Madrid, Akal, 2008.
- MARRADES, Julián (ed.): *Wittgenstein. Arte y Filosofía*. Madrid, Plaza y Valdés, 2003.
- MIRA y LÓPEZ, Emilio. [1944]. *La Psiquiatría en la Guerra (Psychiatry in War)*. Buenos Aires, Editorial Médico Quirúrgica. Capítulos: II. El miedo y su significado y IV. Trastornos especiales. Recurso electrónico sin paginación.
- En: <http://www.psiquiatria.com/imgdb/archivo_doc8816.pdf> [5 mayo 2015].
- MONEGAL, Antonio (ed.): *Política y (po)ética de las imágenes de guerra*. Barcelona, Ediciones Paidós, 2007.
- ORTEGA y GASSET, José. *Una interpretación de la Historia Universal. En torno a Toynbee*. Tomo IX. Madrid, Ed. Revista de Occidente, 1965.
- PONCE, Vicente: «Actas del exterminio», *Archivos de la Filmoteca*, 6 (1990), 58-60.
- ROSENFELD & GREENBERG (eds.): *Confronting the Holocaust: The Impact of Elie Wiesel*. Bloomington: Indiana University Press, 1978.
- ROTHBERG, Michael: *Traumatic Realism: the Demands of Holocaust Representation*. Minnesota, University of Minnesota Press, 2000.
- SARTRE, Jean Paul: *La imaginación*. Barcelona, Edhasa, 2006.
- SCHLANT, Ernestine: *The Language of Silence. West German Literature and the Holocaust*. London, Routledge, 1999.
- STEINER, George: *Lenguaje y silencio: ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1994.
- STRONGMAN, Kenneth: *The psychology of emotion*. New York, John Willey & Sons, 1987.
- TERNON, Yves: *El Estado Criminal: los genocidios en el siglo XX*. Barcelona, Ediciones Península, 1995.
- WITTGENSTEIN, Ludwig: *Conferencia sobre ética*. Barcelona, Paidós, 1997.
- WITTGENSTEIN, Ludwig: *Tractatus logico-philosophicus; Investigaciones filosóficas; Sobre la certeza*. Madrid, Gredos, 2009.
- ZUNZUNEGUI, Santos: *Poder de la palabra*, Bilbao, Cinemateca/Zinemateka, 2002.

LA MATERIA VIVA: ORO, ALQUIMIA Y SANACIÓN EN ELENA DEL RIVERO Y JOSEPH BEUYS

LIVE MATTER: GOLD, ALCHEMY AND HEALING IN ELENA DEL RIVERO Y JOSEPH BEUYS

Diana Angoso de Guzmán¹

Recibido: 22/10/2017 · Aceptación: 20/07/2018

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2018.20107>

Resumen

Esta investigación revisa los conceptos dispuestos hasta ahora en torno a la alquimia y la magia centrándose en dos fuentes primarias del arte contemporáneo —las obras y los artistas— a la vez que se abre al método transdisciplinar para integrar teorías emergentes en el ámbito de los Nuevos Materialismos. Tomando como modelo de estudio un artista clave de la segunda mitad del siglo XX, Joseph Beuys, y una artista contemporánea, Elena del Rivero, se diseccionan las cualidades de la materia viva para analizar el proceso de sanación. A través de la alquimia y la magia, se reconoce el carácter performativo y fluido de los materiales, poniendo el foco en los materiales-en-movimiento y la capacidad agencial del material mientras se transforma en una fuerza curativa. Así, las obras de Joseph Beuys y Elena del Rivero ejemplifican las propiedades materiales del oro y sus potencialidades en la sanación, tanto espiritual como material.

Palabras clave

Nuevos Materialismos; antropología del material; arte contemporáneo; sanación; oro; alquimia; magia.

Abstract

This study revises key concepts arranged around alchemy and magic in contemporary art focusing on two primary sources —artworks and artists— as it opens up to a cross-sectorial method which embraces emerging theories in the field of New Materialism. Taking Joseph Beuys and Elena del Rivero's artworks as case studies, the healing process is analyzed dissecting the particular qualities of vibrant matter. Through magic and alchemy, the performative and fluid character of materials is acknowledged, as well as their agentic nature and the manner in which materials-in-movement are transformed into healing forces. Beuys and del Rivero's artworks

1. Universidad Nebrija de Madrid. C. e.: dangoso@nebrija.es

exemplify the material properties of gold and its healing potentialities, both spiritual and material.

Keywords

New Materialisms; Anthropology of Matter; Contemporary Art; Healing; Gold, Alchemy; Magic.

.....

Un cubo de oro, una lámpara, una cama
 Un cubo puro, una forma y una materia abstracta;
 Lo indispensable para soñar.
 El oro, desde hace siglos, es la materia que ha hecho soñar a los alquimistas.
 Soñar de oro como la materia alegórica del espíritu.
 Quintaesencia y aspiración suprema.
 Y, en esa quintaesencia, en esta materia espiritual, la invitación al sueño ²

Claudio Parmiggiani

En cualquier análisis pormenorizado sobre la temática del oro en el arte no puede omitirse la cuestión de la alquimia, porque —como bien escribe el artista Claudio Parmiggiani en la cita más arriba— el oro es la materia alquímica de la imaginación. La definición de alquimia puede entenderse de la forma más literal —es decir, como la transmutación de metales base en oro o plata— o, lo que resulta más apropiado aquí, como una metáfora para la transformación espiritual. Detrás de todo ello está el anhelo de redención en lo personal y la búsqueda de la utopía en lo social y político. En las obras seleccionadas de Joseph Beuys (Krefeld, 1921-Düsseldorf, 1986) y Elena del Rivero (Valencia, 1949) ambas nociones subyacen entremezcladas con un tercer concepto: la alquimia y la magia como ejemplo de la agencia de la materia y de la relación fluida entre creador y materia a partir de una interpretación neo-materialista. En este artículo se plantean varias preguntas: ¿en un contexto contemporáneo, qué papel juegan los materiales —en este caso, el oro— en las relaciones entre creador y materia? ¿qué capacidad agencial adquiere el oro? Indagando estas cuestiones se aporta un enfoque neo-materialista a las relaciones entre alquimia y arte.

La palabra alquimia (*al-kimiya*), de origen árabe, muestra la genealogía de un arte de procedencia incierta pero muy extendido en la antigüedad en China, India, Occidente y el mundo árabe. En Occidente, los conocimientos alquímicos en contextos como el hermetismo y el gnosticismo se transmitieron desde el mundo helénico a Europa de la mano de los árabes y, una vez allí, gozaron de un gran desarrollo durante el Medievo y el primer Renacimiento. Científicos como Robert Boyle, Isaac Newton o, ya en el siglo XVII, Paracelso, investigaron la naturaleza partiendo de principios alquímicos. La alquimia era el arte de la transmutación y sus planteamientos bebían de la filosofía griega. Según esta, los objetos materiales compartían la misma materia y variaban solo las propiedades —el color, el peso, la

2. Traducción de la autora de la carta escrita por Claudio Parmiggiani al director del hotel Windsor en Niza: «Caro Bernard /Lei mi chiede una nota per la camera d'oro che insieme abbiamo pensato per l'Hôtel Windsor. /Dico insieme perché fu lei a ricordarmi un altro luogo, un'altra mia opera, realizzata dentro un ambiente dalle pareti d'oro. / E' appunto da quel ricordo che viene la Camera d'oro di Niza. /Un cubo d'oro, una lampada, un letto. / Un cubo puro, una forma e una materia astratte;/ L'indispensabile per sognare. / L'oro, da secoli, é la materia che ha fatto sognare gli alchimisti. Sognare l'oro come materia allegorica dello spirito. / Quintessenza e aspirazione suprema. / Ed é dentro questa quintessenza, dentro questa materia spirituale l'invito al sogno». PARMIGGIANI, Claudio: En: <<http://www.hotelwindsornice.com/!hotel-2/chambres-dartiste/>> [consulta 15/10/17].

forma—; el método alquímico consistía en provocar un retorno al estadio del caos primigenio —la *materia prima*— para transformarlo en un nuevo orden. El proceso de reordenamiento se consideraba completo cuando se creaba oro artificialmente, el más puro y perfecto de los materiales.³

LA ALQUIMIA Y LOS ARTISTAS

El primer vínculo entre el arte y la alquimia surge en el siglo XVI —momento que coincide con el desarrollo de la química como ciencia autónoma— cuando el papel del alquimista pierde esa posición privilegiada que gozaba en la sociedad y pasa a un segundo plano, ocultándose en sociedades esotéricas como los rosacruces o la cábala.⁴ El artista ocuparía ese vacío, extendiéndose la noción del artista visionario y profeta cuyo arte es el artefacto más sagrado. En la Edad Moderna la imaginación viene a ser considerada un implemento mágico, en parte similar al poder sobrenatural del alquimista; y queda la aspiración de crear oro en términos espirituales. A partir del siglo XVIII y, a medida que la sociedad se seculariza, son los propios artistas quienes se identifican con los alquimistas: William Blake o John Flaxman se consideraron discípulos de Emanuel Swedenborg. Entrando en el siglo XIX, las corrientes espirituales y ocultistas fueron cobrando fuerza y se afianzó aún más, si cabe, la noción del poeta-artista-mago dotado de la capacidad de discernir la verdadera realidad.⁵ Esta visión será heredada por algunos artistas en el siglo XX y XXI, quienes se servirán del oro para situarse en una posición especial dentro de la sociedad. El oro establece la frontera entre lo sobrenatural y lo terrenal e indica que el artista está dotado de unas capacidades particulares y una consciencia expandida.⁶

La historia del arte ha tratado de forma desigual la relación de la alquimia y la magia en el arte. Maurice Tuchman, comisario del LACMA (Los Angeles Contemporary and Modern Art), sacó a relucir las múltiples referencias espirituales subyacentes en las vanguardias y, más concretamente, en el arte abstracto en la exposición *The Spiritual in Art* (1986).⁷ Además de Tuchman, otras voces como el crítico Donald Kuspit o el historiador del arte Bernard Smith han rescatado el

3. El Getty Research Institute recoge un proyecto de investigación con la denominación «The Art of Alchemy» que incluye un breve estado de la cuestión del arte en la alquimia y un exhaustivo archivo del tema en línea. «The Art of Alchemy» en: <http://www.getty.edu/research/scholars/research_projects/#completed> [consulta 17/10/2017].

4. Para una discusión en profundidad sobre este asunto ver TUCHMAN, Maurice (ed.): *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*. Los Angeles County Museum of Art: Abbeville Press Publishers, 1986 y MCEVILLEY, Thomas: *Sculpture in the Age of Doubt*. Nueva York, School of Visual Arts; Allworth Press, 1999.

5. Como testimonio la influencia de la obra de Édouard Shuré *Le Grands Initiés: Esquisses de l'histoire secrètes de religions* (1889) en algunos artistas finiseculares. Vid. IMANSE, Geurt: «Occult Literature in France», en TUCHMAN, Maurice (ed.): *Op. Cit.*, 355-360, p. 355.

6. Este es uno de los principales argumentos de Schloen. SCHLOEN, Anne: *Die Renaissance des Goldes. Gold in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln, Köln, 2006, p. 263. En: <<http://kups.ub.uni-koeln.de/2981/>> [consulta 17/10/2017].

7. Antes que Tuchman, Sixten Ringbom encontró pruebas documentales del interés de Kandinsky por la teosofía y las enseñanzas de Rudolf Steiner, demostrando de manera convincente las sólidas relaciones entre abstracción y misticismo. Vid. RINGBOM, Sixten: «The Epoch of the Great Spiritual: Occult Elements in the Early Theory of Abstract Painting», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 29, (1966), 386-418.

carácter profundamente innovador y espiritual del arte de las vanguardias frente a la corriente greenbergiana y su interpretación formalista.⁸ Más recientemente, en 2011, Urszula Szulakowska estableció conexiones entre vanguardias, radicalismo político de izquierdas y alquimia. Con sus profundos conocimientos sobre la alquimia, Szulakowska identificaba esta ciencia como el medio privilegiado por artistas contemporáneos para aproximarse a dos aspiraciones que no tienen fácil cabida en el actual discurso secularizado: la redención y la utopía.⁹

PENSAR LA MATERIA VIVA

Aunque la alquimia haya quedado relegada a los márgenes de la historia del arte, algunos conceptos como la transformación o lo procesual reaparecen en las prácticas artísticas contemporáneas, con intenciones más o menos espirituales. Con el propósito de interpretar estas coincidencias, en este artículo se pone el foco en la materia viva, concretamente en la capacidad agencial de las cosas y en las potencialidades de la materia desde una perspectiva neo-materialista. El neo-materialismo, tal y como lo denomina Braidotti (1994), o el Nuevo Materialismo según DeLanda (1996), nace a partir de los debates sobre la emancipación de la materia surgidos a mediados de la década de los noventa.¹⁰ Entre sus pensadores más señalados destacan los anteriormente citados, Braidotti y DeLanda, además de Barad y Melliausoux, por su afán por superar las dicotomías naturaleza/cultura, materia/mente, humano/no humano para situar el foco en la morfología del cambio y en los procesos de materialización.¹¹ En concreto Braidotti, en su desarrollo de lo poshumano, parte de la hipótesis de una materia vital, no lineal, con capacidad para la autoorganización dentro de un *continuum* naturaleza-cultura.

En este estudio han influido particularmente las teorías neo-ecologistas del antropólogo Ingold por su forma de abordar la materia, su énfasis en los flujos de movimiento y en el diálogo creador-material. En el pensamiento de Ingold se encuentra un cuestionamiento del modelo hilemórfico, heredado de la Antigua Grecia —donde la materia, natural y pasiva, se subordinaba a la forma, concebida

8. KUSPIT, Donald: «Beuys: Fat, Felt and Alchemy», en KUSPIT, Donald (ed.): *The Critic as Artist*. UMI Research Press, Ann Arbor, 1984, 344-358. SMITH, Bernard: *Modernism's History. A study in twentieth-century art and ideas*. Yale University Press, New Haven y Londres, 1998, p. 226.

9. SZULAKOWSKA, Urszula: «The Paracelsian Magus in German Art: Joseph Beuys and Rebecca Horn», en WAMBERG, Jacob (ed.): *Art and Alchemy*. Museum Tusulanum Press, Copenhagen, 2006, 171-190 y SZULAKOWSKA, Urszula: *Alchemy in Contemporary Art*. Surrey, Inglaterra y Burlington, Estados Unidos, Ashgate, 2011.

10. BRAIDOTTI, Rosi: *Nomatic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. Nueva York, Columbia University Press, 1994. DELANDA, Manuel (1996): «The Geology of Morals: A Neo-Materialist Interpretation». En: <<http://www.to.or.at/delanda/geology.htm>> [consulta 18/10/2017].

11. BARAD, K. *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham; London: Duke University Press, 2007. A partir de la década de 2010 se suceden las publicaciones que recogen ensayos, Vid. COOLE, Diane; FROST, Samantha (eds.): *New Materialism: Oncology, Agency and Politics*. Durham, Duke University Press, 2010; entrevistas, Vid. DOLPHIJN, Rick; VAN der TUIN, Iris. *New Materialism: Interviews & Cartographies*. Ann Arbor, Open Humanities Press, 2012; o estudios centrados en las artes, Vid. BARRET, Estelle and BOLT, Barbara (eds.): *Carnal Knowledge. Towards a «New Materialism» through the Arts*. Londres; Nueva York, I.B. Tauris, 2016.

por la mente del hombre según un plan previo— para imaginar una materia llena de potencialidades dentro del proceso de la vida. «No es la materialidad —afirma Ingold— sino los flujos de los materiales».¹² Situando el énfasis en el diálogo creador-material, en este estudio se seleccionan dos fuentes primarias —las obras y los artistas— para indagar en las relaciones fluidas entre materia y artista. Así, interrogando a la artista Elena del Rivero sobre su proceso creativo a través de una entrevista cualitativa, se pone en práctica un modelo de estudio, la *antropología del material*, que pretende colocar la materia en un plano de igualdad frente a la forma, para potenciar un giro de la iconografía a la morfogénesis de la materia.¹³

Junto al pensamiento de Ingold, cobra relevancia el materialismo vitalista de Bennett, quien introduce el concepto de «la fuerza de las cosas» para describir la vida del metal. En *Vibrant Matter* (2009), Bennett comparte el énfasis de Ingold en la potencialidad de la materia resaltando el poder productivo de las cosas, alejándose así del discurso de otros estudiosos como Bruno Latour, quien subrayaba la fuerza «recalcitrante» de éstas.¹⁴ Refiriéndose a metales como el oro, Bennett recurre al pensamiento deleuziano cuando describe una materia-movimiento, una materia energía y una materia en variación que entra en ensamblajes y sale de ella en una vida a-subjetiva. Por ello, la tradicional pasividad del metal, y su naturaleza dura, inquebrantable y diamantina, deviene un elemento efervescente de vida no orgánica.¹⁵

Quien quizá haya expresado con más acierto la asociación entre la alquimia y la práctica artística con un enfoque neo-materialista es Danielle Bouet cuando afirma que ambas «interroga(n) la materialidad, la realidad y la espiritualidad por medio de operaciones formales y físicas. Tanto el alquimista como el artista piensan a través de la materia por medio de operaciones estéticas/simbólicas».¹⁶ Si bien alquimia y Nuevos Materialismos coinciden en situar en primer plano las cualidades agenciales de la materia, difieren en la intencionalidad de ésta: mientras que para la primera la materia evoluciona y se «completa» bajo un humanismo determinista, en los segundos predomina el poshumanismo dentro de un concepto de materialidad no lineal y autoorganizativo.

12. INGOLD, Timothy: «Los materiales contra la materialidad», *Papeles de Trabajo*, 7, nº 11, (2013), 19-39, p. 36.

13. ANGOSO de GUZMÁN, Diana: «El oro como material cultural en el arte contemporáneo. Una aproximación a la antropología del material», *MATS. Materialidades. Perspectivas en cultura material*, 4, (2016), 40-62.

14. Bennett prefiere sustituir el término «objeto», más antropocéntrico, por el de «cosa». En: BENNETT, Jane: *Vibrant Matter*, Durhan-Londres, Duke University Press, 2009, p. 2. LATOUR, Bruno: «When things strike back: a possible contribution of science studies to the social sciences», *British Journal of Sociology*, 51, n.1, (2000), 107-123 y *Nunca fuimos modernos*. Buenos Aires, Siglo veintiuno, 2007.

15. BENNETT: *Vibrant Matter*, *Op.Cit.*, pp. 59-60

16. BOUTET, Danielle: «Metaphors of the Mind: Art Forms as Modes of Thinking and Ways of Being», en BARRET, Estelle and BOLT, Barbara (eds.): *Carnal Knowledge. Towards a «New Materialism» through the Arts*. Londres; Nueva York, I.B. Tauris, 2016, 29-39, p. 30.

LA ALQUIMIA COMO MAGIA SANADORA

Joseph Beuys afirmó que el papel del artista en la sociedad moderna se asemejaba al chamán, ayudando a sanar la enfermedad de la vida moderna materialista.¹⁷ Dicho argumento abre un esquema conceptual basado en la noción de la sanación y la función curativa del arte, tanto simbólica como real. Por sanación podemos entender la curación de las heridas de la sociedad —sanación colectiva— o bien, de las heridas individuales —sanación individual—. La primera fue el objetivo de Joseph Beuys, el gran chamán del siglo XX, mientras que en la segunda se inscribe Elena del Rivero.

Joseph Beuys dedicó los primeros veinte años de su carrera artística al autoconocimiento y a la autosanación; y los siguientes a transmitir su concepto de escultura social, aunando significados espirituales y acción política. Cuando el joven Beuys participó como piloto de la Luftwaffe en la segunda guerra mundial, un incidente le marcó profundamente: su avión fue abatido y, herido de gravedad, fue recogido por una tribu de tártaros quienes procedieron a curarle con miel, grasa y fieltro. Después de la guerra, y tras un periodo de introspección en el que se ocupó de sanar física y emocionalmente, inició su producción artística. A partir de los años 70 su actividad se intensificó, traspasando la frontera de lo artístico con acciones sociales cuyo fin último era transformar la sociedad.

La regeneración, la redención, la transformación. Como bien ha señalado Bernárdez, el concepto de transformación estuvo muy presente en la sociedad alemana de la posguerra manifestándose en iniciativas como la revista literaria *Die Wandlung* (La Transformación), creada en 1945 o en movimientos artísticos como *Nullpunkt* (Punto Cero).¹⁸ Entre los escritores alemanes como Günter Grass, Paul Celan, Uwe Johnson o Sierfreid Lenz y los artistas como Beuys subyacía una idea común: la redención como medio para curar la herida de la guerra y transformar la sociedad. Y todos ellos dirigieron su mirada a la cultura alemana del Romanticismo, a la Era de Goethe, aunque en Beuys se manifiesta sobre todo la huella de la antroposofía de Rudolf Steiner.

La influencia del filósofo y fundador de la antroposofía Rudolf Steiner (1861-1925) en el pensamiento de Beuys fue constante.¹⁹ Si para Steiner su misión en la vida era vencer al espíritu materialista del siglo XIX, para Beuys fue combatir ese mismo mal en el siglo XX. Ambos creían en el pensamiento activo como fuerza de cambio, y los dos pusieron en práctica sus ideas por medio de la acción y de la pedagogía. Atento lector de Goethe, Steiner seguía el concepto goethiano de la naturaleza como un ser vivo, perpetuamente sometido a metamorfosis y transformación. Y, aunque en Goethe, Beuys y Steiner se encuentre una dimensión espiritual de la que

17. Beuys ha reivindicado el papel del arte y el artista en la sociedad en numerosos escritos y entrevistas. Vid. BEUYS, Joseph (2006, *Ensayos y entrevistas*, KLÜSER, Bernd (ed.), Editorial Síntesis, Madrid, 2006.

18. BERNÁRDEZ SANCHÍS, Carmen. *Joseph Beuys*. San Sebastián: Nerea, 2003, pp. 12-13.

19. El estudioso David Adams señala hasta qué punto Beuys era un lector atento de Rudolf Steiner. A su muerte, encontraron ciento veinte volúmenes de Steiner, de los cuales más treinta estaban subrayados y anotados. El listado completo de los libros se encuentra en HARLAN, V., KOEPLIN, D., VELHAGEN, R. (eds.) *Joseph Beuys –Tagung Basel*, 1-4 mayo 1991, Basilea, Wiese Verlag, 1991, 292-295 citado en ADAMS, David, «On Joseph Beuys and Anthroposophy», en: <<http://sites.google.com/site/socialsculptureusa/introductiontobees?pli=1>> [consulta 1/9/2018].

carecen los Nuevos Materialismos, todos coinciden en el enfoque de la naturaleza como ser vivo, cuyas bases filosóficas radican en el monismo, en una unión entre materia y espíritu.

En Joseph Beuys la asociación oro-magia se inspiraba en los rituales primitivos, encontrándose afinidades entre sus prácticas artísticas y el chamanismo. Según el complejísimo armazón que vertebra el pensamiento beuysiano basado en la antroposofía de Steiner, sus acciones tenían como objetivo el proyecto utópico de transformar al ser humano a través del arte y de curar las heridas de la sociedad. En esta última aspiración Szulakowska reconoce la idea de redención, vinculada al proceso alquímico con sus pasos de sufrimiento, muerte y resurrección.²⁰ Aunque la figura de Beuys y su papel de chamán de la sociedad ha suscitado considerables críticas —tantas que merecería un espacio propio dar cuenta de todas ellas— no se podría negar que la curación fue un tema primordial y que su intención fue subrayar la idea de transformación y de sustancia a través de acciones artísticas.²¹

Más allá de estas polémicas, Beuys concebía el principio de sanación como la curación de las ideas, de la cultura y de la sociedad. El arte debía convertirse en la «medicina» espiritual y tenía plena confianza en el futuro y en el progreso, aunque recurriese a prácticas arcaicas como el chamanismo. En una ocasión Beuys se manifestó de la siguiente forma respecto a la figura del chamán:

En la actualidad también existen acciones en las que la figura del chamán me parece la más adecuada. Desde luego no para rechazarla diciendo que hay que volver al punto del que el chamán obtenía legitimación, porque se trataba de un contexto completamente espiritual. Utilizo esa figura para expresar algo futuro, en la medida en que digo que el chamán representó algo capaz de englobar contextos tanto materiales como espirituales. Así pues, al emplear esta figura en la época del materialismo, estamos aludiendo a algo futuro. Por lo tanto, lo importante es que desempeñe el papel del chamán para

20. Szulakowska argumenta que los alemanes Joseph Beuys, Anselm Kiefer, Sigmar Polke y Rebecca Horn han sido capaces de abordar el Holocausto y el Nazismo desde la alquimia para llegar a la redención. Al enfrentarse a la historia reciente para interrogarlo, para preguntarse por su propia culpabilidad, estos artistas han sido criticados por sus intentos de encontrar sentido al sinsentido. Y todos han recurrido a la alquimia.

21. La crítica más difundida fue la que escribió Buchloh con motivo de la exposición dedicada a Beuys en el Guggenheim de Nueva York en BUCHLOH, Benjamin D.: «Beuys: The Twilight of The Idol», *Artforum*, 5, n° 18, (1980), 35-43. El crítico Donald Kuspit hace referencia al aspecto utópico y la pulsión mesiánica de Beuys y censura que el artista, al usar la fórmula alquímica de Paracelso de «lo mismo cura lo mismo» y al hablar del ciclo de la muerte, redención, resurrección, de alguna forma justifica el holocausto, en: KUSPIT, Donald B.: «Beuys: Fat, Felt, and Alchemy», KUSPIT, Donald B. (ed.): *The Critic as Artist*, 345-358. Ann Arbor, Michigan, UMI Research Press, 1984. Otro historiador, John Moffit, le reprocha a Beuys lo que él denomina chamanismo de «libro de bolsillo», en MOFFITT, John Francis: *Occultism in Avant-Garde Art: The Case of Joseph Beuys*. Ann Arbor, Michigan, UMI Research Press, 1988. Por último, Thierry De Duve desmonta el mito de Beuys en DE DUVE, Thierry: *Cousus de fil d'or, Beuys, Warhol, Klein, Duchamp*. Art Édition, Villeurbanne, 1990. Para un análisis de la literatura crítica sobre Beuys, ver O'LEARY, Timothy: «Fat, Felt and Fascism: The Case of Joseph Beuys», *The Sidney Society of Literature and Aesthetics*, 6, (1996), 91-105. En: <<http://openjournals.library.usyd.edu.au/index.php/LA/article/view/5750>> [consulta el 07/10/2017]. En España, como recoge Bernárdez, la exposición comisariada por Szeemann en el Museo Reina Sofía en 1994 no estuvo exenta de polémica: el escritor Antonio Muñoz Molina tachó a Beuys de fraude cuestionando el papel del artista como gurú, ver: BERNÁRDEZ SANCHÍS, Carmen: *Joseph Beuys*. San Sebastián: Nerea, 2003, p. 74 y MUÑOZ MOLINA, Antonio, «Descrédito del gurú» en *El País*, el 30/04/1994. En: <http://elpais.com/diario/1994/03/30/cultura/764978408_850215.html> [consulta 18/10/2017].

expresar una tendencia regresiva, es decir, una vuelta al pasado, una vuelta al seno materno, pero empleando regresión en sentido de progresión, de lo futuroológico.²²



FIGURA 1: JOSEPH BEUYS, WIE MAN DEM TOTEN HASEN DIE BILDER ERKLÄRT [CÓMO EXPLICAR EL ARTE A UNA LIEBRE MUERTA], 1965. PERFORMANCE DEL 26 DE NOVIEMBRE DE 1965, GALERÍA SCHMELA, DÜSSELDORF. REPRODUCIDO EN EL CATÁLOGO *ASHES AND GOLD*, P. 99. FOTO: WALTER VOGEL, DÜSSELDORF. © Joseph Beuys.

Una de las facultades de los chamanes era comunicarse con los animales, y así lo hizo Beuys en dos ocasiones: en *I like America and America likes me* (1974, Galería René Block de Nueva York) y en la que es, sin lugar a dudas, su acción más célebre: *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* (Cómo explicar el arte a una liebre muerta) [Figura 1]. La naturaleza de esta obra es análoga al ritual, pues representa una acción simbólica similar a los rituales. Con todo, para los antropólogos, la forma ritualizada de comunicación del arte hace que arte y ritual se fusionen.²³ Esta acción supuso la presentación de Beuys en el mundo artístico. Tuvo lugar en la galería Alfred Schmela de Düsseldorf el 26 de noviembre de 1965. Aunque la primera parte de la acción fue vista desde el exterior a través del escaparate, en la segunda se permitió la entrada al público. Esa barrera creó la distancia necesaria para separar el mundo profano y racional del mundo sacro, mítico y ritual que invoca Beuys. En el interior, el artista, transformado por el rostro cubierto de miel y oro, acunaba en brazos una liebre muerta, para de pronto, alzarse y, mientras susurraba al animal, mostrarle los dibujos colgados en la pared de la galería con

movimientos lentos y pesados. Una plataforma de hierro atada a su pierna derecha y una plantilla de fieltro en la izquierda no le permitían moverse con libertad. En esta acción Beuys evoca un tipo de comunicación y de lenguaje que une al hombre y al animal, una comunicación no racional, sino intuitiva y creativa. Para Beuys, la liebre es un animal mítico vinculado a la parte inferior del cuerpo, a la tierra, y próximo al principio femenino. La forma y los movimientos de la liebre demuestran la encarnación y el nacimiento, la creatividad y la intuición. Mientras, el oro y la miel en la cabeza significan los pensamientos, entendidos como un valor plástico y de transformación.

Si coloco miel y oro en mi cabeza, se infiere que estoy haciendo algo relativo al pensar. (...) El oro y la plata indican una transformación de la cabeza, y, por tanto, naturalmente

22. SZEEMANN, Harald (ed.): *Joseph Beuys*, [Cat. Exp.]. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1994, p. 254.

23. SZEEMANN, Harald: *Op. Cit.*, p. 284.

y lógicamente, del cerebro y del mecanismo del pensamiento, de la consciencia y de todos los niveles indispensables para explicar cuadros a una liebre.²⁴

De esta forma, adentrándose en el mundo simbólico y mágico de la alquimia, Beuys piensa contribuir al desarrollo de la consciencia humana. En el centro de la acción está el concepto beuysiano de energía y de regeneración. Así, siguiendo los estadios de los ritos —separación, transición, reintegración— se puede llegar a un estado que conjugue lo racional y lo intuitivo, lo espiritual y lo material. De ahí que la liebre muerta indique el inicio de una nueva etapa, un presente y un futuro donde «todo hombre es un artista».

WANDLUNG: LA MAGIA DE BEUYS

La acción más fructífera y que probablemente mejor se alinea con el pensamiento y con los objetivos beuysianos fue *7000 Eichen (7000 robles)* (1982-1987). Este proyecto, consistente en plantar 7000 robles junto a piedras de basalto en la ciudad alemana de Kassel, fue concebido por el artista germano como una utopía concreta con una meta: cambiar la sociedad e iniciar un proyecto antropológico en el que el hombre pueda ser cada vez más libre, cada vez más autónomo y en el que cada uno desarrolle sus habilidades.²⁵ Todo ello con el arte como principal herramienta de actuación.

En el marco de ese proyecto tuvo lugar la acción *Wandlung (Transformación)* —también conocida como *Einschmelzung Der Zarenkrone (La fusión de la corona imperial)*, en la que Beuys dio rienda suelta a su faceta de artista-mago-alquimista. Con un elevado presupuesto de cuatro millones de marcos, Beuys contó con aportaciones de todo tipo: donaciones privadas y de instituciones artísticas como la Dia Art Foundation, además del propio bolsillo del artista.²⁶ Pero fue una donación particular la que propició la acción *Wandlung*: un restaurador de Düsseldorf donó la réplica de la corona del zar Iván el Terrible tasada en 300.000 marcos alemanes [Figura 2].²⁷ En el documental de Werner Raeunese se muestra el proceso: el día 30 de junio de 1982 ante el Fridericianum, el solemne edificio de la *documenta* en la ciudad

24. CHARBONNEAUX, Anne-Marie, (ed.): *L'or dans l'art contemporain*. Paris, Flammarion, 2010, p.35.

25. Afirma Beuys: «Mucha gente entiende por utópico algo imposible. En sí, no es más que una meta que se pretende alcanzar. (...) La utopía concreta es una meta desplegada en el tiempo, está allí y se trata de llegar a ella. A la sociedad no le queda otra salida que transformarse ante la evidencia de que tanto el comunismo como el capitalismo han ido a parar a un callejón sin salida, han conducido a la humanidad y a la naturaleza al borde del hundimiento». Entrevista a BEUYS, Joseph; LEBRERO STÄLS, José, *Op. Cit.*, pp. 116-117.

26. [En línea] URL: <<http://web.mit.edu/allanmc/www/cookebeuys.pdf>> [consulta el 1/9/14] y también <<http://www.diaart.org/sites/page/51/1364>> [consulta el 1/9/14].

27. Helmut Mattner, dueño de la corona y propietario del restaurante Datscha en Düsseldorf, había conseguido la autorización de Nikita Kruschev para que el orfebre René Kern realizara una réplica exacta de la corona imperial del zar Iván el Terrible. Al parecer se ofrecía la oportunidad a los clientes, previo pago de cincuenta marcos, de beber y brindar directamente de la corona. Una vez cerrado el restaurante, según relata el propio Mattner, «durante noches enteras (Beuys) me trató de convencer para cederle la corona»; al final Beuys persuadió a su amigo para que donara la corona. Esa donación se tasó en cerca de 103.000 marcos por el valor material (oro, gemas) y unos 300.000 marcos la corona como pieza de orfebrería. «Einschmelzung Der Zarenkrone» en: BEUYS, Joseph; ALTENBERG, Theo: *Joseph Beuys. Documenta. Arbeit*. Kassel: Edition Cantz y Museum Fridericianum, 1993, p. 258.

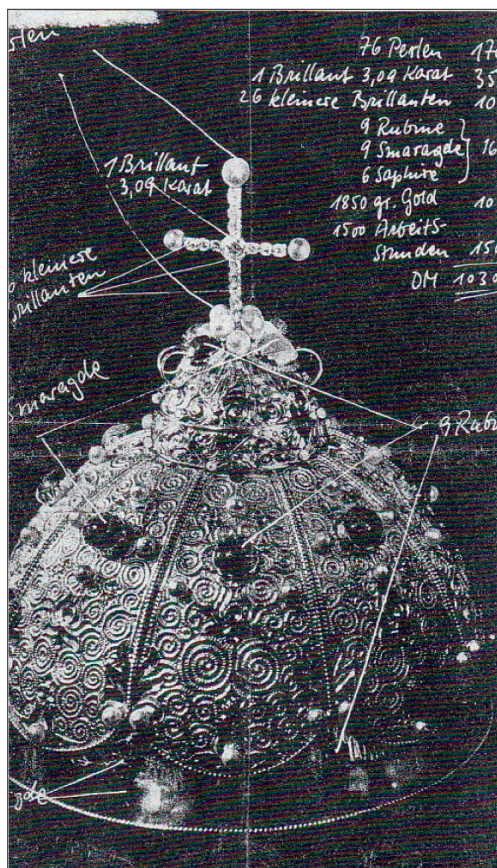


FIGURA 2: FOTO DE LA CORONA Y ANOTACIONES DE BEUYS INDICANDO EL VALOR MATERIAL DE CADA PARTE. REPRODUCIDO EN JOSEPH BEUYS. DOCUMENTA. ARBEIT, P, 257. FOTO: JAN HOET © Joseph Beuys.

FIGURA 3: JOSEPH BEUYS, FRIEDENSHASE, 1982. REPRODUCIDO EN JOSEPH BEUYS. DOCUMENTA. ARBEIT, P, 101. FOTO: JAN HOET © Joseph Beuys.

de Kassel, sobre una plataforma de madera repleta de piedras de basalto destinadas al proyecto *7000 robles*, Joseph Beuys apareció con su asistente Johannes Süttgens.²⁸ Sacó la corona de una bolsa de plástico y exclamó: «Ha llegado el momento. Ahora se fundirá la corona de Iván el Terrible. Os la muestro una vez más». Una vez fundida, el oro en estado líquido fue vertido en un molde con una forma muy sencilla: una liebre.²⁹ Exclamando los nombres de Paracelso, Raimundo Lulio y Agripa de Nettesheim, Beuys procedió a mostrar al público el resultado final, la liebre y una bola de oro, similar al sol. Tituló la obra: *Liebre de la paz con accesorio* [Figura 3]. Dicha obra fue expuesta durante cien días en la *documenta*. Una vez finalizada, fue subastada alcanzando más del doble del precio estimado. En otras palabras, duplicó el valor material de las joyas y el oro gracias al arte y la creatividad. Una auténtica alquimia.

Analizando con más detalle la acción, podríamos inferir que la transformación tiene lugar en varios niveles. El más evidente es el del paso de la jerarquía a la democracia;

28. Documental creado por Werner Raeune. [En línea] URL: <<http://www.youtube.com/watch?v=6OkSx-3qQho>> copyright zdf 2004 [consulta el 5/5/2014].

29. En punto de fusión del oro es 1.064 °.

el segundo, el cambio de un símbolo de la guerra por uno de la paz.³⁰ Paz, amor y fecundidad. Esos son los significados tradicionales de la liebre, pero en Beuys este animal posee un significado especial; la liebre es la tierra y el pensamiento, la transformación y la reencarnación, pues cuando ésta escarba en la tierra, está empujando los límites de forma similar a cuando el hombre se esfuerza con su pensamiento radical.³¹ En definitiva, Beuys está invocando la alquimia y así lo reconoce en la entrevista posterior a *Wandlung*:

En realidad (la liebre) no es ningún símbolo, es un signo, y en él deben reconocerse las personas como seres móviles que no se encuentran fijos, que se mueven también interiormente en su pensamiento y en su sentimiento y en su deseo. La liebre por lo demás es siempre —y por eso antes he hablado de Agripa de Nettesheim, y he hablado de Raimundo [Lulio] y de Paracelso— un signo de cambio, de transformación, y por eso era para la ciencia medieval un signo de la química, porque por química, por alquimia, entendían la transformación, el cambio del espíritu. (...) Pero la idea de los alquimistas era no obstante la de transformar el oro en su interior. Atraer el órgano del corazón, el órgano central, atraer el sol a la tierra, esa es la idea fundamental.³²

Wandlung ¿Metamorfosis o transformación? En 2001, dentro del proyecto de archivo de imágenes e iconoclastia reunido por Pedro G. Romero en el archivo F.X., este artista sopesaba la gravedad de las acciones de Beuys, y reclamaba una lectura más humorística de esta acción. Para Romero, sería un acto de justicia en clave de humor que la corona de Iván el Terrible acabase transformada en un conejito de Pascua de chocolate y las gemas alojadas en botes de caramelos. En esa línea, Romero propone otra traducción para *Wandlung*: en lugar de «transformación», con su connotación utilitaria e industrial, aboga por «metamorfosis», por su acepción clásica y vinculada a la alquimia.³³

Entre la primera acción de Beuys —*Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt*, 1965— y *Wandlung*, 1982, transcurren casi veinte años, la distancia entre la autosanación, en privado, y la sanación social, en público. En la primera acción, Beuys acude a lo primitivo y telúrico. Como acertadamente subrayó el crítico Kuspit, el elemento crudo, sin procesar, no estetizado de estas acciones podría ser interpretado como un recuerdo de cuando los objetos no eran arte sino fetiches, cuando éstos funcionaban con poderes mágicos y formaban parte de una comunidad. El antropólogo Reichel-Dolmatoff señalaba cómo en los tiempos precolombinos el orfebre labraba el oro y le daba una forma culturalmente significativa, haciendo pasar la materia de un estado profano a uno sagrado.³⁴ A pesar de la distancia cultural y cronológica entre

30. BEUYS, Joseph; ALTENBERG, Theo. «Friedenshase»... *Op. Cit.* 264-265.

31. «Eso es lo que hace la liebre, encarnarse profundamente en la tierra, algo que el hombre solo puede hacer con su pensamiento radical. Con él escarba la materia (tierra), la empuja, la orada y por fin penetra en sus leyes». Citado en: *Joseph Beuys* [Cat. Exp.]. SZEEMANN, Harald (ed.)...*Op. Cit.*, p. 90.

32. BEUYS; ALTENBERG ...*Op. Cit.*, p. 265.

33. ROMERO, Pedro G. «Archivo F.X.: La ciudad vacía. Comunidad. *Wandlung*». En <http://www.macba.cat/uploads/20080408/Archivo_FX_LA_Ciudad_VacA_a_Comunidad_Wandlung.pdf> [consulta 1/9/18]

34. REICHEL-DOLMATOFF, Gerardo: *Orfebrería y chamanismo: un estudio iconográfico del Museo del Oro del Banco de la República, Colombia*. Bogotá, D.C, Villegas Editores, 2005.

artistas-*performers* como Joseph Beuys y los chamanes indígenas, estos comparten la creencia en el papel activo del oro y en la magia como transformación. Pero mientras que en la sociedad indígena precolombina el orfebre era a la vez mago y chamán, en la sociedad postsecular la posición del artista es más ambigua. En Beuys, las acciones pasan por invocar una relación arcaica entre materia y artistas, una propuesta casi animista que le acerca a los Nuevos Materialismos.

CURACIÓN ÍNTIMA EN ELENA DEL RIVERO

De la profundidad germana pasamos a la «ligereza» mediterránea. Por profundidad germana entendemos las obras de Beuys —pero también las de Sigmar Polke, Anselm Kiefer o Rebecca Horn—, que se mueven bajo un sustrato filosófico heredado de Paracelso, de los filósofos de la Naturaleza y de Goethe, que es específicamente germano³⁵. Las propuestas de los artistas del sur de Europa parten de otra área de conocimiento. En el caso de Elena del Rivero su obra está inspirada en la filósofa feminista Hélène Cixous, cuyo ensayo *L'œil d'âme* da título a la exposición. En la entrevista realizada a la artista durante la muestra, así lo explica:

Lo más importante en esta exposición es precisamente el «ojo del alma»; el ojo del alma lo relaciono con el tema de la herida, algo que he trabajado mucho; el tema de la raspadura y de la curación también. Esta exposición va de curación. Me preguntan mucho cuando digo esta palabra, ¿curación de qué? Bueno pues tampoco lo sé, pero pretendo decir curar en el sentido de transformar, en el sentido de la alquimia.³⁶

Con estas palabras Elena del Rivero está sintetizando el sentido de la exposición *L'œil d'âme* que presentó en 2009 en la Galería Elvira González donde mostraba las series *Wounds (Heridas)* y *Af Klint*, entre otras, cuyas obras contaban con una predominante presencia de oro y con un significado alquímico.³⁷

La obra de Elena del Rivero, artista afincada en Nueva York desde 1991, contiene una tersa y sutil relación entre lo matérico y lo poético. Partiendo de posturas feministas, en los noventa revisó el minimalismo con sus delicadas cartas a la madre, una serie íntima y valiente, en la que consigue expresar esas complejas relaciones por medio de papeles bordados, dibujados, tachados e intervenidos. Empleando principalmente el papel —aunque también incorpora oro, perlas o telas— en los últimos veinte años ha explorado cómo los materiales adquieren y transmiten significado.³⁸

35. Kuspit hace referencia a la profundidad germánica (*die Tiefe*), a la dimensión espiritual en el arte que Clement Greenberg criticaba. KUSPIT... *Op.Cit.*, p. 347.

36. La entrevista tuvo lugar el 28 de enero de 2009 en la Galería Elvira González de Madrid y fue grabada en audio. Para la transcripción completa *Vid. ANGOSO de GUZMÁN, Diana: Oro. Sustancia y Significado. Usos del material áurico en las prácticas artísticas contemporáneas [1953-2013]*, (Tesis doctoral inédita) UCM, 2015, p. 288-303.

37. En palabras de la propia artista: «El oro lo utilizo en el sentido de la alquimia... es que además he hecho una serie que se llama *Af Klint*. *Af Klint* era una mujer de principios de siglo que formaba parte de un grupo teosófico donde hacían los dibujos para sanar, y yo le he hecho una serie a ella en oro». *Op. Cit.*, ANGOSO de GUZMÁN ... p. 290.

38. En la entrevista realizada a la artista declara lo siguiente: «(...) una de las cosas que más me fascina son los materiales, me gustan mucho...(...). Me gusta manejar los materiales y darles sentido a los materiales, el símbolo que representan los materiales. No estoy hablando de paradoja, estoy hablando de la simbología que tienen los



FIGURA 4: ELENA DEL RIVERO, SERIE *WOUNDS*, 2009. FOTO: AUTORA. © Elena del Rivero.



FIGURA 5: ELENA DEL RIVERO, *WOUNDS #11*, 2007. HILO DE SEDA Y PAN DE ORO DE 23 QUILATAS SOBRE PAPEL ABACÁ 86 X 62,5 CM. COLECCIÓN DE LA ARTISTA. © Elena del Rivero.

En *Wounds* [Figuras 4 y 5] la temática de la curación está explícitamente presente; de hecho, del Rivero elige el papel abacá como metonimia del cuerpo: es un papel resistente y sutil como la piel que protege nuestro cuerpo. Es una superficie que acepta ser rasgada, para luego ser cosida con hilos de oro, poética metáfora del proceso de curación alquímica. *Wounds* —y en general toda la obra de la artista valenciana— exige una mirada reposada, detenida, para entrar en un universo de sensaciones, esa lógica de las sensaciones de la que hablaba Deleuze.³⁹ Así, se establece una relación sensitiva con sus obras y apreciamos la ingravidez del papel con un sentido kinestético. Un papel que no ocupa espacio, liviano y sutil; lo contrario a la masa, al volumen y al peso. Y la fragilidad que transmiten los papeles colgados con alfileres en las paredes, como si la artista nómada estuviese a punto de trasladarse a otro lugar, y pronto no quedara más que la memoria, esa huella fugaz, con un transitar entre espacios y tiempos inestables que otorgan un aire de aparición a sus creaciones [Figura 6].

materiales y darles contenido y trabucar el contenido que han tenido a lo largo de la historia, (...), en el sentido de dar una vuelta de tuerca». *Op. Cit.*, ANGOSO DE GUZMÁN ... p. 289.

39. DELEUZE, Gilles: *Francis Bacon: Lógica de la sensación*. Madrid, Arena Libros, 2002.

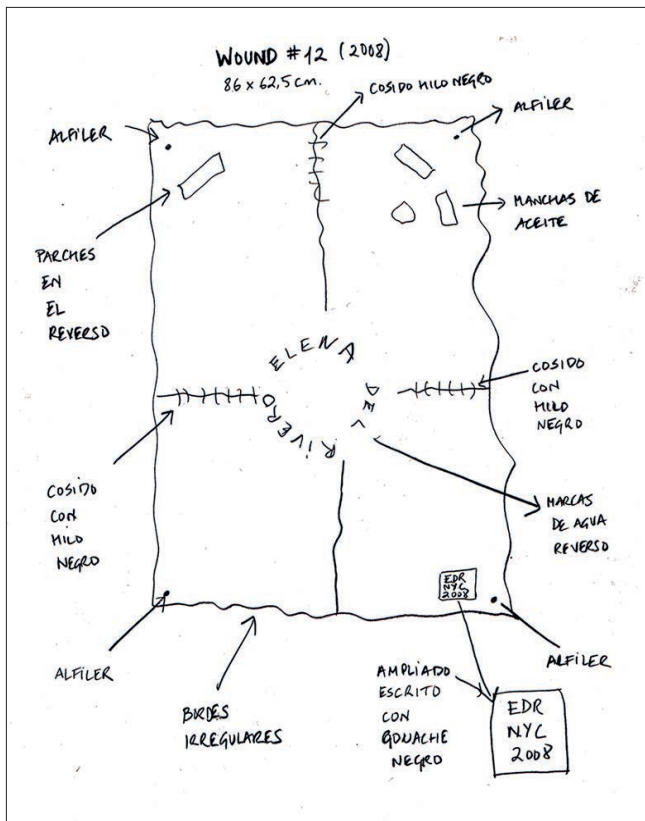
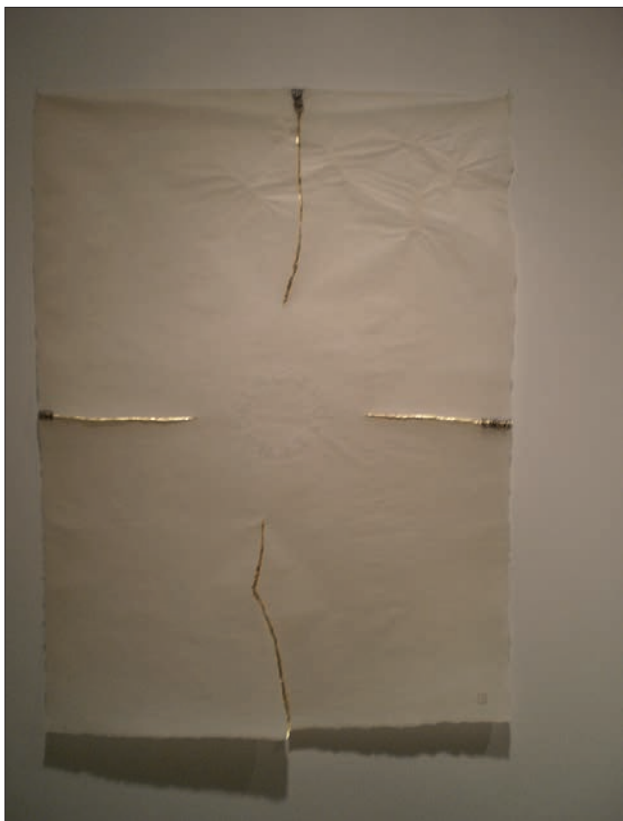


FIGURA 6: ELENA DEL RIVERO, *WOUND #12*, 2008, HILO DE SEDA Y PAN DE ORO DE 23 QUILATAS SOBRE PAPEL ABACÁ 86 x 62,5 CM. COLECCIÓN DE LA ARTISTA. FOTO: WWW.THE-PARACLETE.COM © Elena del Rivero.

FIGURA 7: DIBUJO CON MAPA DE PARCHES, MANCHAS Y MARCAS EN *WOUND #12*. © Diana Angoso de Guzmán

Ingrávidos, ligeros, pero también monumentales porque el tamaño del papel en *Wound #12* presenta un formato mucho mayor que lo habitual;⁴⁰ se convierte así en una hipérbole visual que refuerza la cualidad antropomórfica de la obra. Solo el ojo clínico de conservador-restaurador, o quizá de médico, podría identificar las pequeñas y casi imperceptibles marcas que rompen el blanco aparente del papel. Unas manchas de aceite en el ángulo superior derecho; unos parches en el reverso que crean tensiones superficiales en el anverso, en el ángulo superior izquierdo; una marca de agua en el papel con el logo ELENA DEL RIVERO formando un círculo, situado en el centro del papel; otra marca, esta vez visible en *gouache* negro con la firma, lugar y fecha de la artista [EDR / NYC / 2008]; y, en cada uno de los cuatro bordes, un rasgado hecho a mano, irregular, dorado y cosido con hilo negro en el extremo [Figura 7].

¿Por qué rasgar el papel, para a continuación delicadamente dorar y suturar con hilos negros las roturas? Esas rasgaduras —hendiduras en la piel y en el

40. El tamaño de los papeles de *Wounds* es de 82 x 62,5 cm. Estos son papeles realizados a mano artesanalmente y, por tanto, no coinciden con los tamaños estándar de los fabricantes de papel, que son los siguientes (en cm): 72 x 102; 70 x 100; 65 x 90; 63 x 88; 52 x 70; 45 x 64; 43 x 61; 32 x 45.

alma— subrayan el contenido poético de las heridas que consiguen cicatrizar gracias a un proceso de transformación; y aquí el énfasis estaría precisamente en la palabra proceso, porque en esta artista el proceso creativo se identifica con proceso de curación personal a través del arte. En conversación con la artista, así lo explica:

Lo más importante para mí es que la transformación del papel de abacá en oro —es un tema tan medieval—. (El papel de abacá) ha sido roto luego por mí, ha sido roto, me gusta mucho romper (...). Y era el abacá transformado en oro, alquimia pura, esa transformación para mi curación, era roto por mí, (...) para luego ser restaurado y curado de nuevo. Era como un ciclo de vida que había pasado por muchas etapas, ¿comprendes? Para mí era un ciclo vital, ciclo de estar mal, volver, y volver a resurgir de nuevo. O sea, que yo todos estos procesos los tomo como ciclos vitales, sobre todo a los de curación porque en el fondo es hacer, para deshacer, para volver a hacer para terminar haciendo.⁴¹



FIGURA 8: ELENA DEL RIVERO, *DISHCLOTH*, 2008, LÁMINAS DE PAN DE ORO DE 23 QUILATAS SOBRE PAPEL ABACÁ. 198 X 198 CM. FOTO: [HTTP://TRAVESIACUATRO.COM/LANGUAGE/EN/ARTISTA/ELENA-DEL-RIVERO/](http://travesiacuatro.com/language/en/artista/elena-del-rivero/)
© Elena del Rivero.

El rasgar el papel de abacá lleva implícito un gesto destructivo. ¿Es la destrucción parte del proceso creativo de Elena del Rivero? Y si es así, ¿es necesaria esa agresión para activar el poder curativo del oro? Podríamos entender que sí, puesto que todo proceso alquímico pasa por una disolución de la forma —la *materia prima*— para poder recomponerla, suturarla y restaurarla. Y la facultad del oro de curar y de transformar que conjura Elena del Rivero sirve para unir varios tiempos en un único instante; un ciclo vital condensado en una obra, que es ahora más materia viva que nunca, mucho más cuerpo y piel que representación y mimesis.

«Me gusta ser muy fiel al camino del material».⁴² Así manifiesta del Rivero la relación fluida entre creador y materia. Lejos del modelo hilemórfico que concibe el poder generador como algo externo a la materia, la artista crea estableciendo una relación íntima con ella, atenta a los efectos y las cualidades variables de una materialidad vital. Una relación no exenta de sufrimientos —así lo expresa en una ocasión en referencia al proceso creativo de *Dishcloth* [Figura 8] «(...) estaba dorando el trapo de cocina en Nueva York (cuando empecé a) sudar literalmente porque algo no funcionaba bien».⁴³ Manifiesta así la lucha por el

41. ANGOSO de GUZMÁN, Diana: *Oro. Sustancia y Significado...* *Op.Cit.* p. 302. Más adelante en la entrevista Del Rivero afirma: «Vuelvo otra vez al sentido de la transformación del oro, que realmente es asimilar, o quererle dar a al oro la facultad de curación; [eso] a mí me interesa mucho». *Op. Cit.* p. 290.

42. *Ibid.*

43. ANGOSO de GUZMÁN, *Op.Cit.* p. 299.



FIGURA 9: ELENA DEL RIVERO, *MENDING FONTANA*, 2012, ORO DE 23 QUILATES SOBRE PAPEL ABACÁ, HILO Y AGUJA, ÓLEO, 97 X 97 CM. [DISPONIBLE EN LÍNEA] <WWW.THE-PARACLETE.COM/GALLERY/WORKS-ON-PAPERS/WOUNDS/2_10_2012_MENDINGFONTANA_CW_WEB> © Elena del Rivero.



FIGURA 10: LUCIO FONTANA, *VENEZIA ERA TUTTA D'ORO*, 1961, PINTURA ALQUÍDICA SOBRE LIENZO, MUSEO THYSSEN-BORNEMISZA, MADRID. CORTESÍA MUSEO THYSSEN-BORNEMISZA. © Fondazione Lucio Fontana a través de SIAE, VEGAP, Madrid 2015.

control de la materia al igual que tantos otros hombres y mujeres artesanos que han experimentado esa materialidad creativa en el pasado.

El romper, el rasgar. Esas acciones invocan a otro artista, no tan alejado en el tiempo, que Elena del Rivero homenajea en *Mending Fontana* (2012) [Figura 9], una de las obras más recientes de la serie *Wounds*. Porque las incisiones que Lucio Fontana (Rosario, 1899-Varese, 1968) realizó en los lienzos fueron en su momento interpretadas como una agresión contra la pintura, o quizá contra el arte, sin que esos críticos fueran capaces de aprehender la profunda transformación del espacio y de la escultura que proponía el italiano. En *Venezia era tutta d'oro* (1961, Museo Thyssen-Bornemisza) [Figura 10] el cuadrado —esa forma perfecta— está recubierto de un amarillo turbio propio de la purpurina que, oxidada, ha perdido las propiedades que permitían que brillase y se confundiese con el oro auténtico. La superficie no es lisa y brillante, como las de los fondos de oro medievales; en su lugar, un torbellino de empastos circulares —similares a las espirales de la noche estrellada de Van Gogh— rompe la planitud y homogeneidad del cuadrado. Pero la mayor ruptura es, sin lugar a dudas, la gran incisión en el centro del lienzo; una herida que supura; un abismo entre lo que era y lo que es. Esa incisión transforma el lienzo en escultura; dota de densidad y monumentalidad a un objeto bidimensional; y el mismo agresor convierte el monocromo en bicromo, cuando coloca una venda negra en la herida. Delicadamente, como quien busca curar la herida de nuestra época sin certezas.

Por su parte, en *Mending Fontana*, del Rivero se atreve a coser las hendiduras del italiano. Más allá de las afinidades de ambos artistas —y de la admiración hacia Fontana que intuimos en del Rivero— podríamos establecer múltiples diferencias

que separan sus obras⁴⁴. El gesto de cortar con un *cutter* el lienzo es un gesto masculino que se abre paso con decisión; el acto de coser es femenino y doméstico, más humilde en sus pretensiones pero constructivo en la aspiración de suturar la herida de la modernidad. La incisión de Fontana es una, certera y central; en del Rivero los agujeros se distribuyen por toda la superficie, sin un orden ni un centro, y solo uno de esos huecos está cosido con hilo negro. El oro en Fontana es purpurina y la preparación que crea la textura, acrílico, el más moderno de los materiales en 1961.⁴⁵ En cambio Elena del Rivero mantiene el dorado con pan de oro fino, la más medieval de las tradiciones. Quizá la artista valenciana no tuviese la intención de establecer una dicotomía tan nítida entre lo masculino y lo femenino; la modernidad y la posmodernidad; el centro y la periferia; la falsedad y la autenticidad. Más bien parece, por su parte, un ejercicio de diálogo y la creación de un espacio intermedio que incluya la propuesta de Fontana, y que cierre la herida abierta por éste; quizá una metáfora del paso del tiempo y del ciclo de la vida.

Pero no podemos ignorar el discurso feminista en del Rivero. El feminismo es el andamiaje conceptual que vertebra su obra desde que en los años ochenta abandona la pintura para revisar en femenino el minimalismo y el arte conceptual por medio de la serie de cartas. Esas cartas obsesivas —a la madre, a la hija, a la novia— feminizaban el aséptico minimalismo con el mundo doméstico y epistolar. Por eso la artista elige como referencia a escritoras y filósofas: Hélène Cixous —de ahí el título *L'œil d'âme*— o Luce Irigaray. El discurso feminista de del Rivero se manifiesta más explícitamente en la serie dedicada a Molly, en la obra *Domesticidad* y en la serie *Af Klint*.⁴⁶ Sobre la primera, dedicada al personaje femenino de James Joyce, la artista comenta: «El discurso de Molly (...). Está todo lo de la herida, y el trapo de cocina me vino a él (...) y era el ojo del alma, era elevar lo doméstico al reino de los dioses casi. El oro de los dioses, está claro. Ahí está esa feminista Júpiter»⁴⁷. Quizá del Rivero se sienta conmovida por el feminismo de nuevo cuño, aquel que encabezado por Rosi Braidotti propone un nomadismo filosófico cuyo materialismo radical diluye la distinción entre lo humano y lo no humano permitiendo una relación flexible y múltiple con las identidades.⁴⁸

44. Un ejemplo de la clara admiración de Elena del Rivero por Fontana es el título de la obra: *I love Fontana*.

45. Recordemos el ensayo escrito por Roland Barthes unos años antes, en 1957, donde define el plástico como una sustancia artificial, pero no exclusiva, con una domesticidad que anula las tradicionales jerarquías de los materiales, donde el oro estaba en la cúspide. BARTHES, Roland. *Mitologías*. México, D.F.; Buenos Aires: Siglo XXI, 2003, 176-178.

46. Elena del Rivero explicó la serie *Af Klint* en los siguientes términos: «Utilizo el oro en el sentido de la alquimia y en el sentido de sanar. He hecho una serie que se llama *Af Klint*. *Af Klint* era una mujer de principios de siglo que formaba parte de un grupo teológico donde hacían los dibujos para sanar, y yo le he hecho una serie a ella en oro. (...) Era una mujer que vivió en 1903 en Suecia y que estaba muy unida al mundo de la teosofía, por supuesto, y ella ha sido como la musa, la inspiración. Terminé dedicándole una serie. La serie *Af Klint* en 2008, obras todas de pan de oro sobre papel y *gouache*, e hilo de seda». ANGOSO DE GUZMÁN, Diana: *Oro. Sustancia y Significado...* *Op.Cit.* p. 290.

47. Joseph Beuys también mostró interés por James Joyce, pero mientras Elena del Rivero da la palabra a Molly, el personaje femenino de *Ulises*, Beuys asume el papel del escritor y añade dos nuevos capítulos a la novela por un imaginario deseo del propio Joyce. ANGOSO DE GUZMÁN *Op.Cit.* p. 301.

48. BRAIDOTTI, Rosi: *Lo posthumano*. Barcelona, Gedisa, 2005 y *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*. Madrid, Akal, 2015.

ORO MÁGICO Y CURATIVO

Si en Beuys la curación personal aspiraba además a una regeneración de la sociedad, en Elena del Rivero la curación del «alma» podría ser entendida desde una aproximación más íntima, bajo la perspectiva de las heridas del ser fragmentado y dislocado. La función del oro también difiere en ambos: mientras que para Beuys el oro cumple la función simbólica de cosificar el pensamiento, para del Rivero el oro es un activo sanador. En ambos artistas el metal precioso se presenta bajo una suerte de encantamiento, como un agente activo. A la pregunta sobre qué papel juegan los materiales en las relaciones entre creador y materia en el contexto contemporáneo con la que se abre este artículo, las respuestas apuntan hacia un concepto de materia-movimiento, efervescente, una materia con capacidad agencial para la sanación colectiva e íntima. Una idea que no es nueva, pues estaba implícita en la noción alquímica de la transustanciación, aunque ahora los aspectos mágicos del oro resurgen renovados en una suerte de nueva alquimia, entendida como la combinación entre la transformación y la imaginación en una época marcada por el desplazamiento del hombre a los márgenes. Sin el determinismo humanista de la alquimia tradicional, las transformaciones de la materia cobran ahora una vida fluida y descentrada.

En este nuevo contexto, la agencia de los materiales en Elena del Rivero se manifiesta en la invitación a seguir sus acciones, sus recorridos, sus caminos –como diría la artista cuando declaró «me gusta ser muy fiel al camino de los materiales». Centrándose en el diálogo entre materia-creador, esos «materiales-en-movimiento», parafraseando a Ingold, devienen líneas fluidas. Aun así, el concepto de sanación en Elena del Rivero plantea otra problemática: redefinir la materia en una sociedad post secular. Por sus afinidades teóricas, el proceso de curación en la obra de del Rivero se presta a ser abordada a partir de las tesis feministas de tercera generación como la anteriormente citada Braidotti, explorando esa materialidad radical que aúna sanación y fragilidad con las visiones más corporales.

Por su parte, el proyecto utópico de sanación colectiva de Joseph Beuys encuentra resonancia en algunas de las propuestas más políticas de Bennett y su ambicioso proyecto ecológico. Bajo el materialismo vital de Bennett, la capacidad sanadora del material oro formaría parte de una red viva de cambios que operan tanto dentro como fuera del sujeto en una sociedad post secular. Quizá bajo esta perspectiva el hombre ha abandonado su posición jerárquica, disolviéndose democráticamente entre otras materias; quizá el universo ya no está imbuido de espiritualidad, como pretendía Beuys, sino de una materia extrañamente vibrante. Parecería existir una correspondencia entre el materialismo vital de Bennett, que deviene extrañamente espiritual, y las aspiraciones espirituales de Beuys, que devienen extrañamente materiales.

BIBLIOGRAFÍA

- ADAMS, David: «On Joseph Beuys and Anthroposophy», en: <<http://sites.google.com/site/socialsculptureusa/introductiontobees?pli=1>> [consulta 1/9/2018].
- ANGOSO de GUZMÁN, Diana: «El oro como material cultural en el arte contemporáneo. Una aproximación a la antropología del material», *MATS. Materialidades. Perspectivas en cultura material*, Vol. 4, (2016), 41-62.
- ANGOSO de GUZMÁN, Diana: *Oro. Sustancia y Significado. Usos del material áurico en las prácticas artísticas contemporáneas [1953-2013]*, (Tesis doctoral inédita) UCM, 2015, en: <<https://eprints.ucm.es/42550/>> [consulta 1/9/2018].
- BARAD, Karen: *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham; Londres: Duke University Press, 2007.
- BARRET, Estelle and BOLT, Barbara (eds.): *Carnal Knowledge. Towards a «New Materialism» through the Arts*. Londres; Nueva York, I.B. Tauris, 2016.
- BARTHES, Roland: *Mitologías*. México, D.F; Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.
- BENNETT, Jane: *Vibrant Matter*. Durhan-Londres, Duke University Press, 2009.
- BERNARDEZ SANCHÍS, Carmen: *Joseph Beuys*. San Sebastián, Nerea, 2003.
- BEUYS, Joseph: «Entrevista de Theo Altenberg a Joseph Beuys» en BEUYS, Joseph; ALTENBERG, Theo: *Joseph Beuys. Documenta. Arbeit*. Kassel, Edition Cantz y Museum Fridericianum 1982, 264-265.
- BEUYS, Joseph: *Ensayos y entrevistas*. KLÜSER, Bernd (ed). Madrid, Editorial Síntesis, 2006.
- BOUTET, Danielle: «Metaphors of the Mind: Art Forms as Modes of Thinking and Ways of Being», en BARRET, Estelle and BOLT, Barbara (eds.): *Carnal Knowledge. Towards a «New Materialism» through the Arts*. Londres; Nueva York, I.B. Tauris, 2016, 29-39.
- BRAIDOTTI, Rosi: *Nomatic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. Nueva York, Columbia University Press, 1994.
- BRAIDOTTI, Rosi: *Lo posthumano*. Barcelona, Gedisa, 2005.
- BRAIDOTTI, Rosi: *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*. Madrid, Akal, 2015.
- BUCHLOH, Benjamin D.: «Beuys: The Twilight of The Idol», *Artforum*, 5, n° 18, (1980), 35-43.
- COOLE, Diane; FROST, Samantha (eds.): *New Materialism: Oncology, Agency and Politics*. Durham, Duke University Press, 2010.
- CHARBONNEAUX, Anne-Marie, (ed.): *L'or dans l'art contemporain*. París, Flammarion, 2010
- DE DUVE, Thierry: *Cousus de fil d'or, Beuys, Warhol, Klein, Duchamp*. Villeurbanne, Art Édition, 1990.
- DELEUZE, Gilles: *Francis Bacon: Lógica de la sensación*. Madrid, Arena Libros, 2002.
- DOLPHIJN, Rick; VAN DER TUIN, Iris. *New Materialism: Interviews & Cartographies*. Ann Arbour, Open Humanities Press, 2012.
- «The Art of Alchemy» en <http://www.getty.edu/research/scholars/research_projects/#completed> [consulta el 17/10/2017].
- GALBREATH, Robert: «A Glossary of Spiritual and Related Terms», en TUCHMAN, Maurice (ed.): *The Spiritual in Art, Abstract Painting 1890-1985*. Los Angeles County Museum of Art, Abbeville Press Publishers, 1986, 367-391.
- IMANSE, Geurt: «Occult Literature in France», en: TUCHMAN, Maurice (ed.), *The Spiritual in Art: Abstract Painting, 1890-1985*, County Museum of Arts y Abbeville Press Publishers, Los Angeles, Nueva York, Londres y París, 1986, 355-360.

- INGOLD, Timothy: *Being Alive. Essays on Movement, Knowledge and Description*. London; Nueva York, Routledge, 2011.
- INGOLD, Timothy: *Making: Anthropology, Archeology, Art and Architecture*. Londres y Nueva York, Routledge, 2013.
- INGOLD, Timothy: «Los materiales contra la materialidad» en: *Papeles de Trabajo*, 7, nº 11, (2013), 19-39.
- KUSPIT, Donald: «Beuys: Fat, Felt and Alchemy», en KUSPIT, Donald (ed.): *The Critic as Artist*. UMI Research Press, Ann Arbor, 1984, 344-358.
- LACHMAN, Gary: *Rudolf Steiner*. Vilaur, Atalanta, 2012.
- LATOUR, Bruno: «When things strike back: a possible contribution of science studies to the social sciences», *British Journal of Sociology*, 51, n.1, (2000), 107-123.
- LATOUR, Bruno: *Nunca fuimos modernos*. Buenos Aires, Siglo veintiuno, 2007.
- LEMAIRE, Gérard-Georges: «L'or dans tous ses états, de l'Égypte ancienne à nos jours», en CHARBONNEAUX, Anne-Marie (ed.): *L'or dans l'art contemporain*. París, Flammarion, 2010, 7-43.
- MCÉVILLEY, Thomas: *Sculpture in the Age of Doubt*. Nueva York, School of Visual Arts; Allworth Press, 1999.
- MOFFITT, John Francis: *Occultism in Avant-Garde Art: The Case of Joseph Beuys*. Ann Arbor, Michigan, UMI Research Press 1988.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio: (1994): «Descrédito del gurú», *El País*. En: <http://elpais.com/diario/1994/03/30/cultura/764978408_850215.html> [consulta 05/10/2017].
- O'LEARY, Timothy: «Fat, Felt and Fascism: The Case of Joseph Beuys», *The Sidney Society of Literature and Aesthetics*, 6 (1996), 91-105.
- PARMIGGIANI, Claudio: En: <<http://www.hotelwindsornice.com/lhotel-2/chambres-dartiste/>> [consulta 15/10/17].
- REICHEL-DOLMATOFF, Gerardo: *Orfebrería y chamanismo: un estudio iconográfico del Museo del Oro del Banco de la República, Colombia*. Bogotá, D.C, Villegas Editores, 2005.
- RINGBOM, Sixten: «The Epoch of the Great Spiritual: Occult Elements in the Early Theory of Abstract Painting», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 29, (1966), 386-418.
- ROMERO, Pedro G: «Archivo F.X.: La ciudad vacía. Comunidad. Wandlung» en: <www.macha.cat/uploads/20080408/Archivo_FX_LA_Ciudad_VacA_a_Comunidad_Wandlung.pdf> [consulta 1/9/18].
- SCHLOEN, Anne: *Die Renaissance des Goldes. Gold in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln, Köln, 2006, p. 263. En: <<http://kups.ub.uni-koeln.de/2981/>> [consulta 17/10/2017].
- SMITH, Bernard: *Modernism's History. A study in twentieth-century art and ideas*. Yale University Press, New Haven and Londres, 1998.
- SZEEMANN, Harald (ed.): *Joseph Beuys* [Cat. Exp.]. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1994.
- SZULAKOWSKA, Urszula: «The Paracelsian Magus in German Art: Joseph Beuys and Rebecca Horn», en: WAMBERG, Jacob (ed.), *Art and Alchemy*. Copenhagen, Museum Tusulanum Press, 2006, 171-190.
- SZULAKOWSKA, Urszula: *Alchemy in Contemporary Art*. Surrey, Inglaterra y Burlington, Estados Unidos, Ashgate, 2011.
- TUCHMAN, Maurice (ed.): *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*. Los Angeles County Museum of Art: Abbeville Press Publishers, 1986.
- WAMBERG, Jacob; BÄCKLUND, Jan: «Introduction» en: *Art and Alchemy*. (ed.) WAMBERG, Jacob, Copenhagen, Museum Tusulanum Press, 2006, 9-20.

LA INDUSTRIA CULTURAL NECESITA MÁQUINAS. LA ALHAMBRA: PATRIMONIO, TURISMO Y PRODUCCIÓN ECONÓMICA

CULTURAL INDUSTRY NEEDS MACHINES. ALHAMBRA: HERITAGE, TOURISM AND ECONOMIC PRODUCTION

Luis D. Rivero Moreno¹

Recibido: 02/06/2017 · Aceptado: 19/10/2017

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2018.19096>

Resumen

En el contexto actual, dominado por la globalización y una economía post-industrial, el patrimonio cultural se sitúa en un importante papel como motor desde el que se activa un turismo de masas. El patrimonio se ha adaptado a la era digital ofreciendo una doble vertiente: la de su visita física, por un lado; y la de la generación de una imagen digital por otro. Ésta actuará a modo de logotipo con el que atraer la atención sobre el producto ofrecido al lejano visitante. Vivimos pues en la época de la reproductibilidad digital del patrimonio, un patrimonio convertido en gran parte en inmaterial a través de su repercusión en las redes sociales. Fábrica de información en tiempo real, toda la actividad surgida en torno a los monumentos señala la enorme capacidad de producción e intercambio económico que poseen. El carácter peculiar, único y original de lo histórico-artístico afirma su rol como producto gourmet del mercado turístico. Esta investigación se centra en el análisis de las características de la industria cultural y su repercusión en el caso concreto de la Alhambra, paradigma del difícil posicionamiento del patrimonio en la búsqueda del equilibrio entre beneficio económico y conservación histórica, artística y paisajística.

Palabras clave

Industria cultural; patrimonio; monumento; turismo; Alhambra; sociedad de masas.

Abstract

In the current context of globalization and post-industrial economy, cultural heritage has developed an important role as a propeller of massive tourism. Heritage has adapted its position to the digital age offering two possibilities: a physical visit, on the one hand; and, on the other hand, the generation digital images. Therefore the intention will be to create a logo that draws attention to the product offered

1. Universidad de Granada. C.e.: luisda.rivero@gmail.com

to the distant visitor. We live in the era of the digital reproduction of heritage, an era where heritage turned largely immaterial through its repercussion in social networks. Monuments, as real-time information factories, shows an enormous capacity of production and economic exchange. The peculiar, unique and original character of the historical-artistic heritage affirms its role as gourmet product on the tourist market. This research focuses on the analysis of the characteristics of cultural industry and its repercussion in the specific case of the Alhambra, a paradigm of the difficult position of the heritage in the search of the balance between economic benefit and historical, artistic and landscape conservation.

Keywords

Cultural industry; heritage; monument; turism; Alhambra; mass society.

.....

1. INTRODUCCIÓN

En un mundo como el actual, globalizado y post-industrial, el patrimonio cultural se sitúa en un importante papel como uno de los motores clave a la hora de generar movimientos turísticos de masas. De ellos se derivará, consecuentemente, un ingente intercambio económico. El reclamo de lo extraordinario genera un motivo por el que acudir a un lugar y no a otro. El carácter peculiar, único y original de lo histórico-artístico es capaz de afirmar su rol como producto *gourmet* del mercado turístico.

La hipótesis de esta investigación se centra en el análisis de los pormenores de la llamada industria cultural y su continua actualización a los cambios sufridos en los contextos políticos y tecnológicos a lo largo del siglo XX y lo que va de XXI. Los monumentos, los museos y el arte en general, se sitúan como elementos clave de esa industria, engranaje que activa los mecanismos de producción del ámbito turístico. Por ello partiremos de las reflexiones sobre la estructura industrial de la cultura realizadas por Adorno y Horkheimer a mediados del siglo XX, perfectamente válidas aún en nuestros días, actualizadas a unos nuevos modos de comunicación (internet, redes sociales...) que se basan en mecanismos ideológicos muy similares a los de los años cuarenta, cincuenta y sesenta (cine, radio, televisión). En paralelo será necesario el acercamiento a otro concepto clave, el de la cultura de masas, cuya teorización también fue iniciada en aquella época por autores como Edgar Morin. Sólo desde ese marco teórico podrán entenderse los actuales movimientos masivos de población que atienden a un ocio basado en el consumo de productos culturales. Se parte así del posicionamiento crítico de unos teóricos que vieron tras el reverso del progreso y la democratización de la cultura la imposición unidireccional de unos patrones a una ciudadanía anulada por la inercia de lo mayoritario.

El patrimonio se enmarca de este modo en un contexto sociopolítico en el que su relevancia como producto de masas se ha venido ampliando. Además, y de manera convergente, se ha establecido una expansión del propio concepto de patrimonio desde lo meramente artístico hasta abarcar lo cultural en un sentido general, casi inabarcable. De los objetos tangibles a los valores intangibles. La mejora de comunicaciones en el actual entorno globalizado permite un flujo masivo y constante de viajeros de todas las nacionalidades en todo el mundo. En algunos países, como es el caso de España, el turismo supone una muy importante aportación al PIB, y se sitúa como sector clave en la generación de empleo². Por ello el tema no es baladí, ni queda únicamente adscrito a áreas académicas cerradas o de conocimiento específico. Muy al contrario, repercute a todos los niveles políticos y sociales, y en todos los ámbitos geográficos, más aún en una economía global.

El patrimonio se ha alzado como producto global³. No sólo en su sentido de mercancía física con la que hacer transacciones, sino también en su sentido

2. ROURA, J. R. C., y MORALES, J. M. L.: «El turismo: un sector clave en la economía española». *Papeles de economía Española*, 128 (2011), 2-20.

3. LABADI, Sophia y LONG, Colin (ed.). *Heritage and globalisation*. Routledge, 2010.

reproductivo, el de la generación de una ingente cantidad de productos derivados con los que comerciar. El patrimonio no será, por tanto, tan sólo un espacio o elemento físico concreto, sino toda una fábrica generadora de imagen, de marca. No sólo es producido, sino que es constantemente reproducido. Este segundo paso llega a ser, de hecho, factor primordial: la visibilización se consigue a través de la multiplicación de la imagen y de la capacidad de la misma de ser recordada y valorada entre la enorme cantidad de las mismas que invaden medios de comunicación y redes. En este punto, términos de la economía, publicidad y *marketing* comienzan a confundirse con las tareas de difusión asociadas a un mejor conocimiento y valoración del patrimonio⁴.

El peligro, por tanto, acecha, puesto que, siguiendo las tesis de Debord sobre la sociedad del espectáculo, lo importante será ya no ser, sino (a)parecer, un hecho que se consolida tras los cambios surgidos a fines del siglo XX y comienzos del XXI, donde internet y las redes sociales incrementan el valor de la imagen hasta hacerse con el control sobre la realidad física. La imagen reina y se impone en lo ontológico, pues sólo es lo que se ve. La secundarización de lo físico implica pues graves peligros para la conservación del patrimonio: lo superficial gana terreno a lo esencial, el continente al contenido, y la fachadización a la estructura. Existe una posibilidad real de deslocalización, de pérdida de sentido del espacio físico en el mundo digital⁵: El peligro de habitar o visitar el simulacro se acentúa. La imagen progresivamente se desembaraza de su referente.

Un primer objetivo de este trabajo es la revelación de los mecanismos ocultos tras el consumo de un producto cultural. Para ello, entendido el monumento como máquina al servicio de la economía, se analizan las condiciones de producción y trabajo tras su cotidiano funcionamiento. Se incide así en el papel del patrimonio como industria, como herramienta operativa de una fábrica con tendencia a la transparencia, a la invisibilidad, con todas las ventajas que ello conlleva; y los riesgos que desentraña, amplificados por la dificultad de su correcto entendimiento desde el exterior.

El objetivo final de la investigación lleva a la ejemplificación de todos estos aspectos teóricos en el caso concreto de la Alhambra, auténtico icono de los cambios en los paradigmas de la conservación, restauración y explotación turística del patrimonio allá desde el siglo XIX. Su ejemplo nos permite incidir en la repercusión económica y mediática de los bienes culturales. La posición del monumento va a ser de esta manera extremadamente complicada, en un lugar a medio camino entre los intereses sociales y económicos y aquellos más puramente adscritos a la preservación de la memoria histórica del lugar y su difícil adaptación al turismo de masas.

El material utilizado en este trabajo proviene de la confrontación de los estudios teóricos sobre la industria cultural y su plasmación práctica en el caso de la Alhambra. Existen a este respecto un buen número de investigaciones sobre el

4. AMARERO IZQUIERDO, C., y GARRIDO SAMANIEGO, M. J.: *Marketing del patrimonio cultural*. Ediciones Pirámide, 2004.

5. MALPAS, Jeff: «New media, cultural heritage and the sense of place: Mapping the conceptual ground». *International Journal of Heritage Studies*, vol. 14, nº 3 (2008), 197-209.

impacto económico del patrimonio y el turismo a él asociado tanto en el ámbito del estado español como de la comunidad andaluza. Se procura así la relación de la teoría sobre el uso económico del patrimonio con las políticas prácticas concretas al respecto, especificadas en el caso del monumento granadino. Así podrá comprobarse la veracidad de los peligros derivados del consumo masivo de los productos culturales señalados por los teóricos, y la respuesta de los gestores de los monumentos a la hora de solventar la convivencia de los intereses económicos asociados al turismo y la obligada necesidad de conservación de los mismos.

En la aldea global⁶, en un mundo con una marcada tendencia a la supresión de las distancias espaciales y temporales, se produce así una encarnizada lucha entre lo internacional y local; lo estandarizado y lo extraordinario, privado y público; elementos que conviven en equilibrio inestable. Lo que parece claro es que arte y patrimonio se encuentran en un período complejo donde la experiencia física y la virtual se confunden. Las dudas platónicas sobre la imagen persisten muchos siglos después, por lo que debemos cuestionar el carácter de verdad de aquello que vemos, más aún si se atiende a las lógicas del mercado.

2. LA PRODUCCIÓN CULTURAL

El concepto de bien cultural parece implicar un sentido claro de provecho. Éste puede ser entendido en un sentido social pero, obviamente, también económico. Resulta por tanto curioso anotar cómo sutilmente los propios términos utilizados en la legislación asociada a los elementos de valor histórico y artístico no dejan pasar la oportunidad de referirse a la propiedad y el uso económico de la misma. El propio término de patrimonio incide en este hecho, por lo que además de «hacienda que alguien ha heredado de sus ascendientes», en su cuarta acepción será «Conjunto de bienes pertenecientes a una persona natural o jurídica, o afectos a un fin, susceptibles de estimación económica». El patrimonio puede valorarse pues económicamente, aún más, la valoración económica parece imponerse sobre cualquier otra en un mundo donde dominan los intereses del mercado⁷.

En semejante punto podríamos entender los mecanismos culturales en un sentido capitalista-fordista tradicional: como la fabricación de productos físicos, tangibles, con los que comerciar. Objetos de consumo con especiales características, sobre todo derivadas de lo complejo y artesanal de su producción, que los convierten en productos de lujo, únicos y delicados, inútiles en un sentido plenamente funcional, aunque capaces de generar enormes plusvalías. Este hecho, en clave neomarxista, ya fue convenientemente abordado desde mediados del siglo XX por los autores de la escuela de Frankfurt, destacando al respecto el estudio de Horkheimer y Adorno,

6. McLuhan, Marshall y Powers, B. R.: *La aldea global*. Barcelona, 1996.

7. HERRERO PRIETO, L. C.: «Economía del patrimonio histórico». *Economía de la Cultura*, 792 (2001), 151-168.

Dialéctica de la Ilustración⁸, que sirve de inevitable punto de partida para la reflexión crítica sobre el papel industrial de la cultura en el mundo contemporáneo.

Más allá de aquellos bienes muebles, de formatos más pequeños, se encontrarían otros bienes inmuebles en un sentido general, ampliables hasta llegar a la categoría de monumento e, incluso, de los llamados «conjuntos». Éstos últimos, al abarcar grandes espacios, hacen ampliar el ámbito de acción de los bienes hasta situarlos en lo paisajístico y urbanístico: elementos del territorio, de la ciudad⁹. El monumento adquiere así un sentido de lugar. Un lugar además con un especial valor histórico y artístico que requiere de una especial atención para su preservación y conservación. Su interés y su capacidad icónica elevan al monumento frente a aquello que le rodea, subrayando su preeminencia y su utilidad como generador de identidad, de una imagen y carácter significativos. El problema de la identidad y pertenencia al lugar, en un sentido antropológico, y sus choques frente al turismo ha sido explorado por Lucy Lippard¹⁰, atendiendo también a la capacidad del arte de construir y deconstruir el espacio a través de las imágenes.

En el mundo actual, tras las diversas derivas de los movimientos arquitectónicos internacionales, la homogeneización racionalista, la revuelta post-modernista y la multiplicación de los llamados «no-lugares»¹¹, el patrimonio ve reforzada su condición distintiva, de reconocimiento de una personalidad y circunstancias propias de un territorio y una sociedad. En un sentido económico este hecho ha sido convenientemente utilizado, pues el producto cultural es capaz de marcar sus particularidades frente a la tendencia homogeneizadora derivada de los procesos de globalización. Esto refuerza el valor del producto, único e irrepetible¹².

Entendido como elemento tangible, el patrimonio se consume, se visita físicamente previo pago de una entrada. Los visitantes pretenden tener una experiencia real al poder caminar, tocar, disfrutar personalmente del bien. Este hecho supone una evidente confrontación con las premisas de conservación del patrimonio. Los objetivos de difusión y disfrute ciudadano junto a los de explotación ponen en una difícil coyuntura al monumento y, sobre todo, a sus gestores. Éstos deben tomar decisiones que aseguren la correcta preservación del mismo y su inevitable apertura a la visita del interesado en su conocimiento.

Pero más allá de la situación del monumento como producto ya terminado, debemos pasar hacia su funcionamiento como lugar de producción. El patrimonio entendido como integrante de la industria cultural necesita, obviamente, funcionar y, para ello, necesita de trabajadores que activen sus mecanismos y lo pongan en uso. Es en este punto donde se explicita el funcionamiento maquínico de la cultura

8. HORKHEIMER, M., y ADORNO, Theodor: *Dialéctica de la razón; La Industria Cultural. Iluminismo como mistificación de las masas*, 1949.

9. BEL, Joaquín Sabaté: «Paisajes culturales. El patrimonio como recurso básico para un nuevo modelo de desarrollo». *Urban*, nº 9 (2011), 8-29.

10. LIPPARD, Lucy R.: *The lure of the local: Senses of place in a multicentered society*. New York, New Press, 1997; y LIPPARD, Lucy R.: *On the beaten track: Tourism, Art and Place*. New York, New Press, 1999.

11. AUGÉ, M.: *Los no lugares: espacios del anonimato*. Barcelona, Gedisa, 1993.

12. LICCIARDI, Guido; AMIRTAHASEBI, Rana (ed.): *The economics of uniqueness: investing in historic city cores and cultural heritage assets for sustainable development*. Washington, World Bank Publications, 2012.

como industria, como engranaje mecánico que debe ser coordinado y manipulado por el ser humano, en una compleja cadena que se asemeja al funcionamiento del fordismo más clásico. Ninguno de esos trabajadores sería así en última instancia capaz de entender el funcionamiento completo de la máquina, ni ninguno se sentirá «autor» ni dueño de ese producto final, que se escapa de su control, pues el trabajador se convertirá en elemento anónimo, que supervisa una minúscula parte de un enorme proceso.

En todo caso, y frente a la idea fordista de la industria, aquella derivada de la revolución industrial y de las condiciones insalubres de vida del trabajador, el patrimonio como industria cultural tendrá un enorme número de ventajas que evitan cualquier confrontamiento social o visión negativa del mismo. La industria cultural es vista como industria limpia, o, mejor aún, invisible; generadora de riqueza económica pero no de residuos, polución ni suciedad. Muy al contrario, en un entorno considerado bello, incluso las relaciones laborales establecidas en el interior son olvidadas. El monumento-máquina se convierte así en lugar privilegiado, en una industria que genera beneficios, directos e indirectos, al mismo tiempo que conocimiento y disfrute al visitante. La idea de la existencia de un capital cultural, lanzada al aire por Bourdieu, sigue su camino en el tiempo perfectamente actualizada. Se caracterizará no sólo por sus repercusiones sociales e ideológicas sino por sus características plenamente económicas¹³.

3. IMAGEN, ICONO, MARCA

Como se mencionaba anteriormente, no van a ser las condiciones físicas, reales y tangibles, las que sean más importantes en este área, sino las derivadas del poder de la imagen en el mundo actual, donde internet y redes sociales se imponen. El poder se ejerce a día de hoy desde la distancia, desde el control remoto¹⁴. Así, el monumento, el patrimonio, no va a ser ya lugar físico, o al menos su preeminencia no va a ser física, sino que su imagen va a elevarse al nivel de lo icónico.

Las ciudades así se distinguen, no ya en el horizonte físico, como hacían desde tiempos remotos torres, catedrales y castillos, sino en el horizonte digital de internet. Será ahora la búsqueda en *google* o redes sociales la que haga más o menos visible al monumento. El patrimonio se convierte así en un elemento canalizador, sintetizador de la imagen de un territorio, cultura o población, en última instancia un generador de marca, un logotipo en términos, una vez más, económicos. Existe ya todo un desarrollo del marketing exclusivamente en torno al patrimonio¹⁵.

Todo esto supone la deriva final, acaecida al completo en los últimos decenios del siglo XX y XXI, de la tendencia primeramente identificada por Walter Benjamin a principios del XX: la de la reproductibilidad técnica de la obra de arte. Si esa

13. THROSBY, David. «Cultural capital». *Journal of cultural economics*, 23, 1 (1999), 3-12.

14. KRUGER, Barbara: *Mando a distancia: poder, culturas y el mundo de las apariencias*. Madrid, Tecnos, 1998.

15. MISIURA, Shashi: *Heritage marketing*. Londres, Routledge, 2006.

reproductibilidad era un primer momento aún física, la de la copia y distribución en formatos tangibles; la era tecnológica actual la ha elevado al territorio de lo digital, no físico. La imagen se reproduce, pero ya desmaterializada, convertida en código de ceros y unos que viajan en tiempo real por todo el mundo. La pérdida del aura anunciada por Benjamin ha derivado en última instancia en la creación de otra nueva, la del sentido mágico de la imagen holográfica. La ausencia de masa y peso de la obra, reducida a información, ha desembocado en el desarrollo de una gran facilidad de transporte de la misma. Se abren así unas enormes posibilidades de transmisión y conocimiento de la información artística y patrimonial, que alcanza la definitiva consecución de la tan buscada democratización.

José Luis Brea va a tratar en sus escritos de esta nueva fase de la cultura, que él llamará la era del capitalismo cultural¹⁶. En esta fase, que el autor también definirá a partir de la denominación de cultura RAM¹⁷, ya no va a ser la capacidad de almacenaje de bienes la que domine en la práctica económica, sino la capacidad de asumir un mayor flujo de información en tiempo real. De este modo, asumida la rápida obsolescencia de los productos, los beneficios se generan en la canalización de una mayor cantidad de datos, que ni se poseen ni se coleccionan. La industria cultural se ha adaptado a la perfección a la nueva economía de lo informacional¹⁸.

Esta tendencia hacia la desmaterialización del arte y del patrimonio puede asociarse a la paralela creciente importancia del patrimonio inmaterial, del patrimonio intangible. Documentado hasta la extenuación, fotografiado una y otra vez, convertido en píxeles que viajan constantemente de dispositivo en dispositivo, el patrimonio es ya, mayoritariamente, un patrimonio inmaterial, digital, información desmaterializada. Las teorías de Guy Debord¹⁹, la de la sociedad del espectáculo; y de Baudrillard, la del simulacro²⁰, encajan a la perfección en este sentido. El patrimonio ha cedido su papel, al igual que toda la realidad, a la imagen. El patrimonio ya no es, sino que parece, es imagen que, reproducida en bucle, pierde su referencia física primera y termina por fagocitar el elemento físico tangible que teóricamente comenzó el proceso. El simulacro ha vencido. Sólo podemos cerciorarnos de la verdad a través de la imagen, lo que ha terminado por acabar con la posibilidad de verificación de la misma.

Lo que es indiscutible es que poseemos un creciente patrimonio documental e inmaterial. Vivimos inmersos en un ingente y complejo proceso de digitalización de la cultura. Es ésta una tarea global y promovida, además, por grandes instituciones

16. BREA, José Luis: *El tercer umbral: estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Murcia, Cendeac, 2008.

17. BREA, José Luis: *Cultura RAM: Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica*. Barcelona, Gedisa, 2007.

18. AZPILLAGA, P., & DE MIGUEL, Z.: «Las industrias culturales en la economía informacional». *ZER-Revista de Estudios de Comunicación*, 3(5) (2016).

19. DEBORD, Guy: *La sociedad del espectáculo*. Valencia, Pre-textos, 2002.

20. BAUDRILLARD, Jean: *Cultura y simulacro*. Editorial Kairós, 1993.

como la UNESCO o la Comisión Europea, empeñadas en la importancia de la preservación de la cultura desde la nueva óptica digital²¹.

4. MONUMENTO E INDUSTRIA CULTURAL

Toda esta trayectoria nos lleva a desembocar en el papel del monumento en la era post-industrial. El monumento es una nueva máquina, que actúa sin hacer ruido, sin parecer peligrosa, sin generar polución. Esta nueva máquina sí es, no obstante, capaz de convertirse en eje sobre el que se generan enormes movimientos de información y de personas.

Introducida la imagen icónica en la estructura, ésta funcionará por sí sola. El efecto Guggenheim²² fue la demostración definitiva de este hecho. Una ciudad podía ser reconvertida a partir de la proyección de una nueva imagen de/sobre la misma. La regeneración social y económica del territorio desde aquel preciso momento pasó a basarse en la imagen, y no en ninguna reconversión esencial ni estructural. O dicho de otro modo, lo superficial se convirtió desde ese momento en esencial.

Sumidos en la sociedad del espectáculo, la arquitectura, la ciudad, y también el patrimonio, deben jugar el juego de lo escenográfico, de la proyección en los medios de comunicación, de la multiplicación en las redes... La imposición del ámbito del diseño implica que las únicas políticas posibles (también aquellas culturales) sean aquellas basadas en el cálculo milimétrico del uso de la imagen atendiendo a las idas y venidas del mercado (de la imagen) y de los gustos del consumidor. La gestión cultural pasa así a depender de conceptos de la comunicación y la economía, de la correcta difusión y venta de los productos culturales. Pero el reverso de semejante situación no es tan brillante y aséptico como se nos ha hecho creer. El diseño podría ser asociado al delito²³. La fijación por el uso económico de la imagen no resuelve los problemas físicos, ni del patrimonio, ni de las personas que habitan la ciudad. Los beneficios asociados a la venta del producto cultural no necesariamente revierten en programas de restauración patrimonial ni de regeneración social de los distritos de la ciudad. En un sentido extremo incluso los problemas y las desigualdades sociales pueden llegar a tener un componente estético²⁴.

Existen manifiestas paradojas en el funcionamiento macroeconómico asociado a la industria cultural. En primer lugar debido a un control último de los mecanismos de la industria por parte de grandes corporaciones. Éstas sintetizan la información y estandarizan los productos, en una vertiente por completo contrapuesta a la defensa del monumento como lugar único y generador de una identidad local,

21. STROEKER, N., & VOGELS, R. (2012). *Survey Report on Digitisation in European Cultural Heritage Institutions 2012*. Bruselas: ENUMERATE Thematic Network, En: <<http://www.enumerate.eu/fileadmin/ENUMERATE/documents/ENUMERATE-Digitisation-Survey-2012>>. [17 de febrero de 2018].

22. ESTEBAN, I.: *El efecto Guggenheim: del espacio basura al ornamento*. Barcelona, Anagrama, 2007.

23. FOSTER, Hal: *Diseño y Delito*. Madrid, Akal, 2005.

24. BROUDEHOUS, A. M. «Image making, city marketing, and the aesthetization of social inequality in Rio de Janeiro». *Consuming tradition, manufacturing heritage. Global norms and urban forms in the age of tourism*, 2001, 273-296.

regional e incluso nacional. El éxito en la gestión económica, en la consecución de un uso económico no deficitario del monumento llevan a la dependencia de los flujos de movimiento de turistas controlados por los intereses de las agencias de viajes, las compañías aéreas o las cadenas hoteleras. Las estrategias de marketing utilizadas para la atracción de inversiones, y personas, de todo el mundo se basan en patrones estandarizados, globales, que tienden a la consecuente simplificación de la información. Los clientes, políticos y miembros de consejos de administración de empresas deben ser convencidos a través de estrategias rápidas, publicitarias, del eslogan. La captación de clientes y adecuación a la demanda se convierte en fundamental²⁵.

De todo ello se deriva un peligro de deculturación, de imposición de unos patrones culturales hegemónicos a nivel global²⁶. La globalización amenaza a las particularidades ajenas a los movimientos e inercias masivas que ella misma fomenta. Todo aquello fuera de las estructuras de lo global vive bajo la amenaza de destrucción o fagocitación. Frente a esta, el patrimonio, en un sentido específico y local, debe salir al rescate. Sin embargo aquí se establece de nuevo una lucha entre el monumento en sí mismo, y sus modos de consumo. Entre su diferenciación física y la utilización normalizada de su imagen dentro de la estructura mediática. Entre la particularidad del territorio en que se encuentra y la tendencia hacia la imposición de patrones estandarizados en su visita. Existe un verdadero peligro de conversión en no-lugares derivado del uso turístico del monumento. Las rehabilitaciones del patrimonio se verán en muchos casos enmascaradas por la supuesta necesidad de tomar medidas de incorporación de servicios que permitan la recepción masiva de visitantes (*parkings*, hoteles, cadenas de comida rápida...). Ni el lugar ni sus habitantes son tenidos en cuenta en ese tipo de decisiones. La mostración al mundo de la identidad propia deriva en un peligro inherente de pérdida de esa identidad²⁷. En un buen número de ciudades y sitios se ha cedido parte del espacio a estos servicios²⁸. La terciarización, la tendencia a la prestación de servicios, obviando la participación ciudadana en el proceso de construcción y planificación de la ciudad, puede derivar en conflictos, como en el caso de Can Ricart en Barcelona²⁹

«[...] obvia es la necesidad de estar preparado para vivir al borde del abismo, para afrontar el reto. Nos sometemos a la producción pacífica de los medios de destrucción, al perfeccionamiento del despilfarro, al hecho de estar educados para una defensa que deforma a los defensores y aquello que defienden.»³⁰

25. LIGHT, Donald, et al.: «Who consumes the heritage product? Implications for European heritage tourism». *Building a new heritage: tourism, culture and identity in the New Europe*, 1994, 90-116.

26. GHALIOUN, B.: «Globalización, deculturación y crisis de identidad.» *Revista CIDOB d'afers internacionals*, (1998), 107-118.

27. HERNÁNDEZ i MARTÍ, Gil-Manuel. «The deterritorialization of cultural heritage in a globalized modernity». *Transfer*, 1, 2006, 91-106.

28. GONZÁLEZ PÉREZ, Jesús Manuel. «La pérdida de espacios de identidad y la construcción de lugares en el paisaje turístico de Mallorca». *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, 2003, 35, 137-152.

29. MARRERO GUILLAMÓN, Isaac. *La fábrica del conflicto. Terciarización, lucha social y patrimonio en Can Ricart, Barcelona*. Universitat de Barcelona, 2008.

30. MARCUSE, Henri: *El hombre unidimensional*. Mexico, Ariel, 1987, 19.

En este sentido también se podrían añadir las posibilidades abiertas por la nueva industria cultural, entendida ya en su período digital. Los mecanismos 2.0 inciden en estos peligros. A pesar de la facilidad de difusión de los mensajes, las redes sociales o plataformas como *Wikipedia* imponen sus límites y una evidente tendencia a la homogeneización de las formas. El medio se convierte en el mensaje. Éste no es nunca aséptico, objetivo ni imparcial, e impone sus normas, y una lógica sintetización y simplificación de lo tratado. La manipulación, domesticación y despotenciación avisadas por Adorno y Horkheimer, siguen siendo peligros inminentes en los nuevos medios, o aún más, éstos han mejorado su capacidad de actuación. En otros términos, puede señalarse que en la industria cultural se prioriza cantidad sobre calidad. Abarcarlo todo supone la reducción y estandarización de los mensajes, una lógica compresión y sintetización de los mismos. Hacer del monumento un lugar deseable para la visita requiere de estrategias de márketing tendentes a la simplificación; del mismo modo, para hacer posible la visita de un enorme número de visitantes de todas las razas y culturas a un lugar, el monumento reduce obligatoriamente la calidad de la misma, imponiendo unos patrones en los modos y flujos que se repiten en cualquier latitud. Existe una tendencia clara a tener en cuenta las preferencias del visitante para adaptarse a las mismas³¹. La salida se encontrará siempre junto a la tienda de recuerdos.

Oferta y demanda se retroalimentan, por lo que la manipulación de los mensajes, las tomas de decisiones del poder (político y económico) van a enmascarse en la inevitabilidad de hacer frente a aquello que demanda el público, el visitante. Los mecanismos de la industria cultural se apropian del patrimonio, que va a actuar a modo de franquicia, de subordinado de un ente superior, creado evidentemente con ánimo de lucro. Y el método industrial de la cultura de masas se basa en la previsibilidad: el cliente debe asimilar convenientemente los productos, y orientarse en los espacios según patrones previamente estudiados y adaptados que el visitante asume como propios. De este modo podemos sentirnos igual de seguros y poco sorprendidos acudiendo a un Ikea o una de las franquicias Guggenheim o Pompidou. Territorios todos ellos, de confort.

El monumento se ha establecido a la perfección en el mundo de las redes sociales. Como toda práctica artística actual, ha conseguido subirse al carro de la activación de un público ahora reconvertido en usuario³². Es capaz de generar a este respecto una inabarcable información en tiempo real, subida en la mayor parte de los casos por los propios usuarios de internet. La democratización definitiva, la de las redes 2.0, pone a funcionar los mecanismos sin tan siquiera la necesidad de mayor esfuerzo que el de los propios clientes-usuarios-visitantes, que se encargarán, no sólo de forma gratuita, sino aún más, previo pago, de activar la máquina. La precariedad de los productos fotográficos y audiovisuales derivados de este proceso es evidente. La cantidad se impone a la calidad. Una generación de beneficio basada en la

31. PORIA, Yaniv; BIRAN, Avital; REICHEL, Arie: «Visitors' preferences for interpretation at heritage sites». *Journal of Travel Research*, 2009, vol. 48, n. 1, 92-105.

32. PRADA, Juan Manuel: *Prácticas artísticas e internet en la época de las redes sociales*. Madrid, Ediciones AKAL, 2012.

producción, distribución y venta masiva de productos de baja calidad, tal y como acontece en otras industrias, de la electrónica a la textil. Esta devaluación conlleva una duda sobre el carácter educativo o heurístico de la información transmitida³³. El monumento queda abierto a la validez acrítica de la gigantesca suma de material de él derivado, que lo hace presente constantemente en los flujos de información en tiempo real. Todo vale puesto que la pervivencia se basa en el estar presente, en la cantidad y nunca la calidad de los productos obtenidos y difundidos.

El tradicional énfasis en el valor como fetiche de la mercancía cultural³⁴ queda ahora desvirtuado en la masificación. La posesión metafórica del lugar a través de la compra del *souvenir*, o de la realización de una fotografía, termina por hacerse obligatoria, pero ya no señalará lo especial del «estuve aquí». Lo especial se hace rutinario pues centenares de personas también están allí. La capacidad mágica del fetiche queda anulada cuando está excesivamente manoseado. En última instancia el *selfie* termina por marcar la tendencia: el «yo» se impone al «aquí», el narcisismo contemporáneo anula la capacidad mágica del lugar, simple fondo sobre el que recortar el autorretrato.

5. LA ALHAMBRA. EL MONUMENTO Y LA MÁQUINA

El papel del patrimonio como elemento inserto en los mecanismos de la economía del mercado capitalista puede y debe ser revisado en cada caso específico, ateniéndose a circunstancias concretas y siempre cambiantes en cada lugar. Las peculiaridades de cada sitio o monumento ofrecerán diversos puntos de vista al respecto. El caso de la Alhambra es paradigmático, puesto que en ella todos los condicionantes expuestos anteriormente van a hacerse presentes, señalando la extrema complejidad de la situación en que se encuentra la conservación del patrimonio en la actualidad.

La Alhambra se nos aparece como un evidente motor turístico y económico tanto para la ciudad de Granada, como para el sector a nivel andaluz y estatal. Uno de los monumentos más visitados de España, el conjunto granadino recibe alrededor de tres millones de visitas anualmente. Esta escalofriante cifra nos hace entender rápidamente el enorme impacto económico que supone su visita³⁵, tanto a nivel directo (el de la venta de entradas y consumo derivado dentro del monumento en audioguías, cafetería...), como indirecto (todo lo relacionado con la atracción del turista a la ciudad y su estancia en la misma (noches de hotel, restaurantes, supermercados...)). Estas cifras han sido debidamente cuantificadas y convenientemente especificadas en diversos estudios, realizados por la administración pública y otros entes: El impacto total del efecto económico de la actividad del Patronato de la Alhambra y el Generalife se ha estimado en 453.925.377 de euros; mientras que las

33. GRAHAM, Brian. «Heritage as knowledge: capital or culture?». *Urban studies*, vol. 39, 5-6 (2002), 1003-1017.

34. DUARTE, R.: «Industria Cultural 2.0». *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, 3 (2016), 101.

35. VIU, Joaquín Murillo; FERNÁNDEZ, Javier Román; CARALT, Jordi Suriñach. «The impact of heritage tourism on an urban economy: the case of Granada and the Alhambra». *Tourism Economics*, vol. 14, 2 (2008), 361-376.

cifras de empleados asociados a la existencia del monumento en la ciudad es de 5.845, el 5,4 % de los afiliados de la ciudad³⁶.

En paralelo existen estudios sobre otras ciudades históricas de perfil similar a Granada³⁷ que permiten conocer los ejes básicos que determinan el turismo cultural en la península. A pesar de ello la medición exacta de los réditos económicos asociados a los movimientos turísticos es altamente complicada, debido a su propia complejidad y variabilidad.

En todo caso existe un claro interés político y mediático por entender el impacto económico del turismo como monolíticamente positivo. Más aún en zonas del país donde el paro alcanza cotas muy altas y no existe una estructura industrial capaz de generar empleo ni movimientos de capital equiparables a los derivados del turismo.

No obstante, existen datos que ponen en duda la sostenibilidad a largo plazo del turismo asociado al patrimonio. El turismo cultural tiene sombras, aspectos a reconsiderar³⁸: desde lo meramente simbólico e identitario al impacto social, ambiental o económico. El turismo masivo en muchos casos genera dificultades y conflictos en la población de la ciudad. Uno de los más evidentes sería el efecto inflacionario del mismo³⁹. Esto demuestra el escaso interés de análisis crítico al respecto por parte de las administraciones. Debe hacerse hincapié por tanto de forma rigurosa en los posibles efectos nocivos que existen detrás de la concepción económica del uso del patrimonio como motor de desarrollo⁴⁰.

Por ello, y a pesar de que ciertos sectores obvian el debate, es evidente que el extraordinario número de visitantes supone un alto riesgo para la Alhambra. La ciudad palatina granadina no fue construida para albergar tan elevado trasiego de personas, por lo que sus intrincados espacios y frágil decoración sufren el peligro de un rápido deterioro ante las alteraciones que se derivan de la masiva afluencia turística. Del mismo modo, el complejo entorno natural y paisajístico que compone el conjunto, en toda su dimensión, física e inmaterial, está sujeto a un elevado número de riesgos, entre los que se encuentran los derivados de la actividad humana en el mismo⁴¹.

Los gestores del monumento llevan tiempo tratando de hacer frente a la difícil tarea de armonizar su uso turístico y su preservación física. Para ello, sobre todo desde los años 90 del siglo pasado, se han venido tomando una serie de medidas que tratan de minimizar los efectos de la masificación: desde el control estricto de los flujos, a la regulación del número máximo de visitantes que pueden ser albergados en los palacios nazaríes, la zona que peor se adapta a la visita turística. Las

36. CHAMORRO MARTÍNEZ, Victoria E.: «La Alhambra: el lugar y el visitante». Universidad Internacional de Andalucía, (2008), 174-176.

37. LARA, Fernando; LÓPEZ GUZMÁN, Tomás J.: «El turismo como motor de desarrollo económico en ciudades patrimonio de la humanidad». *PASOS. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, vol. 2, nº 2 (2004).

38. BAUDRIHAYE, Jaime-Axel Ruiz: «El turismo cultural: luces y sombras». *Estudios turísticos*, vol. 134 (1997), 43-54.

39. PICORNELL, Climent. Los impactos del turismo. *Papers de turisme*, 2015, n. 11, 73.

40. CASTILLO RUIZ, José: «Los fundamentos de la protección: el efecto desintegrador producido por la consideración del Patrimonio Histórico como factor de desarrollo». *Patrimonio cultural y derecho*, 8 (2004), 11-36.

41. VILAFRANCA JIMÉNEZ, María del Mar; CHAMORRO MARTÍNEZ, Victoria Eugenia; LAMOLDA ÁLVAREZ, Francisco. «El paisaje cultural de la Alhambra: valores y riesgos de la interacción entre el hombre y el patrimonio». *e-rph-Revista electrónica de Patrimonio Histórico*, 2015, n. 12, 76-101.

capacidades de carga y flujos de afluencia en las diferentes zonas del monumento han sido por ello estudiadas exhaustivamente⁴². Desde los comienzos de los años 90 hasta la actualidad se han tomado diversas medidas con el objetivo de racionalizar y limitar la acogida de visitantes y flujos, con pequeñas variaciones: en los últimos años ha quedado establecida en 300 personas cada media hora en la zona de los Palacios Nazaríes, el espacio donde se establece una mayor presión, dado lo reducido de los espacios y la delicadeza de los materiales⁴³. En todo caso estas actuaciones buscan preservar y dar la preeminencia al interés público sobre las presiones de los agentes asociados a la industria cultural⁴⁴.

Ante la complejidad del asunto, la gestión de la Alhambra ha virado en los últimos años hacia la planificación estratégica⁴⁵, un método que se ha impuesto en los últimos tiempos en instituciones y museos y que trata de mejorar la transparencia y evitar la improvisación en la toma de decisiones. Así, de forma periódica, los planes directores marcan a medio y largo plazo los objetivos a alcanzar por la dirección, tratando de racionalizar el modelo de conservación frente a la presión de la necesidad pública de la visita. Los diferentes planes y políticas llevadas a cabo en los últimos tiempos han tratado de revertir la situación⁴⁶, haciendo de las particularidades y complejidad espacial de la Alhambra uno de sus puntos fuertes. La Alhambra es considerada así como todo un amplio y completo territorio de gran singularidad⁴⁷. Ello permite tratar de reducir la presión sobre los puntos más visitados promoviendo un uso y disfrute sostenible de otros espacios alternativos y abiertos, arquitectónicos y paisajísticos, que también forman parte del conjunto.

Uno de los factores clave a la hora de entender el peculiar papel de la Alhambra como monumento urbano es su desconexión práctica con el resto de la ciudad y la apertura de amplias superficies verdes en su perímetro. Por ello se ha hecho especial énfasis en la preservación del entorno del monumento, un territorio con características paisajísticas de gran valor, que hagan mantener a la Alhambra en un contexto geográfico fuera de la presión urbanística de la ciudad. Se hace hincapié así, y de modo activo, en la necesidad del entendimiento del patrimonio como un todo, donde lo histórico-artístico está ligado a lo natural, y lo material a lo inmaterial, siguiendo así las líneas directrices marcadas por las recomendaciones de la

42. GARCÍA HERNÁNDEZ, M.: «Capacidad de acogida turística y gestión de flujos de visitantes en conjuntos monumentales: el caso de la Alhambra». *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 36 (2001), 124-137.

43. GARCÍA HERNÁNDEZ, M.; CALLE VAQUERO, M. de la; RUIZ LANUZA, A.: «Capacidad de carga y gestión turística-cultural. Aplicaciones en la Alhambra de Granada, España». En GÓMEZ HINOJOSA, C. y PALAFOX MUÑOZ, A. *Innovación Turística para el desarrollo*. Academia Mexicana de Investigación Turística (AMIT) y Universidad Autónoma de Chiapas, 2014, 336-357.

44. CHAMORRO MARTÍNEZ, Victoria E.: «La Alhambra: el lugar y el visitante»... 163.

45. MORENTE del MONTE, María: «El concepto actual de Patrimonio Cultural.» *PH: boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 58 (2006), 43.

46. PATRONATO de la ALHAMBRA y el GENERALIFE. (2007). Plan Director de la Alhambra. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Granada, Abril de 2007; VILLAFRANCA JIMÉNEZ, M^a del Mar: «El Plan Director de la Alhambra (2007-2015)». *e-rph-Revista electrónica de Patrimonio Histórico*, 1 (2015), 121-175.

47. TROITIÑO VINUESA, Miguel Ángel: «Turismo y sostenibilidad: la Alhambra y Granada.» *Anales de geografía de la Universidad Complutense*, n.º. 20 (2000), 379-381.

UNESCO en los últimos decenios⁴⁸. Se trata de este modo también de tratar de fomentar un uso respetuoso de un gran espacio que haga liberar a los puntos más visitados y conflictivos de la masificación. Al mismo tiempo se trata de que la experiencia del visitante cumpla unos objetivos de comodidad, calidad y disfrute⁴⁹. La sostenibilidad se ha impuesto como uno de los conceptos claves en los últimos tiempos⁵⁰, una consecuencia lógica que proviene del propio origen de la concepción del patrimonio como legado del pasado que conservar en el futuro.

Una importante tarea a este respecto es la de la valorización real, la de la labor pedagógica y de difusión que lleve al visitante a conocer y respetar al máximo el lugar en el que se encuentra. Un buen y eficaz método de conservación sería la consecución de un visitante que valore y respete el lugar en el que se encuentra más allá de la satisfacción de sus necesidades de ocio y consumo. Es ésta sin embargo una tarea a largo plazo y que debe implicar a un gran número de agentes políticos y sociales. Una labor que desde el Patronato o la Universidad debe conseguir permear en grandes capas sociales (los habitantes de la ciudad y los propios turistas) y las empresas privadas que trabajan en o alrededor de la Alhambra (seguridad, guías...). Para ello podrían marcarse claramente normas éticas o de buenas prácticas a seguir por trabajadores y usuarios⁵¹.

Más allá de todas estas cuestiones, directamente relacionadas con los mecanismos de conservación del monumento, y que han sido tratadas en otros estudios, queremos centrarnos aquí en el valor icónico y mediático de la Alhambra. Si la industria cultural en la era de los *media* necesita de máquinas que hagan su labor, estas máquinas deben estar dedicadas a la producción de imágenes, a su reproducción en un sentido estricto. El monumento se convierte así en el molde, en la plancha sobre la que se van a derivar las imágenes difundidas en televisión, cine, internet, redes sociales... Toda una nueva era de la reproductibilidad digital. Un período que ha llevado por otro lado a la digitalización del patrimonio como recurso de ayuda en la conservación cada vez con técnicas más complejas como el escáner 3D⁵². No olvidemos, no obstante, que los dibujos, grabados y fotografías han sido y siguen siendo un método clave de apoyo en la restauración y rehabilitación patrimonial, a veces incluso llevando a la reconstrucción.

Es en este aspecto donde el caso de la Alhambra se convierte en aún más interesante. Ello debido a su enorme capacidad icónica, a su gigantesco halo mitológico y legendario que la ha hecho merecedora de la atención de escritores, artistas y visitantes de todas las clases y condiciones. No debemos olvidar que mito e industria cultural se relacionan a la perfección, añadiendo el primero capacidad de maniobra

48. UNESCO. *Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural*. París, 1972; UNESCO. *Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial*. París, 2003.

49. CHAMORRO MARTÍNEZ, Victoria E.: El modelo teórico de gestión de flujos turísticos en la Alhambra: hacia una experiencia estética de calidad. *Cuadernos de La Alhambra*, 36 (2000), 211-222.

50. BARTHEL-BOUCHIER, Diane: *Cultural heritage and the challenge of sustainability*. Londres, Routledge, 2016.

51. GONZÁLEZ, María Velasco: «Gestión turística del patrimonio cultural: enfoques para un desarrollo sostenible del turismo cultural». *Cuadernos de turismo*, 23 (2009), 251.

52. CANO, Pedro, et al. «Uso de escáner láser 3D para el registro del estado previo a la intervención de la Fuente de los Leones de La Alhambra». *Virtual Archaeology Review*, 2010, vol. 1, n. 2, 89-94.

a la segunda⁵³. El valor de la Alhambra se afirma así más en su capacidad de generar imágenes que en su propia fisicidad, casi reducida a simple pretexto de éstas. Ya desde época romántica el monumento granadino fue lugar de peregrinación y culto. Pero aún más, su principal cualidad será la de la alimentación del imaginario, de la ensoñación e imaginación del visitante. Su, no siempre acorde a la realidad, reproducción incesante en dibujos, pinturas, grabados, poesías, fotografías, cine e incluso revivals arquitectónicos; es el hecho, al fin y al cabo, que ha convertido a la Alhambra en un lugar mundialmente conocido.

Esta enorme fuerza no ha sido, evidentemente, desaprovechada por los mecanismos de la industria cultural y el mercado turístico. Por ello la Alhambra se ha venido utilizando incesantemente como reclamo turístico, logotipo con el que atraer al visitante. En la época de internet y las redes es el «posicionamiento» el que especifica la importancia que tenga un lugar en la lista del buscador. Cuanto más y mejor posicionada está la información, más gente, de manera exponencial, podrá llegar a ella. Así:

«[...] las imágenes difundidas al respecto por los muy diversos medios y productos de comunicación, fortalecen la imagen de la ciudad [...] en tanto que producto turístico, como una estrategia de lo que conocemos como *product placement*. Así, de manera concreta, mediante lo que se denomina *el tourism destination placement*, se busca reforzar el posicionamiento de los territorios a través del cine, series, películas para TV, videoclips, spots publicitarios, o videojuegos, con el objetivo de crear nuevos atractivos turísticos y aumentar otro tipo de target que busca otra clase de experiencias, generalmente vinculadas al turismo cultural. En este sentido, estos medios de comunicación se convierten en herramientas muy útiles de promoción turística y dinamización socio-económica, debido a su gran alcance y proyección que les hacen idóneas para llegar al gran público»⁵⁴.

Tras todo ello se ocultan los mecanismos de la enorme estructura que sujeta el turismo cultural masivo de forma mundial. El monumento se convierte así en un engranaje de semejante industria, útil únicamente en su capacidad de producir dividendos. Entendido de este modo se acentúa el peligro en que se encuentra el patrimonio en un sistema que no dudará en reemplazar la pieza cuando ésta quede inservible. La industria cultural no atiende al pasado, ni a ningún valor que no sea el de la producción de plusvalías⁵⁵.

Los mecanismos tecnológicos ocultos tras el funcionamiento de la industria cultural no deben desviar nuestra atención de otros mecanismos, en este caso físicos: los del trabajo. Un necesario ejercicio de «desmonumentalización» nos trae de vuelta hacia la escala humana y a la visibilización de las personas que hacen funcionar

53. ABAD, Luis Ángel: *Mito e industria cultural*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2003.

54. BERNAD MONFERRER, E.; ARDA, Z.; FERNÁNDEZ, C.: «Comunicación e historia al servicio de la proyección territorial: La imagen oriental de la ciudad de Granada». *Historia y Comunicación Social*, vol. 18 (2013), 898-899.

55. WAITT, Gordon: «Consuming heritage: Perceived historical authenticity». *Annals of tourism research*, 2000, vol. 27, 4 (2000), 835-862.

rutinariamente el turismo. Jorge Ribalta, en su exposición *monumento-máquina*⁵⁶, no dudó en fotografiar las personas y acciones cotidianas del trabajo en la Alhambra, la otra cara de la moneda oculta tras el icono.

El patrimonio no emerge como mecanismo económico mágico ajeno a los problemas sociales, económicos o laborales. No es aséptico. Tiene un reverso eminentemente conflictivo. Por desgracia, los beneficios generados no son equitativamente repartidos, más aún cuando se han impuesto una tendencia a la privatización en los últimos tiempos⁵⁷, enmascarada en muchos casos por los recortes que han sido acometidos en las instituciones públicas tras el estallido de la crisis de 2008. Por ello a día de hoy son las empresas asociadas al sector turístico y de servicios que operan en los bienes patrimoniales los que recogen un alto porcentaje de esos beneficios. En gran parte de los casos a través de la especulación y la rebaja de las condiciones del trabajador. Este grave hecho tiene que ser convenientemente controlado por la administración, que debe velar por los valores y el uso público del monumento. Si el patrimonio es de todos (la Alhambra fue declarada Patrimonio Mundial de la Humanidad según la Unesco), no puede ni debe haber beneficio económico privado asociado a éste.

El caso de la Alhambra a este respecto se hace aún más paradigmático por las enormes tensiones políticas y económicas que ha venido sufriendo en los últimos decenios, incluidos casos de corrupción, malversación de fondos públicos... que demuestran a las claras que la industria cultural no es una máquina invisible, y que el uso del monumento para el enriquecimiento personal está patente y latente⁵⁸. La proliferación de la externalización de servicios dentro del monumento no hace sino refrendar la falta de responsabilidad de la administración por velar por la calidad del servicio y del trabajo dentro de un patrimonio que es público, y con el que no puede especularse.

Sin embargo, la enorme resistencia que la Alhambra ha demostrado a lo largo del tiempo nos permite desdramatizar y ser optimista sobre su futuro frente a los peligros que la acechan. La fuerza de su historia y de la sutileza de los infinitos detalles artísticos que pueblan sus muros parece asistir impertérrita a todas las circunstancias que la rodean. Quizás su inusitado poder frente al paso del tiempo devenga de su capacidad de adaptación a los tiempos, de encontrarse en un continuo estado de reconstrucción. La Alhambra se adapta a la perfección a los mecanismos de la industria cultural al mismo tiempo que se abstrae de ellos. Su fisicidad ha sido desde su nacimiento tan importante como su inmaterialidad; su historia tanto como la generación de su propia mitología. Su peligro de muerte es tan real como su capacidad de supervivencia. Y es en ese equilibrio inestable donde parece residir su energía, desde sus inicios hasta nuestros días. La Alhambra trata de sobrevivir

56. RIBALTA, Jorge: *Monumento-Máquina*. Granada, Centro José Guerrero, 2015.

57. PALUMBO, Gaetano: «Privatization of State-owned Cultural Heritage: A critique of recent trends in Europe». *Of the Past, for the Future: Integrating Archaeology and Conservation*, 2006, 35-39.

58. «Detenida la directora de la Alhambra por presunta malversación de fondos públicos». En: <<http://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20150625/detenida-la-directora-de-la-alhambra-por-presunta-malversacion-de-fondos-4303820>> [27/11/2017]; «Juicio a la gestión sin control de la Alhambra». En: <https://politica.elpais.com/politica/2016/09/15/actualidad/1473965263_678532.html> [28/11/2017].

al impacto del turismo de masas amparándose en su idiosincrática capacidad de adaptación, de lugar en constante cambio y renovación. La Alhambra permanece en un incesante estado de cambio, de producción y reproducción.

CONCLUSIONES

Es un hecho, constatable además en nuestro caso de estudio, que el patrimonio no puede vivir ajeno a los mecanismos de la industria cultural, forma parte obligatoriamente de todo un preestablecido entramado político, económico y social. Dadas las circunstancias, la llegada diaria de un número masivo de visitantes a monumentos y museos es inevitable. Ante ello, la labor de los gestores culturales se enmarca en el planteamiento de unos límites a esta visita que permitan cumplir con los objetivos mínimos de conservación y el respeto a la legalidad vigente.

Es innegable la existencia de un interés y uso económico asociado al turismo cultural. Sin embargo, éste debe compatibilizarse con los valores patrimoniales. La administración tiene la obligación de establecer prioridades en el uso del patrimonio que permitan su sostenibilidad en el tiempo. La necesidad de la difusión y disfrute debe adecuarse a unos estándares de calidad que hagan que el conocimiento se imponga sobre el consumo. Los monumentos son disfrutables, no consumibles.

Las particularidades del territorio y la complejidad de lo identitario, de los valores materiales e inmateriales, son prioritarias frente a los intereses de lo mercantil. El beneficio económico debe ser, en todo caso, secundario, derivado. No hay necesidad de rentabilización más allá de las derivadas de una eficaz gestión práctica de los bienes.

En contraposición a los problemas de la conservación física, se viene desarrollando un incremento paulatino de la importancia de los monumentos como elementos de comunicación. Son, cada vez más, herramientas generadoras de información e imágenes que se reproducen, difunden y circulan por los nuevos medios digitales. Visto en positivo, se abre de este modo una definitiva posibilidad de conocimiento y reconocimiento en todo el mundo. Además la digitalización puede ofrecer un respiro, una separación real que limite el daño de una visita física masiva. Frente a ello puede detectarse también, en un sentido negativo, una tendencia hacia la distorsión de la información, hacia la propagación de estereotipos difíciles de contrastar y que simplifican el valor de lo cultural.

Las nuevas posibilidades de la web 2.0 y las redes sociales suponen un impulso tendente a la atenuación del carácter ideológico y unidireccional de los mensajes. La posibilidad de desarrollo de una auténtica cultura democratizada, al alcance de todos, fomenta la implicación activa y real de los ciudadanos en su lectura, relectura y edición. Se establece así una lucha entre lo personal y lo colectivo, lo sensitivo y lo cognitivo. El valor identitario del patrimonio debe cultivarse en la sociedad que lo habita, entre los ciudadanos, para no ser convertido en mera marca con la que acercarse al posible visitante. La realidad del lugar, del territorio, debe preservarse frente a la presión escenográfica del espectáculo.

Solo de esta manera podrán desenterrarse definitivamente los temores de los teóricos más críticos de la cultura de masas. No es la potencial llegada de la cultura a la mayoría de los ciudadanos algo en absoluto desdeñable ni criticable. Es el uso interesado de los elementos culturales como productos de consumo de masas lo que debe combatirse desde los colectivos ciudadanos y la administración. El problema no son las imágenes, sino el desconocimiento de su lenguaje. El problema no es el juego, sino la ignorancia de las reglas del mismo. Son, más que nunca, necesarios una reflexión y un debate que ponga a la luz todos los mecanismos del monumento como máquina. Sólo de este modo se podrá poner fin a la naturalización del uso económico, parcial e indiscriminado del patrimonio.

REFERENCIAS

- ABAD, Luis Ángel: *Mito e industria cultural*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2003.
- ADORNO, Theodor W.: «Culture Industry Reconsidered». *New German Critique*, 6 (1975), 12-19.
- AUGÉ, M.: *Los no lugares: espacios del anonimato*. Barcelona, Gedisa, 1993.
- AZPILLAGA, P., & DE MIGUEL, Z.: «Las industrias culturales en la economía informacional». *ZER-Revista de Estudios de Comunicación*, 3(5) (2016).
- BARRIOS, L., BISBAL, M., MARTÍN BARBERO, J., GUZMÁN, C., & AGUIRRE, J. M.: *Industria Cultural: de la crisis de la sensibilidad a la seducción massmediática*. Caracas, 1999.
- BARTHEL-BOUCHIER, Diane: *Cultural heritage and the challenge of sustainability*. Londres, Routledge, 2016.
- BAUDRIHAYE, Jaime-Axel Ruiz: «El turismo cultural: luces y sombras». *Estudios turísticos*, vol. 134 (1997), 43-54.
- BAUDRILLARD, Jean: *Cultura y simulacro*. Editorial Kairós, 1993.
- BEL, Joaquín Sabaté: «Paisajes culturales. El patrimonio como recurso básico para un nuevo modelo de desarrollo». *Urban*, 9 (2011), 8-29.
- BELL, D., MACDONALD, D., SHILS, E., HORKHEIMER, M., LAZARSFELD, P., & MERTON, R.: *Industria cultural y sociedad de masas*. Caracas, 1992.
- BERNAD MONFERRER, E.; ARDA, Z.; FERNÁNDEZ, C.: «Comunicación e historia al servicio de la proyección territorial: La imagen oriental de la ciudad de Granada». *Historia y Comunicación Social*, vol. 18 (2013), 893-904.
- BREA, José Luis: *Cultura RAM: Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica*. Barcelona, Gedisa, 2007.
- BREA, José Luis: *El tercer umbral: estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Murcia, Cendeac, 2008.
- BUSQUET, J.: *Lo sublime y lo vulgar: la cultura de masas o la pervivencia de un mito*. Barcelona, Editorial UOC, 2008.
- CAMARERO IZQUIERDO, C., y GARRIDO SAMANIEGO, M. J.: *Marketing del patrimonio cultural*. Ediciones Pirámide, 2004.
- CANO, Pedro, et al.: «Uso de escáner láser 3D para el registro del estado previo a la intervención de la Fuente de los Leones de La Alhambra». *Virtual Archaeology Review*, vol. 1, n. 2 (2010), 89-94.
- CASTILLO RUIZ, José: «Los fundamentos de la protección: el efecto desintegrador producido por la consideración del Patrimonio Histórico como factor de desarrollo». *Patrimonio cultural y derecho*, 8 (2004), 11-36.
- CHAMORRO MARTÍNEZ, Victoria E.: El modelo teórico de gestión de flujos turísticos en la Alhambra: hacia una experiencia estética de calidad. *Cuadernos de La Alhambra*, 36 (2000), 211-222.
- CHAMORRO MARTÍNEZ, Victoria E.: «La Alhambra: el lugar y el visitante». En TROITIÑO VINUESA, M. A. *Ciudades Patrimonio de la Humanidad: Patrimonio, Turismo y Recuperación Urbana*. Universidad Internacional de Andalucía, 2008, 160-187.
- COMERON, Octavi: *Arte y postfordismo: notas desde la fábrica transparente*. Madrid, Trama, 2007.
- DEBORD, Guy: *La sociedad del espectáculo*. Valencia, Pre-textos, 2002.
- DUARTE, R.: «Industria Cultural 2.0». *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, 3 (2016), 90-117.
- ECO, Umberto: (2009). *Apocalípticos e integrados*. Lumen, 2009.
- ESTEBAN, I.: *El efecto Guggenheim: del espacio basura al ornamento*. Barcelona, Anagrama, 2007.

- FOSTER, Hal: *Diseño y Delito*. Madrid, Akal, 2005.
- GARCÍA CUETOS, María Pilar: *Humilde condición. El patrimonio cultural y la conservación de su autenticidad*. Gijón, Trea, 2009.
- GARCÍA HERNÁNDEZ, M.: «Capacidad de acogida turística y gestión de flujos de visitantes en conjuntos monumentales: el caso de la Alhambra». *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 36 (2001), 124-137.
- GARCÍA HERNÁNDEZ, M.; CALLE VAQUERO, M. de la; RUIZ LANUZA, A. «Capacidad de carga y gestión turística-cultural. Aplicaciones en la Alhambra de Granada, España». En GÓMEZ HINOJOSA, C. y PALAFOX MUÑOZ, A. *Innovación Turística para el desarrollo*. Academia Mexicana de Investigación Turística (AMIT) y Universidad Autónoma de Chiapas, 2014, 336-357.
- GHALIOUN, B.: «Globalización, deculturación y crisis de identidad.» *Revista CIDOB d'afers internacionals*, (1998), 107-118.
- GONZÁLEZ, María Velasco: «Gestión turística del patrimonio cultural: enfoques para un desarrollo sostenible del turismo cultural». *Cuadernos de turismo*, 23 (2009), 237-254.
- GONZÁLEZ PÉREZ, Jesús Manuel. «La pérdida de espacios de identidad y la construcción de lugares en el paisaje turístico de Mallorca». *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, 35 (2003), 137-152.
- GRACIA, M. I. G., SÁNCHEZ, A. H., CARCEDO, J. M., & PRIETO, J. L. Z.: *La dimensión económica de la industria de la cultura y el ocio en España:(1997-2003)*. 2007.
- GRAHAM, Brian: «Heritage as knowledge: capital or culture?». *Urban studies*, vol. 39, 5-6 (2002), 1003-1017.
- HERNÁNDEZ i MARTÍ, Gil-Manuel. «The deterritorialization of cultural heritage in a globalized modernity». *Transfer*, 1 (2006), 91-106.
- HERRERO PRIETO, L. C.: «Economía del patrimonio histórico». *Economía de la Cultura*, 792 (2001), 151-168.
- HORKHEIMER, M., y ADORNO, Theodor: *Dialéctica de la razón; La Industria Cultural. Iluminismo como mistificación de las masas*, 1949.
- KRUGER, Barbara: *Mando a distancia: poder, culturas y el mundo de las apariencias*. Madrid, Tecnos, 1998.
- LABADI, Sophia y LONG, Colin (ed.): *Heritage and globalisation*. Londres, Routledge, 2010.
- LACARRIEU, M. B., & ÁLVAREZ, M.: *La (indi) gestión cultural: una cartografía de los procesos culturales contemporáneos*. La Crujía, 2008.
- LARA, Fernando; LÓPEZ GUZMÁN, Tomás J.: «El turismo como motor de desarrollo económico en ciudades patrimonio de la humanidad». *PASOS. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, vol. 2, nº 2 (2004).
- LICCIARDI, Guido; AMIRTAHMASEBI, Rana (ed.): *The economics of uniqueness: investing in historic city cores and cultural heritage assets for sustainable development*. Washington, World Bank Publications, 2012.
- LIGHT, Donald, et al.: «Who consumes the heritage product? Implications for European heritage tourism». *Building a new heritage: tourism, culture and identity in the New Europe* (1994), 90-116.
- LIPPARD, Lucy R.: *The lure of the local: Senses of place in a multicentered society*. New York, New Press, 1997.
- LIPPARD, Lucy R.: *On the beaten track: Tourism, Art and Place*. New York, New Press, 1999.
- MALPAS, Jeff: «New media, cultural heritage and the sense of place: Mapping the conceptual ground». *International Journal of Heritage Studies*, vol. 14, 3 (2008), 197-209.
- MARRERO GUILLAMÓN, Isaac: *La fábrica del conflicto. Terciarización, lucha social y patrimonio en Can Ricart, Barcelona*. Universitat de Barcelona, 2008.

- MARCUSE, Henri: *El hombre unidimensional*. Mexico, Ariel, 1987.
- MATO, D.: «Todas las industrias son culturales: crítica de la idea de «industrias culturales» y nuevas posibilidades de investigación». *Comunicación y sociedad*, 8 (2015), 131-153.
- MCLUHAN, Marshall y POWERS, B. R.: *La aldea global*. Barcelona, 1996.
- MISIURA, Shashi: *Heritage marketing*. Londres, Routledge, 2006.
- MORENTE del MONTE, María: «El concepto actual de Patrimonio Cultural.» *PH: boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 58 (2006), 40-43.
- MORIN, Edgar: *El espíritu del tiempo: ensayo sobre la cultura de masas*. 1962.
- PALUMBO, Gaetano: «Privatization of State-owned Cultural Heritage: A critique of recent trends in Europe». *Of the Past, for the Future: Integrating Archaeology and Conservation*, 2006, 35-39.
- PATRONATO DE LA ALHAMBRA Y EL GENERALIFE. *Plan Director de la Alhambra y el Generalife (2007-2020)*. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Granada, Abril de 2007.
- PICORNELL, Climent: «Los impactos del turismo». *Papers de turisme*, 11 (2015), 65-91.
- PORIA, Yaniv; BIRAN, Avital; REICHEL, Arie. «Visitors' preferences for interpretation at heritage sites». *Journal of Travel Research*, vol. 48, 1 (2009), 92-105.
- PRADA, Juan Manuel: *Prácticas artísticas e internet en la época de las redes sociales*. Madrid, Ediciones AKAL, 2012.
- RIBALTA, Jorge: *Monumento-Máquina*. Granada, Centro José Guerrero, 2015.
- ROCHE, J. y OLIVER, M.: *Cultura y globalización. Entre el conflicto y el diálogo*. Universidad de Alicante, 2005.
- ROURA, J. R. C., y MORALES, J. M. L.: «El turismo: un sector clave en la economía española». *Papeles de economía Española*, 128 (2011), 2-20.
- SOLÁ-MORALES i RUBIO, Ignasi: «Patrimonio arquitectónico o parque temático». *DC PAPERS, revista de crítica y teoría de la arquitectura*, nº 1 (1998), 5-11.
- STROEKER, N., & VOGELS, R.: *Survey Report on Digitisation in European Cultural Heritage Institutions 2012*. Bruselas: ENUMERATE Thematic Network, En: <<http://www.enumerate.eu/fileadmin/ENUMERATE/documents/ENUMERATE-Digitisation-Survey-2012>>. [17 de febrero de 2018].
- THROSBY, Charles David: *On the sustainability of cultural capital*. Sydney, Macquarie University, Department of Economics, 2005.
- TROITIÑO VINUESA, Miguel Ángel: «Turismo y sostenibilidad: la Alhambra y Granada.» *Anales de geografía de la Universidad Complutense*, nº. 20 (2000), 377-396.
- UNESCO. *Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural*. París, 1972
- UNESCO. *Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial*. París, 2003.
- VILLAFRANCA JIMÉNEZ, M^a del Mar: «El Plan Director de la Alhambra (2007-2015)». *e-rph-Revista electrónica de Patrimonio Histórico*, 1 (2015), 121-175.
- VILLAFRANCA JIMÉNEZ, María del Mar; CHAMORRO MARTÍNEZ, Victoria Eugenia; LAMOLDA ÁLVAREZ, Francisco: «El paisaje cultural de la Alhambra: valores y riesgos de la interacción entre el hombre y el patrimonio». *e-rph-Revista electrónica de Patrimonio Histórico*, 12 (2015), 76-101.
- VIU, Joaquín Murillo; FERNÁNDEZ, Javier Romaní; CARALT, Jordi Suriñach. «The impact of heritage tourism on an urban economy: the case of Granada and the Alhambra». *Tourism Economics*, vol. 14, 2 (2008), 361-376.
- WAITT, Gordon: «Consuming heritage: Perceived historical authenticity». *Annals of tourism research*, 2000, vol. 27, 4 (2000), 835-862.
- YÚDICE, G.: *El recurso de la cultura*. Barcelona, Gedisa, 2002.

RESEÑAS · BOOK REVIEW

MICHAUD, Éric: *Las invasiones bárbaras. Una genealogía de la historia del arte*. Traducción de Antonio Oviedo. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2017 [ed. Gallimard, 2015]. ISBN Argentina: 978-987-4159-13-7. ISBN España: 978-84-16287-05-5, 332 pp.

Sonsoles Hernández Barbosa¹

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2018.22711>

En el marco de las relaciones entre arte y ciencia, el estudio del binomio arte y naturaleza y, más en particular, arte y biología ha adquirido en los últimos años un particular protagonismo. Al respecto del contexto del modernismo catalán, por ejemplo, se han publicado recientemente monografías que abordan este vínculo². Y es que la mirada a la naturaleza ante los abusos de la industrialización constituyó una de las constantes del movimiento, que integró asimismo los discursos herederos del darwinismo entreverados con el idealismo simbolista.

El libro de Éric Michaud *Las invasiones bárbaras. Una genealogía de la historia del arte* constituye una contribución fundamental a los estudios que vinculan arte y biología humana. El enfoque que el autor plantea en esta monografía, traducida al castellano dos años después de su publicación francesa, se centra no tanto en la producción de arte como en la historiográfica, concretamente, en el impacto de los discursos raciales en la historiografía artística. La tesis de la monografía aparece resumida al comienzo: «una verdadera historia del arte no ha sido posible más que a partir del momento en que, con el cambio de los siglos XVIII y XIX, las invasiones bárbaras fueron pensadas como el acontecimiento decisivo en virtud del cual Occidente se había comprometido con la Modernidad, es decir, con la conciencia de su propia historicidad» (p. 9). Habría sido entonces, en los inicios del siglo XIX y en pleno Romanticismo, cuando se produce el cambio de paradigma que atribuye a las invasiones de los pueblos bárbaros o germánicos un motor de renovación y rejuvenecimiento cultural, en lugar de su tradicional papel como origen de decadencia según se les achacaba hasta entonces. Queda así establecido el vínculo entre raza e historia del arte. Este discurso, que irremediamente engloba bajo un mismo paraguas a todas las etnias germánicas, plantea una confrontación entre «razas germánicas» y «razas latinas». Si estas últimas, ligadas al clasicismo, se habían constituido en salvaguarda de la intemporalidad y la universalidad tal y como los padres de la historia del arte habían predicado –Vasari y Winckelmann, en el lapso de dos siglos– ahora, la historia del arte renacería vinculada al anticlasicismo.

A través de cinco capítulos, Michaud, director de estudios en la prestigiosa École de Hautes Études en Sciences Sociales, argumenta esta sugerente tesis. En el primer capítulo, «Del gusto de las naciones al 'estilo de la raza'», se rastrea los orígenes

1. Universitat de les Illes Balears. C. e.: sonsoles_h@hotmail.com

2. Véase: Pere Capellà Simó y Antoni Galmés Martí (coords.): *Arts i naturalesa. Biologia i simbolisme a la Barcelona del 1900*. Barcelona, Universitat de Barcelona, 2014 y más recientemente: Teresa-M. Sala e Irene Gras Valero (coords.): *Poètiques de la natura. Espais per a l'espiritualitat*. Barcelona, Universitat de Barcelona, 2018.

de las tesis raciales en la Edad Moderna, una vez las artes plásticas han adquirido el estatus como disciplinas artísticas de pleno derecho. Michaud remonta las primeras huellas a la pintura académica, con su sistematización de la producción artística a partir de escuelas. Advertimos así la ligazón entre los conceptos de «gusto», «manera», «estilo» y «nación», que hasta la actualidad se han seguido empleando, en manuales y museos, para etiquetar la producción artística de determinados contextos espaciales. Y así, cuando Johann Joachim Winckelmann en su *Historia del arte en la Antigüedad* (1764) vincula estilo y nación –griega– estaría apuntando a una teoría de la transmisión genética de los estilos, de carácter hereditario, yendo un paso más allá de las vasarianas vidas de artistas que asociaban arte y biografía individual. El esquema progresivo –infancia, apogeo, decadencia– es ahora transferido de los artistas a los pueblos, «via las escuelas nacionales consideradas como un solo hombre» (p. 53). En la igualación de «pueblo» y «raza» se dota de un origen común a un grupo humano integrando la noción de herencia. El arte sería la más excelsa expresión de esa raza.

Ejemplo de ello sería la lectura que desde Winckelmann se plantea del arte griego identificando perfección física y virtud artística. Así, en el capítulo segundo, «Automímesis y autorretratos de dioses», el foco de atención se pone en el estudio de las representaciones humanas a partir de atributos raciales. El perfil griego –caracterizado por la línea recta o ligeramente inclinada que describe la nariz en su alineación con la frente– sería prueba de la conformación natural, genética, de la belleza a través de una raza. Los dioses griegos, creados a imagen y semejanza de la genética que les da forma, habrían convertido los rasgos físicos de los griegos en modelo artístico. La raza perfecta produce el arte perfecto a su imagen y semejanza: «El síndrome de Winckelmann, consistente en no distinguir las figuras del arte de sus modelos vivos, estaba a punto de devenir un verdadero principio heurístico» (p. 106). Cabe señalar que precisamente sobre la base de una indistinción entre raza y objeto artístico se asentará el género escultórico-fotográfico conocido como «escultura de carne» –que en los años 30 y 40 del siglo XX se sofisticarían en los mármoles vivientes (*lebender Marmor*)–, consistente en fotografías de mujeres vestidas con maillots a modo de epidermis que emulan la intemporalidad de la estatuaria clásica.

Tomando como ejemplo el mencionado perfil griego se fundamenta a lo largo del XIX la idea de que la evolución de la raza humana se puede rastrear a partir de sus rasgos físicos. Nace así la fisonomía, que equipara belleza física a moralidad y raza civilizada (p. 115 y 122), lo cual constituirá, en el XIX, el argumento para legitimar la dominación de las invasiones de los pueblos del norte (p. 125).

A principios del XIX, la mezcla de razas producto de las invasiones bárbaras pasa a ser interpretada en positivo. Se apuntalan así los orígenes de la historia del arte vinculados al anticlasicismo, como Michaud plantea en el capítulo central, «Las invasiones bárbaras o la racialización de la historia del arte». Frente a la pretendida universalidad del clasicismo se alza el gótico (y sus neos), en continuidad con el barroco y el expresionismo. La justificación de una historia del arte no clásica constituirá uno de sus hilos conductores de los padres de la disciplina, de Alois Riegl a Heinrich Wölfflin quienes, en sus enfoques formalistas asocian el estado

evolucionado de la opticalidad –por oposición al momento inicial de tactilidad propio de los latinos– a los pueblos de raza germánica (p. 154). La evolución genética, natural, que tiene lugar en cada individuo, del tocar al ver, se traslada a la humanidad entera.

En este momento, el siglo XIX, Francia se debate entre la herencia «clásica» o «latina» y la germana, según se aborda en el capítulo quinto, «La sangre de los bárbaros: estilo y herencia». Frente a lo galo-latino, los francos, descendentes de los germanos, son considerados los creadores del gótico. Entre las figuras defensoras de este modelo se encuentra Eugène Viollet-le-Duc, convencido de la dimensión superior de la raza aria. La Europa como mezcla de lenguas pasa a ser sustituida por una Europa entendida como mezcla de razas, que permiten superar la esterilidad del modelo agotado del clasicismo.

Hay también espacio en el libro para los discursos artísticos asociados al judaísmo, en el cuarto capítulo «Un nuevo bárbaro: el judío sin arte». Se origina en el XIX un nuevo argumento antisemita con poso artístico: el judío como pueblo bárbaro, sin arte, basado en el prejuicio de su naturaleza iconoclasta o anicónica; un discurso que, a pesar de los sucesivos hallazgos arqueológicos que hallan pintura mural en sinagogas, se mantuvo persistente hasta bien entrado el siglo XX. De hecho, este esencialismo nacional y racial pervivió activo hasta mediada la centuria. Aparece incluso citado en el libro un autor de nuestro contexto próximo como es el académico Fernando Chueca Goitia, quien asume esta convicción en la continuidad esencialista de los rasgos estilísticos que caracterizan la arquitectura hispana³.

Las invasiones bárbaras supone una aportación notable a la literatura artística en castellano, que nos llega gracias a Antonio Oviedo en una diáfana traducción. Este texto abre nuevas perspectivas a propósito de la historiografía artística, en su interacción con discursos procedentes de la historia y la antropología. Resulta particularmente inspiradora como lectura renovada de los orígenes la disciplina, cuyo cuño ideológico no se había puesto tanto en relevancia como hasta ahora. Este texto se inserta de forma coherente en la trayectoria investigadora de un autor interesado por las utopías que a lo largo de la historia se han volcado sobre la construcción del ser humano⁴. La producción de Éric Michaud vuelve a demostrar que los discursos estéticos nunca son inocentes. Ahora tenemos la ocasión de ser testigos de ello aproximándonos a los –oscuros– cimientos de la historia del arte.

3. En su texto: Fernando Chueca Goitia: *Invariantes castizos de la arquitectura española*. Madrid, Dossat, 1947.

4. Véanse, por ejemplo, sus monografías: Éric Michaud: *La estética nazi. Un arte de la eternidad*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2009 [ed. Gallimard, 1996] y Michaud: *Fabriques de l'homme nouveau, de Léger à Mondrian*. Paris, Carré, 1997.

STAGNO, Laura, *Giovanni Andrea Doria (1540-1606). Immagini, committenze artistiche, rapporti politici e culturali tra Genova e la Spagna*. Génova, Genova University Press, 2018. ISBN: 978-88-94943-03-0.

Borja Franco Llopis¹

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2018.22731>

Estamos a tres años de celebrar el 450 aniversario (1571-2021) de la mítica Batalla de Lepanto y un grupo de investigadores está avanzando en el análisis de la repercusión visual de dicha contienda. Si hace sólo unos pocos meses Víctor Mínguez publicó su magnífico *Infierno y gloria en el mar. Los Habsburgo y la imagen artística de Lepanto (1430-1700)* (Castellón, 2017), no menos importante y de amplia repercusión es el volumen que aquí reseño. Laura Stagno lleva años dedicándose al estudio de las colecciones Doria, no en vano es la supervisora de las actividades científicas y de restauración del Museo del Palazzo del Principe de Génova, construido bajo el mandato de esta ilustre familia. Tras haber publicado numerosos artículos ha considerado que ya era el momento de centrarse en una monografía sobre Giovanni Andrea Doria, uno de los héroes de la Batalla de Lepanto, fiel colaborador de Felipe II en las campañas bélicas mediterráneas.

Esta monografía se encuentra a medio camino entre una biografía del personaje citado, su mecenazgo y gusto artístico; un estudio sobre el coleccionismo privado y, a su vez, un análisis detallado las relaciones entre Italia y España que marcarán la evolución del arte, principalmente en el segundo de estos territorios.

Debido a la complejidad del asunto a tratar ha dividido el libro en dos partes, con una breve introducción y un valiosísimo anexo documental donde publica fuentes, muchas de ellas inéditas que sirven para difundir la labor de los Doria y su poder en el norte de Italia. El primer bloque está dedicado a la vida de Giovanni Andrea, cómo llega al poder, la trascendencia de la contienda lepantina, la propaganda visual que desarrolló de la victoria, y, por último, uno de los aspectos más interesantes del libro: su influjo en la nobleza española del momento. En su periplo, no olvida la figura de Andrea Doria, pues parte de la política visual de su sobrino es continuista de lo que anteriormente ejecutó como general aliado de Carlos V. Para ello toma la anónima pintura titulada: *Il passaggio delle consegne da Andrea a Giovanni Andrea Doria* (Génova, Palazzo de Principe) para ilustrarlo, pues ahí se ve claramente esta sucesión de poderes y su animadversión hacia el Turco.

El segundo bloque está dedicado al Palazzo del Principe, la residencia genovesa de la familia. En ella desgrana las principales etapas constructivas, insertando la fábrica del mismo dentro de los programas decorativos italianos del momento. No hay que olvidar que fue un palacio creado para impresionar a los viajeros y nobles que allí viajaron, no en vano la autora dedica un amplio capítulo a los ilustres

1. Universidad Nacional de Educación a Distancia. C. e.: bfranco@geo.uned.es

huéspedes que allí residieron y a las ilustraciones posteriores que los visitantes realizaron. Stagno desgrana todo el ceremonial que estas salas albergaron y lo inserta en las costumbres europeas de recepción de autoridades. Hay que tener en cuenta, como resalta la autora, que eran huéspedes de los Doria, no de la República y por eso dicho ceremonial tuvo sus particularidades.

Para comprender el valor del arte en las colecciones de Giovanni Andrea parte, obviamente, de la contienda leparentina. En primer lugar encuadra la política visual conmemorativa de este personaje dentro de cierta marginación que se dio en la representación en Europa del líder genovés en la contienda. Contrasta este déficit con la propia autoglorificación que el noble persigue, primero mediante la elección de artistas de primer nivel, y en segundo lugar por un programa que intentaba conectar el poder de los Doria con el pasado mitológico y el compromiso de la familia en la defensa de la ortodoxia de la fe. Se centra, por tanto, en los conocidos tapices que decoran todavía a día de hoy las estancias genovesas, así como en los lienzos que Cambiaso realizó para la corte de Felipe II con toda la casuística conocida que estos encierran vinculada con Antonio Pérez.

Con su estudio iconográfico demuestra que existen incongruencias entre la historia de la contienda y lo que está ilustrado. En la línea de lo que hicieron Falomir y Bunes en su estudio sobre los tapices de Vermeyen tejidos por Pannemaker de la Conquista de Túnez (1546, Patrimonio Nacional), ratifica que existen modificaciones de la posición de algunos barcos o del devenir de los hechos: no se trata de una crónica al uso, sino que se da una visión partidista de la contienda bélica. Este hecho se ve magnificado por las alegorías que rodean los cuadros centrales, y las figuras de los esclavos turcos en la parte inferior de los tapices. Con ello se vuelve a demostrar que las imágenes no corresponden siempre a un texto y que pueden mostrar mensajes contradictorios que deben ser analizados con detenimiento para conocer la política visual del que las comisionó.

Otro aspecto que me parece interesante del libro es el estudio del movimiento de las piezas, de los trofeos de guerra y de las obras de arte. Desde la petición de Fernando de Austria de las armaduras de Andrea e Giannettino Doria, que actualmente se conservan en el *Kunsthistorisches Museum* de Viena, hasta los citados lienzos de Cambiaso, o, sobre todo, algo que nos ha parecido muy significativo: la llegada de piezas españolas a Génova, mostrando que no es únicamente Italia la exportadora de materiales sino también existe un comercio de ida y vuelta que influye en el gusto de los nobles de dicho territorio. Como ya demostraron Pugliatti y Company relativo a la Nápoles de inicios del *Quattrocento*, Stagno documenta envíos desde Madrid o Salamanca para uso y disfrute de los genoveses.

Ya citábamos con anterioridad que un aspecto importante del libro es el de estudiar las conexiones de esta familia con la nobleza hispánica, conexiones que producen el intercambio que acabamos de exponer. Éstas ya habían sido trabajadas por López Torrijos, Checa y otros investigadores españoles, pero Stagno completa estas publicaciones con un estudio exhaustivo del movimiento no sólo de los artistas sino también de los clientes que las encargaron. Comienza por el conocido ejemplo del palacio del Viso del Marqués, pero sigue con otros que han recibido menos atención como las tumbas de los Idiáquez en la Iglesia de San Telmo en San Sebastián o el

monumento fúnebre de Pedro López de Ayala en el convento de San Pedro Mártir de Toledo; ambas de la mano de Taddeo Carlone. La investigadora genovesa documenta mediante cartas y otros documentos la existencia de otras piezas vinculadas con el círculo de los Doria en España. Esta labor documental sea tal vez una de las aportaciones más significativas de este libro. Además, a pesar de la procedencia de la autora, todo ello es tratado sin una visión italoocéntrica del arte, sino de fronteras permeables y fluidas, que nos hablan de espacios de gustos compartidos.

En la segunda parte del libro, como se ha dicho, se centra en la construcción del palacio y su decoración. Como sucede en la sección anterior, el valor de esta publicación, por una parte, es la de recoger todos los estudios previos y cuestionarlos, para, con ello plantar nuevas atribuciones. Se trata de un análisis realizado desde la honestidad y humildad. No le importa indicar que no ha llegado a una conclusión definitiva, pero no por ello obvia todas las posibilidades que envuelven a la obra en cuestión. Con ello denota una versatilidad metodológica, ya que lo que parecía que iba a ser un libro de historia social se convierte, en algunos momentos, en atribucionismo puro y duro, algo que la historiografía actual margina en muchos casos, pero que es totalmente necesario para el avance en el conocimiento de nuestras áreas de estudio.

Por último, también es reseñable el valor que le autora da a Zenobia, la esposa de Giovanni Andrea, en las elecciones artísticas. Reivindica el papel de la mujer en la política visual de la familia pero lo hace sin mitificaciones, encuadrándolo como algo propio de una mujer de su formación y del valor de las damas en la cultura italiana del Renacimiento y del Barroco.

No puedo finalizar esta reseña sin otro dato importante: el mimo de la edición, con fotografías a todo color, distribuidas en los lugares estratégicos del libro, sin agobiar por su exceso ni por su defecto. Las imágenes acompañan al texto y sirven de complemento, o, incluso en algunas ocasiones son las propias ilustraciones las que completan el significado de las investigaciones de esta experta en iconografía.

En resumen: considero que este libro era necesario. Recoge años de trabajo dedicado a los Doria, que la autora conoce como si fueran miembros de su familia. Con una metodología científica ejemplar, sin dejarse llevar por comentarios partidistas, o excesivamente laudatorios, Stagno resuelve el difícil cometido de sintetizar lo que supusieron los Doria para Génova y para Europa, de ahí que consideramos que es un aperitivo exquisito para las celebraciones leparentinas que se desarrollarán en los próximos años.

AGÜERO CARNERERO, Cristina (dir.), *Carreño de Miranda. Dibujos*, Madrid, Biblioteca Nacional de España y CEEH, 2017. ISBN: 978-84-15245-70-4. Páginas: 248.

José Antonio Vigara Zafra¹

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2018.23051>

La investigadora Cristina Agüero Carnerero dirigió y redactó gran parte del texto de la cuidada edición del catálogo de la exposición *Carreño de Miranda. Dibujos*, desarrollada bajo su comisariado en la Biblioteca Nacional de España en Madrid entre el 18 de mayo y el 10 de septiembre de 2017 con la colaboración del Centro de Estudios Europa Hispánica. Sin duda, se ha tratado de la primera retrospectiva del pintor asturiano que estudia de forma exhaustiva su producción gráfica, estableciendo paralelismos con otros pintores áulicos de la segunda mitad del siglo XVII como Francisco Rizi, Mateo Cerezo o Claudio Coello.

Esta iniciativa se une a otras de similar contenido publicadas en los últimos años como *Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682). Dibujos. Catálogo Razonado* de Manuela Mena (2015), *Alonso Cano. Dibujos (1601-1667). Catálogo Razonado* de Zahira Véliz (2011) o *Antonio del Castillo. Dibujos (1616-1668). Catálogo Razonado* de Benito Navarrete (2008), que han terminado por desterrar el falso tópico de que los pintores españoles del Siglo de Oro no se prodigaron en el ámbito del dibujo, así como acabar con la idea de que el reinado de Carlos II fue un periodo de decadencia a nivel artístico.

Mark McDonald, conservador de dibujos del *Metropolitan Museum of Art* de Nueva York, desarrolla el primer ensayo del libro insertando la figura de Juan Carreño de Miranda (1614-1685) dentro del contexto madrileño del segundo cuarto del siglo XVII en calidad de aprendiz, primero de dibujo, con Pedro de las Cuevas, y luego de pintura, con Bartolomé Román. Sin embargo, lo realmente destacable de su aportación es el panorama que ofrece del dibujo español del siglo XVII, explicando el papel y la función de éste en un contexto en el que comenzó a valorarse como un arte liberal y base fundamental del aprendizaje de un artista. En ese sentido, las contribuciones prácticas de Eugenio Cajés y Vicente Carducho, sumadas a la aportación teórica de este último en su *Diálogo de la pintura* (1633) considerando el dibujo como el fundamento de las artes, determinaron la importancia que tuvo la producción gráfica en la siguiente generación de pintores residentes en Madrid, entre los que destacaron Francisco Rizi, Antonio de Pereda, Francisco Camilo y el propio Juan Carreño de Miranda.

El siguiente capítulo a cargo de Cristina Agüero titulado *Juan Carreño de Miranda y el dibujo en Madrid en la segunda mitad del siglo XVII*, supone un pormenorizado análisis de la fortuna crítica del artista que, sobre todo, pasó a la posteridad por su faceta de pintor de cámara de Carlos II. Por ello, se le ha asociado tradicionalmente

1. Universidad Nacional de Educación a Distancia. C. e.: javigara@geo.uned.es

como el retratista de la decadencia de la casa de Austria en España. La autora destierra este mito historiográfico y nos ofrece una nueva visión sobre la trayectoria artística de Carreño de Miranda, destacando algunos de sus dibujos más sobresalientes, vinculados con los proyectos decorativos en los que colaboró con Francisco Rizi, así como su labor de pintor de cámara del rey a partir de 1671 y su interesante faceta de asesor artístico de las colecciones del X Almirante de Castilla.

El último ensayo del libro escrito por Cristina Agüero *El estudio de los dibujos de Juan Carreño de Miranda*, aborda la construcción del corpus gráfico del pintor asturiano que fue el resultado de un proceso acumulativo fruto de la catalogación de diferentes colecciones, y no de un análisis integral del conjunto de su obra gráfica. Así, la autora desgana la depuración historiográfica del catálogo de dibujos de Carreño establecido en los últimos años en una cifra inferior a cuarenta dibujos, en su gran mayoría provenientes de los fondos de la Biblioteca Nacional de España. Sin duda, estos *rasguños* evidencian el distinguido estilo de Carreño a base del empleo de tres lápices –el negro, la sanguina y el clarión– a modo de pinceles, obteniendo así efectos propios del lenguaje pictórico, definiendo las formas por medio de manchas de color y sirviéndose de contrastes lumínicos para modelar los volúmenes.

Finalmente, este texto incluye una serie de exhaustivas fichas catalográficas del actualizado corpus gráfico de Carreño de Miranda a cargo de historiadores de reconocido prestigio, a saber, Roberto Alonso Moral, Karin Hellwig, Eduardo Lamas-Delgado, Mark McDonald, Benito Navarrete Prieto y la propia Cristina Agüero. En suma, se trata de un magnífico colofón para un libro que, más allá de su excelente acabado y la calidad de sus imágenes, ha aglutinado entre sus páginas diversos ensayos que profundizan en el estudio de uno de los pintores más destacados del ámbito cortesano de la segunda mitad del siglo XVII en España.

NORMAS DE PUBLICACIÓN

La revista *Espacio, Tiempo y Forma* está dividida en siete series, Serie I: Prehistoria y Arqueología; Serie II: Historia Antigua; Serie III: Historia Medieval; Serie IV: Historia Moderna; Serie V: Historia Contemporánea; Serie VI: Geografía; Serie VII: Historia del Arte. La periodicidad de la revista es anual.

En el año 2013 se inicia una NUEVA ÉPOCA con la renumeración de la Serie VII: Historia del Arte. Además, también desde el año 2013 *Espacio, Tiempo y Forma. Series I-VII* se publica como revista electrónica además de impresa. Este nuevo formato se ha integrado en el sistema electrónico *Open Journal System* (OJS) y pretende agilizar los procesos editoriales y de gestión científica de la revista, garantizando el cumplimiento de los más altos estándares de calidad de las revistas científicas. Desde la plataforma OJS se facilita el acceso sin restricciones a todo su contenido desde el momento de la publicación.

Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII publica TRABAJOS INÉDITOS DE INVESTIGACIÓN Y DEBATES SOBRE HISTORIA DEL ARTE, en especial artículos que constituyan una aportación novedosa, que enriquezcan el campo de investigación que abordan, o que ofrezcan una perspectiva de análisis crítico, tanto de ámbito nacional como internacional, y en lengua española o extranjera (preferiblemente en inglés). ETF SERIE VII solo admite trabajos originales e inéditos que no hayan sido publicados, ni vayan a serlo, en otra publicación, independientemente de la lengua en la que ésta se edite, tanto de manera parcial como total. Los trabajos recibidos en la revista son sometidos a evaluación externa por pares ciegos.

1. POLÍTICA DE SECCIONES

La revista está compuesta por tres secciones: una MISCELÁNEA DE ARTÍCULOS recibidos y sometidos a evaluación externa (VARIA, sección de temática variada), un DOSSIER TEMÁTICO de trabajos recibidos por invitación y a través de *call for papers*, y un apartado de RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS. Los trabajos enviados a las dos primeras secciones tendrán, como máximo, una extensión de 50.000 caracteres con espacios, sin contar la bibliografía. Los trabajos presentados a la sección de Reseñas deberán tener como máximo una extensión de 9.600 caracteres con espacios.

En especial se valorarán trabajos que constituyan una aportación novedosa y que enriquezcan el campo de investigación que abordan, o que ofrezcan una perspectiva de análisis crítico, tanto en el ámbito nacional como el internacional.

DOSSIERES TEMÁTICOS. Cada número de la revista contará con dossiers temáticos coordinados por un investigador seleccionado por el Consejo de Redacción, quien bajo su criterio procederá a encargar colaboraciones para el mismo y a abrir un *call for papers* temático. Los originales invitados, con un máximo de dos contribuciones, no se someterán al proceso habitual de evaluación por pares, pero su calidad estará

supervisada por los miembros del Consejo de Redacción. Los originales para el dossier recibidos a través de *call for papers* serán siempre sometidos a evaluación externa.

2. CONDICIONES DE PUBLICACIÓN

La publicación de un texto en *Espacio, Tiempo y Forma* no es susceptible de remuneración alguna. Esta revista provee acceso libre inmediato a su contenido en OJS bajo el principio de que hacer disponible gratuitamente la investigación fomenta un mayor intercambio de conocimiento global. Los autores conservan los derechos de autor y garantizan a la revista el derecho de ser la primera publicación del trabajo, al igual que licenciarlo bajo una *Creative Commons Attribution License* que permite a otros compartir el trabajo con un reconocimiento de su autoría y la publicación inicial en esta revista. Se anima a los autores a establecer acuerdos adicionales para la distribución no exclusiva de la versión de la obra publicada en la revista (por ejemplo, situarlo en un repositorio institucional o publicarlo en un libro), con un reconocimiento de su publicación inicial en esta revista. Se permite y se anima a los autores a difundir sus trabajos electrónicamente ya que puede dar lugar a intercambios productivos, así como a una citación más temprana y mayor de los trabajos publicados.

3. PROCESO DE REVISIÓN POR PARES

- * Los artículos de la sección VARIA serán siempre sometidos a evaluación y revisión externa.
- * Los artículos de los DOSSIERES TEMÁTICOS recibidos a través de *call for papers* serán siempre sometidos a evaluación y revisión externa.
- * La aceptación de las reseñas se someterá a la consideración de los miembros del Consejo Editorial.

Los artículos que han de someterse a evaluación y revisión externa pasarán por el siguiente procedimiento:

3.1. RECEPCIÓN DE MANUSCRITO (siguiendo las «Normas para Autores» descritas a continuación y disponibles en la web de la revista. El envío será electrónico a través igualmente de la plataforma OJS de la revista, ver el apartado «Envíos *on line*», para lo que necesita estar registrado). El/La Editor/a adjudica el manuscrito a un miembro del Consejo de Redacción para que actúe como ponente.

3.2. FILTRO DEL CONSEJO DE REDACCIÓN. El ponente del manuscrito hace una primera revisión para comprobar si encaja en la línea temática de la revista y si es un trabajo original y relevante. Las decisiones negativas deben ser motivadas.

3.3. **EVALUACIÓN Y REVISIÓN EXTERNA.** Si el ponente considera positivamente el artículo, debe seleccionar dos evaluadores externos procedentes del área de especialización del manuscrito y proponerles la revisión. Las evaluaciones externas se someten a un cuestionario pautado. Las evaluaciones deben ser *doblemente ciegas* (evaluadores y evaluados desconocen sus identidades mutuas). Las revisiones deben ser igualmente anónimas para los vocales del Consejo de Redacción, salvo para los ponentes particulares de cada manuscrito y el Editor/a. Las evaluaciones pueden determinar no recomendar la publicación, pedir correcciones, recomendarla con correcciones necesarias o sugeridas, y, finalmente, recomendarla sin correcciones. En todo caso deben ser razonadas, y se debe incentivar la propuesta de mejoras por parte de los revisores para elevar la calidad de los manuscritos. Si las dos evaluaciones fueran completamente divergentes se podría encargar una tercera. La comunicación entre revisores y autores debe realizarse a través del Consejo de Redacción. En caso de solicitarse mejoras, los revisores deben reevaluar el manuscrito tras los cambios.

3.4. **DECISIÓN EDITORIAL.** A la vista de los informes de los evaluadores externos y de las correcciones efectuadas por los autores, el ponente eleva a debate en el Consejo de Redacción una propuesta de aceptación o rechazo del manuscrito. La decisión final corresponde al Consejo de Redacción como órgano colegiado. La comunicación a los autores será motivada, razonada e incluirá las observaciones de los evaluadores. Los autores recibirán respuesta sobre la evaluación de su artículo en el plazo máximo de dos meses.

4. ENVÍO DE ORIGINALES

Desde el año 2013 todo el proceso editorial se realiza a través de la plataforma OJS, donde encontrará normas actualizadas:

<http://e-spacio.uned.es/revistasuned/index.php/ETFVII/index>

Es necesario registrarse en primer lugar, y a continuación entrar en IDENTIFICACIÓN (en la sección «Envíos *on line*») para poder enviar artículos, comprobar el estado de los envíos o añadir archivos con posterioridad.

El proceso de envío de artículos consta de CINCO PASOS (lea primero con detenimiento toda esta sección de manera íntegra antes de proceder al envío).

4.1. En el PASO I hay que seleccionar la *sección de la revista* (ETF VII cuenta con tres secciones: Dossier monográfico, artículos de temática variada y reseñas) a la que se remite el artículo; el *idioma*; cotejar la *lista de comprobación de envío*; aceptar el *sistema de copyright*; si se desea, hacer llegar al Editor/a de la revista *comentarios y observaciones* (en este último apartado se pueden sugerir uno o varios posibles evaluadores, siempre que por su capacidad científica sean considerados expertos en la cuestión tratada en el artículo, lo que en ningún caso implica la obligación de su elección como revisores por parte de Consejo de Redacción de la revista).

4.2. En el PASO 2 se subirá el fichero con el artículo siguiendo escrupulosamente las indicaciones que se indican en este apartado:

- * Archivo en formato pdf (que denominamos «original»), sin ninguna referencia a la identidad del autor o autores dentro del texto, eliminando cualquier elemento que aporte información que sugiera la autoría, como proyecto en el que se engloba o adscribe el trabajo. Para eliminar el nombre/s del autor/es en el texto, se utilizará la expresión «Autor» y año en las referencias bibliográficas y en las notas al pie de página, en vez del nombre del autor, el título del artículo, etc. Este es el archivo que se enviara a los revisores ciegos para su evaluación, y por ello se recuerda a los autores la obligatoriedad de seguir para este archivo las normas para asegurar una revisión ciega hecha por expertos. Es conveniente que este archivo incorpore todas las imágenes, gráficos o tablas que ilustren en artículo, preferiblemente en una resolución baja, o en su caso, que contengan las llamadas en el texto a dichos elementos. Todo ello sin perjuicio de la obligatoriedad de incorporar dichas imágenes, gráficos o tablas en el Paso 4 de manera independiente, con la resolución final requerida. El archivo ha de ser llamado con su propio nombre: NOMBRE_DEL_ARTICULO.pdf. Las normas de edición del texto se encuentran más abajo, léalas con atención..

4.3. En el PASO 3 se rellenarán todos los campos que se indican con los *datos del autor o autores* (es imprescindible que se rellenen los datos obligatorios de todos los autores que firman el artículo). Igualmente hay que introducir en este momento los datos correspondientes a los campos *Título* y *Resumen*, solo en el idioma original del artículo, así como los principales *metadatos* del trabajo siguiendo los campos que se facilitan (recuerde que una buena indexación en una revista electrónica como *ETF SERIE VII* facilitará la mejor difusión y localización del artículo); y, si los hubiere, las agencias o entidades que hayan podido financiar la investigación que a dado pie a esta publicación.

4.4. En el PASO 4 se pueden subir todos los archivos complementarios: *de manera obligatoria se remitirá un archivo con los datos del autor*, y de manera opcional se subirán si los hubiere, individualmente, tanto los archivos con las imágenes, gráficos o tablas que incluya el artículo, como un archivo con la información correspondiente a las leyendas o pies de imágenes, gráficos y tablas. Hay que tener en cuenta las siguientes indicaciones:

- * Archivo en formato compatible con MS WORD con los datos completos del autor y autores: nombre y apellidos, institución a la que pertenece/n, dirección de correo electrónico y postal, y número de teléfono para contacto del autor principal. En este archivo sí se puede incluir la referencia al proyecto en el que se inscriba el trabajo (I+D, proyecto europeo, entidad promotora o financiadora, etc.).

- * Archivos independientes con las imágenes y tablas del artículo. Se enviarán en formato digital (.JPEG, .PNG o .TIFF) con una resolución mínima de 300 ppp. a tamaño real de impresión. Las ilustraciones (láminas, dibujos o fotografías) se consignarán como «FIGURA» (p. ej., FIGURA 1, FIGURA 2...). Por su parte, los cuadros y tablas se designarán como «TABLA». Las Figuras y Tablas se enviarán en archivos individualizados indicando el número de figura/tabla, siempre en formato escalable (.DOC, .DOCX, .RTF, .AI, .EPS, etc.).
- * Archivo en formato compatible con MS WORD con las leyendas o pies de imágenes y tablas (recuerde que en el archivo PDF que llamamos «original» ha de colocar donde proceda la llamada a la Figura o Tabla correspondiente entre paréntesis). El/los autor/es está/n obligado/s a citar la fuente de procedencia de toda documentación gráfica, cualquiera que sea su tipo. La revista declina toda responsabilidad que pudiera derivarse de la infracción de los derechos de propiedad intelectual o comercial.

Durante el Paso 4, al insertar cada archivo complementario se le da posibilidad de que los evaluadores puedan ver dichos archivos. Solo debe dar a esta opción en los archivos de figuras y tablas, y en el de los pies de foto, siempre y en todos los casos si con ello no se compromete la evaluación ciega. Nunca pulse esta opción en el caso del archivo con los datos el autor/es.

En este momento puede subir también cualquier otro tipo de archivo que crea necesario para la posible publicación del artículo.

4.5. El último, paso, el PASO 5, le pedirá que confirme o cancele el envío. Si por cualquier cuestión, decide cancelar su envío, los datos y archivos quedarán registrados a la espera de que confirme el envío o subsane algún tipo de error que haya detectado (una vez se haya vuelto a registrar pulse sobre el envío ACTIVO y luego sobre el nombre del artículo para poder completar el proceso). Igualmente tiene la opción posterior de borrar todo el envío y anular todo el proceso.

5. MODIFICACIÓN DE ARCHIVOS CON POSTERIORIDAD AL ENVÍO DEL ORIGINAL, ENVÍO DE REVISIONES SOLICITADAS EN EL PROCESO DE REVISIÓN Y ENVÍO DEL ARTÍCULO ACEPTADO

Existen diversas circunstancias, como errores del autor/es o las solicitudes de modificaciones o mejoras durante el proceso de revisión, que podrán generar uno o más nuevos envíos por parte del autor/es a esta plataforma. Para todos los casos el autor principal que haya realizado el envío debe seguir los siguientes pasos:

5.1. ENTRAR CON SUS CLAVES DE REGISTRO (recuerde anotarlas en lugar seguro la primera que vez que se registra, aunque es posible solicitar al sistema la generación de nuevas claves).

5.2. PULSAR SOBRE EL ENVÍO QUE LE APARECE COMO ACTIVO.

5.3. Le aparecerá una pantalla con el nombre y estado de su artículo, si **PULSA SOBRE EL TÍTULO DE SU TRABAJO** llegará a la pantalla con los datos completos de su envío. En esta pantalla encontrará en la parte superior las pestañas **RESUMEN**, **REVISIÓN** y **EDITAR**.

5.3.1. Si lo que quiere es *añadir algún archivo complementario* porque haya sido mal recibido, porque haya sido olvidado o por subsanar cualquier error advertido por parte del Editor/a o del propio autor/a, entre en la pestaña **RESUMEN** y pulse sobre la posibilidad de *añadir fichero adicional*. Igualmente puede en este momento modificar o complementar los metadatos del artículo.

5.3.2. Si el envío ha sido aceptado en primera estancia por el Consejo de Redacción, y dentro del proceso de revisión por pares ciegos se le notifica alguna sugerencia de *mejora o modificación*, entonces deberá entrar en la pestaña **REVISIÓN**, donde encontrará detallado todo el proceso y estado de la revisión de su artículo por parte del Editor/a y de los Revisores/as, allí podrá subir una nueva versión del autor/a en la pestaña **DECISIÓN EDITORIAL**. Recuerde que aún debe mantener el anonimato de la autoría en el texto, por lo que los archivos con las correcciones y revisiones deben ser remitidos aún en formato **.PDF**.

5.3.3. Una vez finalizado y completado el proceso de revisión por pares, si el artículo ha pasado satisfactoriamente todos los filtros se iniciará la *corrección formal* del trabajo de cara a su publicación electrónica. Después de registrarse y pulsar sobre el título debe entrar en la pestaña **EDITAR** y seguir las instrucciones que le notifique el Editor/a. En este momento, y de cara al envío del artículo para su maquetación y publicación, el *archivo original* que en su momento remitió en **.PDF** para la revisión, siempre exento de imágenes, figuras o tablas, debe ser ahora *enviado en formato de texto, preferiblemente compatible con MS WORD*.

6. VERSIÓN POST PRINT

Además de lo anterior, *existe la posibilidad de publicar una versión post print de su trabajo en la revista electrónica con anterioridad a la versión definitiva maquetada*. Para ello, en esta fase se le requerirá que junto a la versión definitiva en formato compatible con **MS WORD** solo con el texto que se remite a la imprenta (junto a los archivos con las imágenes, figuras y tablas si las hubiere, que ya había remitido el autor/es en el primer envío), ha de remitir una *versión completa de su artículo en .PDF* ya con el nombre/s del autor/es, así como con las imágenes o tablas incorporadas, junto a las leyendas precisas, incluidas al finalizar el texto, antes de la bibliografía. La puede subir registrándose e incluyéndola en los archivos complementarios del apartado **RESUMEN**. De esta forma el autor verá en la versión electrónica, con una importante antelación con respecto a la versión en papel, el artículo definitivo

aprobado, y podrá citar como prepublicado su artículo (este archivo, lógicamente, es de carácter provisional, no va paginado, y es sustituido con posterioridad cuando se incorpora la versión definitiva).

Si el autor se demora o incumple los plazos en las fases de Revisión o Edición, el Consejo de Redacción de la revista puede decidir la no publicación del artículo o su postergación automática para un número posterior.

7. NORMAS DE EDICIÓN

Las siguientes normas de edición deben ser tenidas en cuenta para el archivo «original» editado en .PDF (Paso 2):

7.1. DATOS DE CABECERA

- * En la primera página del trabajo deberá indicarse el TÍTULO DEL TRABAJO EN SU LENGUA ORIGINAL Y SU TRADUCCIÓN AL INGLÉS. Recuerde que *no debe aparecer el nombre del autor, ni la institución a la que pertenece* (debe remitirse en un fichero independiente en el paso 4: añadir ficheros complementarios).
- * Un RESUMEN EN CASTELLANO DEL TRABAJO, JUNTO A SU CORRESPONDIENTE VERSIÓN EN INGLÉS, *no superior a 1.000 caracteres con espacios*. En el resumen es conveniente que se citen los objetivos, metodología, resultados y conclusiones obtenidas.
- * Se añadirán también unas PALABRAS CLAVE, EN AMBOS IDIOMAS, SEPARADAS POR PUNTO Y COMA (;), que permitan la indexación del trabajo en las bases de datos científicas. Éstas *no serán inferiores a cuatro ni excederán de ocho*.
- * En caso de que la lengua del texto original no sea el castellano, ni el inglés, el título, el resumen y las palabras claves se presentarán en el idioma original, junto con su versión en castellano e inglés.
- * Las ilustraciones se enviarán en fichero independiente a este texto «original», igualmente se remitirá un archivo con la relación de ilustraciones y sus correspondientes leyendas (pies de imágenes).

7.2. PRESENTACIÓN DEL TEXTO

- * El FORMATO DEL DOCUMENTO debe ser compatible con MS WORD. El tamaño de página será DIN-A4. El texto estará paginado y tendrá una extensión máxima de 50.000 caracteres con espacios, sin contar la bibliografía.

- * Las IMÁGENES Y TABLAS, así como la relación numérica y la leyenda, tanto de las figuras como de las tablas, se adjuntarán en archivos aparte (en el paso 4). Se consignarán como FIGURA 1, FIGURA 2... Por su parte, los cuadros y tablas se designarán como TABLA 1, TABLA 2... Las referencias a ilustraciones deben estar incluidas en el lugar que ocuparán en el texto. Su número queda a criterio del autor, pero se aconseja un máximo de 15 imágenes. En todos los casos debe citarse la procedencia de la imagen. Al comienzo del trabajo se podrá incluir una nota destinada a los agradecimientos y al reconocimiento de las instituciones o proyectos que financian el estudio presentado.

7.3. ESTILO

- * El texto se presentará sin ningún tipo de formato ni de sangría de los párrafos, y con interlineado sencillo.
- * Se utilizarán únicamente tipos de letra con codificación UNICODE.
- * Las citas literales, en cualquier lengua original, se insertarán en el cuerpo del texto en redonda, siempre entre comillas dobles. Si la cita supera las tres líneas se escribirá en texto sangrado, sin comillas.
- * Se evitará, en lo posible, el uso de negrita.
- * Las siglas y abreviaturas empleadas deben ser las comúnmente aceptadas dentro de la disciplina sobre la que versa el trabajo.
- * Los términos en lengua original deberán escribirse en cursiva, sin comillas: *in situ*, *on-line*.
- * El resto de normas editoriales se ajustarán a lo indicado en: Real Academia Española, *Ortografía de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 2010.

7.4. BIBLIOGRAFÍA

Las citas bibliográficas en las notas se atenderán a las siguientes normas:

- * LIBROS. Apellidos en versalitas seguidos del nombre del autor en minúsculas: título de la obra en cursiva. Lugar de edición, editorial, año y, en su caso, páginas indicadas.

KAMEN, Henry: *La Inquisición*. Madrid, Alianza, 1982, p. 55.

Si la persona reseñada es director, editor o coordinador, se hará constar a continuación del nombre y entre paréntesis (dir., ed., coord.).

Si los autores son dos o tres se consignarán todos, separados por comas y uniendo el último con «&». Si el número de autores es superior a tres, se citará el primero y se añadirá *et alii* o «y otros»; otra posibilidad es indicar «VV.AA.»

- * Los libros editados en SERIES MONOGRÁFICAS se deben citar con el título de la obra entre comillas dobles, seguido del título de la serie en cursiva, su

número, y a continuación, lugar de edición, editorial y año, y, en su caso, páginas indicadas.

MANGAS MANJARRÉS, Julio: «La agricultura romana», *Cuadernos de Historia* 16, 146, Madrid, Grupo 16, 1985, pp. xx-xx.

- * Cuando se trate de **CAPÍTULOS** incluidos en un libro, se cita el autor, el título de la colaboración entre comillas dobles, la preposición «en» y a continuación la reseña del libro según las normas anteriormente citadas.

MELCHOR GIL, Enrique: «Elites municipales y mecenazgo cívico en la Hispania romana», en NAVARRO, Francisco Javier, & RODRÍGUEZ NEILA, Juan Francisco: *Élites y promoción social en la Hispania romana*. Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 1999.

- * Para las **PONENCIAS, COMUNICACIONES DE CONGRESOS O SEMINARIOS**, etc. se reseña el autor, el título de la colaboración entre comillas dobles, el título del congreso o seminario, y el lugar y año de celebración en cursiva, seguido de los editores o coordinadores si los hubiera, lugar de edición, editorial y páginas correspondientes.

GARCÍA FERNÁNDEZ, Estela Beatriz: «La concesión de la ciudadanía romana como instrumento de dominio», *Actas del VIII Coloquio de la Asociación Propaganda y persuasión en el mundo romano. Interdisciplinar de Estudios Romanos, Madrid, 2010*, BRAVO CASTAÑEDA, Gonzalo & GONZÁLEZ SALINERO, Raúl (eds.), Madrid, Signifer, 2011, pp. 81-90.

- * Las **TESIS DOCTORALES INÉDITAS** se citan haciendo constar el autor, el título en cursiva, la universidad y el año.

ARCE SÁINZ, M.^a Marcelina: *Vicente Rojo*, (Tesis doctoral inédita), UNED, 2003.

- * **ARTÍCULOS DE REVISTA**. Apellidos en versalitas seguidos del nombre del autor en minúsculas: título del artículo entre comillas dobles, nombre de la revista en cursiva, tomo y/o número, año entre paréntesis, páginas correspondientes.

BRINGAS GUTIÉRREZ, Miguel Ángel: «Soria a principios del siglo XIX. Datos para su historia agraria», *Celtiberia*, 95 (1999), pp. 163-192.

- * **DOCUMENTOS**. En la primera cita debe ir el nombre del archivo o fuente completa, acompañado de las siglas entre paréntesis, que serán las que se utilicen en citas sucesivas. La referencia al documento deberá seguir el siguiente orden: serie, sección o fondo, caja o legajo, carpeta y/o folio. Si el documento tiene autor, se citan los apellidos en versalitas y el nombre

en minúsculas, seguido del título o extracto del documento entre comillas dobles y la fecha.

Archivo Regional de la Comunidad de Madrid (ARCM), Fondos Diputación, Inclusa, caja 28, carpeta 13, fol. 2. ARROYO, Fernando: «Cuenta de los gastos de mayordomía», julio de 1812.

- * REPETICIÓN DE CITAS. Cuando se hace referencia a un autor ya citado, se pondrán los apellidos en versalitas y el nombre en minúsculas, la abreviatura *op. cit.* y la página o páginas a las que se hace referencia.

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, José María: *op. cit.*, pp. 26-28.

Si se han citado varias obras del mismo autor, se pondrá después de los apellidos en versalitas y el nombre en minúsculas, el comienzo del título de la obra en cursiva, seguido de puntos suspensivos y las páginas correspondientes.

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, José María: *Historia económica...*, pp. 26-28.

Cuando se hace referencia a un mismo autor y una misma obra o documento que los ya citados en la nota anterior se pondrá *Idem*, seguido de la página correspondiente. Si se hace referencia a un mismo autor, a una misma obra o documento y en la misma página, se pondrá *Ibidem*.

8. CORRECCIÓN DE PRUEBAS DE IMPRENTA

Durante el proceso de edición, los autores de los artículos admitidos para publicación recibirán un juego de pruebas de imprenta para su corrección. Los autores dispondrán de un plazo máximo de quince días para corregir y remitir a ETF las correcciones de su texto. En caso de ser más de un autor, estas se remitirán al primer firmante. Dichas correcciones se refieren, fundamentalmente, a las erratas de imprenta o cambios de tipo gramatical. No podrán hacerse modificaciones en el texto (añadir o suprimir párrafos en el original) que alteren de forma significativa el ajuste tipográfico. El coste de las correcciones que no se ajusten a lo indicado correrá a cargo de los autores. La corrección de las segundas pruebas se efectuará en la redacción de la revista.

AUTHOR GUIDELINES

You must **register and log in** to submit a paper and follow the status of your submission.

Submitted articles must be original and unpublished. The journal considers manuscripts in Spanish or any other language (preferably English).

Submitted articles must follow the guidelines specified in this section and also include the following files:

I. FOR POSSIBLE PUBLICATION

- * A file (called 'file' hereafter) containing the article edited with a word processor (preferably a DOC file) adhering to the guidelines below. The 'original' file will not include images or tables.

2. FOR SUBMISSION AND REVIEW

- * A PDF file (the author must convert the 'original' file into a PDF file). This file must not contain references to the identity of the author or authors within the text (the file will be sent to the external reviewers for a blind peer-review). This file **INCLUDES** images and tables, along with their accompanying captions. Note that this file must follow the instructions to ensure blind review by experts. The author will, however, provide his/her details (name, academic affiliation, e-mail and postal address) when registering on the website.

1. THE 'ORIGINAL' DOC FILE MUST FOLLOW THE GUIDELINES BELOW

I. TITLE PAGE

- * The title page will indicate the title of the paper in its original language and its translation to English. The author's name and academic affiliation. An abstract of the paper in both English and Spanish of no more than 1,000 characters (with spaces). The abstract should outline the article's aims, method, results and conclusions. Keywords, in English and Spanish, must also be included to facilitate indexing the paper in scholarly databases. Keywords must be between four and eight. If the original text is not written in English or Spanish, the abstract and keywords must be presented in the text's original language, along with the translation to Spanish and English. Images must be sent separately in a different file, together with a third file containing the titles of the images with their corresponding captions.

2. TEXT

- * The file must be in DIN A4 format (Word processor). The text must be numbered and should not exceed 50,000 characters (with spaces), not including bibliography.
- * Headings preceding different sections of the article must be clearly distinguished. Quotations are enclosed in quotation marks; names and quotations in foreign languages are set in italics.
- * Avoid using bold where possible.
- * Do not indent paragraphs; use single-line spacing (1).
- * References to illustrations must be inserted in the place they will occupy within the text. The author is free to use as many as he/she considers necessary; however, a maximum of 15 images is advised. The source of the image must be cited.
- * *Figures and tables*: Send figures and tables in digital format (JPEG, PNG or TIFF for pictures; EPS, SVG, IA —any vector format— for tables and graphics) with at least 300 ppp resolution in print size. Simple table texts must be formatted in Word format. Illustrations (prints, drawings or photographs) will be referred to as «Figures» (*e.g.*, Figure 1, Figure 2). Charts and tables will be referred to as «Table». Figures and Tables must be sent in a separate file indicating the number of the figure/table and their place within the text. The author is obliged to cite the source of all graphic material, regardless of the type of material. The journal declines all liability for the infringement of intellectual or commercial property rights.
- * *Style*: Acronyms and abbreviations can be used provided they are widely accepted in the discipline. Do not use decimal points when referring to years (*e.g.* 1980), Latin terms and quotations are set in italics: *et alii*, *in situ*. If the author uses a type of script that is not based on the Unicode encoding, the special typographic font must be included with the paper.

3. FOOTNOTES

Bibliographic references cited in notes will follow the guidelines and sequence specified below:

- * **Books**. Capitalized small caps last name followed by the author's first name in lowercase: title of the book in italics. Place published, publisher, year, and, when appropriate, page numbers.

KAMEN, Henry: *La Inquisición*. Madrid, Alianza, 1982, p. 55.

If the book is an edited volume, this will be indicated in parenthesis after the editor or compiler's name (ed. / comp.).

If the book is authored by two or three authors, list all names. Where there are more than three authors, list the first followed by *et al.*

- * If the publication is part of a MONOGRAPHIC SERIES, the title must be enclosed in quotation marks, followed by the title of the series in italics, the volume number, place published, publisher, year, and, where appropriate, page numbers.

MANGAS MANJARRÉS, Julio: «La agricultura romana», *Cuadernos de Historia* 16, 146, Madrid, Grupo 16, 1985, pp. xx-xx.

- * When citing BOOK CHAPTERS, list the author's name, title of the book section in quotation marks, the word «in», and the details of the book as specified above.

WOOD, Paul: «Modernism and the Idea of the Avant-Garde», in SMITH, Paul & WILDE, Carolyn (eds.): *A Companion to Art Theory*. Oxford, Blackwell, 2002, pp. 215-228.

- * When referencing SEMINAR AND CONFERENCE PAPERS, list the author's name, the title of the paper in quotation marks, the name of the conference or seminar, the conference location and date in italics, followed by the editors names (where appropriate), place published, publisher, and page numbers.

GARCÍA FERNÁNDEZ, Estela Beatriz: «La concesión de la ciudadanía romana como instrumento de dominio», *Actas del VIII Coloquio de la Asociación Propaganda y persuasión en el mundo romano. Interdisciplinar de Estudios Romanos, Madrid, 2010*, BRAVO CASTAÑEDA, Gonzalo & GONZÁLEZ SALINERO, Raúl (eds.), Madrid, Signifer, 2011, pp. 81-90.

- * When citing UNPUBLISHED DOCTORAL THESES, list the author's name, the title in italics, the university and the year.

ARCE SÁINZ, M.^a Marcelina: *Vicente Rojo*, (Unpublished doctoral thesis), UNED, 2003.

- * For JOURNAL ARTICLES, capital small caps for the author's last name, followed by the author's name in lowercase: the title of the article in quotation marks, the journal's name in italics, volume and/or issue, the year in parenthesis, page numbers.

BRINGAS GUTIÉRREZ, Miguel Ángel: «Soria a principios del siglo XIX. Datos para su historia agraria», *Celtiberia*, 95 (1999), pp. 163-192.

- * ARCHIVAL SOURCES. The first citation must include the complete name of the repository or source followed by its acronym in parenthesis, which will be used in subsequent citations. The document must be referenced as follows: series, section or collection name, box or file, folder and/or folio. If the document is authored, capitalize the author's last name and name in lowercase, followed by the title or the document extract in quotation marks, and the date.

Archivo Regional de la Comunidad de Madrid (ARCM), Fondos Diputación, Inclusa, caja 28, carpeta 13, fol. 2. ARROYO, Fernando: «Cuenta de los gastos de mayordomía», julio de 1812.

- * SUBSEQUENT FOOTNOTES. When referencing an author previously cited, capitalize in small caps the author's last name, name in lowercase, the abbreviation *op. cit.*, and the page numbers referred to.

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, José María: *op. cit.*, pp. 26-28.

If more than one work by the same author is cited, capitalize in small caps the author's last name followed by the first name in lowercase, a short title containing the work's key words in italics, followed by three dots, and the page numbers.

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, José María: *Historia económica...*, pp. 26-28.

Where two consecutive notes refer to the same author and source, publication details are given in the first note. *Idem*, followed by the corresponding page numbers, is used in the second note.

When referring to the same author, source or document, and page number, use *ibidem*.

2. PRINT PROOFS CORRECTIONS

Manuscripts should be submitted in pdf format (hereinafter: «file»), without any reference to authorship inside the text. Any reference that can suggest the authorship of the text, such as the name of the project or the institution funding the research, should be carefully deleted. Self-citation of published works should be masked as well, both in in-text citation and reference entries. To do so, the name of the author(s) should be replaced for «Author», and title and pages should be deleted, leaving only the year of publication. This is the file that will be submitted to the blind peer reviewers, and authors are responsible for strictly

following the instructions for ensuring a blind review. Low-resolution figures and tables should be included inside the text, or at least clear indications of the placement of the figures in the text should be made. Notwithstanding, authors must attach separately high-quality figures and tables in Step 4. The file should be named after its title: TITLE_OF_THE_ARTICLE.pdf. Guidelines for copyediting the manuscripts can be found below. Please, read them carefully.



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

UNED

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE

REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

Dossier by Diane Bodart: *Wearing Images?* · *Imágenes portadas?* por Diane Bodart

- 15** DIANE BODART (GUEST EDITOR)
Wearing Images?. Introduction · Imágenes portadas. Introducción
- 33** MARIANNE KOOS (GUEST AUTHOR)
Concealing and revealing pictures 'in small volumes': Portrait miniatures and their envelopes · Ocultando y mostrando imágenes en «pequeños volúmenes»: las miniaturas retrato y sus envoltorios
- 55** LAURENT HABLOT (GUEST AUTHOR)
Revêtir l'armoirie. Les vêtements héraldiques au Moyen Âge, mythes et réalités · Vestir el escudo de armas. Los vestidos heráldicos de la Edad Media, mitos y realidades
- 89** FELIX JÄGER
Body of Knowledge: Renaissance Armor and the Engineering of Mind · Cuerpos del conocimiento: armaduras del Renacimiento y la ingeniería de la mente
- 119** GUIDO GUERZONI
Devotional tattoos in Early Modern Italy · Tatuajes devocionales en la Italia de la Edad Moderna
- 137** KATHERINE DAUGE-ROTH
Prêt-à-porter: Textual Amulets, Popular Belief and Defining Superstition in Sixteenth and Seventeenth-Century France · *Prêt-à-porter*: amuletos textuales, creencias populares y definición de las supersticiones en la Francia de los siglos XVI y XVII
- 169** CRISTINA BORGIO
Wearing the Sacred: Images, Space, Identity in Liturgical Vestments (13th to 16th Centuries) · Vistiendo lo sagrado. Imágenes, espacio e identidad de las vestiduras litúrgicas (Siglos XIII al XVI)
- 197** JULIA MAILLARD
Les transports du masque. Pratiques et performativité de l'imaginaire (et) du paraître à la fin du XVI^e siècle · Medios del uso de las máscaras. Práctica y desarrollo de la imaginería y su representación a finales del siglo XVI

Miscelánea · Miscellany

- 237** ARACELI MORENO COLL
Pervivencia de motivos islámicos en el Renacimiento: El lema «'Izz Li-Mawlānā Al-Sultān» en las puertas del retablo mayor de la catedral de Valencia · Pervivencia of Islamic Designs in the Renaissance: Motto «'Izz Li-Mawlānā Al-Sultān» at the Doors of the Main Altarpiece of the Cathedral of Valencia

- 259** RAÚL ROMERO MEDINA
Plateros tardogóticos de Valladolid al servicio de la Casa Ducal de Medinaceli. A propósito de ciertas joyas para Doña María de Silva y Toledo · Late Gothic Master Silversmiths from Valladolid at the Service of the Ducal House of Medinaceli: Jewels for Doña María de Silva and Toledo
- 281** RAFAEL CASUSO QUESADA
Las vidrieras de la Catedral de Jaén · Stained Glasses in Jaén Cathedral
- 301** JUAN ISAAC CALVO PORTELA
La representación de San Norberto en las estampas flamencas del siglo XVII · Saint Norbert in some Flemish Engravings of the Seventeenth Century
- 331** ISABEL M^a RODRÍGUEZ MARCO
Definición, usos e historiografía de la miniatura-retrato · Definition, Uses and Historiography of Portrait Miniature
- 349** CARMEN DE TENA RAMÍREZ
El comercio de antigüedades en España a comienzos del siglo XX: el caso de José Gestoso y Pérez (1852-1917) · The Trading of Antiques in Spain at the Beginning of the 20th Century: The Case of José Gestoso y Pérez (1852-1917)
- 367** INOCENTE SOTO CALZADO
Una historia española del aguatinata · A Spanish History of Aquatint
- 389** RAQUEL LÓPEZ FERNÁNDEZ
Tradición, modernidad y transgresión en las artes escénicas españolas durante el franquismo: Víctor Cortezo y la escenografía de *La cena del rey Baltasar* (1939-1954) · Tradition, Modernity and Transgression during Francoism: Víctor Cortezo and the Scenography of *La Cena del Rey Baltasar* (1939-1945)
- 413** ROCÍO GARRIGA INAREJOS
El silencio como límite: en torno a la afirmación estética de la memoria traumática · Silence as a Limit: Regarding the Aesthetic Affirmation of Traumatic Memory
- 429** DIANA ANGOSO DE GUZMÁN
La materia viva: oro, alquimia y sanación en Elena del Rivero y Joseph Beuys · Live Matter: Gold, Alchemy and Healing in Elena del Rivero and Joseph Beuys
- 451** LUIS D. RIVERO MORENO
La industria cultural necesita máquinas. La Alhambra: patrimonio, turismo y producción económica · Cultural Industry Needs Machines. Alhambra: Heritage, Tourism and Economic Production



AÑO 2018
NUEVA ÉPOCA
ISSN: 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

6



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

Reseñas · Book Review

475 SONSOLES HERNÁNDEZ BARBOSA
MICHAUD, Éric: *Las invasiones bárbaras. Una genealogía de la historia del arte*. Traducción de Antonio Oviedo. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2017 [ed. Gallimard, 2015].

479 BORJA FRANCO LLOPIS
STAGNO, Laura, *Giovanni Andrea Doria (1540-1606). Immagini, committenze artistiche, rapporti politici e culturali tra Genova e la Spagna*. Génova: Genova University Press, 2018.

483 JOSÉ ANTONIO VIGARA ZAFRA
AGÜERO CARNERERO, Cristina (dir.), *Carreño de Miranda. Dibujos*, Madrid, Biblioteca Nacional de España y CEEH, 2017.