ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

AÑO 2023
NUEVA ÉPOCA
ISSN 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

11

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

UNED



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

AÑO 2023
NUEVA ÉPOCA
ISSN 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

11

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

DOI: https://doi.org/10.5944/etfvii.11.2023



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 hace responsable de las opiniones expresadas por los autores.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA
Madrid, 2023

SERIE VII · HISTORIA DEL ARTE (NUEVA ÉPOCA) N.º 11, 2023

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 de Creative Commons
Atribución-NoComercial Internacional (CC BY-NC 4.0)

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. ***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 los siguientes Repertorios Bibliográficos y Bases de Datos internacionales y nacionales, como recomiendan los criterios de la Comisión Nacional Evaluadora de la Actividad Investigadora: Bibliography of the History of Art (BHA), CARHUS Plus+ 2018, CIRC 2021, Dialnet, DICE (2006-2010), DOAJ, Dulcinea (verde), e-spacio UNED, Emerging Sources Citation Index (ESCI), ERIH PLUS, Fuente Académica Plus (Ebesco), ÍnDICEs (CSIC) (1989-2011), Latindex, MIAR, MLA-Modern Language Association Database, Periodical Index Online (Proquest), REDIB, RESH (2009-2011), Scopus, SUDOC, Ulrich's Periodicals Directory y ZDB.
Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII también ha sido indexada y evaluada en informes como el Índice H de las Revistas Científicas Españolas según Google Scholar Metrics (2013-2017). Desde el año 2019 cuenta con el Sello de Calidad Editorial y Científica de la Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología (FECYT), obtenido en la VI Convocatoria de evaluación de revistas, así como la Mención de buenas prácticas editoriales en igualdad de género, concedida por la FECYT en 2022. A nivel internacional, está registrada en el Scimago Journal & Country Rank (SJR) en las categoría «Visual Arts and Performing Arts» e «History» (en ambas cuartil 2; SJR: 0,13 en 2022) y, desde el año 2020, en el Journal Citation Reports (JCR), dentro de la categoría «Art» (2020: cuartil 3; JCI 0,16; posición 88/139).

EQUIPO EDITORIAL

Edita: Departamento de Historia del Arte, Universidad Nacional de Educación a Distancia
Director del Consejo de Redacción: Álvaro Molina Martín (UNED)
Editores: Mónica Alonso Riveiro (UNED), Pilar Diez del Corral Corredoira (UNED) y Elena Paulino Montero (UNED)

EDITORES INVITADOS DEL DOSSIER DE ETF SERIE VII. HISTORIA DEL ARTE. Nº 11, NUEVA ÉPOCA (2023):

Francisco Montes González (Universidad de Sevilla)

CONSEJO DE REDACCIÓN

Borja Franco Llopis, Departamento de Historia del Arte, UNED, España
Luis Arciniega García, Departamento de Historia del Arte, Universitat de Valencia, España
Mieke Bal, Cultural Analysis at the University of Amsterdam, Países Bajos
David García Reyes, 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
Enrique Martínez Lombó, Departamento de Historia del Arte, UNED, España
Inmaculada Vivas Sainz, Departamento de Historia del Arte, UNED, España
Inés Monteira Arias, Departamento de Historia del Arte, UNED, España
Esther Pons Mellado, Museo Arqueológico Nacional de Madrid, España
Zoé de Kerangat, Departamento de Historia del Arte, UNED, España
Diana Wechsler, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina

COMITÉ CIENTÍFCO

Ferrán Barenblit, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), España
Diane Bodart, Department of Art History and Archaeology, Columbia University, Estados Unidos
Miguel Cabañas Bravo, Centro de Ciencias Humanas y Sociales, CSIC, Madrid, España
Ute Dercks, Kunsthistorische Institut in Florenz (Italia), Italia
Etelvina Fernández González, Universidad de León, España
Aurora Fernández Polanco, Facultad de Bellas Artes, UCM, España
José Manuel García Iglesias, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Santiago de Compostela, España
Luca Molà, Department of History and Civilization, European University Institute, Italia
Isabel Ruiz de la Peña, Departamento de Historia del Arte y Musicología, Universidad de Oviedo, España
Roser Salicrú i Lluch, Institución Milá y Fontanals, CSIC, Barcelona, España
Andrea Sommer Mathis, Austrian Academy of Science, Viena, Austria
Sigrid Weigel, Technischen Universität Berlin, Alemania

DIRECTORA DE ETF SERIES I–VII

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

SECRETARIA DE ETF SERIES I–VII

Marta García Garralón, Departamento de Historia Moderna, UNED

GESTORA PLATAFORMA OJS

Carmen Chincoa Gallardo

COMITÉ EDITORIAL DE ETF SERIES I–VII

Mónica Alonso Riveiro, Departamento de Historia del Arte, UNED; Carlos Barquero Goñi, Departamento de Historia Medieval y Ciencias y Técnicas Historiográficas, UNED; Enrique Cantera Montenegro, Departamento de Historia Medieval y Ciencias y Técnicas Historiográficas, UNED; Pilar Diez del Corral Corredoira, Departamento de Historia del Arte, UNED; Marta Gallardo Beltrán, Departamento de Geografía, UNED; Marta García Garralón, Departamento de Historia Moderna, UNED; Íñigo García Martínez de Lagrán, Departamento

de Prehistoria y Arqueología (Prehistoria), UNED; Luiza Iordache Cârstea, Departamento de Historia Contemporánea, UNED; David Martín Marcos, Departamento de Historia Moderna, UNED; Francisco Javier Muñoz Ibáñez, Departamento de Prehistoria y Arqueología (Prehistoria), UNED; Rocío Negrete Peña, Departamento de Historia Contemporánea, UNED; Miguel Ángel Novillo López, Departamento de Historia Antigua, UNED; Elena Paulino Montero, Departamento de Historia del Arte, UNED; María Rosa Pina Burón, Departamento de Prehistoria y Arqueología (Arqueología), UNED; Núria Sallés Vilaseca, Departamento de Historia Moderna, UNED; Diego Sánchez González, Departamento de Geografía, UNED; Maria Serena Vinci, Departamento de Prehistoria y Arqueología (Arqueología), UNED.

LISTADO DE EVALUADORES DE ETF SERIE VII. HISTORIA DEL ARTE. Nº 8, NUEVA ÉPOCA (2020)

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:

Ángeles Alemán Gómez (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria)
María Esther Almarcha Núñez-Herrador (Universidad de Castilla-La Mancha)
Roberto Alonso Moral (Universidad Complutense de Madrid)
Carlota Álvarez Basso (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía)
Sara Arroyo Cuadra (Universidad de Alcalá)
Manuel Asín Sánchez (Círculo de Bellas Artes)
Selina Blasco Castiñeyra (Universidad Complutense de Madrid)
Miguel Cabañas Bravo (CSIC)
Gabriel Cabello Padial (Universidad de Granada)
Susana Calvo Capilla (Universidad Complutense de Madrid)
Miriam Cera Brea (Universidad Autónoma de Madrid)
Arturo Colorado Castellary (Universidad Complutense de Madrid)
Ángel Cordero Ampuero (Universidad Politécnica de Madrid)
Javier Echeverría (Jakiunde, Academia de Ciencias, Artes y Letras)
Mario Espliego (Escuela Universitaria TAI)
Eva Fernández del Campo (Universidad Complutense de Madrid)
Almudena Fernández Fariña (Universidad de Vigo)
Olga Fernández López (Universidad Autónoma de Madrid)
Dolores Fernández Martínez (Universidad Complutense de Madrid)
Aurora Fernández Polanco (Universidad Complutense de Madrid)
Beatriz Fernández Ruiz (Universidad Complutense de Madrid)
Marcelo Fraile Narvaez (Universidad de Buenos Aires)
Marta García Carbonero (Universidad Politécnica de Madrid)
José María García Fuentes (Newscastle University)
Miguel Ángel García Hernández (UNED)
Rafael García Mahíques (Universitat de València)
José Manuel García Perera (Universidad de Sevilla)
María García Ruiz (Universitat Autònoma de Barcelona)
Teresa Grandas Sagarra (Museu d'Art Contemporani de Barcelona)
Domingo Hernández Sánchez (Universidad de Salamanca)
Sibley Anne Labandeira Moran (Universidad Carlos III de Madrid)
Rosa López Torrijos (Universidad de Alcalá)

Esther Lozano Pérez (UNED Tortosa)
María José Magaña Clemente (Instituto Cervantes)
Marta Mantecón (Gestora cultural y escritora)
María Marcos Cobaleda (Universidad de Málaga)
Fernando Marías (Universidad Autónoma de Madrid, RAH)
Javier Martín Jiménez (Comisario externo Centro Cultura Conde Duque)
Pablo Martínez (Museu d'Art Contemporani de Barcelona)
Javier Mateo Hidalgo (Doctor en Bellas Artes)
Gemma Medina Estupiñán (ArtEZ, Arnhem)
Juan Manuel Monterroso (Universidad de Santiago de Compostela)
Isabel de Naverán Urrutia (Doctora en Arte)
Constanza Nieto Yusta (UNED)
José María Parreño (Universidad Complutense de Madrid)
Lucía Carmen Pérez Moreno (Universidad de Zaragoza)
Alfonso Pleguezuelo Hernández (Universidad de Sevilla)
María Pilar Poblador Muga (Universidad de Zaragoza)
José Miguel Puerta Vílchez (Universidad de Granada)
Iván Rega Castro (Universidad de León)
Rocío Robles Tardío (Universidad Complutense de Madrid)
Mafalda Rodríguez Rodríguez de Valcárcel (Ministerio de Cultura y Deporte)
José Luis Romero Torres (Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico, Junta de Andalucía)
Juan Carlos Ruiz Souza (Universidad Complutense de Madrid)
Paula Santiago Martín de Madrid (Universitat Politècnica de València)
Leticia Sastre Sánchez (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía)
José Luis Senra (Universidad Complutense de Madrid)
Amadeo Serra Desfilis (Universitat de València)
Inmaculada Socias Batet (Universitat de Barcelona)
Susana Soto (Museo de San Telmo)
Carmen de Tena Rodríguez (Universidad de Sevilla)
Ana Tomé Díaz (Fundación Museo Reina Sofía)
Begoña Torres González (Ministerio de Cultura y Deporte)

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

Miscelánea · Miscellany

3 Juan Luis Blanco Mozo
Juan de Borgoña y los inicios del clasicismo en la catedral de Toledo
Juan de Borgoña and the Beginnings of Classicism in Toledo Cathedral

33 Lucía Tello Díaz
Lotte Reiniger: animación, Expresionismo, *Jugendstil* y narrativa visual de vanguardia frente a la conceptualización abstracta del *Cinéma Pur*
Lotte Reiniger's Animation Films: Expresionism, *Jugendstil*, *Avant Garde* and Visual Narrative against *Cinéma Pur*

59 Ramón Salas Lamamié de Clairac
La pintura de gabinete como imagen dialéctica. Un retorno al futuro de la instalación
Paintings of Collectors' Cabinets as Dialectical Image. A Return to the Future of the Installation Art

89 Jorge Martín Marco
La arquitectura religiosa de Felipe Busiñac y Borbón a través de sus obras en Teruel: los carmelitas de Rubielos de Mora (1659) y la iglesia de Mosqueruela (1675-1677)
The Religious Architecture of Felipe Busiñac y Borbón through his Works in Teruel: The Carmelites of Rubielos de Mora (1659) and the Church of Mosqueruela (1675-1677)

111 Elena Monzón Pertejo
Con flores a María. La resignificación de imágenes como estrategia del artivismo feminista
Con flores a María. The Resignification of Images as a Strategy of Feminist Artivism

137 Vega Torres Sastrús
Discreta modernidad. Pintoras de género religioso en la Segunda República
Discreet Modernity. Women Painters of Religious Genre in the Second Spanish Republic

159 Julia Martínez Cano
La estetización de la guerra en la revista falangista *Vértice*
The Aestheticisation of the War in the Falangist Magazine *Vértice*

183 Vicente Guerola Blay y María Castell Agustí
Cristo esperando la crucifixión: el hallazgo de una pintura de José Maea copiando a Alonso Cano y las versiones gráficas de Álvarez de Mon
Christ Awaiting Crucifixion: The Discovery of a Painting by José Maea Copying Alonso Cano and the Graphic Versions by Álvarez de Mon

211 Maite Dávila Mata y José Javier Azanza López
Julio Plaza y Elena Asins, dos copistas atípicos en el Museo del Prado
Julio Plaza and Elena Asins, Two Atypical Copyists at the Prado Museum

241 Sandra Antúnez López
Los bordadores de la Casa Real durante el reinado de Carlos IV y María Luisa de Parma: nuevas aportaciones de las trayectorias de Juan López de Robredo y Bernardino Pandeavenas
The Embroiderers of the Royal House during the Reign of Carlos IV and Maria Luisa de Parma: New Contributions from the Trajectories of Juan Lopez de Robredo and Bernardino Pandeavenas

267 Haizea Barcenilla
Reivindicarse sin exponerse. Estrategias translúcidas en los autorretratos de Rosa Valverde
Vindicating without Exposing. Translucent Strategies in Rosa Valverde's Self-Portraits

291 Antonio Muñoz Herrera
Architectural Landscape. A New Interpretation of the Sloping Ceiling of Rekhmire's Tomb Chapel (TT 100)
Paisaje arquitectónico. Una nueva interpretación del techo ascendente de la tumba de Rekhmire (TT 100)

Dossier

Rituales femeninos y ámbitos de poder en los virreinatos americanos
Women's Rituals and Spheres of Power in the American Viceroyalties
Jesús Francisco Montes González (EDITOR INVITADO)

315 Francisco Montes González
Introducción
Introduction

323 Judith Farré Vidal
Las virreinas se visten de fiesta. Poder y ostentación encapsulada en la Nueva España
The Vicereine Dress up for a Party. Encapsulated Power and Ostentation in New Spain

345 Inmaculada Rodríguez Moya
Amazonas, heroínas y diosas. La iconografía simbólica de las virreinas en las entradas triunfales novohispanas del siglo XVII
Amazons, Heroines and Goddesses. The Symbolic Iconography of Vicereines in the Novohispanic Triumphal Entrances of the 17th Century

369 Daniela Pastor Téllez
La virreina mueve a la cuidad. La injerencia de las virreinas novohispanas en las procesiones. Siglo XVII
The Vicereine Pulls the Strings of the City. The Interference of the Vicereines of New Spain in the Processions. XVIIth Century

393 Alejandra B. Osorio
Virreinas y mujeres nobles en la cultura política de los Austrias españoles, ¿un poder informal y auxiliar?
Vicereines and Noble Women in the Political Culture of the Spanish Habsburg. An Informal and Ancillary Power?

421 Frances L. Ramos
María Luisa Gabriela de Saboya as the Woman of the Apocalypse: Ceremony, Oratory, and Millenarianism in New Spain, 1701-1714
María Luisa Gabriela de Saboya como la mujer del apocalipsis: la ceremonia, la oratoria y el milenarismo en la Nueva España, 1701-1714

441 Ismael Jiménez Jiménez
Participación, asistencia social y organización de las cofradas indias de Lima. Un estudio de caso del siglo XVII
Participation, Social Assistance and Organization of the Indian Women Cofrades of Lima. A XVII Century Case Study

457 Guillermo Guimaraens Igual y Virginia Navalón Martínez
Fuerte, ciudad y capilla: espacios de fasto, simulacro y saber para la esposa del gobernador de Chiloé, 1768-1773
Fort, City and Chapel: Spaces of Pomp, Simulation and Knowledge for the Wife of the Governor of Chiloé, 1768-1773

Reseñas · Book Reviews

485 Adolfo de Mingo Lorente
López-Menchero Bendicho, Víctor Manuel (*et alii*), *A Tempora Sigüenza 2022. Segontia: entre el poder y la gloria*

489 Carlos Caranci Sáez
Vindel Gamonal, Jaime, *Estética fósil. Imaginarios de la energía y crisis social*

491 Borja Franco Llopis
Baskins, Cristelle L., *Hafsids and Habsburgs in the Early Modern Mediterranean. Facing Tunis*

495 Mercedes Cerón
Reyero Hermosilla, Carlos, *El Arte Parodiado. Humor y caricatura del mundo artístico*

499 David García-Reyes
Altarriba, Antonio, *La narración figurativa. Acercamiento a la especificidad de un medio a partir de la «Bande Dessinée» de expresión francesa*

503 Normas de publicación · Guidelines for authors

MISCELÁNEA · MISCELLANY

JUAN DE BORGOÑA Y LOS INICIOS DEL CLASICISMO EN LA CATEDRAL DE TOLEDO

JUAN DE BORGOÑA AND THE BEGINNINGS OF CLASSICISM IN TOLEDO CATHEDRAL

Juan Luis Blanco Mozo[1]

Recibido: 15/03/2022 · Aceptado: 21/10/2022
DOI: https://doi.org/10.5944/etfvii.11.2023.33495

Resumen

La restauración de las pinturas murales de la sala capitular de la Catedral de Toledo y el análisis de dos obras que han pasado desapercibidas a la crítica artística, el sotabanco pintado de su retablo mayor y los diseños para el terno de Cisneros, permiten ofrecer un nuevo acercamiento a la significación artística de Juan de Borgoña. Su firme propósito de introducir un renovado lenguaje formal, nítidamente distanciado de las inercias goticistas, y su interés en aplicar la perspectiva a su pintura sobre la base de las arquitecturas que urdían sus composiciones, le afianzan como uno de los principales introductores del clasicismo de progenie florentina en la sede catedralicia de Toledo y su arzobispado.

Palabras clave

Juan de Borgoña; Francisco Jiménez de Cisneros; Catedral de Toledo; Sala capitular; Retablo mayor; Clasicismo; Renacimiento en España; Perspectiva lineal

Abstract

The restoration of the murals in the chapter house at Toledo Cathedral and the analysis of the two works that have passed largely unnoticed by art critics, the lower part of the high altarpiece and the designs for the «terno de Cisneros», offer us a new insight into the artistic importance of Juan de Borgoña. His commitment to introducing a new formal language, clearly distanced from the inertia of the Gothic period, as well as his interest in applying perspective to his painting, based on the architectures that so characterise his compositions, hail him as one of the key proponents of Florentine Classicism in Toledo's Cathedral complex and its archbishopric.

1. Universidad Autónoma de Madrid. C. e.: *juanluis.blanco@uam.es*
ORCID: <*https://orcid.org/0000-0003-1979-3242*>

Keywords

Juan de Borgoña, Francisco Jiménez de Cisneros; Cathedral of Toledo; Chapter room; High altarpiece; Classicism; Spanish Renaissance; Linear Projection

La restauración de las pinturas murales de la sala capitular se ha convertido en una oportunidad única para revisar algunos aspectos de la actividad profesional de Juan de Borgoña en la Catedral de Toledo. Además de ofrecer una visión renovada de este espacio privilegiado, ha permitido conocer de primera mano la técnica empleada por el enigmático maestro, así como la naturaleza de los cambios introducidos en este ámbito a lo largo de sus más de quinientos años de existencia. De igual modo ha sido posible comprender mejor la significación religiosa que alcanzó este ciclo iconográfico, creado por el arzobispo Francisco Jiménez de Cisneros (1436-1517), y la trascendencia histórica del episcopologio toledano que se extiende en sus muros[2].

Las pinturas de la sala capitular no se realizaron al fresco y parece más que probable que tampoco se empleara esta técnica en las que decoran la antesala o zaguán[3]. A primera vista, esta constatación podría trastocar la consideración que se tenía sobre la formación de su autor y, en consecuencia, sobre su arte, pues buena parte de la historiografía había relacionado el uso del fresco con una supuesta estancia de Juan de Borgoña en Italia, donde habría aprendido los rudimentos de esta técnica pictórica mural[4]. Sin ser una cuestión clave, no cabe duda de que ha de ser tratada en un contexto más amplio, el de su actividad en la sede Primada en los años cruciales para la introducción del clasicismo en Castilla.

Este estudio nace con el objetivo de revisar los primeros años de la actividad del pintor en el templo toledano, abordando algunas obras aparentemente menores, pero cruciales para evaluar la naturaleza de sus novedades y ponerlas en relación con las pinturas de su sala capitular.

EL «REDROPIÉS» DEL RETABLO MAYOR

Este recorrido comienza con una obra olvidada por la historiografía moderna, que hay que atribuir a Juan de Borgoña, el sotabanco pintado del retablo mayor de la Catedral de Toledo[5]. Según los documentos que enseguida vamos a desgranar, fue realizado en 1504 como parte de los trabajos de finalización de esta magnífica estructura. Es, por lo tanto, la primera obra del pintor realizada en la iglesia catedralicia que ha llegado a nuestros días, si tenemos en cuenta que sus trabajos en el claustro, donde su

2. Las cartelas pintadas del episcopologio fueron renovadas entre 1591 y 1592, siguiendo los criterios del canónigo obrero Juan Bautista Pérez, en Blanco Mozo, Juan Luis: «Juan de Borgoña y las pinturas de la Sala Capitular de la Catedral de Toledo», en *Restauración de la sala capitular de la Catedral de Toledo*. Madrid, Fundación ACS, 2020, pp. 65-79.

3. *Restauración de la sala capitular de la Catedral de Toledo*. Madrid, Fundación ACS, 2020, pp. 103-114.

4. Angulo, Diego: *Juan de Borgoña*. Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1954, p. 10; Marías, Fernando: *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*. Madrid, Taurus, 1989, p. 203; y Gaeta, Letizia: *Juan de Borgoña e gli altri. Relazioni artistiche tra Italia e Spagna nel '400*. Galatina, Mario Congedo, 2012, p. 14. Ver además, Sánchez Rivera, Jesús Ángel: «Las pinturas de Juan de Borgoña en la sala capitular de la catedral de Toledo. Aproximación crítica a su historiografía», *Anales toledanos*, 40 (2004), Toledo, pp. 149-164.

5. Se denomina «rebanco alto», en Revuelta Tubino, Matilde: *Inventario artístico de Toledo. La catedral primada*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1989, I, p. 95. Preferimos el uso del término «sotabanco» para designar al cuerpo bajo del retablo sobre el que se levanta su banco o predela.



FIGURA 1. JUAN DE BORGOÑA, *SOTABANCO PINTADO, LADO DEL EVANGELIO*, 1504, RETABLO MAYOR, CATEDRAL DE TOLEDO. Catedral Primada de Toledo-David Blázquez fotografía



FIGURA 2. JUAN DE BORGOÑA, ***SOTABANCO PINTADO, LADO DE LA EPÍSTOLA***, 1504, RETABLO MAYOR, CATEDRAL DE TOLEDO. Catedral Primada de Toledo-David Blázquez fotografía

figura emerge en 1495, han desaparecido[6]; y que las pinturas murales de la portada de la capilla de San Pedro no están documentadas y tienen una filiación incierta[7].

Se trata de un revestimiento de madera policromada y dorada (Figuras 1 y 2) que recorre dos de los tres lados de la base del retablo. El central tiene una decoración totalmente nueva, que nada tiene que ver con Juan de Borgoña ni con su época, hecha para cubrir el frente donde en otro tiempo estuvo adosado el altar mayor (Figura 3). Las pinturas de los laterales son originales si bien tienen importantes repintes que han tratado de paliar los deterioros que todavía son fáciles de apreciar[8]. En los extremos del sotabanco se sitúan dos puertas decoradas con sendos profetas que no pertenecen al periodo que nos ocupa: la del lado del Evangelio conecta con la escalera que conduce al camarín del Santo Sacramento; y la de la Epístola se abre a un pequeño espacio de almacenaje. Los paneles de estas puertas fueron pintados en 1732 por Andrés Tomé, dentro de los trabajos complementarios a la obra del Transparente dirigida por su hermano Narciso (1694-1742)[9]. Antes debieron de existir otras

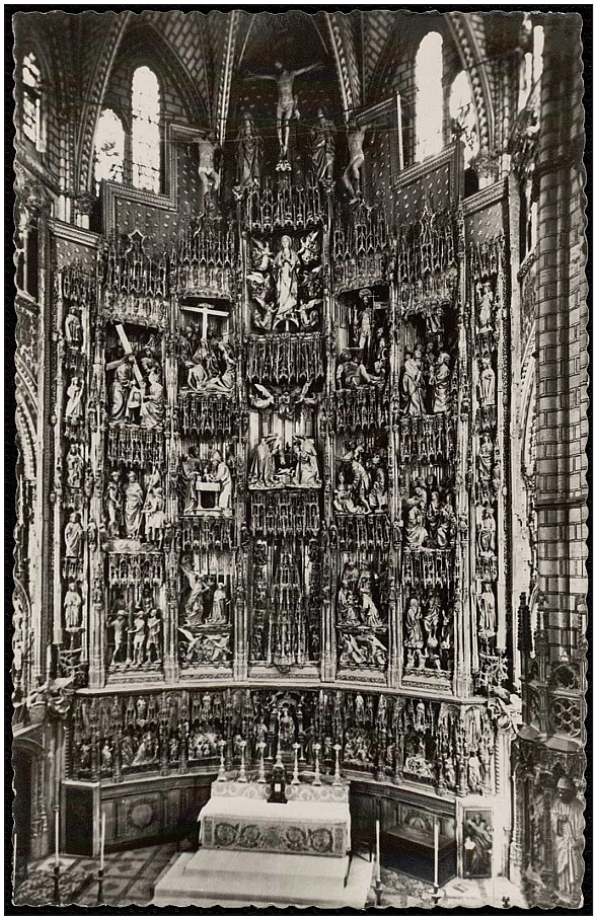


FIGURA 3. *RETABLO MAYOR DE LA CATEDRAL DE TOLEDO*, C. 1953, TARJETA POSTAL, EDICIONES GARCÍA GARRABELLA. Archivo Municipal de Toledo, p-2542

6. Marías, Fernando; Pereda, Felipe: «Pedro Berruguete en Toledo ¿éxito o fracaso de un pintor?», *Actas del Simposium Internacional Pedro Berruguete y su entorno, Palencia 24-26 abril de 2003*. Palencia, Diputación, 2004, pp. 152-153 y 162-165; Marías, Fernando; Pereda, Felipe: «La casa de la reina Isabel la Católica en la catedral de Toledo: pasos y miradas», *Goya. Revista de Arte*, 319-320 (2007), pp. 217-222; y González Ramos, Roberto: «Memorial de Juan de Borgoña sobre la decoración del claustro de la catedral de Toledo (1498 (¿)», *Archivo Español de Arte*, 316 (2006), pp. 422-425.

7. Laínez Alcalá, Rafael: *Pedro de Berruguete, pintor de Castilla*. Madrid, Espasa Calpe, 1943, p. 40; Silva Maroto, Pilar: *Pedro Berruguete*. Salamanca, Junta de Castilla y León, 2001, p. 244; Marías, Fernando; Pereda, Felipe: *Pedro Berruguete en Toledo...*, pp. 165-167.

8. Las fotografías antiguas permiten comprobar que los nichos pintados del sotabanco estaban ocultos bajo una capa de pintura que tal vez fue aplicada en una intervención general de la Catedral, que afectó a su retablo mayor, dirigida por Ventura Rodríguez (1717-1785) entre los años 1774 y 1775, en Blanco Mozo, Juan Luis: «La restauración como problema: El arzobispo Francisco Antonio Lorenzana y Ventura Rodríguez ante las reformas de la catedral de Toledo (1774-1775)», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)*, 12 (2000), pp. 120-124. Los repintes del sotabanco se mantuvieron hasta por lo menos los años 60 del siglo pasado, siendo retirados poco tiempo después, tal vez cuando la mesa del altar mayor fue separada del retablo, como consecuencia de la reforma litúrgica promovida en el Concilio Vaticano II. Ya estaban descubiertos cuando se restauró el retablo mayor entre 1998 y 1999. El sotabanco no fue incluido en esta intervención.

9. Zarco del Valle, Manuel R.: *Datos documentales para la historia del arte español*. Madrid, Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, 1916, II, p. 395; Nicolau Castro, Juan: «Miscelánea sobre pintura toledana», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología (BSAA)*, 55 (1989), p. 433; Nicolau Castro, Juan: *Narciso Tomé arquitecto/escultor 1694-1742*. Madrid, Editorial Arco, 2009, pp. 81-82.

puertas de naturaleza desconocida, tal vez integradas en el sotabanco, ya que hay constancia de la presencia desde principios del siglo XVI de un pequeño espacio situado detrás del retablo y aparejado como si de una capilla se tratase[10].

La inscripción con letras góticas que recorre la parte alta del sotabanco es original, aunque en la actualidad presenta algunas pérdidas y no pocos repintes:

[Lado del Evangelio] «RĒDISIMO S DŌ FRŸ FRĀN XIMĒZ ARÇOBPBO DESTA STĀ YGLIĀ REINĀDO EN CASTILLA LOS [...] NISIMŌS PRĪCIPES D FERNANDO Y DOÑA».

[Lado de la Epístola] «ISABEL SYENDO OBRERO ALVAR PEREZ DE [...] MAYOR ACABOSE AÑO DEL SENOR IHSU XPO DE MILL Y QUINIĒTOS E QUATR AN»[11].

Con anterioridad fue recogida en dos descripciones de la Catedral escritas en los primeros años del pontificado de Luis Fernández de Córdoba (1755-1771), con la única salvedad de incorporar una frase final que hoy no existe y que decía así: «ESTE AÑO FALLECIO LA REINA A 26 DE NOVIEMBRE»[12]. Es muy probable que esta coletilla estuviera en el lugar que hoy ocupa la puerta del lado de la Epístola y que fuera eliminada cuando se renovó el acceso al camarín del nuevo Transparente del otro lado[13].

Este largo epígrafe es la única referencia directa al papel ejercido por el cardenal Cisneros en la configuración de este retablo que culminaba una profunda transformación de la capilla mayor[14]. Sus escudos, que pronto se harían habituales en otras

10. De hecho, consta documentalmente que su interior fue decorado por Luis de Medina entre 1509 y 1510, en Zarco del Valle, Manuel R.: *op. cit.*, p. 126. Da noticia sobre este espacio, Quintanilla y Mendoza, Pedro de: *Archetypo de virtudes espejo de prelados el venerable padre, y siervo de Dios F. Francisco Ximenez de Cisneros*. Palermo, 1653, p. 108; ver además, en Prados García, José María: «Las trazas del Transparente y otros dibujos de Narciso Tomé para la catedral de Toledo», *Archivo Español de Arte*, 196 (1976), pp. 387-388; Pérez Higuera, Teresa: «El retablo mayor y el primer transparente de la catedral de Toledo», *Anales de Historia del Arte*, 4 (1994), pp. 471-472.

11. Con algunas variaciones mínimas, se transcribe, en Cedillo, conde de: *Toledo. Guía artístico-práctica*. Toledo, 1890, p. 64; y Revuelta Tubino, Matilde: *op. cit.*, I, p. 95.

12. Biblioteca de Castilla-La Mancha (BC-LM), Fondo Antiguo, ms. 186, f. 102v, «Descripción de la S.ta Primada de Toledo», 1757; y BC-LM, Fondo Antiguo, ms. 194, f. 103r, «Descripción de la S.ta Yglesia Primada de Toledo», [1757]. Los dos manuscritos proceden del Fondo Borbón-Lorenzana, siendo su autor Francisco Antonio de Lorenzana cuando todavía era canónigo (1754-1765) de la Catedral de Toledo, ver además Pereda, Felipe: «Leer en la Catedral: La Experiencia de la Arquitectura en 1549», en *La Catedral de Toledo 1549. Según el Dr. Blas Ortiz. Descripcion Graphica y Elegantissima de la S. Iglesia de Toledo*. Madrid, Antonio Pareja Editor, 1999, pp. 89-91. En estos textos se recopilaron y actualizaron noticias tomadas, en Ortiz, Blas: *Summi templi Toletani perquam graphica descriptio*. Toledo, 1549; y del manuscrito que se conserva, en el Archivo de la Catedral de Toledo (ACT), Secretaría Capitular I, 37 y 38, Bravo de Acuña, Juan: «Libro de la Fundación de la Santa Yglesia de Toledo», 1604. Por cierto, en ninguna de estas dos obras se menciona la inscripción que nos ocupa.

13. Cedillo, conde de: *op. cit.*, p. 64, quien además señaló que por el mismo motivo faltarían las primeras palabras de la inscripción gótica. La citada coletilla fue recogida, en Parro, Sixto Ramón: *Toledo en la mano: o descripción histórico-estética de la magnífica catedral y de los demás célebres monumentos y cosas notables que encierra esta famosa ciudad*. Toledo, 1857, t. I, 101.

14. Sobre la disposición y funciones de la capilla de Santa Cruz o Reyes Viejos en relación con la mayor, ver García Rey, Verardo: «La capilla del rey don Sancho IV El Bravo y los cenotafios reales en la Catedral de Toledo», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, 12 (1922), pp. 128-148; Pérez Higuera, Teresa: *op. cit.*, pp. 471-480; Gutiérrez Baños, Fernando: *Las empresas artísticas de Sancho IV el Bravo*. Burgos, Junta de Castilla y León, 1997, pp. 163-194; Ruiz Souza, Juan Carlos: «Capillas Reales funerarias catedralicias de Castilla y León: Nuevas hipótesis interpretativas de las catedrales de Sevilla, Córdoba y Toledo», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)*, 18 (2006), Madrid, pp. 22-24; Miquel Juan, Matilde: «La capilla real de la Santa Cruz

obras catedralicias ejecutadas durante su pontificado, no aparecen en el retablo mayor, como tampoco los del deán[15]. Sí lo hacen los del arzobispado de Toledo, con el cordón franciscano y el texto de la bordura, que figuran de forma muy discreta tanto en la predela como en los laterales del retablo. De mayor tamaño son los escudos arzobispales pintados en el sotabanco en los que no se introdujo ninguna referencia al prelado de Torrelaguna (Madrid).

Este hecho podría explicarse por el rango de los propietarios del espacio donde se levantó esta obra, la antigua capilla de los Reyes Viejos. Recordemos que la ampliación de la capilla mayor se produjo a costa de incorporar este ámbito privilegiado, sometido al patronato real, que se encontraba aislado del viejo presbiterio por un muro que tuvo que ser derribado[16]. La propiedad real del espacio quedó señalada por los dos pequeños escudos de los Reyes Católicos, sostenidos por el águila de san Juan, que se situaron en la parte alta de las entrecalles laterales del retablo mayor.

Los documentos confirman que Juan de Borgoña participó, asociado a otros pintores, en la ejecución de las policromías de la predela (1500-02)[17] y de los cuerpos superiores del retablo mayor (1503)[18]. Además, como albacea de Peti Jean, fallecido en abril de 1503, se encargó de proseguir el destajo del guardapolvo y el asiento de su estructura[19], mientras la obra de escultura tocaba a su fin[20]. En el verano de 1504 Juan de Borgoña y Francisco de Amberes comenzaron a cobrar diferentes cantidades por las «demasías» y «enmiendas» realizadas en el retablo. Entre éstas se anotan los 10.000 maravedíes que el primero recibió en noviembre de ese mismo año «por la pintura e asiento del oro del redropiés del altar mayor»[21]; y un mes después otros 20.560 de los 52.065 maravedíes que costaron el propio valor y el asiento de 10.413 panes de oro[22].

---

en la catedral de Toledo. Reliquias, evocaciones, uso y decoración», *Anuario de Estudios Medievales*, 47/2 (2017), pp. 737-768; Franco Mata, Ángela: *Las capillas de la catedral de Toledo. Historia, Liturgia y Arte*. Toledo, Cabildo Primado Catedral de Toledo, 2018, pp. 67-76.

15. Circunstancia ya referida, en Heim, Dorothee: «Entre Mendoza y Cisneros: la gestación del retablo mayor de la Catedral de Toledo», *Anales toledanos*, 39 (2003), p. 103.

16. Gómez de Castro, Álvar: *De las hazañas de Francisco Jiménez de Cisneros*. José Oroz Reta (ed.), Madrid, Fundación Universitaria Española, 1984, p. 75; Pisa, Francisco de: *Descripción de la imperial ciudad de Toledo, y historia de sus antigüedades, y grandeza, y cosas memorables*. Toledo, 1605, p. 230r.; Salazar de Mendoza, Pedro: *Cronica de el gran Cardenal de España don Pedro Gonçalez de Mendoça, Arçobispo de la muy Santa Yglesia Primada de las Españas*. Madrid, 1625, p. 372; Quintanilla y Mendoza, Pedro de: *op. cit.*, pp. 106-107; Meseguer Fernández, Juan: «Cartas inéditas del Cardenal Cisneros al cabildo de la Catedral Primada», *Anales Toledanos*, VIII (1973), pp. 7 y 22; y Meseguer Fernández, Juan: «Relaciones del cardenal Cisneros con su cabildo catedral», *V Simposio Toledo Renacentista*. Toledo, Publicaciones del Centro Universitario de Toledo, 1980, t. I (Primera parte), pp. 60-62.

17. En compañía con Hernando del Rincón, Francisco de Amberes y Frutos Flores, en ACT, Obra y Fábrica (OF) 795, f. 212 (5-XI-1500); y 796, f. 62 (1501), en Zarco del Valle, Manuel R.: *op. cit.*, I, pp. 30-79.

18. En este caso con Francisco Guillén, Andrés Segura y con los citados Rincón y Flores, en ACT, OF 798, f. 94r (13-I-1503).

19. ACT, OF 799, f. 91(1504).

20. Heim, Dorothee: «El retablo mayor de la catedral de Toledo: nuevos datos sobre la predela», *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloe y la Escultura de su época*. Burgos, Institución Fernán González, Academia Burgense de Historia y Bellas Artes, 2001, pp. 521-537; Pérez Higuera, Teresa: «El retablo mayor», en *Ysabel la reina católica. Una mirada desde la Catedral Primada*. Toledo, Arzobispado, 2005, pp. 386-390; y Pereda, Felipe: «Andrés (¿Sansovino?), florentín, en Toledo: nuevos datos documentales para su biografía», en Redondo Cantera, María José; Gimaraes Veríssimo, Vitor Manuel (eds.): *O largo tempo do Renascimento. Arte, propaganda e poder*. Lisboa, Centro de História da Universidade de Lisboa, 2008, pp. 370-381.

21. ACT, OF 799, f 85v (29-XI-1504).

22. ACT, OF 799, f. 86v (24-XII-1504).

La gran cantidad de oro utilizado y la alusión al «redropiés» del altar mayor bastarían para identificar estos pagos con la obra que nos ocupa. El citado término –de uso antiguo en el lenguaje que define la indumentaria litúrgica– se refiere a las decoraciones del faldón frontal del alba sacerdotal que normalmente iban en consonancia con las que ornaban las mangas de esta prenda. De esta forma, a falta de un vocablo mejor para describir el sotabanco pintado del retablo mayor, se empleó un paralelismo que tan bien expresa su naturaleza: estar situado en la zona inferior de esta estructura y ser una parte decorativa de la misma.

SU SIGNIFICACIÓN

Considerando que las pinturas del sotabanco son contemporáneas a la realización del retablo, hay que analizar en su justa medida la propuesta de Juan de Borgoña. Su planteamiento nace de una engañifa arquitectónica tramada a partir de varios planos superpuestos. El más cercano al espectador es el entablamento (Figura 4), a su vez graduado en cuatro partes en función de su proyección en el espacio: sobresale en la superior una cornisa de decoración vegetal, de madera dorada, rematada con una cadena de pequeños balaustres tumbados del mismo material; más abajo, una hilera de dentículos pintados en perspectiva, que precede al friso donde se extendió la inscripción ya citada; un remate decorativo, también pintado; y otro encadenamiento de balustres de madera dorada.



FIGURA 4. JUAN DE BORGOÑA, *SOTABANCO PINTADO, DETALLE DEL ENTABLAMENTO*, 1504, RETABLO MAYOR, CATEDRAL DE TOLEDO. Catedral Primada de Toledo-David Blázquez fotografía

Nótese que su autor combinó elementos tallados y pintados para entretejer esta parte superior del trampantojo. En la inferior empleó solamente la pintura para representar un sistema arquitectónico fingido (Figuras 1 y 2) que se proyecta en dos planos: una primera línea de columnas pareadas, que parecen sostener el entablamento ya descrito; y un fondo articulado con nichos avenerados, retropilastras y paneles decorados con los escudos simplificados del arzobispado de Toledo. Para unir estos dos planos y darles continuidad se extendió una línea de casetones también en perspectiva.

Resulta muy significativo que estas columnas pintadas se distribuyeran siguiendo el mismo ritmo que las pilastras goticistas que separan las escenas de la predela que, recuérdese, se articularon ajenas a la estructura escalonada establecida en las calles y cuerpos del retablo[23]. Dicho de otro modo, la predela y el sotabanco formaron una unidad visual, diferenciada de la parte superior del retablo. Si bien con una alteración sustancial y realmente sorprendente, el lenguaje formal. Borgoña planteó en este sotabanco pintado una obra a la romana con columnas pseudo corintias rematadas con capiteles muy variados en cuanto a su composición y decoración. En el lado izquierdo se dispusieron dos modelos de capiteles, con y sin cuentas perladas, que nacen de un alto collarín del que salen dos caulículos con una flor en el centro; mientras, en el lado de la Epístola, se sustituyeron los collarines por hojas de acanto y una flor, de las que surgen los caulículos, dos de ellos también con cuentas perladas. Llama la atención que estos modelos de capiteles se diseñaran prácticamente para la ocasión. Difieren de los planteados en la Casa de la Reina del claustro y en el sepulcro de Mendoza o de los que se pintaron en los muros de la sala capitular.

Con los personajes pintados dentro de los nichos sucede lo mismo. Son una continuidad de los que más arriba, en la predela, de escultura, se cobijan bajo doseles goticistas; y a la vez una evidente ruptura formal al situarse bajo veneras renacentistas. En origen eran cuatro –tal vez seis, si contáramos los que pudieron haber estado en las antiguas puertas laterales– de los que hoy solo quedan dos figuras completas en los extremos del basamento pintado y otras tantas de las que sólo se perciben sus manos sosteniendo el extremo de una filacteria. En el lado de la Epístola se encuentra Zacarías (Figura 2), perfectamente identificado por el nombre pintado en el borde de su esclavina. Porta una filacteria en la que se puede leer la primera estrofa de su canto (san Lucas 1: 68): «bENEDITVS : dOMINVS : [Deus] ISRAEL». En el otro lado (Figura 1) se sitúa un personaje, también de frente, con una filacteria sin texto en su mano izquierda y un objeto alargado, sin identificar, en la derecha. Viste un sombrero alto con corona. Con solo estas figuras resulta imposible, por ahora, reconstruir la iconografía de este conjunto.

El modelo heráldico empleado por Juan de Borgoña remite también a la tradición italiana. Los escudos arzobispales se pintaron a grisalla sobre fondo dorado y delimitados por laureas vegetales que nacen de dos cuernos de la abundancia. Se representaron con esa característica forma recortada, a *testa di cavallo*, ajena a la tradición heráldica española. En la Catedral de Toledo es muy probable que este

23. Circunstancia ya anotada por diferentes autores, como Pérez Higuera, Teresa: *El retablo mayor...*, p. 386; y Franco Mata, Ángela: *Las capillas de la catedral...*, p. 74.

modelo ya hubiera sido utilizado en las decoraciones del claustro. Un ejemplo temprano se encuentra en el terno del cardenal Mendoza, manufacturado en Florencia[24]; y es el mismo tipo que Pedro Berruguete representó en la tabla de la «Misa de San Gregorio» de la Catedral de Segovia, de cronología incierta[25]. Pocos años después, también sería utilizado en la portada pintada de la antesala capitular toledana, de notoria progenie florentina.

Estas laureas heráldicas, con escudos a la española o a la italiana, sostenidas o no con ángeles, fueron utilizadas con profusión en las obras de la Catedral de Toledo en aquellos años. Además de estar presentes tempranamente en la fachada de la capilla de San Pedro, rodeando las armas de su fundador, aparecen en la sala capitular y en la capilla Mozárabe alrededor de los escudos de Cisneros y de Pedro [López] de Ayala y Dávalos, deán y desde 1507 obispo electo de Canarias[26]. Son, en definitiva, la expresión última de un naturalismo pictórico que se estaba imponiendo en el gusto de los promotores de las obras catedralicias.



FIGURA 5. *DETALLE DEL ARROCABE DE LA SALA CAPITULAR*, CATEDRAL DE TOLEDO. Foto del autor

24. Casamar, Manuel: «Casulla del cardenal Mendoza», en *Piedras Vivas. La Catedral de Toledo 1492*. Salamanca, Catedral Primada de Toledo, 1992, p. 102; Martín i Ros, Rosa M.ª: «Terno del cardenal Pedro González de Mendoza», en *Ysabel la reina católica. Una mirada desde la Catedral Primada*. Toledo, Arzobispado, 2005, p. 290; y López, María del Prado: «Terno del Cardenal Mendoza. Capa y Dalmática», en *Cisneros. Arquetipo de Virtudes. Espejo de Prelados*. Toledo, Cabildo Primado Catedral de Toledo, 2017, p. 301.

25. Datada en torno a 1490, en Collar de Cáceres, Fernando: «Misa de San Gregorio. Pedro de Berruguete», en *Pedro de Berruguete en Segovia*. Segovia, Junta de Castilla y León y Diputación de Segovia, 2013, p. 142; y hacia 1500, en Silva Maroto, Pilar: «Misa de san Gregorio», en *Pedro Berruguete. El primer pintor renacentista de la Corona de Castilla*. Madrid, Junta de Castilla y León, 2003, pp. 214-215.

26. Dolphin, Erika: *Archbishop Francisco Jiménez de Cisneros and the Decoration of the Chapter Room and Mozarabic Chapel in Toledo Cathedral*. Nueva York, New York University, 2008, pp. 61-63; y Blanco Mozo, Juan Luis: *Juan de Borgoña...*, p. 33 y nota 41.

La engañifa arquitectónica diseñada en el sotabanco del retablo remite al arte de Juan de Borgoña. Se puso al servicio de aquella, no solo la perspectiva, planteada desde una posición central del presbiterio, no muy lejana del antiguo altar adosado al retablo, sino también la propia materialidad con la introducción de las pequeñas piezas de madera que se incrustaron en el entablamento pintado. Esta manera de componer la arquitectura fingida pronto se trasladaría a los arrocabes de las armaduras de la sala capitular (Figura 5) y del zaguán, convertidos en entablamentos clásicos, así como a las decoraciones desaparecidas de la capilla Mozárabe. En la documentación de las obras del zaguán se alude a estas piezas de madera como «bolitas» y «mazorquetas» talladas por el tornero Diego Juárez, quien también fabricó las «rosetas» y «bolicas» de la Mozárabe[27]. Todos estos recursos favorecieron la transición entre las arquitecturas pintadas en los muros de estas salas y las reales de sus armaduras, consiguiendo con ello una mayor efectividad ilusionista.



Figura 6. Juan de Borgoña, *San Juan Bautista*, c. 1502-1504, retablo de la Concepción, catedral de Toledo. Foto del autor

Las pinturas del sotabanco también se pueden relacionar con las tablas pintadas del retablo de la Epifanía de la Catedral de Toledo, contratado por Borgoña en ese mismo año de 1504[28]; en concreto, con las figuras de san Pedro y san Pablo que ocupan las calles laterales del segundo cuerpo. Ambas fueron pintadas de cuerpo

27. Los pagos a Juárez por las piezas de madera torneadas para el zaguán, en ACT, OF, 804, f. 59 (1-X-1510) y 109v (7-II-1510); y para la capilla mozárabe, en ACT, OF, 804, f. 113r (17 y 30-IV-1510) y 113v (14-V-1510).

28. Viver-Sánchez Merino-Pérez, Jesusa: *Documentos sobre arte y artistas en el Archivo de Obra y Fábrica de la Catedral de Toledo: 1500-1549,* (Tesis doctoral inédita), Universidad Complutense, 1990, t. II, pp. 1052-1055; Marías, Fernando; Pereda, Felipe: *Pedro Berruguete en Toledo...*, pp. 160 y 168.

entero, portando sus respectivos atributos, y dentro de nichos dorados y rematados en veneras de nueve concavidades, similares a las del pedestal del retablo mayor. El profeta del lado del Evangelio de este último se puede poner en relación formal con el san Juan Bautista de la predela del retablo de la Concepción (Figura 6), también en la Catedral, que tradicionalmente ha sido atribuido a Juan de Borgoña[29].

Por su significación y contexto preciso, esta obra supuso un paso importante en la expansión del clasicismo a la italiana en la seo toledana, como continuación de las novedades formales y tipológicas introducidas en las desaparecidas decoraciones del claustro. Coincide en el tiempo –y en el espacio— con otras expresiones tridimensionales planteadas desde la escultura y la arquitectura, como los capiteles a la romana empleados por Felipe Vigarny en la escena de la «Natividad» del retablo mayor y el innovador sepulcro del cardenal Mendoza atribuido a Andrea Sansovino[30]. No obstante, este sotabanco del retablo mayor, como luego lo harían las arquitecturas pintadas del zaguán y de la sala capitular, manifiesta el interés de su autor por el uso de la perspectiva como base de su puesta en acción, siempre al servicio de la ficción. Su propuesta enlaza con otras expresiones de esta naturaleza que se estaban desarrollando en aquellos años en Italia y, más en concreto, en Florencia; y que no solamente procedían de la pintura. La más conocida, asociada a la vía explorada por Filippo Brunelleschi, había sido elaborada por Masaccio en su mural de la «Trinità» en Santa María Novella donde se incluía una mesa de altar pintada en perspectiva. Tuvo su extensión a una disciplina artística que había experimentado una renovación profunda generada por la aplicación de la perspectiva, la taracea en madera. En el desarrollo de esta especialidad, que alcanzaría un gran esplendor durante el primer Renacimiento, desempeñaron un papel primordial los arquitectos que concebían sus composiciones ficticias y los pintores que diseñaban los cartones con las escenas que se trasladaban a la madera[31]. El basamento pintado de la Catedral de Toledo –salvando las distancias materiales y artísticas– es deudor de este espíritu sincrético regido por la perspectiva que tuvo, también en la ciudad de Florencia, un magnífico ejemplo en las taraceas de la *Sacrestia delle Messe* de su catedral, en concreto, en la arquitectura ilusionista de su muro oriental (Figura 7), diseñada por Giuliano da Maiano (1432-1490) con la colaboración de su hermano Benedetto (1442-1497) y de los pintores Maso Finiguerra (1426-1464), Antonio Pollaiuolo (c. 1431-1498) y Alesso Baldovinetti (1425-1499)[32].

---

29. Post, Chandler Rathfon: *A History of Spanish Painting*. Cambridge, Harvard University Press, 1947, v. IX-1, pp. 209-212; Angulo, Diego: *op. cit.*, p. 28; y Mateo Gómez, Isabel: *Juan de Borgoña*. Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2004, pp. 36-38.

30. Justi, Karl: *Estudios de Arte Español*. Madrid, 1913, pp. 41-66; Pereda, Felipe: «Andrea Sansovino en España. Algunos problemas», en *El Mediterráneo y el Arte Español. Actas del XI Congreso del CEHA (Valencia, 1996)*. Valencia, Comité Español de Historia del Arte, 1998, pp. 97-103; Pereda, Felipe: «Sepulcro de Pedro González de Mendoza», en *Ysabel la reina católica. Una mirada desde la Catedral Primada*. Toledo, Arzobispado, 2005, pp. 395-398; Heim, Dorothee: «Spurensuche in Spanien. Andrea Sansovino und das Rätsel seiner Werke in Toledo», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 69-4 (2006), pp. 489-507; Pereda, Felipe: *Andrés (¿Sansovino?)...*, pp. 386-387.

31. Ferretti, Massimo: «I maestri di prospettiva», en Zeri, Federico (dir.): *Storia dell'arte italiana*. Torino, Einaudi, 1982, v. 11, pp. 4-35; y Haines, Margaret: «I maestri di prospettiva», en Camerota, Filippo (ed.): *Nel segno di Masaccio. L'invenzione della prospettiva*. Florencia, Giunti, 2001, pp. 99-104.

32. Ferretti, Massimo: *op. cit.*, pp. 43-44; Haines, Margaret: *La Sacrestia delle Messe del Duomo di Firenze*. Florencia, Cassa di Risparmio di Firenze, 1983, pp. 16-173; Quinteiro, Francesco: *Giuliano da Maiano «grandissimo domestico»*. Roma, Officina Edizioni, 1996, pp. 180-186; Haines, Margaret: *I maestri di prospettiva...*, pp. 99-100.



FIGURA 7. BENEDETTO Y GIULIANO DA MAIANO, *COMPOSICIÓN DE TARACEA*, 1463-1465, SACRESTIA DELLE MESSE (MURO ORIENTAL), SANTA MARIA DEI FIORE, FLORENCIA. Licencia Creative Commons

CARTONES PARA FLORENCIA

Hasta la fecha, la única relación directa y documentada de Juan de Borgoña con el mundo italiano data de 1508. El 22 de abril de este año el pintor cobró 265 maravedíes de la Obra y Fábrica de la Catedral de Toledo por unas «muestras que pyntó para enbiar a Florençia para que se hiziesen unos brocados»[33]. Apenas un mes después recibió 680 maravedíes «por otras quatro muestras», sin que se den más detalles, pero que debieron tener el mismo destino[34]. Que fueran muestras para brocados podría interpretarse como cartones para tejer escenas figurativas de alguna vestimenta litúrgica encargada en un taller de la ciudad toscana. No son muchas las que se manufacturaron en estos años en la Catedral. La Manga del Corpus Christi (FIGURA 8) fue realizada en Toledo por ocho bordadores entre 1507 y 1514 con un coste aproximado de casi medio millón de maravedíes. Es una pieza documentada en la que no intervino Juan de Borgoña, aunque sí un joven pintor asociado a su taller, Lorenzo de Ávila, quien diseñó tres de sus cuatro capilletas del tambor: *Los*

33. ACT, OF, 802, f. 127 (22-IV-1508), citado por Viver-Sánchez, Jesusa: *op. cit.*, t. II, p. 779.
34. ACT, OF, 802, f. 128 (17-V-1508).



FIGURA 8. *LA MANGA DEL CORPUS CHRISTI*, 1507-1514. Museo de Tapices y Textiles de la Catedral de Toledo

Reyes Magos, *La degollación de san Eugenio* y *San Ildefonso cortando el velo de santa Leocadia*. El bordador Martín Ruiz dio el cartón de la cuarta, *La Asunción*[35].

Descartada la Manga de Cisneros, cabe preguntarse si no podría ser el terno de este prelado el que se encargara en Florencia, en parte o en su totalidad, con los dibujos de Juan de Borgoña. En principio parece que no fue así ya que desde Ceán Bermúdez se viene asignando el llamado «ornamento rico de Cisneros» a un taller textil toledano del que formaron parte Marcos de Covarrubias, Pedro de Burgos, Alonso Hernández, Hernando de la Rica, Juan de Talavera y el citado Martín Ruiz[36]. Es evidente que el historiador asturiano siguió las notas recopiladas por el canónigo obrero Francisco Pérez Sedano, quien se refiere a ellos como autores de este conjunto litúrgico en 1514[37]. Este «ornamento rico» ha sido identificado con el terno del arzobispo madrileño que se conserva en la Catedral de Toledo[38].

Sin embargo, con los documentos de la Obra y Fábrica se podría matizar la atribución de Pérez Sedano. Es cierto que en 1520 se realizaron algunos pagos por el citado ornamento de Cisneros, fallecido tres años antes. El 8 de marzo de ese año Juan de Covarrubias recibió 1.500 maravedíes por las muestras que hizo para este fin[39]; y el 11 del mismo mes los bordadores Marcos de Covarrubias, Juan de Talavera, Esteban Alonso y Andrés de Vargas cobraron 30.000 maravedíes por hacer «una frontalera e quatro faldones e quatro bocas de mangas para el ornamento del señor cardenal»[40]. Las cantidades recibidas nada tienen que ver con los 497.000 maravedíes que costó, por ejemplo,

35. Romero Ortega, Francisco: «La Manga Bordada del Corpus de la Catedral de Toledo», *Arte, Individuo y Sociedad*, 2 (1989), pp. 107-146.

36. Ceán Bermúdez, Juan Agustín: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, 1800, t. I, pp. 181, 368-369; t. II, p. 260; t. IV, pp. 195-196, 282; y t. V: p. 1.

37. Pérez Sedano, Francisco: *Datos documentales inéditos para la historia del arte español*. Madrid, Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, 1914, pp. 135-136.

38. Floriano Cumbreño, Antonio Cristino: *El bordado*. Barcelona, Alberto Marín, 1942, p. 141; Martín i Ros, Rosa M.ª: «Terno del cardenal Francisco Jiménez de Cisneros», en *Ysabel la reina católica. Una mirada desde la Catedral Primada*. Toledo, Arzobispado, 2005, p. 301.

39. ACT, OF, 814, f. 40v (8-III-1520).

40. ACT, OF, 814, f. 40v (11-III-1520). Tan solo 15.000 maravedíes según Pérez Sedano, Francisco: *op. cit.*, p. 42. Hay que descartar que la cenefa de la Asunción de la Virgen que bordaba Pedro de Burgos fuera para el terno de Cisneros pues esta escena no está contemplada en ninguna de sus piezas.

la citada Manga del Corpus Christi. Este dato y lo tardío de la fecha podrían indicar que a los citados bordadores solo se les pagó por el trabajo de alguna de las piezas del terno de Cisneros que en la actualidad consta de una capa (Figura 9), una casulla, dos dalmáticas, dos collarines, dos estolas, dos manípulos y un frontal de altar; y que el resto, además de realizarse fuera de Toledo, se comenzó tiempo atrás, en vida del cardenal. Esta hipótesis pasaría por entender que las «muestras» realizadas por Juan de Borgoña en 1508 y enviadas a Florencia serían para algunas de las piezas de este famoso terno. Que no se hayan encontrado pagos de este encargo tal vez pudiera justificarse por ser una obra contratada directamente por Cisneros, sin intervención de la catedral toledana, lo cual no explicaría del todo el endoso a su Obra y Fábrica de los gastos por las muestras que se enviaron a la ciudad del Arno.



FIGURA 9. *CAPA DE CISNEROS (ESPALDA)*. Museo de Tapices y Textiles de la Catedral de Toledo

La naturaleza técnica, material y estilística de este magnífico conjunto litúrgico abona su origen florentino. De hecho, guarda un estrecho parentesco con el *parato* del cardenal Silvio Passerini (Figura 10), realizado en un taller de la capital toscana en los primeros años del Quinientos[41]. Compuesto por una docena de piezas, se

41. El conjunto fue donado por Margherita Passerini a la Catedral de Cortona en 1526, en cuyo museo diocesano se conserva hoy, en Devoti, Donata: «Parato Passerini», en Collareta, Marco; Devoti, Donata: *Arte aurea aretina. Tesori dalle chiese di Cortona*. Florencia, SPES, 1987, pp. 56-59; Boccherini, Tamara: «Parato Passerini», en Maetzke, Anna Maria (ed.): *Il Museo Diocesano di Cortona*. Florencia, Cassa di Risparmio di Firenza, 1992, pp. 207-213; Monnas, Lisa: *Merchants, Princes and Painters: Silks Fabrics in Italian and Northern Paintings 1300-1550*. New Haven y Londres, Yale University Press, 2008, pp. 60-61. Se ha pensado que fuera manufacturado antes de 1515, por haber sido usado entonces por el Papa León V en una ceremonia celebrada en Cortona. Sin embargo, el escudo de cardenal de Silvio

trata de un trabajo confeccionado a base de terciopelo labrado sobre un fondo de oro dibujado, con un brocado en seda roja carmesí y azul. Si por algo destaca es por la calidad de sus brocados sobrepuestos de *or nué* con escenas figurativas tramadas sobre diseños asociados a Raffaellino del Garbo y Andrea del Sarto.



FIGURA 10. *CAPA DEL CARDENAL SILVIO PASSERINI*. Museo Diocesano del Capitolo di Cortona

A la espera de hallar más documentos que aclaren esta atribución, lo que resulta evidente es que las escenas del terno de Cisneros son deudoras de las composiciones de Juan de Borgoña desarrolladas en sus obras del templo toledano, en especial, en sus pinturas murales de la sala capitular. En todas ellas destaca el deseo de su creador de jerarquizar su perspectiva monofocal con un marcado punto de fuga central,

Passerini contenido en el tondo del frontal, dignidad alcanzada en 1517, invita a pensar que algunas piezas pudieron ser tejidas después de este último año, según Shearman, John: *Andrea del Sarto*. Oxford, Clarendon Press, 1965, II, p. 400.

construido de forma nítida con los pavimentos y las arquitecturas. Estas últimas, además de presentar cierta complejidad estructural, fueron articuladas «al romano» sin ninguna concesión a la tradición hispana, al igual que los brocados decorativos que les acompañan. El mejor ejemplo es la *Presentación del Niño Jesús en el templo* (Figura 9) del capillo de la capa, quizás la más compleja de todas al combinar en su arquitectura una estructura adintelada, que recuerda la del *Nacimiento de la Virgen* de la sala de reuniones toledana o la que cobija la *Última Cena* del tríptico de Alonso de Salcedo, que se encuentra en la sacristía de la citada Catedral; y un espacio abovedado central más en la línea de la tabla del mismo tema del retablo mayor de la catedral de Ávila. Bóvedas sobre espacios centralizados que también se repiten en las capilletas de los *Desposorios de la Virgen* (frente) y de la *Anunciación* (trasera) (Figura 11) de la casulla cisneriana.



FIGURA 11. *LA ANUNCIACIÓN*, DETALLE DE LA ESPALDA DE LA CASULLA DE CISNEROS. Museo de Tapices y Textiles de la Catedral de Toledo

La complejidad compositiva también se halla presente en la capilleta del escapulario de la capa que representa a *Jesús entre los doctores* (Figura 12). La ocupación del espacio de algunos personajes y la presencia del joven Mesías en el centro de la escena recuerda la lección de Starnina y sus colaboradores de la tabla del mismo título del retablo de la capilla de San Eugenio. Recordemos que este altar fue conformado con las pinturas procedentes del antiguo retablo mayor de la Catedral de Toledo, desmembrado en los primeros años del pontificado de Cisneros para dejar paso al actual; y que en 1515 Borgoña se encargó de la compostura de estas pinturas[42].



Figura 12. *Capa de Cisneros (frente)*. Museo de Tapices y Textiles de la Catedral de Toledo

Más allá de cuestiones iconográficas, cabe preguntarse cuál era la relación de Juan de Borgoña con los talleres textiles de Florencia y, en general, con las manufacturas de lujo procedentes de aquel centro productor. Esta última cuestión es más fácil de responder que la primera pues su obra pictórica está cuajada de reproducciones de tejidos de alta gama ya sea como vestimenta de personajes principales, sagrados y laicos; o como fondos textiles que vestían espacios interiores o, simplemente,

42. Sobre esta adaptación de las tablas procedentes del retablo mayor, con la bibliografía actualizada, ver Blanco Mozo, Juan Luis: «Gerardo Starnina en la catedral de Toledo. Una revisión historiográfica sobre la capilla de San Blas», en Teijeira, María Dolores; Herráez, María Victoria; Cosme, María Concepción (eds.): *Reyes y prelados. La creación artística en los reinos de León y Castilla (1050-1500)*. Madrid, Sílex, 2014, pp. 313-314; y Franco Mata, Ángela: *Las capillas de la catedral...*, pp. 127-128. En el estado actual del retablo de San Eugenio es muy difícil calibrar hasta donde llegó la tarea de «renovar e pintar un pedazo del retablo viejo del altar mayor» acometida por Juan de Borgoña, en ACT, OF, 809, fs. 80 y 93 (4-VII-1515); 810, f. 91 (1516).

cerraban sus composiciones. Muchos de estos tejidos pintados simulan destacadas producciones florentinas a base de brocados y terciopelos con motivos de granadas, piñas y cardos[43]. Los brocados de oro perfilados en azul y rojo sirvieron para decorar las telas extendidas de las tablas pintadas de los retablos catedralicios de la Epifanía y de la Concepción. Son las mismas telas ricas de la casulla de san Ildefonso y de la túnica del sacerdote que recibe a la Virgen en el templo de las pinturas murales de la sala capitular, así como de algunas capas de los obispos toledanos. También fueron una especialidad toscana las sedas de colores en brocados y terciopelos tejidos a varias alturas que aparecen en el mismo lugar[44], tanto en las escenas superiores como en las capas de los citados prelados. Realmente esplendorosa es la tela que sirve de fondo al templete donde se sitúa la Virgen de la *Anunciación* que, por cierto, tiene el mismo diseño a base de flores y granadas que la túnica del sacerdote judío que toma en sus manos al Niño Jesús, en la *Presentación en el templo*, también en la sala capitular; y de la dalmática del san Ildefonso de la tabla del Meadows Museum de Dallas, que procede de uno de los retablos de la capilla de San Ildefonso de Alcalá de Henares[45].

La introducción de textiles florentinos en la pintura no es exclusiva de la obra de Juan de Borgoña. Está presente de una forma similar en las creaciones de Pedro de Berruguete y de otros pintores castellanos y aragoneses de la segunda mitad del siglo XV. Tan solo demostraría que estos tejidos de lujo circulaban en el mercado peninsular y que eran muy apreciados por los comitentes de algunas de estas obras, como el propio Juan de Salcedo, presentado con un rico atuendo en la tabla de la *Epifanía* del retablo de la Concepción de la Catedral de Toledo.

Ahora bien, la actividad como pintor de cartones de Juan de Borgoña le acerca a una práctica artística muy específica que venía desarrollándose desde hacía no mucho tiempo en algunos talleres textiles florentinos, el bordado figurativo aplicado a las vestimentas litúrgicas de alta calidad material sobre modelos proporcionados por pintores de reconocido prestigio como Paolo Schiavo, Parri Spinelli, Sandro Botticelli, Antonio y Piero del Pollaiuolo, o los ya citados Andrea del Sarto y Raffaellino del Garbo[46]. Se trataba, de hecho, de una especialización nacida en el sector más lujoso de la seda de la ciudad toscana que había dirigido su oferta hacia los textiles litúrgicos y que, en cierto modo, había evolucionado al paso que se había desarrollado la nueva cultura figurativa de la mano de la pintura y en conexión con la estampa xilográfica[47]. De esta forma los brocados y terciopelos de estas prendas

43. Fáciles de identificar como producciones florentinas, por ejemplo, en *Fili d'oro e dipinti di seta. Velluti e ricami tra Gotico e Rinascimento*. Prà, Laura dal; Carmignani, Marina; Peri, Paolo (eds.). Trento, Provincia Autonoma di Trento, 2019, pp. 174-215.

44. Peri, Paolo: «Accostamenti cromatici e tessili nella Firenze del Rinascimento», en Prà, Laura dal; Carmignani, Marina; Peri, Paolo (eds.): *Fili d'oro e dipinti di seta. Velluti e ricami tra Gotico e Rinascimento*. Trento, Provincia Autonoma di Trento, 2019, pp. 79-95.

45. González Ramos, Roberto: *La Universidad de Alcalá de Henares y las Artes. El patronazgo artístico de un centro del saber. Siglos XVI-XIX*. Alcalá de Henares, Universidad, 2007, pp. 40-43.

46. Monnas, Lisa: *op. cit.*, pp. 56-65; y Carmignani, Marina: «Ricami ecclesiastici del Rinascimento», en Prà, Laura dal; Carmignani, Marina; Peri, Paolo (eds.): *Fili d'oro e dipinti di seta. Velluti e ricami tra Gotico e Rinascimento*. Trento, Provincia Autonoma di Trento, 2019, pp. 33-35.

47. Borgioli, Cristina: «Wearing the Sacred Images: Space, Identity in Liturgical Vestments (13th to 16th Centuries)», *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte*, 6 (2018), pp. 190-191 [en línea] *http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII/article/view/21142* [Consultado: 1 de marzo de 2022].

se convirtieron en un exclusivo soporte para la figuración historiada que alcanzó una suerte de secuencia o programa iconográfico en los espacios de las vestimentas sagradas más visibles a los fieles y que, por supuesto, como el caso de Cisneros, se podía vincular visualmente a los intereses de sus propietarios. Como apunta Cristina Borgioli, el alto coste de los materiales, la elaborada técnica empleada por los bordadores, el largo tiempo requerido en su ejecución y la participación de los pintores más notables de la época convirtieron a estas manufacturas en el producto más apreciado de la industria del lujo de la ciudad, solo al alcance de unos pocos[48].

Este tipo de trabajo textil no era desconocido en la Catedral de Toledo[49]. Tenía su antecedente más próximo en el terno del arzobispo Pedro González de Mendoza, fabricado en algún taller florentino y donado en 1487 al ajuar catedralicio por su propietario. En su capa pluvial despunta la escena del capillo *La prueba de resurrección de un muerto ante Santa Elena*, muy próxima al mismo tema que se había representado con anterioridad en las pinturas murales de la bóveda absidial de la basílica romana de la Santa Cruz de Jerusalén, adscrita al cardenalato de Mendoza, prueba de las estrechas relaciones entabladas entre la pintura y el bordado figurativo[50].

Llegados a este punto habría que preguntarse si con anterioridad Juan de Borgoña había tenido la oportunidad de trabajar en algún taller textil de Florencia. La hipótesis resulta tan sugerente como difícil de comprobar ya que hasta la fecha no se ha encontrado ninguna prueba documental de una supuesta estancia en Italia[51]. La manufactura de la Manga de Cisneros demuestra que esta colaboración entre pintores y bordadores era una práctica, si no habitual, sí conocida en Toledo, aunque para fabricar textiles de una calidad inferior a los florentinos; y que el cardenal aspiraba a incorporar al vestuario catedralicio piezas tan singulares como el terno de Mendoza o el *paliotto* de Sixto IV (basílica de San Francisco, Asís) que tal vez conociera.

---

48. Borgioli, Cristina: «Figure di seta. La produzione tessile e a ricamo a carattere figurativo nella Firenze del Quattrocento: modelli, committenze, manifatture», *Revista Diálogos Mediterrânicos*, 10 (2016), p. 118 [en línea] *http://www.dialogosmediterranicos.com.br/index.php/RevistaDM/article/view/207* [Consultado: 1 de marzo de 2022].

49. No habría que descartar que con anterioridad existiera en el ajuar catedralicio un conjunto de vestiduras litúrgicas del arzobispo Alfonso Carrillo de Acuña (1410-1482), del que tan solo han llegado a nuestros días dos capillos historiados con sus armas, en Casamar, Manuel: «Dos capillos del arzobispo Carrillo», en *Piedras Vivas. La Catedral de Toledo 1492*. Salamanca, Catedral Primada de Toledo, 1992, p. 103.

50. Pereda, Felipe: «Pedro González de Mendoza, de Toledo A Roma. El patronazgo de Santa Croce in Gerusalemme. Entre la arqueología y la filología», en Lemerle, Fréderique; Pauwels, Yves; Toscano, Gennaro (dirs.): *Les cardinaux de la Renaissance et la modernité artistique*. Villeneuve d'Ascq, Publications de l'Institut de recherches historiques du Septentrion, 2009, pp. 217-243 [en línea] *https://books.openedition.org/irhis/233* [Consulta: 1 de marzo de 2022].

51. Menos aún para considerar que hiciera un segundo viaje a Italia en 1505-06, como fue planteado en virtud de unas supuestas influencias formales que se detectarían en sus pinturas de esta época, en Post, Chandler Rathfon: *op. cit.*, IX-1, p. 186; y Condorelli, Adele: «Il problema di Juan de Borgoña», *Commentari*, 11 (1960), p. 52. Se refuta esta posibilidad, en Dolphin, Erika: *op. cit.*, pp. 151-152.

LA ESTELA FLORENTINA

Las obras de Juan de Borgoña tratadas hasta ahora han dejado de manifiesto dos aspectos cruciales de su arte relacionados entre sí y un mismo posible origen: su firme propósito de introducir un nuevo lenguaje formal, nítidamente distanciado de las inercias goticistas; y su interés en aplicar la perspectiva a su pintura sobre la base de las arquitecturas que urdían sus composiciones. Los documentos confirman que las decoraciones «al romano» surgieron en la renovación de las habitaciones del claustro asociadas a sus armaduras[52], en detrimento de los tradicionales motivos mudéjares, para poco tiempo después extenderse a las que cubrirían el zaguán, la sala capitular y el alfarje ya desaparecido de la capilla Mozárabe. En todas estas obras, el pintor desempeñó una responsabilidad principal, en lo que respecta a su especialidad, sobre todo, desde que Berruguete se trasladara a trabajar a la Catedral de Ávila (1497).

Las armaduras del cabildo catedralicio adaptaron el nuevo repertorio clasicista a las estructuras de la carpintería de armar española. Han de ponerse en relación con la renovación a la antigua que había seguido esta especialidad arquitectónica en Florencia, de la mano de artífices como el ya mencionado Giuliano da Maiano y sus colaboradores más cercanos entre los que no tardarían en despuntar su hermano Benedetto, Baccio Pontelli (c. 1459-1494) o el Francione (1428-1495); y con ejemplos tan miríficos como las armaduras lignarias (1475-1480) de las salas de los Lirios y de la Audiencia del Palacio de la *Signoria*, decoradas con casetones hexagonales y octogonales respectivamente, derivados de los antiguos modelos romanos realizados en piedra[53]. El deseo por integrar esta arquitectura de la madera con las arquitecturas pintadas de sus muros, como sucede en la sala de los Lirios con las pinturas de Domenico Ghirlandaio, parece casi un precedente de la misma práctica planteada en el capítulo toledano y en su zaguán. Lo mismo podría decirse de la representación de la portada pintada en este último que tanto recuerda la que tallara con extraordinaria maestría Benedetto da Maiano en la citada sala del Palacio de la *Signoria*.

En cuanto al uso de la perspectiva, la restauración de las pinturas del capítulo toledano ha permitido localizar en el muro unos pequeños orificios que sirvieron al pintor para fijar los puntos de fuga de sus composiciones (Figura 13), así como la trama de líneas dibujadas y subyacentes a las policromías que le ayudaron a sustentar la geometría de estas escenas. Son la prueba del interés de su autor por implementar una perspectiva monofocal relativamente científica, siguiendo el modelo italiano, muy alejada del uso intuitivo y recetario de la pintura hispana del momento. La mayoría de estas escenas fue construida con un punto de fuga lateral en una línea del horizonte baja que permite percibir la profundidad de las escenas gracias a las arquitecturas que se proyectan en su interior[54]. Esta disposi-

52. González Ramos, Roberto: *Memorial de Juan de Borgoña...*, pp. 423-424.

53. Quinteiro, Francesco: *op. cit.*, pp. 273-284.

54. Sobre la perspectiva empleada en estas escenas, ver Marías, Fernando: *El largo siglo XVI...,* pp. 204-205; Ávila, Ana: «La perspectiva en la pintura hispánica del primer Renacimiento», *Archivo Español de Arte*, 252 (1990), pp.

ción favoreció el movimiento del espectador que, situado en el centro de la sala, avanzaba sobre su eje longitudinal (Oeste-Este) siguiendo el orden de las historias[55].



FIGURA 13. JUAN DE BORGOÑA, *ABRAZO ANTE LA PUERTA DORADA, DETALLE DEL ORIFICIO QUE MARCA EL PUNTO DE FUGA*, 1509-1511, SALA CAPITULAR (MURO SUR), CATEDRAL DE TOLEDO. Foto del autor

También se adaptaba mejor al formato vertical de las escenas. Solo dos de ellas, de las pintadas en los muros largos de la sala, la *Asunción de la Virgen* y la *Imposición de la casulla a san Ildefonso*, presentan una perspectiva centrada, como los dos grandes murales que decoran los fondos: la *Pasión de Cristo* (Este) y el *Juicio Final* (Oeste).

Las arquitecturas pintadas de Juan de Borgoña se introdujeron como soporte de esta construcción espacial. También, por supuesto, como complemento narrativo de algunas escenas, como la Puerta Dorada o la portada flamígera que acoge a la Virgen que impone la casulla al santo toledano. La mayoría de estas construcciones, a excepción de la catedral gótica de la *Presentación de Jesús en el templo*, presenta soluciones clasicistas que se desdoblan desde el interior donde se plasma la acción hasta el paisaje abierto en los fondos, como sucede, por ejemplo, en el *Nacimiento de la Virgen* o el *Tránsito de la Virgen*. Todas ellas tienen un poderoso desarrollo que a veces se enriquece con arquitecturas que se abren en otras direcciones como en el caso de la extraña complejidad del pórtico en el que san Joaquín y santa Ana se abrazan.

549-553; Marín Cruzado, Olga: «Las pinturas de la sala capitular de la catedral de Toledo: aportación al estudio de la concepción del espacio», *Archivo Español de Arte*, 292 (2000), pp. 321-339; y Garriga, Joaquín: «'Diestros en el contra açer de la vista...': la perspectiva lineal y los talleres de pintores hispanos en el siglo XVI», en Redondo Cantera, María José (coord.): *El modelo italiano en las artes plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento*. Valladolid, Universidad, 2004, pp. 143-144.

55. El estudio más completo y contextualizado del programa iconográfico de la sala capitular, en Dolphin, Erika: *op. cit.*, pp. 186-220.

Como ya se ha reiterado más arriba, algunas de estas soluciones arquitectónicas tienen su antecedente inmediato en el contexto visual florentino. En la *Anunciación*, por ejemplo, la Virgen recibe la visita del ángel bajo un edículo de planta cuadrada abierto y en proyección hacia la izquierda del espectador. Esta solución recuerda la transmitida por una estampa atribuida, con todas las



FIGURA 14. ATRIBUIDO A BACCIO BALDINI (GRABADOR), *TEMPLUM PILATI,* C. 1460, 27 X 37 CM. British Museum

reservas, a Baccio Baldini, el *Templum Pilati*, cuya cronología ha sido situada entre 1460 y 1485. Ha llegado a nuestros días en su versión completa, apaisada (Museo del Louvre y Museum of Fine Arts de Boston) y sometida a un punto de fuga central; e incompleta (British Museum)[56], con una sola hoja, quedando el citado punto en el margen izquierdo (Figura 14).

La estampa de Baldini también nos sirve para poner en valor el uso de la figura en la pintura de Borgoña, inserta en el interior de estas complejas estructuras arquitectónicas en perspectiva. El escalonamiento de su tamaño en relación con la reducción de las proporciones de los edificios y, en especial, de las columnas, es un recurso empleado con asiduidad en la sala capitular, en la mayoría de los casos con figuras en perfil. Este papel fue desempeñado por san Joaquín en las primeras escenas del ciclo mariano. A partir de su tamaño se proporcionaron las figuras secundarias, con cierta torpeza en algunos casos, como en el pastor y en la joven del *Abrazo ante la Puerta Dorada* o en los niños, demasiado grandes, situados en la segunda estancia del *Nacimiento de la Virgen*.

En general, el pintor borgoñón representó las arquitecturas clasicistas de sus composiciones con bastante libertad, tanto desde el punto de vista filológico, en lo que atañe al orden clásico, como estructural; en cierta manera, como lo hubiera hecho un artífice que no estaba acostumbrado al desempeño de responsabilidades constructivas. Esto último se observa con bastante notoriedad en el zaguán capitular, donde estableció una nueva engañifa que en este caso favoreció el «ensanchamiento» visual de este reducido ámbito, abriendo en sus muros un jardín de naturaleza domesticada. Esta estructura arquitectónica pintada, constituida por un pedestal sobre el que se articularon dos niveles extrañamente adintelados, no responde a una tipología edilicia conocida. Nació, más bien, de una combinación libre e imaginativa que solo se pudo plasmar con los pinceles y que –como ya se comentó más arriba– se intentó fundir con la armadura del cielo a través de su arrocabe, articulado como si de un entablamento se tratara. De forma paradójica, esta arquitectura fingida quedó cuestionada por las dos portadas interiores del zaguán: la pintada, que sirve de entrada a este espacio, de marcado sabor florentino, como ya se adelantó; y la yesería a la morisca –tal vez una imposición de Pedro Gumiel– que guarnece el acceso a la sala capitular. Si la primera no traba bien con el sistema adintelado del trampantojo, la segunda es incompatible con el lenguaje clasicista de las arquitecturas representadas en el muro. Supusieron, en definitiva, más que una hibridación como la que se proyecta en la armadura, una aposición que caracteriza el uso indiscriminado de estas inercias artísticas tan arraigadas en el arte toledano.

56. Goldsmith, John: *Early Florentine Designers and Engravers: Maso Finiguerra, Antonio Pollaiuolo, Baccio Baldini, Sandro Botticelli, Francesco Rosselli. A Comparative Analysis of Early Florentine Nielli, Intarsias, Drawings, and Copperplate Engravings*. Cambridge (Mass.), Harvard University Press & The Metropolitan Museum of Art, 1955, pp. 58-59.

CONCLUSIONES

Con este bagaje, no cabe más que concluir que el autor de las pinturas capitulares conocía de primera mano la cultura visual italiana y estaba familiarizado con las producciones florentinas realizadas en las décadas anteriores a su aparición en las obras del claustro toledano. Resulta difícil de creer que todo este conocimiento artístico pudiera haberse transmitido a través de la estampa, un medio que todavía no había comenzado a expandir su influencia iconográfica, o del contacto con otros artífices que procedían de la península italiana. Su práctica del oficio de la pintura, en la que tanto peso tuvo la perspectiva, remite directamente a un contexto radicalmente diferente al hispano o por lo menos al que imperaba en los últimos años del siglo XV en la catedral toledana.

A falta de aclarar el origen y la naturaleza de las novedades aportadas por Pedro de Berruguete y de perfilar la personalidad artística de Pedro Gumiel, hay que valorar en su justa medida el papel ejercido por Juan de Borgoña en la introducción y, en especial, en la difusión del clasicismo en Toledo. A diferencia de otros artífices como Sansovino o Vigarny, cuya presencia en la Catedral fue circunstancial, la prolongada actividad profesional del pintor borgoñón en la ciudad de Tajo y en las obras de su arzobispado, al amparo del cardenal Cisneros, le aseguraron un rol principal en la expansión de un peculiar modelo clásico, vehiculado a través de la pintura y mediatizado por su ascendencia nórdica. Este último aspecto –no tratado en este estudio– no ha de ser minusvalorado en la misma medida que la influencia ejercida por la pintura flamenca en algunos centros artísticos italianos como Florencia.

REFERENCIAS

Angulo, Diego: *Juan de Borgoña*. Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1954.

Ávila, Ana: «La perspectiva en la pintura hispánica del primer Renacimiento», *Archivo Español de Arte*, 252 (1990), pp. 529-533.

Blanco Mozo, Juan Luis: «La restauración como problema: El arzobispo Francisco Antonio Lorenzana y Ventura Rodríguez ante las reformas de la catedral de Toledo (1774-1775)», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)*, 12 (2000), pp. 111-130.

Blanco Mozo, Juan Luis: «Gerardo Starnina en la catedral de Toledo. Una revisión historiográfica sobre la capilla de San Blas», en Teijeira, María Dolores; Herráez, María Victoria; Cosme, María Concepción (eds.): *Reyes y prelados. La creación artística en los reinos de León y Castilla (1050-1500)*. Madrid, Sílex, 2014, pp. 309-324.

Blanco Mozo, Juan Luis: «Juan de Borgoña y las pinturas de la Sala Capitular de la Catedral de Toledo», en *Restauración de la sala capitular de la Catedral de Toledo*. Madrid, Fundación ACS, 2020, pp. 21-101.

Boccherini, Tamara: «Parato Passerini», en Maetzke, Anna Maria (ed.): *Il Museo Diocesano di Cortona*. Florencia, Cassa di Risparmio di Firenza, 1992, pp. 207-213.

Borgioli, Cristina: «Figure di seta. La produzione tessile e a ricamo a carattere figurativo nella Firenze del Quattrocento: modelli, committenze, manifatture», *Revista Diálogos Mediterrânicos*, 10 (2016), pp. 113-134 [en línea] *http://www.dialogosmediterranicos.com.br/index.php/RevistaDM/article/view/207* [Consultado: 1 de marzo de 2022].

Borgioli, Cristina: «Wearing the Sacred Images: Space, Identity in Liturgical Vestments (13th to 16th Centuries)», *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte*, 6 (2018), pp. 169-196 [en línea] *http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII/article/view/21142* [Consultado: 1 de marzo de 2022].

Carmignani, Marina: «Ricami ecclesiastici del Rinascimento», en Prà, Laura dal; Carmignani, Marina; Peri, Paolo (eds.): *Fili d'oro e dipinti di seta. Velluti e ricami tra Gotico e Rinascimento*. Trento, Provincia Autonoma di Trento, 2019, pp. 31-41.

Casamar, Manuel: «Dos capillos del arzobispo Carrillo», en *Piedras Vivas. La Catedral de Toledo 1492*. Salamanca, Catedral Primada de Toledo, 1992, p. 103.

Casamar, Manuel: «Casulla del cardenal Mendoza», en *Piedras Vivas. La Catedral de Toledo 1492*. Salamanca, Catedral Primada de Toledo, 1992, p. 102.

Ceán Bermúdez, Juan Agustín: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, 1800.

Cedillo, conde de [Jerónimo López de Ayala y Álvarez de Toledo]: *Toledo. Guía artístico-práctica*. Toledo, 1890.

Collar de Cáceres, Fernando: «Misa de San Gregorio. Pedro de Berruguete», en *Pedro de Berruguete en Segovia*. Segovia, Junta de Castilla y León y Diputación de Segovia, 2013, pp. 142-143.

Condorelli, Adele: «Il problema di Juan de Borgoña», *Commentari*, 11 (1960), pp. 46-59.

Devoti, Donata: «Parato Passerini», en Collareta, Marco; Devoti, Donata: *Arte aurea aretina. Tesori dalle chiese di Cortona*. Florencia, SPES, 1987, pp. 56-59.

Dolphin, Erika: *Archbishop Francisco Jiménez de Cisneros and the Decoration of the Chapter Room and Mozarabic Chapel in Toledo Cathedral*. Nueva York, New York University, 2008.

Ferretti, Massimo: «I maestri di prospettiva», en Zeri, Federico (dir.): *Storia dell'arte italiana*. Torino, Einaudi, 1982, v. 11, pp. 459-585.

Fili d'oro e dipinti di seta. Velluti e ricami tra Gotico e Rinascimento. Prà, Laura dal; Carmignani, Marina; Peri, Paolo (eds.). Trento, Provincia Autonoma di Trento, 2019.

Floriano Cumbreño, Antonio Cristino: *El bordado*. Barcelona, Alberto Marín, 1942.

Franco Mata, Ángela: *Las capillas de la catedral de Toledo. Historia, Liturgia y Arte*. Toledo, Cabildo Primado Catedral de Toledo, 2018.

Gaeta, Letizia: *Juan de Borgoña e gli altri. Relazioni artistiche tra Italia e Spagna nel '400*. Galatina, Mario Congedo, 2012.

García Rey, Verardo: «La capilla del rey don Sancho IV El Bravo y los cenotafios reales en la Catedral de Toledo», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, 12 (1922), pp. 128-148.

Garriga, Joaquín: «"Diestros en el contra açer de la vista…": la perspectiva lineal y los talleres de pintores hispanos en el siglo XVI», en Redondo Cantera, María José (coord.): *El modelo italiano en las artes plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento*. Valladolid, Universidad, 2004, pp. 131-152.

Goldsmith, John: *Early Florentine Designers and Engravers: Maso Finiguerra, Antonio Pollaiuolo, Baccio Baldini, Sandro Botticelli, Francesco Rosselli. A Comparative Analysis of Early Florentine Nielli, Intarsias, Drawings, and Copperplate Engravings*. Cambridge (Mass.), Harvard University Press & The Metropolitan Museum of Art, 1955.

Gómez de Castro, Álvar: *De las hazañas de Francisco Jiménez de Cisneros*. José Oroz Reta (ed.), Madrid, Fundación Universitaria Española, 1984.

González Ramos, Roberto: «Memorial de Juan de Borgoña sobre la decoración del claustro de la catedral de Toledo (1498 (¿)», *Archivo Español de Arte*, 316 (2006), pp. 422-425.

González Ramos, Roberto: *La Universidad de Alcalá de Henares y las Artes. El patronazgo artístico de un centro del saber. Siglos XVI-XIX*. Alcalá de Henares, Universidad, 2007.

Gutiérrez Baños, Fernando: *Las empresas artísticas de Sancho IV el Bravo*. Burgos, Junta de Castilla y León, 1997.

Haines, Margaret: *La Sacrestia delle Messe del Duomo di Firenze*. Florencia, Cassa di Risparmio di Firenze, 1983.

Haines, Margaret: «I maestri di prospettiva», en Camerota, Filippo (ed.): *Nel segno di Masaccio. L'invenzione della prospettiva*. Florencia, Giunti, 2001, pp. 99-104.

Heim, Dorothee: «El retablo mayor de la catedral de Toledo: nuevos datos sobre la predela», *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloe y la Escultura de su época*. Burgos, Institución Fernán González, Academia Burgense de Historia y Bellas Artes, 2001, pp. 521-537.

Heim, Dorothee: «Entre Mendoza y Cisneros: la gestación del retablo mayor de la Catedral de Toledo», *Anales toledanos*, 39 (2003), pp. 103-116.

Heim, Dorothee: «Spurensuche in Spanien. Andrea Sansovino und das Rätsel seiner Werke in Toledo», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 69-4 (2006), pp. 489-507.

Justi, Karl: *Estudios de Arte Español*. Madrid, 1913.

Laínez Alcalá, Rafael: *Pedro de Berruguete, pintor de Castilla*. Madrid, Espasa Calpe, 1943.

López, María del Prado: «Terno del Cardenal Mendoza. Capa y Dalmática», en *Cisneros. Arquetipo de Virtudes. Espejo de Prelados*. Toledo, Cabildo Primado Catedral de Toledo, 2017, p. 301.

Marías, Fernando: *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*. Madrid, Taurus, 1989.

Marías, Fernando; Pereda, Felipe: «Pedro Berruguete en Toledo ¿éxito o fracaso de un pintor?», *Actas del Simposium Internacional Pedro Berruguete y su entorno, Palencia 24-26 abril de 2003*. Palencia, Diputación, 2004, pp. 151-168.

Marías, Fernando; Pereda, Felipe: «La casa de la reina Isabel la Católica en la catedral de Toledo: pasos y miradas», *Goya. Revista de Arte*, 319-320 (2007), pp. 215-230.

Marín Cruzado, Olga: «Las pinturas de la sala capitular de la catedral de Toledo: aportación al estudio de la concepción del espacio», *Archivo Español de Arte*, 292 (2000), pp. 315-339.

Martín i Ros, Rosa M.ª: «Terno del cardenal Pedro González de Mendoza», en *Ysabel la reina católica. Una mirada desde la Catedral Primada*. Toledo, Arzobispado, 2005, pp. 288-291.

Martín i Ros, Rosa M.ª: «Terno del cardenal Francisco Jiménez de Cisneros», en *Ysabel la reina católica. Una mirada desde la Catedral Primada*. Toledo, Arzobispado, 2005, pp. 297-301.

Mateo Gómez, Isabel: *Juan de Borgoña*. Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2004.

Meseguer Fernández, Juan: «Cartas inéditas del Cardenal Cisneros al cabildo de la Catedral Primada», *Anales Toledanos*, VIII (1973), pp. 3-47.

Meseguer Fernández, Juan: «Relaciones del cardenal Cisneros con su cabildo catedral», *V Simposio Toledo Renacentista*. Toledo, Publicaciones del Centro Universitario de Toledo, 1980, t. I (Primera parte), pp. 25-147.

Miquel Juan, Matilde: «La capilla real de la Santa Cruz en la catedral de Toledo. Reliquias, evocaciones, uso y decoración», *Anuario de Estudios Medievales*, 47/2 (2017), pp. 737-768.

Monnas, Lisa: *Merchants, Princes and Painters: Silks Fabrics in Italian and Northern Paintings 1300-1550*. New Haven y Londres, Yale University Press, 2008.

Nicolau Castro, Juan: «Miscelánea sobre pintura toledana», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología (BSAA)*, 55 (1989), pp. 431-438.

Nicolau Castro, Juan: *Narciso Tomé arquitecto/escultor 1694-1742*. Madrid, Editorial Arco, 2009.

Ortiz, Blas: *Summi templi Toletani perquam graphica descriptio*. Toledo, 1549.

Parro, Sixto Ramón: *Toledo en la mano: o descripción histórico-estética de la magnífica catedral y de los demás célebres monumentos y cosas notables que encierra esta famosa ciudad*. Toledo, 1857.

Pereda, Felipe: «Andrea Sansovino en España. Algunos problemas», en *El Mediterráneo y el Arte Español. Actas del XI Congreso del CEHA (Valencia, 1996)*. Valencia, Comité Español de Historia del Arte, 1998, pp. 97-103.

Pereda, Felipe: «Leer en la Catedral: La Experiencia de la Arquitectura en 1549», en *La Catedral de Toledo 1549. Según el Dr. Blas Ortiz. Descripcion Graphica y Elegantissima de la S. Iglesia de Toledo*. Madrid, Antonio Pareja Editor, 1999, pp. 81-125.

Pereda, Felipe: «Sepulcro de Pedro González de Mendoza», en *Ysabel la reina católica. Una mirada desde la Catedral Primada*. Toledo, Arzobispado, 2005, pp. 395-398.

Pereda, Felipe: «Andrés (¿Sansovino?), florentín, en Toledo: nuevos datos documentales para su biografía», en Redondo Cantera, María José; Gimaraes Veríssimo, Vitor Manuel (eds.): *O largo tempo do Renascimento. Arte, propaganda e poder*. Lisboa, Centro de História da Universidade de Lisboa, 2008, pp. 357-387.

Pereda, Felipe: «Pedro González de Mendoza, de Toledo A Roma. El patronazgo de Santa Croce in Gerusalemme. Entre la arqueología y la filología», en Lemerle, Fréderique; Pauwels, Yves; Toscano, Gennaro (dirs.): *Les cardinaux de la Renaissance et la modernité artistique*. Villeneuve d'Ascq, Publications de l'Institut de recherches historiques du Septentrion, 2009, pp. 217-243 [en línea] *https://books.openedition.org/irhis/233* [Consulta: 1 de marzo de 2022].

Pérez Higuera, Teresa: «El retablo mayor y el primer transparente de la catedral de Toledo», *Anales de Historia del Arte*, 4 (1994), pp. 471-480.
Pérez Higuera, Teresa: «El retablo mayor», en *Ysabel la reina católica. Una mirada desde la Catedral Primada*. Toledo, Arzobispado, 2005, pp. 385-391.
Pérez Sedano, Francisco: *Datos documentales inéditos para la historia del arte español*. Madrid, Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, 1914.
Peri, Paolo: «Accostamenti cromatici e tessili nella Firenze del Rinascimento», en Prà, Laura dal; Carmignani, Marina; Peri, Paolo (eds.): *Fili d'oro e dipinti di seta. Velluti e ricami tra Gotico e Rinascimento*. Trento: Provincia Autonoma di Trento, 2019, pp. 79-95.
Pisa, Francisco de: *Descripción de la imperial ciudad de Toledo, y historia de sus antigüedades, y grandeza, y cosas memorables*. Toledo, 1605.
Post, Chandler Rathfon: *A History of Spanish Painting*. Cambridge, Harvard University Press, 1930-1966.
Prados García, José María: «Las trazas del Transparente y otros dibujos de Narciso Tomé para la catedral de Toledo», *Archivo Español de Arte*, 196 (1976), pp. 387-416.
Quintanilla y Mendoza, Pedro de: *Archetypo de virtudes espejo de prelados el venerable padre, y siervo de Dios F. Francisco Ximenez de Cisneros*. Palermo, 1653.
Quinteiro, Francesco: *Giuliano da Maiano «grandissimo domestico»*. Roma, Officina Edizioni, 1996.
Restauración de la sala capitular de la Catedral de Toledo. Madrid, Fundación ACS, 2020.
Revuelta Tubino, Matilde: *Inventario artístico de Toledo. La catedral primada*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1989.
Romero Ortega, Francisco: «La Manga Bordada del Corpus de la Catedral de Toledo», *Arte, Individuo y Sociedad*, 2 (1989), pp. 107-146.
Ruiz Souza, Juan Carlos: «Capillas Reales funerarias catedralicias de Castilla y León: Nuevas hipótesis interpretativas de las catedrales de Sevilla, Córdoba y Toledo», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)*, 18 (2006), Madrid, pp. 22-24.
Salazar de Mendoza, Pedro: *Cronica de el gran Cardenal de España don Pedro Gonçalez de Mendoça, Arçobispo de la muy Santa Yglesia Primada de las Españas*. Madrid, 1625.
Sánchez Rivera, Jesús Ángel: «Las pinturas de Juan de Borgoña en la sala capitular de la catedral de Toledo. Aproximación crítica a su historiografía», *Anales toledanos*, 40 (2004), Toledo, pp. 149-164.
Shearman, John: *Andrea del Sarto*. Oxford, Clarendon Press, 1965.
Silva Maroto, Pilar: *Pedro Berruguete*. Salamanca, Junta de Castilla y León, 2001.
Silva Maroto, Pilar: «Misa de san Gregorio», en *Pedro Berruguete. El primer pintor renacentista de la Corona de Castilla*. Madrid, Junta de Castilla y León, 2003, pp. 214-215.
Viver-Sánchez Merino-Pérez, Jesusa: *Documentos sobre arte y artistas en el Archivo de Obra y Fábrica de la Catedral de Toledo: 1500-1549*, (Tesis doctoral inédita), Universidad Complutense, 1990.
Zarco del Valle, Manuel R.: *Datos documentales para la historia del arte español*. Madrid, Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, 1916.

LOTTE REINIGER: ANIMACIÓN, EXPRESIONISMO, *JUGENDSTIL* Y NARRATIVA VISUAL DE VANGUARDIA FRENTE A LA CONCEPTUALIZACIÓN ABSTRACTA DEL *CINÉMA PUR*

LOTTE REINIGER'S ANIMATION FILMS: EXPRESIONISM, *JUGENDSTIL*, *AVANT GARDE* AND VISUAL NARRATIVE AGAINST *CINÉMA PUR*

Lucía Tello Díaz[1]

Recibido: 05/04/2022 · Aceptado: 25/11/2022
DOI: https://doi.org/10.5944/etfvii.11.2023.33652

Resumen[2]

Lotte Reiniger fue una directora alemana pionera en la animación cinematográfica, autora del primer largometraje animado que aún se conserva: *Las aventuras del príncipe Achmed* (*Die Abenteuer des Prinzen Achmed*, 1926). Pese a ello, su animación no ha sabido encuadrarse en la vanguardia, por alejarse de la corriente abstracta del *cinéma pur*, la vertiente de animación no narrativa en boga en la Europa de los años veinte. En esta investigación se profundiza en la figura y cine de la animadora, exponiendo las bases de su filmografía, analizando su animación narrativa, corroborando la influencia del *Jugendstil* en su técnica de *stop motion* y reivindicando su adscripción a la corriente vanguardista del expresionismo alemán, con la que emparenta en estética y en temática (leyendas y fantasía, adaptaciones de óperas, claroscuros, estilización de las formas, exotismo y orientalismo). Tras analizar su filmografía tanto estética como temáticamente, se concluye que se trata de una cineasta que debe ser situada dentro de la nómina de directores del expresionismo alemán, lugar de la historia del cine que legítimamente le corresponde.

Palabras clave

Lotte Reiniger; animación; expresionismo; Jugendstil; cinéma pur

---

1. Universidad Internacional de La Rioja. C. e.: *lucia.tello@unir.net*
ORCID: <*https://orcid.org/0000-0002-8343-0078*>

2. Esta investigación se ha llevado a cabo en el marco del grupo investigador MediaART. Narrativas Comunicacionales, Audiovisuales y Artísticas en la sociedad digital.

Abstract

Lotte Reiniger was a German animator and a pioneer in filmmaking. She was the author of one of the first animation feature films, *The Adventures of Prince Achmed* (*Die Abenteuer des Prinzen Achmed*, 1926). However, her work has not been placed within the *Avant garde* movement, given that Reiniger produced her filmography based on narrative language instead of abstract animation. In an artistic environment conquered by *cinéma pur*, the most widespread wave of animation during the decade of the twenties in Germany, Reiniger became an outsider with her silhouettes and her cut-out technique. Taking into consideration this historical vagueness, this research goes further into the figure of Lotte Reiniger as an *Avant Garde* filmmaker, analyzing her filmography and her narrative animation, as well as defending her as a member of the German Expressionism movement. Her appeal to legends, fantasy, European opera and artistical chiaroscuro is deeply related to German Expressionism movies. Moreover, Reiniger's *ouvre* is greatly influenced by *Jugendstil*, the German *art nouveau* movement, which is observed in the preciousness of her figures, backgrounds, vegetal and zoological ornaments. On the other hand, Orientalism in Reiniger's films also correlates *Jugendstil* with Expressionism, which denotes her belonging to artistic *Avant Garde* movements. Consequently, this research aims to achieve the integration of Lotte Reiniger into the movement of German Expressionism claiming for the legitimate place in History she deserves.

Keywords

Lotte Reiniger; Animation; German Expressionism; Jugendstil; Cinéma Pur

1. INTRODUCCIÓN

A lo largo de las décadas, la obra de la animadora Lotte Reiniger ha lastrado una pertinaz imprecisión ontológica al no encuadrarse, aparentemente, en ninguna de las corrientes vanguardistas de su contexto histórico. Este hecho está motivado por lo pionero de su propia naturaleza, la cual fusionó rasgos de diferentes vertientes de la vanguardia cinematográfica. Su obra, que comenzó a finales de la década de los años diez en Alemania, era una *rara avis* que no respondía al estilo experimental propio del período de entreguerras germano, el cual estaba definido por dos vertientes cinematográficas preeminentes, tanto en acción real como en animación.

La primera de ellas, la del cine de acción real, estaba imbuida en el expresionismo, formalmente definido por su huida de la realidad, su propensión a sombras, claroscuros y contrastes, así como a argumentos que entroncan narrativamente con historias legendarias, mitos románticos y folclore germánico. El cine de animación de vanguardia, por su parte, estaba marcado por el *cinéma pur* o animación abstracta, definida como «experimento científico visual que persigue la objetivación de un lenguaje exacto»[3] y que está caracterizado por la búsqueda de la expresividad y la codificación en imágenes en base al ritmo. Ninguno de los dos, por tanto, parece concordar con el estilo de Reiniger, dado que no se alinea con el cine de acción real, al emplear animación, ni recurre a la experimentación abstracta, al ser su cine eminentemente narrativo. Sin embargo, Reiniger, de forma autónoma y pionera, sí se adscribe a las vanguardias, concretamente, al expresionismo alemán, si bien aplicado al cine animado, con el cual entronca por su narratividad, el empleo de elementos fantásticos, la estilización de fondos, la gestualidad de sus figuras y la iluminación contrastada[4].

Asimismo, su obra se deja influir por otras corrientes vanguardistas ajenas a la abstracción del *cinéma pur*, como el *Jugendstil* o estilo *art nouveau*, lo que justifica el preciosismo de su arte, el tono orientalista que aplica a su animación o las temáticas exóticas que aborda.

Esto convierte a Lotte Reiniger no solo en la primera mujer animadora de la historia[5], sino en una vanguardista que experimentó con un nuevo tipo de animación, que se aproximó al expresionismo con rasgos del *Jugendstil* y que debe ser situada dentro de la nómina de directores expresionistas alemanes. Para corroborarlo, a lo largo de esta investigación se realizará un recorrido por el contexto histórico en el que desempeñó su labor, así como se detallarán los elementos constituyentes de las corrientes vanguardistas que más influyeron en su obra. Se proseguirá con el análisis diacrónico del cine de Lotte Reiniger desde sus primeros años, así como el desarrollo posterior de su obra. Se realizará un análisis de contenido de su filmografía (cincuenta y seis películas comprendidas entre 1918 y 1979) mostrando su adscripción al expresionismo y a la influencia del *art nouveau* en su cine.

---

3. Barreiro, María Soliña: *La revuelta en la mirada: Las imágenes del tiempo en el cine de vanguardia europeo de los años veinte*. Zaragoza, PUZ, 2022, p. 256.
4. Sánchez Noriega, José Luis: *Historia del cine. Teorías, estéticas, géneros.* Madrid, Cátedra, 2018, p. 266.
5. Encinas, Adrián: *Animando lo imposible*. Madrid, Diábolo, 2017, p. 81.

Para ahondar en su figura, se recurrirá a bibliografía de referencia en el ámbito del cine y de la animación como *Animando lo imposible*, de Adrián Encinas; *Historia del cine. Teorías, estéticas, géneros,* de José Luis Sánchez Noriega; *La revuelta en la mirada: Las imágenes del tiempo en el cine de vanguardia europeo de los años veinte*, de María Soliña Barreiro; *La imagen animada. Una historia imprescindible*, de María Lorenzo o *Before Mickey: The Animated Film 1898-1928,* de Donald Crafton; así como obras de contexto sociológico como *Orientalismo*, de Edward. W. Said.

2. CONTEXTO CINEMATOGRÁFICO DE ANIMACIÓN

La Europa del cinematógrafo, nacido en 1895, estuvo marcada por la inestabilidad política, las tensiones expansionistas y el colonialismo, lo que desembocó en una situación vacilante que acarrearía el advenimiento de la primera guerra mundial (1914-1918). El cine acusó este contexto y, por ello, su asentamiento se demoró. Además, su naturaleza resultaba indeterminada: No era lo suficientemente sofisticado para los estratos acomodados, que preferían la ópera o el teatro, y, sin embargo, resultaba demasiado caro para las clases menos pudientes, que se divertían con las variedades y el circo[6]. Pese a ello, el cine siempre fue un canal de distracción y entretenimiento social[7]. En la primera década del siglo XX se vislumbran los primeros conatos de producción animada, aunque su desarrollo fue disímil en la geografía mundial. Eminentemente en formato de cortometraje, hasta finales de la década de los años diez no vio la luz el primer largometraje de animación, *El apóstol* (1917, Quirino Cristiani), una producción argentina de sesenta minutos que trasladaba a la gran pantalla una sátira contra el presidente Hipólito Yrigoyen[8].

Precisamente esta temática denota que el cine de animación, contrario a la creencia popular, no fue concebido en su origen como un producto orientado al público infantil, sino que llegó a tener matices políticos, injertando la mordacidad de las tiras cómicas en el universo cinematográfico. Antes de la década de los años diez, el estadounidense James Stuart Blackton ya realizó cortometrajes satíricos como *Humorous Phases of Funny Faces* (1906) o *The Humpty Dumpty Circus* (1908) y el celebrado cineasta Edwin S. Porter rodó la fantasiosa *Dream of a Rarebit Fiend* (1906). Como Porter, y siguiendo la línea de producciones con efectos ópticos notorios en su época[9], en España Segundo de Chomón presentó *El hotel eléctrico* (1908) todo un prodigio de la técnica *stop-motion*. En Francia, Melbourne-Cooper rueda *Dreams of Toyland* en 1908 y, entretanto, en Japón apareció el cortometraje de cuatro segundos *Katsudō Shashin* (1907) cuya técnica de animación, todavía rudimentaria, no pertenecía a la categoría de *kodomo*, esto es, no estaba dirigida al

6. Tello Díaz, Lucía: «La representación fotográfica del cine en *Blanco y Negro* y *ABC* (1903-1939)», *Historia y comunicación social*, 12 (2007), p. 211.

7. Montero, Julio; Rodríguez, Araceli (dirs.): *El cine cambia la historia*. Madrid, Rialp, 2005, p. 13.

8. Poggi, Sofia: «Dante Quinterno en apuros. Cómo el tehuelche Patoruzú siguió al marinero Popeye en su salto del cómic a la pantalla», *Con A de animación*, 11 (2020), p. 115.

9. Reula Baquero, Pedro: «Casa encantada, tramoyas y tropelías. Don Juan de Espina y Segundo de Chomón», *Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 23 (2015), p, 408.

público infantil[10]. Tampoco lo estaba *Hanawa hekonai meito no maki* (1917, Jun-ichi Kouchi) una de las primeras piezas de recortables de la historia, en la que cada personaje es un muñeco articulado que se mueve en cada plano capturado.

En Europa, el desarrollo del primer cinematógrafo y el auge de la animación coincidieron con las vanguardias artísticas, lo que dio lugar a que un gran número de autores se vieran atraídos por la indagación formal, plástica y creativa que posibilitaba el nuevo prodigio cinematográfico. Fueron muchos los directores que combinaron técnicas como el *collage* o la pintura abstracta en sus formulaciones cinematográficas, e incluso el ilustrador francés Émile Cohl creó para Gaumont[11] cortometrajes animados siguiendo una estela surrealista –véase *Fantasmagorie* o *Les allumettes animées* (1908), llegando a utilizar una técnica postimpresionista para sus producciones[12]. En este aspecto, Cohl resulta todo un paradigma, ya que «demostró la afinidad potencial entre la animación y el arte gráfico popular, conectándolo primero con las artes visionarias del siglo XIX y, después, con las tiras de cómic modernas» este hecho favoreció que contactase mejor con «el gusto de clase media» y, al tiempo, que persiguiese una finalidad comercial[13]. Pero el cine, en aquel momento, era además un prodigio científico, resultado de la ciencia y del movimiento, una naturaleza que entroncaba con vanguardias como el futurismo y su oda a la mecánica, que ya había entonado Filippo Tomasso Marinetti en su poema «La canción del automóvil». La imaginería que nacía del cinematógrafo conformó el magma sociocultural de la época[14] e hizo que los futuristas admiraran su novedad y total carencia de tradición[15], lo que derivó en que publicasen el «Manifiesto de la Cinematografía Futurista»[16] en el que se señalaba el cinematógrafo como el «medio más adecuado a la plurisensibilidad de un artista futurista»[17].

2.1. *CINÉMA PUR* Y ANIMACIÓN ABSTRACTA

Cuando el cinematógrafo comenzó a consolidarse, la abstracción plástica se amplificaba en las vanguardias pictóricas, lo cual propició que ambas realidades artísticas se fusionaran. Muchos autores vanguardistas vieron en el cine un entorno artístico híbrido donde combinar la vocación plástica de la pintura, con el movimiento genuinamente cinematográfico. Así los dadaístas consideraban que el cine debía

10. Rodríguez, Iván: «Los productos de animación japoneses como expresión de un modelo de negocio. El caso de la producción 'anime'», *Comunicación y Hombre*, 8 (2012), p. 144.

11. Vignaux, Valérie: «Les carnets filmographiques d'Émile Cohl ou le mouvement d'une œuvre: l'image par image de Gaumont à Éclair», *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 53 (2007), p. 157.

12. Riout, Denys: «Le Peintre néo-impressionniste: une adaptation anticipatrice», *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 53 (2007), p. 258.

13. Crafton, Donald: *Before Mickey: The Animated Film 1898-1928*. London, University of Chicago Press, 1993, p. 86.

14. Martínez Moreno, Eva María: «La determinación social de la imagen cinemática en el arte de la Primera Vanguardia. Gerardo Diego y Joris Ivens, un caso de analogía fílmico-poética», *Castilla. Estudios de Literatura*, 12 (2021), p. 64.

15. De los Reyes, Aurelio: «Los futuristas y el cine», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 16/4 (1993), p. 102.

16. Sangro, Pedro: «Las vanguardias artísticas del siglo XX y su contribución teórica en la definición exhibicionista de la naturaleza del cine», *Anagramas, Rumbos y Sentidos de la Comunicación*, 14/28 (2016), p. 76.

17. Martialay, Félix: *Del Sturm und Drang a Max Ernst.* Oviedo, El sastre de los libros, 2019, p. 121.

explorar la imagen como fin en sí mismo, en sus contenidos ocultos, mientras los surrealistas buscaban sus postulados discursivos. De hecho, estos pensaban que el cine era una forma maravillosa de expresar sueños[18]. Muchos artistas, al ver la dificultad de plasmar pictóricamente la forma, el color, el movimiento y la simultaneidad huyeron del arte plástico para entregarse a la abstracción cinematográfica.

El *cinéma pur,* o la vanguardia de cine puro, es un movimiento cinematográfico (1920-1930) caracterizado por el énfasis en la luz, el tiempo, la forma, el espacio y el ritmo visual[19]. Su nombre se debe a Henri Chomette, quien reflexionó acerca de los principios puros del cine en los cortometrajes *Reflets de Lumiere et de vitesse* (1925) y, sobre todo, en *Cinq minutes de cinéma pur* (1926). Aunque en sus filas se integraron autores dadaístas como Chomette, su hermano René Clair o Man Ray, también reunió a artistas surrealistas como Germaine Dulac. Elementos cinematográficos como la trama o los personajes quedan relegados a un segundo plano, para subrayar la importancia de la conceptualización formal y la experimentación. Por lo tanto, aspectos «puros» del cinematógrafo, como la luz, las formas y el ritmo quedan enfatizados en detrimento del elemento narrativo del cine[20]. Este cine estuvo promovido por cineastas como Hans Richter, Oskar Fischinger o Viking Eggeling, quien teorizó sobre ello en su libro *Principios teóricos del arte del movimiento* (1921). Oskar Fischinger fue uno de los animadores más relevantes del *cinéma pur*, cuya pasión por las formas, los colores y el ritmo le acompañaron desde la infancia, cuando dibujaba formas abstractas a las que denominó «dinámicas emocionales»[21]. Fischinger fue contratado por estudios como Metro Goldwyn Mayer o Disney, de hecho, fue quien propuso que *Fantasía* (1940) fuera una producción abstracta musical[22]. Por su parte, Walter Ruttmann alcanzó prestigio con sus piezas *Lichtspiel* («juego de luces») y la «orquestación del tiempo». Además de incorporar la abstracción pictórica coetánea, destaca en Ruttmann oponer las características cinemáticas (sujetas a la temporalidad) a las artísticas (lineales), creando un «espacio temporal» que enfrenta al espacio pictórico y la narratividad propios del arte tradicional. Así, cuando en 1919 teoriza sobre ello en el texto *Malerei mit Zeit* («pintura/cuadro con tiempo»), señala que, con el cine, el arte ya no está reducido a capturar un instante, sino a expandirlo en el tiempo[23]. Por lo tanto, el contexto artístico-cultural promovía durante las vanguardias una animación concentrada en las posibilidades plástico-temporales del cine, desdeñando la narración por considerarse extemporánea, alejada del ámbito experimental. El cine abstracto tenía que ser, por definición, no figurativo[24], mitificando la expresión en detrimento

18. Tavares, Mirian: «Comprender el cine: las vanguardias y la construcción del texto fílmico», *Comunicar. Revista Científica de Educomunicación*, 35/XVIII (2010), p. 46.

19. Wahlberg, Malin: «Wonders of cinematic abstraction: J. C. Mol and the aesthetic experience of science», *Film Screen*, 47/3 (2006), p. 274.

20. Ramos, Jesús; Marimón, Joan: *Diccionario del guion audiovisual*. Madrid, Océano ámbar, 2002, p. 232.

21. Lorenzo, María: *La imagen animada. Una historia imprescindible*. Madrid, Diábolo, 2021, p. 82.

22. *Idem*, p. 87.

23. Sánchez-Biosca, Vicente: S*ombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán (1918-1833)*. Madrid, Verdoux, 1990, p. 390.

24. Mitri, Jean: *Diccionario del cine*. Barcelona, Plaza & Janés, 1970, p. 24.

de la emoción humana y conduciendo a un esteticismo exagerado[25] que desdeña la narrativa cinematográfica. Y la narratividad del cine fue, precisamente, lo que destacó otro movimiento vanguardista coetáneo: el expresionismo.

3. EXPRESIONISMO ALEMÁN

El cine de los años veinte en la Alemania de la República de Weimar está bifurcado en producciones de corte popular y cintas artísticas. Esto oponía un cine entregado al *star system*, con niveles de producción industriales y orientados a un público masivo, frente a un cine minoritario, con intereses creativos y significativamente menos populares. El expresionismo, pese a su alta repercusión histórica, pertenece a esta segunda categoría, promovida especialmente por Erich Pommer, director de producción que consagró la productora Universum-Film AG (UFA) al sistema de equipo de director[26]. La fascinación por las sombras fue compartida en general por los expresionistas, cuyas obras destacaban por sus intrincadas y puntiagudas figuras, su expresividad y los argumentos fantásticos. Todo se establece sólidamente en la tradición de Wegener, Wiene y Murnau[27] que hicieron un cine repleto de decorados inverosímiles, perspectivas imposibles, sombras y claroscuros y «la insistencia tradicional en los temas de lo fantástico»[28]. En términos generales, el expresionismo reaccionó contra las normas academicistas propias de Hollywood, entregando una libertad plástica y formal muy superiores a las de sus coetáneos, lo que incluía la «exploración sistemática del dispositivo», y nutría su producción «con todo tipo de recursos formales»[29]. Este sistema incentivaba la libertad creativa, la experimentación técnica y la estilística, si bien este tipo de cine, en realidad, no alcanzó ni el 20% de la producción total del cine alemán durante esta época[30]. La libertad y la experimentación formal propias del expresionismo desembocaron en una estética que ha dado nombre a este tipo de producciones como *Filmkunst* («cine-arte»). Estas películas, complejas y estilizadas, estaban caracterizadas por su originalidad y su calidad artística, nacidas para competir con las películas norteamericanas de Hollywood, mientras buscaban satisfacer el gusto de las élites culturales[31]. Y se habla en términos de élites, ya que el rendimiento en taquilla no fue amplio ni profundo; al contrario, el expresionismo alemán fue poco rentable para la UFA. No obstante, el modelo cinematográfico que establece marcará una etapa histórica cuya calidad estética y fílmica serán reconocidas para la posteridad.

25. Desnos, Robert: «Cinéma d'avant-garde», *Documents*, 7 (1929), p. 385.
26. Sánchez Noriega, José Luis: *op. cit.*, p. 269.
27. Crafton, Donald: *op. cit.*, p. 245.
28. Sánchez Noriega, José Luis: *op. cit.*, p. 268.
29. Barreiro, María Soliña: *op. cit.*, p. 94-95.
30. Sánchez Noriega, José Luis: *op. cit.*, p. 269.
31. *Ibidem.*

3.1. CALIGARISMO Y *KAMMERSPIELFILME*

Debe indicarse que lo que se conoce como expresionismo alemán comprende dos tipos de cine complementarios, aunque diferentes en la aproximación. Asimilado con el cine teatralizado, oscuro y sórdido cercano a *El gabinete del doctor Caligari* (1920, Robert Wiene), este tipo de expresionismo da lugar al «caligarismo», un estilo más cercano a la idea que se tiene de todo el movimiento; la otra vertiente, más naturalista y cercana al realismo poético, dará lugar a los *Kammerspielfilme*, cuyas películas se inspiran en el teatro de Max Reinhardt y adquieren una perspectiva más realista y psicológica. El guionista Carl Mayer o el director F. W. Murnau «se sintieron atraídos por esta corriente del expresionismo» que renuncia a los temas fantásticos para adentrarse en el «drama cotidiano de unos personajes sencillos»[32]. Esta vertiente, por tanto, se aleja del romanticismo germano que marca el expresionismo alemán y que le hace recuperar historias legendarias propias del folclore, así como historias míticas, lejanas y exóticas.

Precisamente esta propensión expresionista hacia el exotismo, con una claro anhelo de Oriente, se complementa con otro movimiento de vanguardia decimonónica denominado *art nouveau* (1890-1905), cuya versión alemana asume el nombre de *Jugendstil*. El expresionismo alemán es profundamente deudor de este estilo[33] por su tendencia al escapismo, a los espacios exóticos y su querencia por lo fantástico e insondable.

3.2. *JUGENDSTIL* O EL ART NOUVEAU ALEMÁN

El *art nouveau* es una corriente de vanguardia del siglo XIX, denominado «modernismo» en España o «Jugendstil» en Alemania. La base fundacional de este movimiento en el país germano está en la Exposición Sächsisch –Thüringische Industrie– und Gewerbeausstellung de 1897, en la que los artistas alemanes tuvieron contacto con la obra rupturista de Paul Möbius o Max Klinger. Además de abarcar arquitectura y nuevas formas de dibujo, el *art nouveau* destacó especialmente en el campo de las artes decorativas, siendo característico el empleo de motivos vegetales que delinean una estética de intensa inspiración natural. Es habitual encontrar piezas repletas de formas orgánicas que «se entrelazan con el motivo central; la línea recta no interesa, se prefieren las curvas y la asimetría; todo es más sensual, buscando complacer a los sentidos»[34]. De este modo, «su repertorio iconográfico» se pliega ante los «motivos florales, zoomórficos y vegetales»[35].

---

32. ITE, «La Kammerspislfilm», *Instituto nacional de Tecnologías Educativas y de Formación del Profesorado*. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2022.

33. HiSoUR: «Jugendstil», *Arte, Cultura, Historia*, 2022. *https://www.hisour.com/es/jugendstil-33620/* [fecha de consulta: 22 de noviembre de 2022].

34. Calvo, Miguel: «Art Nouveau. 1890-1905», *Historia del arte*, 2015, *https://historia-arte.com/movimientos/art-nouveau* [fecha de consulta: 25 de noviembre de 2022]

35. Mattos, María Dulce de: «El tránsito de un siglo. El Art Nouveau», *Casa del tiempo*, 4/38 (2002), p. 19.

Se trata de un movimiento artístico, delicado y sensible en el que se entremezcla la naturaleza vegetal con la sensualidad humana:

> Las dinámicas líneas onduladas y asimétricas expresaban largos tallos, elegantes hojas, tulipanes, rosas, lirios, libélulas, pulpos, mariposas, pavorreales, cisnes, etcétera, así como la figura humana, principalmente la femenina, con sus líneas alargadas, estilizadas y estructuradas a partir de líneas curvas, proporcionando al mismo tiempo delicadeza, sensualidad y erotismo[36].

Parte de las artes decorativas en las postrimerías del siglo XIX y principios del XX, pertenecientes a este movimiento, se llenaron de motivos exóticos y orientales, gracias a un conocimiento propiciado por el colonialismo, la diplomacia y el comercio. Los artistas se acercaron a formas de expresión más alejadas del academicismo europeo, creando obras como «cerámicas, lacas, piezas de marfil y demás objetos exóticos de China y Japón, así como la estatuaria a las religiones orientales y coloristas estampas»[37]. El orientalismo proponía una mezcla de motivos artísticos de culturas lejanas en el tiempo o el espacio como la azteca, Egipto, India y extremo oriente[38].

El *art nouveau* se observa asimismo en la cuidada concepción del espacio, la inclusión de arquerías, arte nazarí, formas curvilíneas, jarrones, celosías, pájaros exóticos y decoración vegetal, todo ello siguiendo la idea decimonónica de lo oriental[39]. Y es que, la noción de oriente que se transmitía desde occidente respondía más a una invención europea que a una realidad, ya que históricamente había situado en oriente historias con «romances, seres exóticos, recuerdos y paisajes inolvidables y experiencias extraordinarias»[40], cuando las vidas, las historias y las costumbres orientales «poseen una realidad obviamente más rica que cualquier cosa que se pueda decir de ellas en occidente»[41].

Con todo, es un hecho incontestable que las manifestaciones artísticas como el *art nouveau* y el cine expresionista se plegaron ante un exotismo idealizado, colocando sus tramas, sus personajes y sus argumentos en un contexto romanceado que aludía a la idea oriental que desde occidente se proyectaba de los países del este. Entre estos artistas se encontrará, indudablemente, Lotte Reiniger.

---

36. *Ibidem*.

37. Adán, Sheila: «Orientalismo y Primitivismo en las Primeras Vanguardias: Diálogo o Imposición Cultural», *Interactive. A platform for contemporary art and thought*, 2007. *https://interartive.org/2020/07/orientalismo-primitivismo-vanguardia* [fecha de consulta: 30 de noviembre de 2022]

38. Cerda, Gonzalo: «Arquitectura Deco en Concepción: 1920-1940», *Arquitecturas del Sur*, 16/28 (2000), p. 1.

39. Piñol, Marta: «El Art Nouveau como catalizador para el exotismo en las películas de los años 1920: L'*Atlantide* (Jacques Feyder, 1921), *Salomé* (Charles Bryant, 1923) y *The Thief of Baghdad* (Raoul Walsh, 1924)». *III Art Nouveau International Congres*s, 2018, p. 6. 16/28 (2000). *http://www.artnouveau.eu/es/congress_mainstrands_3rd.php* [fecha de consulta: 2 de noviembre de 2022]

40. Said, Edward. W: *Orientalismo*. Madrid, Debolsillo, 2002, p. 19.

41. *Idem.*, p. 24.

4. LOTTE REINIGER: LA ARTISTA TRAS LAS SOMBRAS

Charlotte Reiniger (1899-1981) fue una artista berlinesa nacida en las postrimerías del siglo XIX, en el seno de una familia acomodada. Hija de un banquero, la precoz Reiniger se sintió atraída desde pequeña por las sombras chinescas, recreando los cuentos infantiles con siluetas para piezas teatrales que ella misma confeccionaba. Así, la filmografía de Lotte Reiniger estará fuertemente influida por «las artes chinas de papel recortado y las marionetas de siluetas»[42]. Aunque a edad temprana el cine de George Méliès le sedujo por su capacidad de crear universos de fantasía, quedó especialmente fascinada por las cintas expresionistas de Paul Wegener, director de *Der Student von Prag* (1913) y *Der Golem* (1914). Tal fue su embeleso que, con apenas quince años, acudió a una conferencia que el director ofreció sobre cine de animación, descubriendo un mundo fascinador. Reiniger se presentó entonces a Wegener, integrándose en la compañía teatral de Max Reinhardt, a la que Wegener pertenecía, compaginando el estudio con el teatro, otra de las actividades que ella misma consideraba fuente de inspiración para sus obras[43]. Wegener descubrió sus siluetas y entendió la potencialidad de expresión plástica que estas suponían. Tal es así que el director hizo una propuesta laboral a Reiniger. En realidad, las siluetas y el teatro de sombras que Reiniger proponía no era invención de la directora, ya que había habido conatos de empleo de esta técnica en el pasado. El propio Emile Cohl realizó recortes de papel en su cine y, en Estados Unidos, destacaron *The Clown and his Donkey*, dirigida en 1910 por Charles Armstrong, las Bray-Gilbert Silhouettes (1916), y las películas de sombras animadas de Tony Sarg[44] *The first Circus* (1921) y *Noah Put the Cat Out* (1922). No obstante, las siluetas de Reiniger eran distintas, no eran humorísticas ni paródicas, ni estaban influenciadas por las tiras cómicas y el *slapstick* del cine norteamericano. Reiniger elaboraba sus siluetas en un contexto diferente y con un realismo y un preciosismo que, además de atender al mensaje, perseguía el deleite estético. Al contrario que sus predecesores, las figuras de Reiniger, realizadas en dos dimensiones, visualizaban pintorescos cuentos de hadas en la tradición de sombras chinescas de los siglos XVIII y XIX[45], algo completamente inusitado en el mundo de la animación.

En vista de la calidad de su obra, Wegener le solicitó que realizara los diseños de los rótulos de *Rübezahls Hochzeit* y los carteles de *Der Rattenfänger von Hameln* (1918) de la productora UFA. Entretanto, la animadora combinaba su trabajo de ilustradora con el de siluetista, confeccionando los decorados y las siluetas que más tarde le harían célebre[46]. Reiniger realizó decorados de cine en la UFA, productora eminentemente expresionista durante esos años, lo que marcará el tono de su propia producción futura. Porque, si bien inicia su andadura en decorados y rótulos,

---

42. Eastman Museum: «Das Ornament des verliebten Herzens», *George Eastman Museum*, 2019. *https://www.eastman.org/das-ornament-des-verliebten-herzens* [fecha de consulta: 2 de noviembre de 2022].
43. Crafton, Donald: *op. cit.*, p. 244.
44. *Ibidem*.
45. *Idem.*, pp. 243-244.
46. FilmPortal: «Personen: Lotte Reiniger», *FilmPortal.de*, 2021. *https://www.filmportal.de/person/lotte-reiniger_c94c9327f5cc4ce8ac33debaf05e27e0* [fecha de consulta: 17 de noviembre de 2022]

su genuino interés por la expresión plástica le llevó a la animación, al igual que decenas de otros artistas decidieron desarrollar esta técnica cinematográfica[47]. Por ello ingresó en el Institut für Kulturforschung, encomendado a la animación experimental, donde entró en contacto con animadores como Hans Cürlis, Karl Wirt y Carl Koch. En términos generales, el objetivo del cine de vanguardia era «la expresión del movimiento y sus tiempos»[48], algo que Reiniger buscó con denuedo, ahondando en una técnica completamente novedosa y ajena a la animación en boga.

En otoño de 1919, Reiniger comenzó a combinar la dirección, el guion y la animación en su primera película, *Das Ornament des verliebten Herzens*, una producción que alcanzó tanto éxito que se mantuvo en el circuito de exhibición de la UFA durante cuarenta semanas[49]. A ella le siguió *Amor und das standhafte Liebespaar* (1920) y *Der fliegende Koffer* (1920/1921). La resonancia social no se hizo esperar. Sobre *Das Ornament des verliebten Herzens* el animador Hans Cürlis llegó a afirmar en *Kulturfilmbuch* (1924) que se trataba de «un drama fino, amable, alegre, lleno de encanto en todos los movimientos, sin texto, con todo el contenido concentrado en el ritmo de los personajes y el ornamento resonante y brillante»[50]. Mientras Reiniger escribía y dirigía nuevos cortometrajes de animación, encontró un hueco en la publicidad de la época, trabajando como creativa. De hecho, en 1922 realizó un anuncio para Nivea (FIGURA 1), en el que destacaba la presencia de uno de sus emblemáticos querubines realizados con siluetas. A partir de entonces, y durante toda su carrera, Reiniger realizó diversos trabajos para entidades publicitarias como la agencia berlinesa de Julius Pincschewer o departamentos estatales alemanes. También creó una de las primeras versiones cinematográficas de *Cenicienta* (*Aschenputtel,* 1922), tras los cortos de George Méliès *Cendrillon* (1899) y *Cendrillon ou La pantoufle merveilleuse* (1912), y la pieza de Guy McConnell *Cinderella and the Magic Slipper* (1917).



FIGURA 1. ANUNCIO DE NIVEA (LOTTE REINIGER, 1922)

47. Schönfeld, Christiane: «Lotte Reiniger and the Art of Animation». Schönfeld, Christiane (ed.): *Practicing Modernity: Female Creativity in the Weimar Republic*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2006, p. 171.
48. Barreiro, María Soliña: *op. cit.*, p. 97.
49. Eastman Museum: *op. cit.*, 2019.
50. FilmPortal: *op. cit.*, 2021.

En 1924, el cineasta Fritz Lang solicitó a Lotte Reiniger que recrease una escena onírica de Sigfried en *Die Nibelungen*, una de las obras cumbre del expresionismo. Pese a que, finalmente, el artista experimental Walter Ruttmann confeccionó la animación, fue la primera gran producción en la que participó como animadora. Ya en 1923, la obra de Reinger había alcanzado un hito esencial, al comenzar el rodaje del primer largometraje de animación que se conserva en la actualidad, *Die Abenteuer des Prinzen* Achmed (*Las aventuras del Príncipe Achmed*), conocida como *Die Geschichte des Prinzen Achmed* (*Las historias del Príncipe Achmed),* el cual:

> Es un claro exponente del cine expresionista alemán por su fascinación con la fantasía y con el pasado mítico, por sus composiciones plásticas, por su énfasis en las emociones y, sobre todo, por su mirada escapista a oriente[51].

Desde el comienzo de su carrera, en el ánimo de Reiniger estaba el crear un largometraje, pero lo costoso del proceso derivó en su postergación. Mientras ejercía de profesora de arte de Louis «Büdi» Hagen, hijo del banquero Louis Hagen[52], este descubrió en las siluetas de Reiniger un buen material para un largometraje, por lo que decidió invertir en su consecución.



FIGURA 2. FOTOGRAMA DE *DIE GESCHICHTE DES PRINZEN ACHMED* (LOTTE REINIGER, 1926)

Con la colaboración de los animadores experimentales más punteros de la Alemania de la época, como Berthold Bartosch, Hans Richter, Walter Ruttmann y Oskar Fischinger, Reiniger consiguió sacar adelante su primer largometraje[53]. Para la nómina de animadores vanguardistas, que no formaban parte del tejido

51. Lorenzo, María: *op. cit.*, p. 97.
52. McFadyean, Melanie: «Louis Hagen: Wartime torture failed to dim his creative lust for life», *The Guardian,* 22 de septiembre, 2000. *https://www.theguardian.com/news/2000/sep/22/guardianobituaries.filmnews* [fecha de consulta: 15 de noviembre de 2022].
53. Encinas, Adrián: *op. cit.*, p. 83.

industrial del cine y trabajaban con medios limitados «aquella proposición era como alcanzar el cielo en vida»[54]. En la propia vivienda del banquero, Reiniger y Carl Koch, su marido, construyeron la primera cámara multiplano de la historia. Su creación multiplano consistía en dividir la imagen en capas, cada una de las cuales se posiciona en una plancha individual, de manera que se consigue un efecto de profundidad y de diferenciación entre el fondo estático y la forma dinámica. Este prodigio lo realizaron once años antes de que Walt Disney perfeccionara la técnica de Reiniger en *Snow White and the Seven Dwarfs*[55]. A este respecto, cabe señalar que, desde el primer momento en que entró en contacto con las siluetas de Reiniger, Koch apoyó incondicionalmente su trabajo cinematográfico, siendo de productor y director de fotografía de todas sus películas hasta su muerte[56].

Tras el éxito de *Die Geschichte des Prinzen Achmed*, que incluso fue estrenada en la Comédie des Champs-Elysées en París, con banda sonora de Wolfgang Zeller[57], llegaría *Der scheintote Chinese* (1928), un cortometraje de nueve minutos que volvería a mostrar su querencia por la temática orientalista, el preciosismo visual y la narración mediante cine figurativo. *Doktor Dolittle und seine Tiere* fue su siguiente mediometraje, adaptado de la novela de Hugh Lofting, al que siguió *Die Jagd nach dem Glück* (1929), en compañía de Rochus Gliese y el propio Koch para la Berliner Comenius Film. Esta película, que mezclaba animación y acción real, contó con la colaboración de Jean Renoir, pese a lo cual no encontró distribución en Alemania. Ya con el sonoro, Reiniger grabaría *Zehn Minuten Mozart* (1930), así como *Harlequin* (1931). También proyectó elaborar un tercer largometraje, *L'Enfant et les Sortilèges*, basado en *Carmen* de Ravel, pero la situación política y social de Alemania dificultó su camino.

Con el ascenso de Hitler al poder en 1933, el trabajo de Lotte Reiniger se vio interrumpido. Tras emigrar a Londres en 1949, y después de una treintena de mediometrajes y cortometrajes, la mayoría creados para la BBC, Reiniger consiguió cierto reconocimiento internacional con su premio en la Biennal de Venecia (1955) y la obtención de la Orden del Mérito de la República Federal Alemana. En 1976 realizaría para el National Film Board canadiense la producción *Aucassin et Nicolette*, falleciendo pocos años después en Alemania (1981).

5. LOTTE REINIGER: DIRECTORA DE VANGUARDIA

Antes de analizar la adscripción de Lotte Reiniger a las distintas corrientes de vanguardia, se hace necesario entender por qué Lotte Reiniger es una artista del *avant garde*. Si por vanguardista se entiende el cine al que «le interesa la imagen, el

54. Ginard, Pere: «Eclipses de luna: el cine animado de Lotte Reiniger», *Educación y Biblioteca*, 173 (2009), p. 74. *https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/119668/EB21_N173_P74-77.pdf?sequence=1&isAllowed=y* [fecha de consulta: 22 de noviembre de 2022].

55. Moos, Caleb: «The Multiplane Camera», *Animation Appreciation*, 2019. *https://medium.com/animation-appreciation/the-multiplane-camera-a5581d7ea926* [fecha de consulta: 21 de noviembre de 2022].

56. Encinas, Adrián: *op. cit.*, p. 82.

57. Crafton, Donald: *op. cit.*, p. 245.

movimiento y la experimentación»[58], se colige que el cine de Reiniger es plenamente rupturista. De hecho, tanto Lotte Reiniger como los animadores coetáneos Oskar Fischinger, Walter Ruttmann o Hans Richter «buscaron nuevas técnicas y lenguajes expresivos, tanto en sus trabajos personales como en los comerciales»[59], lo que representa la vanguardia en la animación. En este sentido, Reiniger ofreció un tipo de narración novedosa, presentando sus historias de un modo que permitió que el arte cinematográfico se pensara de manera distinta[60]. Esto convierte a Lotte Reiniger en una animadora de ruptura, a pesar de que sus películas sean, efectivamente, una «*rara avis* dentro del combativo cine de vanguardia alemán de entreguerras del cual la autora provenía»[61]. En su radical apuesta por un arte personal, Reiniger se muestra categórica, ya que todo director de vanguardia es «un francotirador que desarrolla sus ideas y filmes sin estar integrado claramente en un grupo»[62]. Con su apuesta personal, Reiniger conjuga vanguardia y experimentación:

> Al combinar siluetas perfectamente recortadas, con bordes nítidos, que dejan presumir la organicidad de las figuras presentadas, pero a la vez substrayéndoles a esas mismas figuras los atributos diferenciales, Reiniger pone en evidencia lo que otros dispositivos cinematográficos disimulan: la tensión entre lo orgánico y lo inorgánico, entre lo representativo «real» y la imagen virtual que solo existe en la imaginación. Esa tensión constituye la base común que liga a la vanguardia con la abstracción, y a ambas con el término «experimental»[63].

No en vano, el cine de vanguardia es aquel que se lleva a cabo por autores «muy sensibles estéticamente, cercanos a círculos vanguardistas y dinamizadores de la producción de autor o 'artística', pero que no creaban necesariamente un cine de vanguardia»[64]. En esencia, y siguiendo las indicaciones de Jean Mitry, son vanguardistas aquellos autores que investigan y experimentan para mejorar el lenguaje fílmico[65], entre los que Reiniger se encuentra invariablemente. Entendido el alcance de su talante rupturista, se analizará la obra de la autora desde el punto de vista de las vanguardias.

5.1. INNOVACIÓN TÉCNICA DE VANGUARDIA

El empleo de la técnica de *stop motion* supuso una ruptura con respecto a la animación coetánea de Reiniger, ya que, si bien existían otros animadores que la empleaban (como el director polaco Władysław Starewicz), ninguno sofisticó hasta tal

58. Barreiro, María Soliña: *op. cit*., p. 94.
59. Lorenzo, María: *op. cit*., p. 77.
60. Barreiro, María Soliña: *op. cit*., p. 95.
61. Ginard, Pere: *op. cit.*, p. 76.
62. Barreiro, María Soliña: «La historicidad y lo original en el cine de vanguardia europeo de los años veinte», *Index comunicación*, 7/2 (2017), p. 32.
63. Fancine: «Homenaje a Lotte Reiniger», XVI Semana Internacional de cine fantástico, Universidad de Málaga, 2006.
64. Barreiro, María Soliña: «La historicidad y…», *op. cit*., p. 23.
65. *Idem*., p. 25.

punto esta técnica de animación. El *stop motion* consiste en fotografiar cada plano individualmente, realizando modificaciones sutiles en su posición o forma, para que al reproducirse simule movimiento a causa de una ilusión óptica[66]. A esta técnica se le añadía otra completamente personal, la de c*ut-out* o de recortes, lo que no solo suponía un adelanto para el universo de la animación, sino el perfeccionamiento de toda una corriente artística. De hecho, ella misma señala cómo era imposible realizar movimientos de cámara, ni paneos, ni primeros planos, ni tan siquiera un travelling, debiendo crear artesanalmente todos los recortables para dar ilusión de movimiento. Lotte Reiniger, en este sentido, fue a la vanguardia de la animación, enfrentándose a retos que solo décadas después comprenderían los animadores futuros[67]. El crítico Frank Warschauer llegó a afirmar que Lotte Reiniger presentó su largometraje de sombras justo cuando se ponía en duda las formas tradicionales de animación. «¿Es un intento, una exploración o un experimento?» se preguntaba Warshauer, indicando que el trabajo de Lotte Reiniger era, en realidad, «una idea revolucionaria [...] poesía visual, un milagro digno de ser experimentado, tan excitante como artístico»[68].

El universo creativo que Reiniger plasmó en *Las aventuras del príncipe Achmed*, desplegado en unas siluetas a contraluz que aunaba las vanguardias del siglo XX con la tradición europea y supuso una revolución dentro del mundo de la animación por su formato de largometraje. Con él fundó un nuevo lenguaje animado sin precedentes, enfrentándose a dilemas que ningún director cinematográfico había encontrado hasta el momento[69]. Como la propia Reiniger señalaba:

> Se suponía que las películas animadas se hacían para que la gente riera a carcajadas, por ello nadie se había atrevido a entretener audiencia con ellas durante más de diez minutos. La idea le horrorizaba a toda la gente de la industria del cine a la que se la propusimos[70].

A pesar de que «todos con los que hablaba en la industria sobre el tema decían que la propuesta era terrible»[71], Reiniger consiguió realizar su película, si bien tanto ella como su equipo (Koch, Ruttman y Bartosch) hubieron de desarrollar diversos efectos ingeniosos en el fondo del plano para entretener al espectador[72]. Esto supuso que, para ciertas escenas, llegaron a idearse tres fondos distintos separados por cristal, los cuales se movían a tiempos diferentes para crear la ilusión del multiplano[73] y mantener la atención del espectador.

---

66. Fernández, Ana Belén; Barrerira, Alberto: «Stop-Motion: Una estrategia de imagen y comunicación para la mejora de la convivencia en el aula», *Revista de Estudios e Investigación en Psicología y Educación*, 13 (2015), p. 193.
67. Tello Díaz, Lucía: «El cine de Lotte Reiniger». *Secuencias en 24,* RTVE 24 horas, 24 de septiembre de 2021.
68. Schönfeld, Christiane: *op. cit.*, p. 176.
69. Costa, Jordi: *Películas clave del cine de animación*. Madrid, Cine-Ma Non Troppo, 2010, p. 35.
70. Encinas, Adrián: *op. cit*., p. 84.
71. Reiniger, Lotte: «Die Geschichte meines *Prinzen Achmed*». *Der Film Spiegel*, 5 (1926), p. 30.
72. Crafton, Donald: *op. cit*., p. 245.
73. *Ibidem*.

5.2. RASGOS DE VANGUARDIA EN LA OBRA DE LOTTE REINIGER

La obra de Reiniger experimentó una transformación gradual a lo largo de los cincuenta años de carrera de la artista, si bien esta evolución no se tradujo en términos de metamorfosis, sino en la combinación armónica de estilos según las necesidades estéticas de la propia historia. Es habitual descubrir en las películas de Reiniger mixturas de más de una corriente vanguardista, mostrando unos registros polifónicos de formas y estilos, muestra de su tendencia a la experimentación formal.

5.2.1. Primera etapa: 1919-1925

En líneas generales, sus primeras piezas resultan mucho más sencillas e incluso conceptuales que el resto de su obra. El primero de los ocho cortometrajes que componen esta etapa, *Das Ornament des verliebten Herzens* (1919), aún muestra una patente influencia de la ilustración literaria, creando una narración a modo de estampa. Se trata de una pieza conceptual en la que no existe una puesta en escena, sino que se escenifica el enamoramiento de una pareja en torno a un corazón creado con flores. En cierto sentido, se puede decir que codifica visualmente el propio título del cortometraje, a saber: «el ornamento de los corazones que se aman». Por lo tanto, en este cortometraje Reiniger se mantiene en un estadio más abstracto, en contraposición directa al resto de su filmografía.



FIGURA 3. FOTOGRAMAS DE LAS PRIMERAS PIEZAS DE LOTTE REINIGER: *DAS ORNAMENT DES VERLIEBTEN HERZENS Y AMOR UND DAS STANDHAFTE LIEBESPAAR*

En *Amor und das standhafte Liebespaar* (1920), a pesar de que no muestra un cuidado excesivo en los fondos, ya se perciben elementos expresionistas, con unos protagonistas angulosos (destacan las manos de uno de los personajes, semejantes a las del propio *Nosferatu*) y la inclusión de animales y personajes perversos. El claroscuro se hace aquí más evidente, imbuyendo al cortometraje del espíritu tenebroso del expresionismo. Los fondos mágicos también aluden a su propensión

fantástica. Un estilo similar, muy contrastado, pero sencillo y sin apenas fondos se percibe igualmente en *Der Stern von Bethlehem* (*La estrella de Belén*, 1921), un cortometraje orientalista y navideño, ambientado en Belén, y que más tarde será reelaborado, ya en los años cincuenta.

A partir de 1922, se percibe en su obra una clara incorporación de nuevas influencias, añadiendo inconfundibles rasgos de cine expresionista, en su vertiente más orientalista y fantástica. *Dornröschen* (*La bella durmiente*, 1922) ya muestra fondos netamente expresionistas, con poblaciones alemanas (o centroeuropeas) repletas de edificios con perspectivas inclinadas, paredes que desafían la lógica y torreones imponentes que no guardan perspectiva con respecto al resto de edificaciones. Películas como *Der fliegende Koffer* (1922) ya ilustran una adscripción completa al expresionismo, no solo con sus intertítulos geométricos, su estética tenebrosa, sus personajes aviesos y su dinamismo, sino incluso por la incorporación de orientalismo y temática fantástica-legendaria.

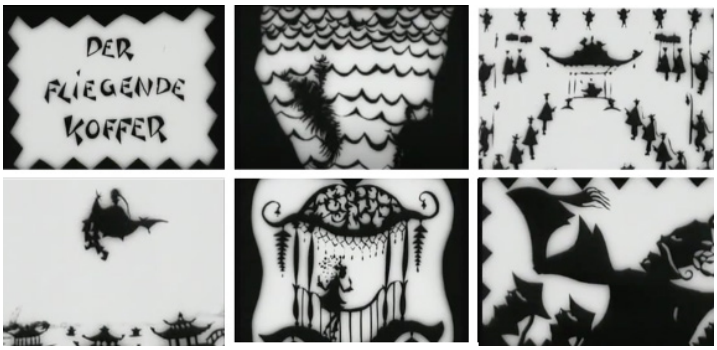


FIGURA 4. FOTOGRAMAS DE *DER FLIEGENDE KOFFER* (*LA MALETA VOLADORA*, LOTTE REINIGER, 1922)

A nivel visual y de puesta en escena, sorprende que la estética de *Der fliegende Koffer* sea tan parecida a la de la película de Fritz Lang *Der müde Tod* (1921), en una clara adscripción al cine expresionista desde la técnica de animación, frente a la acción real de Lang.

En ella también destaca la inclusión de elementos de *Jugendstil* como extensa vegetación, animales, insectos, mundo floral y exceso de ornamentación, en planos que contrastan con otros geométricos, simétricos y minimalistas.

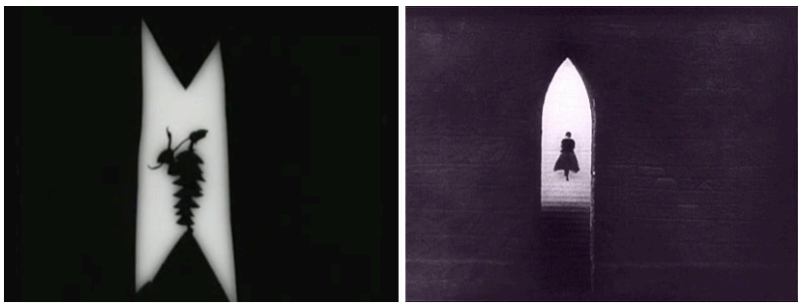


FIGURA 5. COMPARACIÓN DE *DER FLIEGENDE KOFFER* (LOTTE REINIGER, 1922) CON *DER MÜDE TOD* (FRITZ LANG, 1921)

A pesar de la austeridad casi *art déco* del anuncio *Das Geheimnis der Marquisin* (1922), las piezas *Aschenputtel* (*Cenicienta*, 1922) y *Die Barcarole* (1924) completan su trabajo antes de la elaboración de su obra cumbre. En ellas su aproximación al expresionismo va de la mano de un romanticismo legendario, repleto de elementos ornamentales y fantásticos.

5.2.2. Segunda etapa: 1926-1949

A partir de mediados de los años 20, Reiniger se adentró en la fecundidad y en el *horror vacui* del *art nouveau*, sin dejar de lado el expresionismo. A partir de 1926, con el estreno de *Las aventuras del príncipe Achmed*, y a lo largo de las veintitrés piezas que componen este período, el cine de Lotte Reiniger se amplificó con un despliegue ornamental sin precedentes, con una denodada búsqueda del preciosismo que, aun hoy en día, destaca por su contundente laboriosidad y experimentación. Esta incluiría la querencia por el exotismo, tema central de *Las aventuras del príncipe Achmed* y, a partir de esta cinta, de la generalidad del corpus de la obra de Reiniger, así como un rasgo que entronca con esa Europa de las vanguardias en la que se acentuó el interés por el orientalismo[74].



FIGURA 6. FOTOGRAMAS DE *DIE GESCHICHTE DES PRINZEN ACHMED* (LOTTE REINIGER, 1926)

Esta propensión se encuadra tanto en el expresionismo como en el *art nouveau*, el cual proponía una mirada hacia oriente para construir espacios ilusorios, fantásticos o relacionados con geografías lejanas[75].

La propia técnica que emplea Reiniger es oriental. El teatro de sombras chinescas llegó a Turquía a través de la ruta marítima de la seda y, ya en el siglo XIV, XV y XVI se

74. Nicolás, Salvadora: «Los estudios de arte del siglo XIX. Reflexiones En voz alta». *Imafronte*, 19-20 (2008), p. 281.
75. Piñol, Marta: *op. cit.*, p. 3.

extendió por toda Europa, donde fascinaría especialmente a partir del siglo XVIII[76]. Por lo tanto, Reiniger aúna la centenaria tradición oriental con el expresionismo y el *art nouveau*, todo ello para dar forma a uno de los más bellos largometrajes de animación de la historia. A partir de *Las aventuras del príncipe Achmed*, Reiniger expande un universo entresacado de *Las mil y una noches*, la cultura china, la antigua Mesopotamia o incluso Constantinopla –con obras como *The Chinese Nightingale* (1927) o *Califa Storch* (1935) –, además de incidir en paisajes exóticos, selváticos, repletos de animales fantásticos y salvajes. De esta manera, Reiniger combina la florida ornamentación del *Jugendstil* con la estética de cuento de hadas, el humor y las escenas dramáticas, lo que evidencia el alcance de su ingenio y la riqueza de ideas de sus películas[77]. En *Las aventuras del príncipe Achmed*, además, Reiniger emplea otras técnicas de animación como el dibujo animado tradicional[78], lo que contribuye a subrayar el carácter fantástico de la historia, al tiempo que remarca el carácter experimental de la autora, quien hace una obra que puede resumirse como pura vanguardia o, lo que es lo mismo, «experimentación del movimiento a través del tiempo»[79]. Sin embargo, a pesar de esta voluptuosidad *Jugendstil* y del exotismo oriental, Reiniger no duda en adentrarse en otro tipo de historias sencillas, con un trasfondo oscuro y una puesta en escena minimalista que, de nuevo, remite al expresionismo alemán, con planos similares a los empleados por F.W. Murnau o Fritz Lang, tal como sucede en *Arlequín* (1932).



FIGURA 7. FOTOGRAMAS DE *ARLEQUÍN* (LOTTE REINIGER, 1932)

Es significativo en esta etapa el hecho de que Lotte Reiniger incidiera, además de en las historias fantásticas, en otra vertiente poco explorada de su obra, pero igualmente significativa con respecto al expresionismo, a saber: la ópera. El propio Max Reinhardt, figura fundamental del teatro y del cine expresionista, creó en 1920 el Festival de Salzburgo, junto con Richard Strauss, Hugo von Hofmannsthal y Alfred Roller[80]; así como grandes obras expresionistas estuvieron basadas en libretos operísticos. Tal es el caso de *Los nibelungos* (1924, Fritz Lang), *Tartufo* (1925, Friedrich Wilhelm Murnau) o *Fausto* (1926, F.W. Murnau) e incluso *El Golem* (1920, Carl Boese

76. Luengo, Rosa; Alcalá, Javier: «El teatro de sombras chinescas», *Campo abierto*, 8 (1991), p. 180. *https://mascvuex.unex.es/revistas/index.php/campoabierto/article/view/2346* [fecha de consulta: 22 de noviembre de 2022].

77. Blattner, Evamarie: *Lotte Reiniger. Filmstills* de Tübingen: Wasmuth & Zohlen, 2016.

78. Flórez, David: «Die Abenteuer des Prinzen Achmed, Lotte Reiniger», *En círculos*, 12 de septiembre de 2011. *https://encirculos.blogspot.com/2011/09/tds-files-xiv-die-abenteuer-des-pinzen.html* [fecha de consulta: 13 de noviembre de 2022]

79. Barreiro, María Soliña: *op.cit.*, p. 97.

80. Toda la música: «El festival de Salzburgo», 2020. *https://www.todalamusica.es/cien-anos-del-festival-de-salzburgo/* [fecha de consulta: 15 de noviembre de 2022]

y Paul Wegener), que en 1926 llegaría a ser la ópera *Der Golem: Ghettolengende in drei Aufzügen*. Otras influencias del expresionismo serán las adaptaciones literarias –*Dr. Mabuse* (1922, Fritz Lang)–, las leyendas noveladas –*Genuine: A Tale of a Vampire* (1920, Robert Wiene)– o las adaptaciones dramáticas –*Die Büchse der Pandora* (1929, Georg Wilhelm Pabst). El cine de Lotte Reiniger también está influenciado por la ópera, tal como demuestran *Carmen* (1933), basada en la ópera homónima de Bizet; *Zehn Minuten Mozart* (1930) y la célebre *Papageno* (1935), basada en *Die Zauberflöte* (*La flauta mágica*) de Wolfgang Amadeus Mozart. Todas ellas son abordadas con preciosismo vegetal, ornamental y animal propio del *art nouveau.*



FIGURA 8. FOTOGRAMAS DE *PAPAGENO* (LOTTE REINIGER, 1935) Y *ZEHN MINUTEN MOZART* (LOTTE REINIGER, 1930)

Por otro lado, en esta etapa también destacan los temas mitológicos, tal como sucede en *Galathea: Das lebende Marmorbild* (1935). En este cortometraje el estilo plástico de Reiniger se modifica para adquirir tintes de vasijas romanas y esculturas griegas.



FIGURA 9. FOTOGRAMA DE *GALATHEA: DAS LEBENDE MARMORBILD* (LOTTE REINIGER, 1935)

Destaca, además, el mayor grado de sensualidad de esta pieza. Cierto es que no cae en el erotismo o en una representación impúdica de la desnudez, sino que, por el contrario, establece un diálogo plástico muy interesante entre su estilo genuino y la adopción de formas propias de etapas clásicas.

En este período también retoma la temática de los cuentos fantásticos, con la adaptación de *El doctor Dolittle y sus animales* (1928) y *Die Goldene Gans* (1944). No obstante, esta temática supondrá apenas una aproximación, ya que las adaptaciones de cuentos fantásticos y de hadas será el eje central de su tercera etapa.

5.2.3. Tercera etapa: 1950-1979

Compuesta por veinticinco piezas cinematográficas, la generalidad de ellas son resultado de la adaptación de cuentos fantásticos, con títulos elocuentes como *Hänsel y Gretel, Pulgarcita*, *La bella durmiente*, *El gato con botas, Blancanieves*, *El sastrecillo valiente, Jack y las habichuelas mágicas*, *Los tres deseos*, *The Little Chimney Sweep, La cigarra y la hormiga* o *El príncipe rana*, todos ellos de corte profundamente expresionista.



FIGURA 10. FOTOGRAMAS DE ***LA CIGARRA Y LA HORMIGA*** (LOTTE REINIGER, 1954), *PULGARCITA* (LOTTE REINIGER, 1954) Y *EL ESTUDIANTE DE PRAGA* (PAUL WEGENER, 1913)

Si bien es cierto que en esta tercera etapa, especialmente en los dos últimos títulos que rodó, Reiniger realiza una aproximación plástica mucho más cercana al *art nouveau* que en el resto de su filmografía, también lo es que, en la década de los cincuenta, Reiniger retrocede en el tiempo para ofrecer un cine altamente influenciado por el expresionismo.



FIGURA 11. COMPARATIVA DE ***HÄNSEL Y GRETEL*** (LOTTE REINIGER) CON *DER LETZTE* MANN (F. W. MURNAU, 1924), Y DE *THE LITTLE CHIMNEY SWEEP* (LOTTE REINIGER) CON *EL GABINETE DEL DOCTOR CALIGARI* (ROBERT WIENE, 1920)

Este llega incluso a ahondar en su vertiente más caligarista, algo que extraña habida cuenta de que hacía dos décadas de su desaparición. Es sorprendente cómo sus planos remiten a los de otras películas míticas de Fritz Lang, F.W. Murnau o su primera influencia, Paul Wegener. Es más, en piezas como *The Rose and the Ring* (1979) aparecen temas truculentos, aumento de violencia y aparición de elementos desasosegantes como horcas, realizando un constante homenaje a las obras de los que fueron integrantes del expresionismo alemán.

Finalmente, en los años setenta Reiniger se decantó por una estética romántica y profusamente decorada con clara influencia de *Jugendstil* e incluso incorporó en sus dos últimas piezas decorados, fondos y formas menos detallistas y más redondeados, que hacían percibir una simplificación del concepto de silueta con influencias claras de minimalismo.

Todo ello sin olvidar que Reiniger nunca abandonó el orientalismo y las historias repletas de exotismo, como demuestran *El califa Storch* y *Aladín y la lámpara maravillosa,* así como *A Night in a Harem* (1958) y la religiosa *La estrella de Belén* (1956), *remake* de filme del mismo título de los años veinte.

6. CONCLUSIONES

En el contexto de la Europa de entreguerras hubo una explosión vanguardista en el cine; la profunda vinculación de la animación con las vanguardias propició que algunos autores como Lotte Reiniger se mostrasen rupturistas con respecto al *Zeitgeist*, enfocando su trabajo como animadora desde presupuestos teóricos completamente innovadores y heterodoxos. A pesar de que la animación vanguardista pivotaba en torno al *cinéma pur*, que reivindicaba el movimiento, la luz y los volúmenes geométricos al margen de la narración, la animadora Reiniger propuso un cine íntimamente relacionado con el expresionismo alemán, estilo cinematográfico vanguardista y de acción real que ella adaptó a la animación.

Además de innovar con la corriente de vanguardia, estableció como eje principal de su técnica los *cut-out* (recortables), mediante la que implementó por vez primera en Europa el formato de largometraje, algo a lo que ningún otro cineasta de animación se había atrevido hasta ese momento. Junto con los animadores experimentales Oskar Fischinger, Walter Ruttmann, Berthold Bartosch, Hans Richter y Carl Koch, Reiniger consiguió sacar adelante su primer largometraje, para el que diseñó *ad hoc*, junto con Koch, la cámara multiplano, una construcción cinematográfica que más tarde sería el estándar para la creación de animación.

A pesar de no adscribirse a las corrientes abstractas de la *avant garde* del cine animado, Reiniger bebió de las fuentes de la vanguardia para romper con el formalismo, dinamizando la producción de autor, investigando y experimentando de forma que pudiera mejorar y ampliar el lenguaje fílmico. Reiniger lo hizo aunando expresionismo alemán con *art nouveau* (*Jugendstil*), especialmente enmarcando sus piezas con el orientalismo que le era propio. Con la superabundancia de vegetación, ornamentación y motivos decorativos, florales y animales, Reiniger consiguió un cine que fusionaba más de una corriente de vanguardia.

Esto marcó igualmente la temática de sus películas, la mayor parte de ellas adaptaciones de cuentos populares, mitos y leyendas, pero también obras operísticas, algo con lo que entronca con el expresionismo alemán. Mozart o Bizet son algunos de los autores a los que Reiniger homenajea con su cine. Junto a ellos, viajes legendarios por Oriente e historias exóticas acontecidas en parajes lejanos ocupan un cine repleto de influencia oriental, algo que también subraya su adscripción al expresionismo.

Tal como se ha demostrado, Reiniger no abandonó el expresionismo incluso cuando esta corriente dejó de estar en boga y sus compañeros generacionales, con Murnau, Lang, Wiene y Wegener a la cabeza, abandonaron el movimiento estético décadas atrás. Su adscripción a la corriente del expresionismo alemán fue tan profunda e indeleble en su obra que, por ello, y con todas las evidencias que se muestran, merece ser reivindicada dentro de la nómina de cineastas expresionistas, y así dejar de ser un verso libre en la historia de la animación universal.

REFERENCIAS

Adán, Sheila: «Orientalismo y Primitivismo en las Primeras Vanguardias: Diálogo o Imposición Cultural», *Interactive. A platform for contemporary art and thought*, 2007, *https://interartive.org/2020/07/orientalismo-primitivismo-vanguardia* [fecha de consulta: 30 de noviembre de 2022]

Barreiro, María Soliña: *La revuelta en la mirada: Las imágenes del tiempo en el cine de vanguardia europeo de los años veinte.* Zaragoza, PUZ, 2022.

Barreiro, María Soliña: «La historicidad y lo original en el cine de vanguardia europeo de los años veinte», *Index comunicación*, 7/2 (2017), pp. 17-44.

Blattner, Evamarie: *Lotte Reiniger. Filmstills*. Tübingen: Wasmuth & Zohlen, 2016.

Calvo, Miguel: «Art Nouveau. 1890-1905», *Historia del arte*, 2015, *https://historia-arte.com/movimientos/art-nouveau* [fecha de consulta: 25 de noviembre de 2022]

Cerda, Gonzalo: «Arquitectura Déco en Concepción: 1920-1940», *Arquitecturas del Sur*, 16, 16/28 (2000), pp. 1-32.

Costa, Jordi: *Películas clave del cine de animación*. Madrid, Cine-Ma Non Troppo, 2010.

Crafton, Donald: *Before Mickey: The Animated Film, 1898-1928*. London, University of Chicago Press, 1993.

De los Reyes, Aurelio: «Los futuristas y el cine», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 16/4 (1993), pp. 93-115. *https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.1993.64.1673*

Desnos, Robert: «Cinéma d'avant-garde», *Documents*, 7 (1929), pp. 385-387.

Eastman Museum: «Das Ornament des verliebten Herzens». *George Eastman Museum,* 2019. *https://www.eastman.org/das-ornament-des-verliebten-herzens* [fecha de consulta: 2 de noviembre de 2022]

Encinas, Adrián: *Animando lo imposible.* Madrid, Diábolo, 2017.

Fernández, Ana Belén; Barrerira, Alberto: «Stop-Motion: Una estrategia de imagen y comunicación para la mejora de la convivencia en el aula», *Revista de Estudios e Investigación en Psicología y Educación*, 13 (2015), pp. 191- 195. *https://doi:10.17979/reipe.2015.0.13.581*

FilmPortal: «Personen: Lotte Reiniger», *FilmPortal.de*, 2021. *https://www.filmportal.de/person/lotte-reiniger_c94c9327f5cc4ce8ac33debaf05e27e0* [fecha de consulta: 17 de noviembre de 2022]

Flórez, David: «Die Abenteuer des Prinzen Achmed, Lotte Reiniger», *En círculos*, 12 de septiembre de 2011. *https://encirculos.blogspot.com/2011/09/tds-files-xiv-die-abenteuer-des-pinzen.html* [fecha de consulta: 13 de noviembre de 2022]

Ginard, Pere: «Eclipses de luna: el cine animado de Lotte Reiniger», *Educación y Biblioteca,* 173 (2009), *https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/119668/EB21_N173_P74-77.pdf?sequence=1&isAllowed=y* [fecha de consulta: 22 de noviembre de 2022].

ITE: «La Kammerspislfilm», Instituto nacional de Tecnologías Educativas y de Formación del Profesorado, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2022.

Lorenzo, María: *La imagen animada. Una historia imprescindible*. Madrid, Diábolo, 2021.

Luengo, Rosa; Alcalá, Javier: «El teatro de sombras chinescas», *Campo abierto*, 8 (1991), pp. 176- 194. *https://mascvuex.unex.es/revistas/index.php/campoabierto/article/view/2346* [fecha de consulta: 22 de noviembre de 2022].

McFadyean, Melanie: «Louis Hagen: Wartime torture failed to dim his creative lust for life», *The Guardian,* 22 de septiembre 2000. *https://www.theguardian.com/news/2000/sep/22/guardianobituaries.filmnews* [fecha de consulta: 15 de noviembre de 2022]

Martialay, Félix: *Del Sturm und Drang a Max Ernst*. Oviedo, El sastre de los libros, 2019.

Martínez Moreno, Eva María: «La determinación social de la imagen cinemática en el arte de la Primera Vanguardia. Gerardo Diego y Joris Ivens, un caso de analogía fílmico-poética», *Castilla. Estudios de Literatura*, 12 (2021), pp. 63-100. *https://doi.org/10.24197/cel.12.2021.63-100*

Mattos, María Dulce de: «El tránsito de un siglo. El Art Nouveau», *Casa del tiempo*, 4/38 (2002), pp. 11-20.

Mitry, Jean: *Diccionario del cine*. Barcelona, Plaza & Janés, 1970.

Montero, Julio; Rodríguez, Araceli (dirs.): *El cine cambia la historia*. Madrid, Rialp, 2005.

Moos, Caleb: «The Multiplane Camera». *Animation Appreciation,* 4 de julio, 2019. *https://medium.com/animation-appreciation/the-multiplane-camera-a5581d7ea926* [fecha de consulta: 21 de noviembre de 2022].

Nicolás, Salvadora: «Los estudios de arte del siglo XIX. Reflexiones en voz alta», *Imafronte*, pp. 19-20 (2008), pp. 277-287.

Piñol, Marta: «El Art Nouveau como catalizador para el exotismo en las películas de los años 1920: L'*Atlantide* (Jacques Feyder, 1921), *Salomé* (Charles Bryant, 1923) y *The Thief of Baghdad* (Raoul Walsh, 1924)». *III Art Nouveau International Congress*, 2018. *http://www.artnouveau.eu/es/congress_mainstrands_3rd.php* [fecha de consulta: 2 de noviembre de 2022]

Poggi, Sofia: «Dante Quinterno en apuros. Cómo el tehuelche Patoruzú siguió al marinero Popeye en su salto del cómic a la pantalla», *Con A de animación*, 11 (2020), pp. 112-127 *https://doi.org/10.4995/caa.2020.13982*

Ramos, Jesús; Marimón, Joan: *Diccionario del guion audiovisual*. Madrid, Océano ámbar, 2002.

Reiniger, Lotte: «Die Geschichte meines *Prinzen Achmed*», *Der Film Spiegel*, 5 (1926), pp. 30-32.

Reula Baquero, Pedro: «Casa encantada, tramoyas y tropelías. Don Juan de Espina y Segundo de Chomón», *Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 23 (2015), pp. 407-443.

Riout, Denys: «Le Peintre néo-impressionniste: une adaptation anticipatrice», *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze,* 53, 2007, pp. 258-271. *https://doi.org/10.4000/1895.2533*

Rodríguez, Iván: «Los productos de animación japoneses como expresión de un modelo de negocio. El caso de la producción 'anime'», *Comunicación y Hombre*, 8 (2012), pp. 141-155. *https://doi:10.32466/eufv-cyh.2012.8.147.141-155*

Sánchez-Biosca, Vicente: S*ombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán (1918-1833)*, Madrid, Verdoux, 1990.

Sánchez Noriega, José Luis: *Historia del cine. Teorías, estéticas, géneros.* Madrid, Cátedra, 2018.

Sangro, Pedro: «Las vanguardias artísticas del siglo XX y su contribución teórica en la definición exhibicionista de la naturaleza del cine», *Anagramas, Rumbos y Sentidos de la Comunicación*, 14/28 (2016), pp. 67-82. *https://doi.org/ 10.22395/angr.v14n28a4*

Said, Edward. W: *Orientalismo*. Madrid, Debolsillo, 2002.

Schönfeld, Christiane (ed.): *Practicing Modernity: Female Creativity in the Weimar Republic*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006.

Tavares, Mirian: «Comprender el cine: las vanguardias y la construcción del texto fílmico», *Comunicar. Revista Científica de Educomunicación*, 35/XVIII (2010), pp. 43-51. *https://doi.org/10.3916/C35-2010-02-04*

Tello Díaz, Lucía: «La representación fotográfica del cine en *Blanco y Negro* y *ABC* (1903-1939)», *Historia y comunicación social*, 12 (2007), pp. 207- 230.

Vignaux, Valérie: «Les carnets filmographiques d'Émile Cohl ou le mouvement d'une œuvre: l'image par image de Gaumont à Éclair», *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 53 (2007), pp. 153-167. *http://doi.org/10.4000/1895.2433*

Wahlberg, Malin: «Wonders of cinematic abstraction: J. C. Mol and the aesthetic experience of science», *Film Screen*, 47/3 (2006). *http://doi:10.1093/screen/hjl022*

LA PINTURA DE GABINETE COMO IMAGEN DIALÉCTICA. UN RETORNO AL FUTURO DE LA INSTALACIÓN

PAINTINGS OF COLLECTORS' CABINETS AS DIALECTICAL IMAGE. A RETURN TO THE FUTURE OF THE INSTALLATION ART

Ramón Salas Lamamié de Clairac[1]

Recibido: 19/08/2022 · Aceptado: 16/02/2023
DOI: https://doi.org/10.5944/etfvii.11.2023.34413

Resumen
Walter Benjamin no llegó a definir con claridad el término «imagen dialéctica», pero parece hacer referencia a la configuración de sentido que se produce cuando una imagen histórica alcanza un grado de actualidad superior al que tuvo en su propia época al entrar en una constelación de sentido con otra imagen contemporánea a la que interpela. En este artículo, defenderemos que el género de las pinturas de gabinete puede alcanzar una renovada actualidad al ponerse en relación con la instalación, la forma señera, según Groys, del arte contemporáneo. En esa imagen dialéctica, las pinturas de gabinete matizan su aspecto contrareformista, mientras la instalación encuentra una genealogía que le da sentido histórico a su dialéctica con la iconoclastia modernista.

Palabras clave
Instalación; pintura de gabinete; arte contemporáneo; curaduría; teoría del arte

Abstract
Walter Benjamin did not clearly define the term «dialectical image», but it seems to refer to the configuration of meaning that occurs when a historical image reaches a higher degree of actuality than it had in its own time, when integrated into a constellation of meaning with another contemporary image. In this article we will propose that the art collectors' cabinets genre could achieve a renewed relevance if we put it in relation to installation art, the leading form in the framework of contemporary art, according to Groys. In this dialectical image, the collectors' cabinets would nuance their counter-reformist aspects, while the installation art would find a genealogy that would give historical meaning to its dialectical relationship with modernist iconoclasm.

1. Universidad de La Laguna: C. e.: *rsalas@ull.edu.es*; ORCID: <*https://orcid.org/0000-0002-1027-3024*>

Keywords
Installation Art; art collectors' cabinets; contemporary art; curatorship; theory of art

EN 2001, Josu Larrañaga expresaba su «impresión de que todo el arte se hubiera convertido de pronto en instalación»[2]. Nada que objetar, salvo quizá el «de pronto»: incluso sin remontarnos al constructivismo, Schwitters, Warburg, los ensayos curatoriales de Duchamp o su *Étant donnés*... después de Broodthaers parecía ya evidente que la instalación estaba llamada a convertirse en la nueva lengua franca de las artes visuales. Groys y Rebentisch coinciden también en señalar la instalación como el dispositivo característico de la modernidad. Qué quepa colegir de esta constatación depende, claro está, de la problemática definición de un género (o medio, o procedimiento, según autores) que es indisciplinado por naturaleza. Suelen señalarse de manera recurrente dos características de la instalación.

En primer lugar, suele relacionarse con la inclusión en la obra del espectador y con su consecuente *activación*: «'instalación' es un término que se refiere vagamente al tipo de arte en el que el y la espectadora ingresa físicamente, y que a menudo se describe como 'teatral', 'inmersivo' o 'experiencial'»[3]. Esta inmersión, que debe ser «literal»[4], «apunta al deseo de aumentar la conciencia del espectador sobre cómo se colocan (instalan) los objetos en un espacio, y la respuesta a esa disposición»[5]. Coulter-Smith estaría de acuerdo, al menos en la primera premisa: «La inmersión es un factor clave en las instalaciones»[6].

Este tipo de afirmaciones reeditan el prejuicio «antirretiniano» según el cual la pintura se presentaría al espectador como una unidad autónoma, acabada y ensimismada, despreocupada de su presencia. La instalación, por el contrario, le devolvería su lugar, ampliaría su conciencia y, por un procedimiento no exento de voluntarismo, contagiaría esa activación a la vida social.

> Muchos artistas y críticos han argumentado que la necesidad de moverse en torno y a través de la obra para experimentarla *activa* al espectador, a diferencia del arte que simplemente requiere contemplación óptica (que se considera pasiva y desapegada). Además, esta activación se concibe como emancipadora, en la medida en que análoga al compromiso del espectador en el mundo. De ese modo, se sobrentiende una relación transitiva entre la «recepción activada» y el compromiso activo en el ámbito sociopolítico[7].

Sin duda, este punto de vista es aún deudor del contexto dialéctico en el que eclosionó la instalación a finales de los 60 y principios de los 70, en el que la pintura del moderno[8] triunfante se identificaba con la *presencia* autosuficiente de un objeto unificado que emplazaba a su espectadora o espectador a una *experiencia estética* arrobada que provocaba la suspensión del conciencia (FIGURA 1).

---

2. Larrañaga, Josu: *Instalaciones*. Hondarribia, Nerea, 2001, p. 7.
3. Bishop, Claire: *Installation Art: A Critical History*. London, Tate, 2005, p. 6.
4. Bishop, Claire: «El arte de la instalación y su herencia», *Ramona. Revista de artes visuales*, 78 (2008), p. 46.
5. Bishop, Claire: «But is it installation art?», *Tate etc*, 3 (2005), s.p.
6. Coulter-Smith, Graham: *Deconstruyendo las instalaciones / Deconstructing Installation Art*. Madrid, Brumaria, 2009, p. 13.
7. Bishop, Claire: *Installation Art: A Critical History*. London, Tate, 2005, p. 11.
8. Utilizaré aquí la denominación de Groys para referirme a ese relato historiográfico –que se remontaría a Manet, habría entrado en crisis en los 60-70 y habría tenido en Greenberg, Fry, Fried y Barr (dejando aparte a Kant y Adorno) a sus valedores más conspicuos– que, a grandes rasgos, identificaba el arte contemporáneo con el triunfo del formalismo y la abstracción.



FIGURA 1. AD REINHARDT, *PINTURAS NEGRAS*, 1963. DAVID ZWIRNER GALLERY. Fotografía de Suzanne DeChillo / The New York Times

Pero, aunque esta dialéctica pintura versus instalación tenga su sentido histórico, considero que hoy, que el «genero» instalación, ya muy consolidado, no necesita tanto una defensa militante como un esclarecimiento enriquecedor, mantener la dicotomía podría dificultar esta mejor comprensión, por las razones que en breve trataré de exponer.

A estas alturas, las instalaciones han conocido una clara deriva hacia la estética del espectáculo. Nuestro cuerpo puede tirarse por un tobogán de Höller mientras nuestra mente permanece atenta a la hora en que nos recoge el autobús para llevarnos a la próxima «atracción». A la inversa, es frecuente mantener una relación mental e incluso somáticamente intensa con una pintura, en la que solo podríamos pensar que no cabe «penetrar» si tenemos las expectativas de Mary Poppins. Para qué hablar de la relación inmersiva y activa que millones de personas mantienen con los billones de *pictures* que diariamente producen.

La pintura hizo con frecuencia (excesivamente) explícito el lugar del espectador: durante todo el arte medieval estuvo integrada en una actividad litúrgica que ubicaba al feligrés en un determinado lugar (de tránsito en su particular *via crucis* hacia el juicio final y la salvación eterna representados en el ábside). En el Renacimiento, esta localización se hizo más estática, pero no menos evidente, no solo porque artistas como Masaccio señalaran con sus escorzos el punto de vista anamórfico del espectador –definiendo, por lo demás, la postura arrodillada de su cuerpo, que sublima el objeto representado[9]– sino porque, en general, desde Panofsky, no dudamos en identificar la perspectiva cónica de un solo punto con el tránsito del Dios carismático del Medievo al Dios ingeniero (mecánico) del Humanismo. Una revolución teológica que implicaba la identificación del espectador, situado especularmente respecto al punto de fuga de la creación, con una mente hecha a imagen y semejanza del Dios ingeniero, de quien habría heredado su perspectiva matemática, capaz de inteligir el orden cósmico bajo la multiplicidad percibida. Por otra parte, cuando Michael Fried rubrica «Art and Objecthood» con su sentencia

9. Véase Bryson, Norman: *Visión y pintura. La lógica de la mirada*. Madrid, Alianza, 1991, p. 118 ss.

«Presentness is grace»[10], la presencia a la que hace referencia no es, desde luego, la de la espectadora sino la de la obra, pero la compleción y trascendencia de esta presupone –y mucho se le ha criticado– la presencia de un sujeto igualmente unificado, centrado y elevado.

Tanto es así, que Bishop, en todas las obras citadas, incurre en una cierta y controlada incoherencia al argumentar que la instalación hace explícita la presencia del espectador para criticar doblemente a la pintura: por un lado, por mostrarse indiferente a su presencia y, paradójicamente, al mismo tiempo, por fijarla en un punto de vista estático. En consecuencia, para resolver esta contradicción, tendríamos que colegir que la aportación de la instalación no consistiría en concederle al espectador un papel, del que ya gozaba –por lo demás protagonista– en la pintura, sino precisamente en desplazarlo de su lugar privilegiado en el plano de desvanecimiento (al final de lo que Alberti llamara en *De la pintura*, el rayo céntrico), paralelo al plano del cuadro y perpendicular al cono de la visión (es decir, en un plano imposible de representar). En su diálogo consigo misma, Bishop hace referencia a un detalle interesante: la instalación descentra al espectador para, al mismo tiempo, devolverle su protagonismo en la (des)construcción de la constelación de sentido que orquesta la instalación. Es decir, lejos de despreciar al sujeto de la conciencia, claramente demanda su actividad hermenéutica (la instalación no suele presentar una imagen dada a la intuición y mucho menos una apariencia bella o simbólica reconciliada), devolviéndole su protagonismo. Eso sí, devolviéndole su protagonismo *a un sujeto descentrado*.

La segunda (y tercera) característica que suele asociarse a la instalación está vinculada precisamente con esto, con su incontrovertible disposición a relacionar en el espacio elementos discretos y heterogéneos, no necesariamente artísticos en origen, formando una unidad provisional (esa provisionalidad sería la tercera característica derivada de la segunda).

> Hay tres características principales que pueden extrapolarse del análisis histórico integral de las instalaciones: en primer lugar, la aspiración de crear una participación más directa entre el espectador y la obra de arte; en segundo lugar, la observación de que la instalación presenta al espectador fragmentos que debe explorar y unir para activarse; y, en tercer lugar, la estrategia de la escultura expandida de deconstruir el concepto tradicional de la valiosa obra de arte mediante el uso de objetos y materiales encontrados[11].

Coulter-Smith identifica estas particularidades con una genealogía «que actualmente carece de un término que la abarque pero fue iniciada por Duchamp, el Dadaísmo y el Surrealismo»[12] con varias características...

> ... que podemos resumir en tres: en primer lugar, la deconstrucción del concepto tradicional de obra de arte valiosa mediante el uso de materiales pobres y objetos encontrados; en segundo lugar, un deseo de integrar el arte en la vida cotidiana que

10. Fried, Michael. «Art and Objecthood». *Artforum*, 5/10 (June 1967), p. 22.
11. Coulter-Smith, Graham: *op. cit.*, p. 14.
12. *Ibidem.*

> implica un posicionamiento hacia el elitismo del arte institucionalizado; en tercer lugar, la creación de textos fragmentados (no-orgánicos) mediante estrategias como el montaje y el azar que animan al lector a involucrarse en el proceso creativo[13].

En resumen, la inmersión «literal» estaría vinculada con la desintegración (no tanto intencional y derivada de la estética romántica de la destrucción creativa, como sobrevenida a consecuencia de la impotencia del pensamiento totalizador) de la unidad orgánica de la obra (tradicional fuente de belleza) y del concepto mismo de arte (elitista). La dispersión derivada de esta desintegración se arracimaría en la instalación mediante una técnica de montaje (que no ocultaría sus suturas) que le permitiría a una espectadora activa establecer relaciones entre objetos materiales que proyectarían a su vez su significación sobre otras esferas del conocimiento o la praxis. Lo paradójico es que el ataque contra el arte elitista institucionalizado presupondría (o promovería) una recepción capaz de establecer relaciones improbables entre elementos heterogéneos, sin la ayuda de un metarrelato institucional, y de extrapolar este ejercicio emancipador al mundo de la vida. Una presunción no sé si más elitista pero sin duda más exigente que la del tradicional *connoisseurship*: la pasión filológica no desaparecería (a diferencia de en muchos episodios del populismo vanguardista), pero abjuraría del canon para sugerir, mediante el montaje, genealogías alternativas. Esta vocación de salvar la historicidad del historicismo obligaría a remontar los antecedentes de la instalación hasta los que suelen considerarse –junto con el posestructuralismo francés[14]–, los tres grandes referentes de la «estética del archivo»: la *Obra de los pasajes* y las *Tesis de filosofía de la historia* de Walter Benjamin, el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg y el *Museo imaginario* de André Malraux (FIGURA 2).

Sin ánimo de discutir esta primogenitura, mi intención en este artículo es tan simple como recordar un obvio antecedente de la instalación *precisamente en el ámbito de la pintura*, más aún, en el de esa *metapintura* que representan los cuadros de gabinetes de aficionado. Esta temática se convirtió en un género en los Países Bajos (meridionales) –especialmente en Bruselas– entre los años 20 y 50 del siglo XVII, aunque se extiende a lo largo de todo el siglo, tiene antecedentes en las alegorías de los sentidos de Jan Brueghel el viejo y Rubens y derivaciones dieciochescas en pintores como Giovanni Panini o Johann Zoffani.

Mi propósito al traer a colación estos cuadros hablando de instalaciones no es en absoluto identificar *los orígenes* del género. Nada más lejos de mi intención que dar continuidad de ese modo a la lógica historicista que aquí discutiremos. Bien al contrario, al relacionar las instalaciones contemporáneas con las pinturas de gabinete intento generar una *imagen dialéctica* capaz de establecer relaciones no causales entre el pasado y el presente para ver qué tiene aquel que decirnos sobre este.

Walter Benjamin no llegó a definir de forma concluyente el concepto de imagen dialéctica –central, sin embargo, para su pensamiento– pero, en todo caso, vino a redimir el anacronismo, tradicionalmente denostado (el propio DRAE lo califica de

---

13. *Ibidem.*

14. Aunque no podemos hacerlo aquí, tampoco costaría poner en relación la instalación con las lógicas des/re/territorializadoras de los «agenciamientos» deleuzianos, con la «arqueología» foucaultiana o con los «dispositivos» de ambos.

«*error* consistente en situar algo fuera de su época») y hoy, sin embargo, practicado por historiadores de la talla de Didi-Huberman o Mieke Bal. Contra el historicismo, que «se contenta con establecer un nexo causal de diversos momentos históricos», Benjamin postula que un hecho histórico «llegará a serlo póstumamente», cuando el historiador capte «la constelación en la que con otra anterior muy determinada ha entrado su propia época»[15].



FIGURA 2. GOSHKA MACUGA. *EXHIBITION M*, 2019. 1110 X 1510 CM. MOMA, NUEVA YORK. Fotografía de Heidi Bohnenkamp

> Se dice que lo que se propone el método dialéctico es ser justo con la [...] situación histórica concreta de su objeto. Pero esto no basta. Pues busca igualmente ser justo con la situación histórica concreta del *interés* por su objeto. Y esta última situación se encuentra siempre comprometida en el hecho de que este interés se siente a sí mismo preformado en aquel objeto, pero, sobre todo, en que siente ese objeto concretizado en él mismo, siente que la han ascendido de su ser de antaño a la superior concreción del ser-actual (¡del-estar-despierto!). [...] Todo lo pasado (en su tiempo) puede recibir un grado de actualidad superior al que tuvo en el momento de su existencia. El modo en que, como actualidad superior, se expresa, es lo que produce la imagen por la que y en la que se lo entiende. La penetración dialéctica en contextos pasados y la capacidad dialéctica para hacerlos presentes es la prueba de la verdad de toda acción contemporánea. Lo cual significa: ella detona el material explosivo que yace en lo que ha sido [...]. Acercarse así a lo que ha sido no significa, como hasta ahora, tratarlo de modo histórico, sino de modo político[16].

15. Benjamin, Walter: *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. México, Itaca-UACM, 2008, §18A, p. 58.
16. Benjamin, Walter: *Libro de los pasajes*. Madrid, Akal, 2004, p. 397.

Su «giro dialéctico» propone dejar de pensar en un pasado anclado en su época, y en una época atrapada en una «continuidad histórica cosificada»[17] (que inevitablemente sería la de los vencedores). Una concepción historicista que él entiende sustentada en (y sustentante de) el mito del progreso, que permite identificar, en cada presente, el *statu quo* con un orden de cosas inevitable, cuando no con el mejor de los mundos posibles. El procedimiento de la cita, al extraer un fragmento del lecho sincrónico en el que dormita, resulta revolucionario no solo por presuponer que algo pasado pueda conocer una «actualidad superior» en un montaje heterogéneo sino por hacer saltar el continuo narrativo de la historia, disipando así la fantasmagoría del progreso y restituyendo el potencial interés de lo que ha sido, de la única forma (política) posible: usándolo.

Siguiendo entonces a Benjamin, me gustaría someter aquí a su consideración en qué medida los cuadros de gabinete podrían encontrar una actualidad superior en nuestro contexto artístico, marcado por la instalación. Contexto que serviría, a su vez, como palanca para hacer que aquellos cuadros salten de su pasado y nos entreguen su contenido –que según Benjamin nunca caerá mansamente en el regazo del historiador[18]– no a través del relato al que dan continuidad sino del relato



FIGURA 3. ADRIAN VAN STALBEMT. *LAS CIENCIAS Y LAS ARTES*, CA. 1650. 89,9 X 117 CM. Museo del Prado, Madrid

17. Benjamin, Walter: «Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs», en *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires, Taurus, 1989, §1, p. 91.

18. Benjamin, Walter: *op. cit.*, §3, p. 101.

que interrumpen. Esa imagen dialéctica –que se produce en el encuentro entre la instalación, que retorna a las imágenes del pasado para hacer algo con ellas, y los cuadros de gabinete, que vienen a decirnos algo sobre el sentido presente de la instalación– no puede dejar de ser un montaje; montaje que, no obstante, autorizan los propios cuadros de gabinete, que son de suyo no solo una imagen construida sino la imagen de su construcción, una constelación de tiempos y significados capaz de entender las obras como históricas –que no pasadas– es decir, como objetos que tienen algo que decir del presente (FIGURA 3).

En efecto, cuesta resistirse a la posibilidad de interpretar el montaje de citas característico de los cuadros de gabinete como una máquina dialéctica, en la que los objetos del pasado son arrancados del lugar en el que aparentemente encontraban su sentido «original», en un contexto de continuidad cultural orgánica, para adquirir una actualidad superior en una construcción claramente política.

Aunque no tenemos aquí espacio para desarrollar un análisis en profundidad del género, por otra parte bien estudiado[19], nos interesa destacar aquí un par de elementos que lo caracterizan. El primero, precisamente, su *carácter político*: los cuadros de gabinete eran una exaltación barroca de la imagen en un contexto bélico (su mayor desarrollo coincidió con las tres últimas décadas de la Guerra de los Ochenta Años, que terminó en 1648) en el que la Reforma apostó por la iconoclastia. Por decirlo de un modo plástico: los cuadros de gabinete serían, en la prolongada contienda entre la casa de Austria y los independentistas protestantes, el contradictor icónico de los cuadros de Saenredam, con sus iglesias enjalbegadas (FIGURA 4).

En efecto, mientras en los Países Bajos septentrionales –que gozaban de un alto grado de autonomía desde la Pragmática Sanción de 1549 y de plena independencia (las Provincias Unidas) a partir de la Paz de Wesfalia de 1648–, de religión mayoritariamente calvinista, los espacios de culto y socialización lucían ese aspecto rigurosamente minimalista que vemos en los cuadros de Saenredam, en la Flandes católica aparecieron unos cuadros que, con una clara voluntad dialéctica, proponían encuentros en espacios cubiertos de imágenes. Esos espacios son, en la inmensa mayoría de las ocasiones, el escenario de «una 'conversación' en el sentido más amplio del término [que] puede considerarse una concretización visual de *la poética del diálogo que debía fusionar la tarea de cita, el debate cultural y la meditación artística*»[20]. Esa inédita práctica cultural –que comenzó a llamarse en aquellos años «amor al arte»[21]– se convertiría en seña de identidad de una de las facciones

19. Para un estudio en profundidad de las pinturas de gabinete de aficionado, su iconografía y su papel sociohistórico, véase Scarpa Sonino, Annalisa: *Cabinet d'amateur. Le grandi collezioni d'arte nei dipinti dal XVII al XIX secolo*. Milano, Berenice, 1992; Díaz Padrón, Matías; Royo-Villanova, Mercedes: *David Teniers, Jan Brueghel y los gabinetes de pinturas*. Madrid, Museo del Prado, 1992. Van Suchtelen, Ariane; Van Beneden, Ben (eds.): *Room for Art in Seventeenth-Century Antwerp*. The Hague, Mauritshuis, 2009; Marr, Alexander (ed.): «Picturing collections in early modern Europe». *Intellectual History Review*, 20.1 (2010).

20. Stoichita, Victor: «La visita en el gabinete de pintura», en VV.AA.: *Historias mortales. La vida cotidiana en el arte*. Sabadell, Círculo de lectores, 2004, p. 232. (curs. mías)

21. A principios del s. XVII la guilda amberina de pintores de San Lucas creo una nueva categoría de miembros, diferenciada de los marchantes: los *liefhebbers der schilderijen* (amantes del arte); lo que pondría en evidencia tanto la importancia numérica de este colectivo como el reconocimiento social del que comenzaba a gozar el interés por el arte. Para la específica codificación institucional del amor como motivación para el consumo y la producción de imágenes en el s. XVII, véase Rosenthal, Lisa: «Frans Francken the Younger's Discovery of Achilles: Desire,



FIGURA 4. JAN SAENREDAM, *INTERIOR DE LA IGLESIA DE SAN ODULPHUS, ASSENDELFT*, 1649. 49,6 x 75 CM. Rijksmuseum, Ámsterdam

contendientes[22], en abierto contraste con lo que este bando consideraba «hábitos protestantes», representados, en los propios cuadros de gabinete, mediante figuras zoocéfalas, en su mayoría asnos, destruyendo obras de arte ora en espacios anexos al gabinete ora en otro gabinete pintado en un cuadro de la propia colección. Parece pues evidente que esta puesta en abismo de los modelos de recepción ideal que se hallaban en liza, no solo alude a una contienda bélica sino que nos habla de unas recepciones activas, inmersivas, comprometidas y con un altísimo grado de conciencia sobre el papel político de la pintura. Es decir, podemos suponer que la conversación que se representa en los gabinetes se parecería menos a la que cabría esperar entre diletantes que a la que mantendría el receptor dialéctico de Benjamin, atento a «la exigencia que se hace al investigador para que renuncie a la actitud tranquila, contemplativa frente a su objeto, para hacerse consciente de la constelación crítica en la que dicho fragmento del pasado se encuentra precisamente con el presente»[23] (FIGURA 5).

Deception, and Inalienable Possession», en Melion, Walter; Woodall, Joanna; Zell, Michael (eds.): *Ut Pictura Amor. The Reflexive Imagery of Love in Artistic Theory And* Practice, 1500-1700. Boston, Emory University, 1962.

22. En los cuadros del género y en sus antecesores –las alegorías de los sentidos– se encuentran por doquier referencias a la casa de Austria y a los soberanos y gobernadores católicos de los Países Bajos.

23. Benjamin, Walter: *op. cit*., §1, p. 91.



FIGURA 5. JAN BRUEGHEL EL VIEJO Y HIERONYMUS FRANCKEN EL JOVEN. *VISITA DE LOS ARCHIDUQUES ISABEL CLARA EUGENIA Y ALBERTO A LA COLECCIÓN DE PIERRE ROOSE*, CA. 1621-23. 95 X 123,3 CM. Walters Art Gallery, Baltimore

En estos cuadros, formando parte de las conversaciones de los *liefhebbers der schilderijen*, no es infrecuente reconocer a diversas *celebrities* de visita a las colecciones. Por ejemplo, en el paradigmático cuadro de Van Haecht *El gabinete de Van der Geest* (1628) «aparte de los archiduques Alberto e Isabel Clara Eugenia, y de Cornelius van der Geest, se ha identificado a Ambrosio de Spínola, vencedor en Breda, a Nicolás Rockrox, alcalde de Amberes, a Rubens en actitud de conversar con el archiduque, a Ladislas Vasa, futuro rey de Polonia»[24], entre familiares, cortesanos y amantes del arte. El cuadro cobra así algo de retrato neerlandés de grupo, con la salvedad de que el elemento de cohesión de las personas retratadas no sería la profesión sino el interés compartido por un determinado asunto. La sugerencia de convertir un *hobby* en un *lobby* (anticipando, por cierto, el concepto de «público» de Michael Warner) le da a estos cuadros otro punto de contemporaneidad, que se uniría al interés posmoderno por la «vida social» de las obras de arte (FIGURA 6).

Stoichita se apresura a advertir que ese encuentro nunca se produjo, lo cual no haría más que corroborar la sensación de que, en contra de lo que podría sugerir su vocación de catálogo, estos cuadros tienen menos carácter descriptivo que propositivo. Esa implausibilidad histórica de una posibilidad política alcanza su máximo exponente en los dos cuadros de gabinete en los que Van Haegh (hacia 1630)

24. Stoichita, Victor: *op. cit.*, p. 232.



FIGURA 6. WILLEM VAN HAECHT. *EL GABINETE DE PINTURAS DE CORNELIS VAN DER GEEST*, 1628. 99 X 129,5 CM. Rubenshuis, Amberes

representa a Apeles pintando a Campaspe en presencia de Alejandro Magno rodeados de cuadros de Rubens, Correggio, Reni o Van Dyck. Este radical «metaanacronismo» refuerza la puesta en abismo barroca no solo porque veamos cuadros dentro de cuadros, o porque algunos de ellos espejen el cuadro «real» subrayando su carácter metapictórico (como los gabinetes atacados por asnos protestantes dentro de cuadros de gabinete o, por ejemplo, el grabado representando a Apeles pintado a Campaste que aparece en el *El gabinete de Van der Geest*), sino porque la cordialidad de Alejandro con su pintor no hacía más que legitimar culturalmente la de los archiduques con los amantes del arte, al tiempo que vincula esa relación –que hoy calificaríamos foucaultianamente de saber / poder– con el origen mismo de la pintura (FIGURA 7).

> La inserción del acto creativo en una obra más amplia es muy significativa. Muestra que el producto del trabajo artístico nace en el seno del ensamblaje/colección, y que procede de lo que podemos llamar en la terminología actual una «deconstrucción combinatoria» de la historia del arte. El pintor que pinta en medio de la galería pone en el centro de su propio trabajo la experiencia histórica del arte en el acto de la creación [...] el pintor hace [...] una obra que nace de la interconexión de otras obras[25].

25. *Ibidem*, 242.



FIGURA 7. WILLEM VAN HAECHT. *APELES PINTANDO A CAMPASTE*, CA. 1630. 104,9 X 148,7 CM. Mauritshuis, La Haya

Explicada entonces la primera característica de los cuadros de gabinete que quisiéramos destacar aquí –su construcción política–, nos encontramos ahora en condiciones para abordar su proyección en la segunda característica que nos interesa y que, parafraseando a Stoichita, podríamos llamar «*deconstrucción combinatoria*». Como hemos visto, el aparatoso montaje que plantea el cuadro de gabinete incluye el amor al arte como modelo de reconocimiento e identidad colectiva en el marco de una reflexión sobre la naturaleza de la pintura como «un intertexto en el interior de otro intertexto. Es la historia del arte quien le guía», su sentido «se entiende solo al integrarlo en su contexto, es decir, en la galería flanqueada por [...] imágenes que tematizan el hacer»[26]. La pintura nace y se hace dentro de un sistema de imágenes y, digamos, jerarquías, que pueden alterarse y negociarse, haciendo saltar por los aires el historicismo mucho antes de que el pensamiento decolonial encuentre connivencias entre la historia del arte y el imperialismo, o de que Warburg o Malraux planteen sus propios «gabinetes de aficionado» como procedimiento de creación curatorial.

No cabe duda de que muchos de los cuadros mostrados en los gabinetes tienen temática religiosa (las colecciones integran más obras pertenecientes a la tradición italianizante que a la del propio «paradigma neerlandés» que el cuadro de gabinete representaba). Pero también lo es que, al menos en su primera fase, estas imágenes, presumiblemente de culto, se hallan rodeadas de objetos seculares que aluden a la cultura de la curiosidad de la modernidad temprana, desde instrumentos musicales,

26. *Ibidem*, 243.

científicos o geográficos hasta objetos decorativos y suntuarios, pasando por *Naturalia* y exóticas maravillas que aludían al proceso de globalización en curso[27]. Por otro lado, aunque es evidente que la reforma calvinista provocó destacados episodios iconoclastas, también lo es que su iconoclastia no se volvió en general contra la imagen, sino contra aquella imagen que era objeto de idolatría, es decir, contra la imagen de culto.

> La Reforma activó el proceso por el que la imagen *cobra conciencia de sí* misma. Dicho proceso resulta de los conflictos religiosos que desembocaron en las explosiones iconoclastas de 1522, 1566 y 1581 y que provoca en la segunda mitad del siglo XVI –y durante buena parte del siglo siguiente– una *dramatización sin precedentes de la condición de la imagen*. La tensión entre la negación absoluta de la imagen y su exagerada exaltación es fundamental para comprender la gran transformación de 1600. [...] La pared vacía de las iglesias protestantes no es simplemente una pared vacía, es una pared muda. Es pintura encalada, borrada, «des-hecha», pintura ausente. Y precisamente, es a partir de este «grado cero» cuando la pintura [...] *descubre y comprende la especificidad de su ser*; una *autoconciencia* que es plenamente asumida por el arte del siglo XVII.
>
> No es el arte en sí, ni la pintura sin más, lo que constituye el objeto de la revuelta iconoclasta. Esta revuelta apunta directamente hacia la imagen que tiene una función precisa, esto es, la imagen ligada al culto cristiano, situada en un contexto muy concreto (la iglesia) y destinada a una recepción paraestética (adoración o veneración). Es ahora cuando *se plantea el problema del arte en términos de función, recepción y contexto*. La crítica protestante funda, en su dialéctica, la noción moderna de arte[28].

Interesa recordar que muchos de estos cuadros incluían, en un lugar destacado[29], vírgenes en guirnalda –que también encontramos en la *Alegoría de la vista* (1617) y la *Alegoría de la vista y el olfato* (1618) de Jan Brueghel y Rubens, claros antecedentes del género–. La guirnalda, en la que se especializó Brueghel, era un recurso pictórico muy utilizado para convertir un icono en un cuadro: las imágenes arrancadas de los templos tenían con frecuencia formas idiosincrásicas adaptadas a los elementos arquitectónicos, en consecuencia, para encastrarlas en la paradigmática forma ortogonal del cuadro, resultaba muy socorrido rodear el icono de un buqué de flores que podía rellenar con gran flexibilidad cualquier espacio. La guirnalda, otro de los innumerables recursos alegóricos de los cuadros de gabinete, proporcionaría pues un ejemplo temprano de esa violencia simbólica que profanaba objetos de culto con funciones litúrgicas o áulicas en ritos comunitarios y los convertía en (lo que muy poco después llamaríamos) mercancías muebles, capaces de circular por los espacios del comercio y el discurso, fruidas privadamente por sus valores estéticos autónomos. *Cuadros entre cuadros*, sometidos al escrutinio subjetivo

27. No podemos entrar aquí en este tema, pero es importante señalar la relación de estos cuadros con el comercio con las colonias, que vendría a convertirlos en una prueba a favor de la hipótesis decolonial de que el proceso de modernización es indisociable de la colonización y empezó en el XVI, con la conquista de América.

28. Stoichita, Victor: *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Barcelona, Del Serbal, 2000, p. 95 (curs. mías).

29. Véase *Ibidem*, pp. 82-92.

de unos diletantes pequeñoburgueses, en un contexto claramente coyuntural, y, por si fuera poco, incluidos a su vez en otro cuadro que ponía si cabe más de manifiesto su «degradación» intelectual desde el ámbito ceremonial al discursivo. Muy rápidamente: el nacimiento de las bellas artes, con frecuencia vinculado a la estetización de los objetos cultuales saqueados por los ejércitos revolucionarios napoleónicos en sus auráticos lugares de origen, se encuentra en buena medida anticipado en estas guirnaldas que, por lo demás, alegorizaban con su buqué la propia práctica coleccionista de agavillar flores cortadas de diversos jardines (FIGURA 8).



FIGURA 8. JAN BRUEGHEL EL VIEJO Y PEDRO PABLO RUBENS. *LA VISTA*, 1617. 64,7 X 109,5 CM. Museo del Prado, Madrid

Trataré de explicar brevemente por qué me permito considerar que la profanación que sufría la imagen en los cuadros de gabinete era más violenta que la que sufría a manos de los asnos iconoclastas. El icono físicamente destruido puede conservar su carácter mítico en su condición de ruina o reliquia. No así el deconstruido. La representación, en su sentido trascendental, presupone una relación privilegiada entre la apariencia materializada en la imagen y la esencia del referente. Una conexión que, de alguna manera, transciende la relación meramente convencional entre el significante y el ser. El problema es que no tenemos más noticia de lo esencial –de la idea demiúrgica que está detrás de la multiplicidad devenida de los entes– que la que nos proporcionan los engañosos sentidos y las subjetivas categorías intelectuales. En consecuencia, en el imaginario iconódulo, el icono no sería solo la transubstanciación de lo infinito en lo finito, el verbo hecho carne[30], sino la única prueba material de la existencia de aquello a lo que supuestamente

30. No es baladí que la interpretación de la eucaristía estuviera en el centro de las diferencias entre católicos y reformistas: estos pensaban que el pan y el vino no se convertían en el cuerpo y la sangre de cristo, a los que simplemente hacían referencia, sígnica, cabría decir, no simbólica.

se remite. La representación –de ahí su relación con la ideología– daría por sentada la existencia de una realidad esencial e invariable, no accesible de forma inmediata por los sentidos pero, sin embargo, susceptible de corresponderse con una apariencia, generando una suerte de reconciliación estética entre lo uno y lo múltiple, lo ideal, eterno e invariable y lo material, contingente y mutable. De ahí que, durante siglos, resultara irrelevante –incluso improcedente– la autoría de las imágenes, de las que se esperaba que fueran, como el paño de la verónica, *acheiropoietai*, una proyección, sin mediación humana, de la esencia de lo divino sobre el plano de la apariencia. La figura del artesano anónimo o del genio trataba de hacer compatible la mediación –inevitablemente *técnica*– de la mano del creador con la posibilidad de que esta no estuviera guiada por su conciencia individual sino por la naturaleza o el espíritu, humano o divino.

Esta relación *en profundidad* entre el símbolo y lo simbolizado estaba custodiada por el «aquí y ahora» aurático de la imagen no mueble. Como es bien sabido, Benjamin vinculó el aura de la imagen con el ritual, pero subrayando su sustrato espacio-temporal: «¿qué es propiamente el aura? Una trama particular de espacio y tiempo: la aparición única de una lejanía por cercana que pueda estar»[31]. Las conversaciones de los gabinetes literalmente amanan las obras de arte, que aparecen «por los suelos», al alcance de las mascotas, en manos de niños y a la libre disposición de los contertulios. Las que cuelgan de la pared, parecen almacenadas como en los peines de un museo, sin más criterio que el del tamaño y en perfecta disposición a ser descolgadas. Al contrario del Pantocrátor de un ábside, inaccesible por cercano que se encuentre, los cuadros de los gabinetes parecen al alcance por muy alto que estén colgados. La conversión de la imagen en mercancía –implícita en la colección (de hecho, no es infrecuente en los cuadros de gabinete asistir a probables transacciones económicas[32])–, ya sea por el encastramiento del icono o por la invención del cuadro, no solo supondría una pérdida de aura –la imagen se acercaría a la espectadora al punto de dejarse *poseer*– sino que anticiparía una forma de conocimiento más «radical».

A diferencia de la literatura comparada, la «pintura comparada» resultó imposible mientras la imagen permaneció en su lugar (y no fue reproducible). El coleccionismo, legitimado culturalmente en los cuadros de gabinete, permitió, mucho antes de la invención de los carros de diapositivas o el *power point*, que dos imágenes se pusieran *en el mismo plano* y fueran comparadas. De este modo, la «representación» cambió completamente su acepción y, en lugar de a una correspondencia en profundidad, empezó a hacer referencia a una relación *en superficialidad*. Por poner un ejemplo plástico: si la imagen de la Virgen, la diosa o la princesa, en su lugar de culto, podían remitir longitudinalmente a la idea demiúrgica de mujer, en la disposición transversal de la colección lo que se percibe no es la relación entre la imagen de la mujer y su esencia, sino entre las diferentes representaciones (ahora ya en su acepción epistemológica y no ontológica) de la mujer en contextos culturales heterogéneos. Obviamente, si la primera

31. Benjamin, Walter: *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica [urtext]*. Itaca, México, 2003, §4, p. 47.

32. Relatos contemporáneos sugieren que la escena en la que Van der Geest muestra *La Virgen con el niño* de Metsys a sus invitados ilustraba la oferta de compra de los Archiduques al coleccionista, que, en todo caso, sí llegó a realizarse (véase Díaz Padrón, Matías; Royo, Mercedes: *op. cit*., p. 204.).

opción alentaba la expectativa de que existiera una mujer original, «como Dios manda», la segunda solo permitía pensar en la mujer como un constructo cultural iterado por mediación de la imagen. Por resumirlo: resultaría lícito encontrar en los cuadros de gabinete un antecedente tanto de la crítica posmoderna de la representación como de su resolución a volver la representación contra sí misma para enervar su estatuto.

Por otra parte, cabe afirmar que los cuadros de gabinete son críticos –en un sentido casi kantiano– en la medida en que ponen de manifiesto, junto a los contenidos iconográficos y estilísticos de la imagen, las condiciones de posibilidad de su propia existencia (y la del arte moderno), que pasa porque existan artistas, un mercado, un sistema discursivo más o menos institucionalizado de valoración de la obra, por el reconocimiento social del mecenazgo y el amor al arte, etc., etc., condiciones todas ellas escenificadas en el *Theatrum Pictorium* de los cuadros de gabinete, que acercaron la representación a su acepción teatral moderna. Esta puesta en escena de los elementos de mediación –en los que el saber se vincula al poder y a la iteración de sus prácticas– recusa la transparencia de la representación, su expectativa ideológica de dar a ver la realidad inmediata, de desocultar su espontánea enunciación.

Y aún cabría detectar otro impacto de los cuadros de gabinete en la línea de flotación de la representación. Si en los primeros cuadros de gabinete las colecciones tenían aún un cierto carácter enciclopédico, hacia mediados de siglo las pinturas del Teniers sobre las galerías del Archiduque Leopoldo Guillermo[33] acabaron con toda ambigüedad: las colecciones se consagraron a la pintura, con alguna muestra escultórica. Por otra parte, si en los cuadros pioneros el conjunto de la colección y varias de sus pinturas eran imaginarias, hacia mediados de siglo adquieren una función abiertamente documental. Con Teniers, cabría decir, el laberinto alegórico se convierte en un «cuadro catálogo», dando así un paso administrativo hacia el concepto moderno de colección: aunque obviamente carecen de su sistematicidad ilustrada, estos catálogos pictóricos anticipan al museo moderno (FIGURA 9).

> Las galerías archiducales [...] suponen una renovación, en cuanto a la valoración de las obras y los artistas. En los viejos inventarios o gabinetes se tenían en cuenta lo variado de los temas o el atractivo de los cuadros. En estas se manifiesta la valoración del autor, sobre la calidad y tema de la obra. Se introduce así el elemento más moderno de la estimación de la importancia del artista. Prevalece la importancia del autor y de la obra coleccionada, sobre su variedad y universalidad. Además, surge un nuevo aspecto del pintor; Teniers no quiere aparecer, cuando se autorretrata, como un artista trabajando en el caballete, sino como hombre importante por ser artista [...]. Y así se presenta como pintor de la corte, como consejero artístico, como experto o *connoisseur*, como promotor de la fama o importancia del arte pictórico. En primer plano, en el centro del cuadro, solo un paso atrás del archiduque, del magnate, del gran coleccionista. Las galerías sirven así para dar constancia de su valía, de su papel en el arte y la sociedad.
>
> Finalmente, son un documento. Reflejan cuadros verdaderos, una colección real, superan la fantasía de las primeras galerías imaginarias para ser un reflejo de aquella sociedad; hasta los personajes son personas importantes y contemporáneos. Se hacen

33. Nombrado Gobernador General de los Países Bajos y Borgoña poco antes de la Paz de Wesfalia.

como tal documento, con un fin también muy moderno y que había de llegar a ser muy fructífero: el de hacer partícipes a los demás, todavía no a todos como en el museo moderno, pero sí a bastantes, junto con el catálogo ilustrado que es el *Theatrum Pictorium*[34]. Simultáneamente a la manifestación del orgullo de poseerla, se siente el deseo o la necesidad de comunicarla. Se da un primer paso de la colección privada a la pública, giro que ha de ser tan fecundo en la historia de la cultura y que, quizá, se manifiesta con claridad, por primera vez, con la colaboración del archiduque y Teniers[35].



FIGURA 9. DAVID TENIERS EL JOVEN. *EL ARCHIDUQUE LEOPOLDO GUILLERMO DE HABSBURGO EN SU GALERÍA DE PINTURAS EN BRUSELAS*, 1647 – 1651. 104,8 X 130,4 CM. Museo del Prado, Madrid

Aunque los cuadros de gabinete habrían ido atemperando el aspecto de tesoro[36] que aún tenían los objetos suntuarios acumulados desordenada, sensual y excesivamente en las cámaras de las maravillas y en las alegorías de los sentidos, siempre mantuvieron esa sensación de concupiscencia que hace plausible la identificación

34. Título del que puede considerarse el primer catálogo de arte, publicado en Bruselas en 1660, con 243 ilustraciones de la colección del Archiduque, para el que Teniers, que se cuidó también de la edición, pintó los *pastiches* (miniaturas al óleo que servían de modelo para los grabados). Tienta relacionar la autorrepresentación de la figura de Teniers (como cabría hacer con la de su coetáneo Velázquez) con la deriva del artista posmoderno hacia la curaduría y la gestión cultural.

35. Díaz Padrón, Matías; Royo, Mercedes: *op. cit*., p. 46.

36. En el tesoro, las piezas individuales conservan un valor material –al margen de su sentido histórico o su valor arqueológico–, añadido a su carismático exotismo. Apelan a una satisfacción sensorial, no mediada por más discurso que el de la puesta en valor de la rareza y la curiosidad. El pensamiento ilustrado pronto se afanó en ordenar esos materiales idiosincrásicos que atentaban a su vocación comprehensiva.

benjaminiana de los documentos de cultura con los de la barbarie. Pero en esto anticiparían también a los primeros museos modernos, que no dejan de ser el botín de los vencedores y la ilustración de su historia: el triunfo de la iconoclastia.

> Originalmente el arte no fue creado por artistas sino por curadores. Y es que los primeros museos de arte, surgidos a fines del siglo XVIII y principios del XIX y constantemente incrementados en el transcurso del siglo XIX a consecuencia de las conquistas y saqueos imperiales de las culturas no europeas, se dedicaron a coleccionar y exponer como obras de arte, es decir, como objetos autónomos y desfuncionalizados de la pura contemplación, a todos los objetos funcionales «bellos» que antes habían sido empleados para distintos ritos religiosos, para la conformación de los espacios del poder o para la visibilización de la riqueza privada. Por tanto, fueron los curadores que administraban esos museos los que crearon el arte al manejar de manera iconoclasta los iconos de la religión y del poder[37].

Hipotéticamente, el sepelio administrativo de estos iconos en el cementerio museográfico habría de impedirles recuperar su aura. En los ya comentados términos benjaminianos, el desplazamiento de las imágenes de culto –fuera civil, militar o religioso– desde su «aquí y ahora» original, al espacio tiempo vacío del museo metropolitano –que nació con la vocación, ya sentida en las colecciones flamencas, de *acercar* las obras a sus espectadores (ya no feligreses)–, les haría perder irremisiblemente el aura. Ahora bien, si, como perspicazmente apunta Groys, la teoría del aura del filósofo alemán era fundamentalmente «topológica», nada impediría invertirla.

> Si la diferencia entre el original y la copia es solo topológica –si solo existe una diferencia entre un contexto cerrado, fijo, marcado, aurático y el espacio abierto, sin marca y profano de la anónima circulación masiva– entonces no solo es posible la operación de dislocación y desterritorialización del original, sino también lo es la operación de relocalización y reterritorialización de la copia. Uno no solo es capaz de producir una copia a partir de un original por una técnica de reproducción, sino que uno también puede producir un original a partir de una copia a través de una técnica de relocalización topológica de esa copia, o sea, por medio de la técnica de la instalación[38].

La definición groysiana de la instalación no incide tanto en la inmersión física de la espectadora en la obra (que en los cuadros barrocos solo puede ser –y no es poco– metafórica) como en el montaje provisional de una serie de materiales previamente desterritorializados y desauratizados para reconvertirlos en una nueva obra. No otra cosa harían los cuadros de gabinete que crear un cuadro original, a partir de copias, para el inédito espacio de la circulación discursiva (obviamente en el XVII aún no masiva). Por supuesto, Benjamin desarrolla su teoría del aura en el contexto de «la época de la reproductibilidad técnica», muy diferente al barroco flamenco (aunque los *pastiches* de Teniers anticipan en cierta medida ese fenómeno). No obstante, como hemos explicado, entendemos aquí que la pérdida de aura tiene menos que

37. Groys, Boris: «El curador como iconoclasta», *Criterios*, 2 (2011), p. 24.
38. Groys, Boris: «La topología del arte contemporáneo», *Esfera pública* (2009), s. p.

ver con la reproductibilidad que con la ya comentada reconceptualización de la representación en un contexto relacional; reconceptualización por la cual el valor de la imagen no derivaría de la *identidad* (metafísica) con su referente sino de su *diferencia* (cabría decir lingüística) con el resto de las imágenes. La consideración del arte no como una apariencia singular relacionada con una esencia universal y eterna sino como imagen entre imágenes marcada por su coyuntural diferencia, bien podría estar en el origen de la concepción contemporánea del arte.

> Nuestra relación contemporánea con el arte no puede, por ende, reducirse a una «pérdida del aura». Más bien la época moderna organiza una compleja interacción de dislocaciones y relocalizaciones, de desterritorializaciones y reterritorializaciones. Lo que distingue al arte contemporáneo del de momentos anteriores es solo el hecho de que la originalidad de una obra de nuestro tiempo no se establece de acuerdo a su propia forma, sino a través de su inclusión en un determinado contexto, en una determinada instalación, por medio de su inscripción topológica[39].

Siguiendo esta lógica se entenderá aún mejor la relación entre el arte contemporáneo y los cuadros de gabinete. Porque recordemos que la originalidad de estos, que deriva de la decisión de pintar copias de imágenes desplazadas de su lugar de origen para dar a ver su propuesta de gestión provisional de la inédita circulación de las imágenes, se emplaza en un «aquí y ahora» que no puede localizarse si no es por referencia a la distancia que marca con la solución iconoclasta. Pues bien, para Groys…

> El genuino artista Moderno estaba supuesto a efectuar una ruptura radical con el pasado, a borrar, destruir el pasado, alcanzar ese punto cero de la tradición artística y, al hacerlo, darle un nuevo comienzo a un nuevo futuro. […] Abolir las tradiciones, romper con las convenciones, destruir el viejo arte y erradicar los valores obsoletos fueron los slogans del momento. La práctica de la vanguardia histórica estuvo basada en la ecuación «negación es creación», que ya había sido enunciada por Bakunin, Stirner y Nietzsche. Las imágenes iconoclastas de la destrucción y la reducción estuvieron destinadas a servir como iconos del futuro. El artista estaba supuesto a encarnar el «activo nihilismo» de la nada (nothingness) que lo originaba todo[40] (FIGURA 10).

El (meta)relato del moderno es la historia de un proceso de vaciado: habría comenzado estetizando y desauratizando en el museo el botín de los objetos simbólicos decomisados al antiguo régimen, para continuar expulsando del espacio de la representación a vírgenes, reyes, diosas, santos y palacios sustituyéndolos por rameras, burgueses, traperos, bulevares y locales de alterne. A esta degradación simbólica y temática le siguió un sistemático desmontaje procedimental, que empezó cuestionando el acabado *pompier*, el dibujo académico o la perspectiva cónica, para proseguir con la destrucción sistemática de los soportes, procedimientos o prácticas tradicionales, incluyendo la deconstrucción de todo tipo de convicciones y convenciones disciplinares.

---

39. *Ibidem*.
40. *Ibidem*.



"Covering a wall with an image of that wall delivers a work of art right into the zone where surface, mural and wall have engaged in dialogues central to modernism."

William Anastasi, West Wall, Dwan Main Gallery, 1967. o/c, 85½" × 157½".

All this traffic across the wall made it a far from neutral zone. Now a participant in, rather than a passive support for the art, the wall became the locus of contending ideologies and every new development had to come equipped with an attitude toward it. (Gene Davis's exhibition of micro-pictures surrounded by oodles of space is a good joke about this). Once the wall became an esthetic force, it modified anything shown on it. The wall, the context of the art, had become rich in a content it subtly donated to the art. It is now impossible to paint up an exhibition without surveying the space like a health inspector, taking into account the esthetics of the wall which will inevitably "artify" the work in a way that frequently diffuses its intentions. Most of us now "read" the hanging as we would chew gum—unconsciously and from habit. The walls' esthetic potency received a final impetus from a realization that, in retrospect, has all the authority of historical inevitability: the easel picture didn't have to be rectangular.

Stella's early shaped canvases bent or cut the edge according to the demands of the internal logic that generated them. (Here Michael Fried's distinction between inductive and deductive structure remains of one of the few practical hand tools added to the critic's black bag). The result powerfully activated the wall; the eye frequently went searching tangentially for the wall's limits. Stella's show of striped U-, T- and L-shaped canvases at Castelli in 1960 "developed" every bit of the wall, floor to ceiling, corner to corner. Flatness, edge, format and wall had an unprecedented dialogue in that small uptown Castelli space. As they were presented, the works hovered between an ensemble effect and independence. The hanging here was as revolutionary as the paintings; since the hanging was part of the esthetic, it evolved simultaneously with the pictures. The breaking of the rectangle formally confirmed the wall's autonomy, altering for good the concept of the gallery space. Some of the mystique of the shallow picture plane (one of the three major forces that altered the gallery space) had been transferred to the context of art.

This result brings us back again to that archetypal installation shot—the suave extensions of the space, the pristine clarity, the pictures laid out in a row like expensive bungalows. Color field painting, which inevitably comes to mind here, is the most imperial of modes in its demand for *lebensraum*. The pictures recur as reassuringly as the columns in a classic temple. Each demands enough space so that its effect is over before its neighbor's picks up. Otherwise the pictures would be a single perceptual field, frank ensemble painting, detracting from the uniqueness claimed by each canvas. The color field installation shot should be recognized as one of the teleological end-points of the modern tradition. There is something splendidly luxurious about the way the pictures and the gallery reside in a context that is fully sanctioned socially. We are aware we are witnessing a triumph of high seriousness and hand-tooled production, like a Rolls-Royce in a showroom that began as a Cubist jalopy in an outhouse.

What comment can you make on this? A comment has been made already, in an exhibition by William Anastasi at Dwan in New York in 1965. He photographed the empty gallery at Dwan, noticed the parameters of the wall, top and bottom, right and left, the placement of each electrical outlet, the ocean of space in the middle. He then silkscreened all this data on a canvas slightly smaller than the wall and put it on the wall. Covering the wall with an image of that wall delivers a work of art right into the zone where surface, mural and wall have engaged in dialogues central to modernism. In fact, this history was the theme of these paintings, a theme stated with a wit and cogency usually absent from our written clarifications. For me, at least, the show had a peculiar after-effect: when the paintings came down, the wall became a kind of ready-made mural and so changed every show in that space thereafter. ■

Copyright © 1976 by Brian O'Doherty.
Brian O'Doherty shows at the Betty Parsons Gallery under the name of Patrick Ireland.

30

FIGURA 10. ÚLTIMA PÁGINA DEL ARTÍCULO DE BRIAN O'DOHERTY «INSIDE THE WHITE CUBE (PART. 1)», *ARTFORUM*, MARZO DE 1976, CON LA REPRODUCCIÓN COMENTADA DE LA OBRA *WEST WALL*, DE WILLIAM ANASTASI EN LA DWAN MAIN GALLERY, 1967

Tras el paseo triunfal de la abstracción (suprematista, neoplasticista, neoexpresionista o postpictórica) por el cubo blanco –y del estilo internacional por las calles– el episodio final habría estado protagonizado por la renuencia Pop a diferenciar el arte de resto de las mercancías, el vaciamiento Conceptual del espacio expositivo y el desalojo Minimal del pedestal, que habría convertido la enésima versión del «último cuadro» de Malevich en monumento al nihilismo. No podemos desarrollar aquí este relato, por otra parte bien conocido, pero parece plausible identificarlo con el desarrollo de un impulso iconoclasta que vimos nacer en las iglesias de Saenredam. Lo que nos interesa aquí es analizar por qué la respuesta posmoderna a la crisis de este paradigma habría incidido –exactamente como en los cuadros de gabinete– en el abundamiento en ese espíritu iconoclasta pero no por la vía de la destrucción física de las imágenes sino de deconstrucción combinatoria, de su desterritorialización y su reterritorialización (FIGURA 11).



FIGURA 11. MARCO RICCI. FRAME DEL VIDEO *THE TRANSFORMATIVE POWER OF THE ROTHKO CHAPEL*. MOUTH WATERING MEDIA. *http://rothkochapel.org/the-transformative-power-of-the-rothko-chapel*

El museo, prefigurado en la colección, habría nacido como no-lugar, como espacio-tiempo vacío y sin marcas[41] para enervar y exorcizar las fuerzas míticas del Antiguo Régimen sometiéndolas a su administración racional. Pero, tras esta fase inicial «militante», pronto se convirtió en el templo laico de la triunfante religión del nihilismo, de una civilización secularizada y estetizada que fue abjurando de sus valores metafísicos y abrazando criterios contingentes, derivados de acuerdos puramente mercantiles o convencionales. En paralelo, sucedió un fenómeno significativo: las obras de arte, que habían nacido en el museo como una *consagración* cultural de «objetos funcionales que antes habían sido empleados para distintos ritos», comenzaron a concebirse en la modernidad adaptadas ya a este estatuto especulativo, es decir, se crearon directamente como objetos estéticos. La insistencia de «los rechazados» por entrar en el salón ilustraría ese episodio en el que los iconoclastas sienten su paradójica dependencia del museo, pero Groys señala el urinario de Duchamp como el momento paradigmático en el que el arte deja de tener que ver con la devaluación (por parte del curador) de iconos sagrados para dedicarse a la exaltación (por parte de la artista) de objetos profanos: «Antes se creaba arte devaluando cosas sagradas, hoy, por el contrario, elevando el valor de las cosas profanas. Así que la iconoclasia original se ha transformado en iconofilia»[42]. No es que el museo consagre para la posteridad un valor que el urinario hubiera adquirido en la historia, es que el urinario se concibe de entrada como una estrategia de sentido que *solo* puede funcionar dentro de la institución arte que está cuestionando (necesita un aparato expositivo, un jurado, unas bases, una reacción acorde a unas prácticas profesionales, una foto de un mítico fotógrafo y galerista…).

De este modo, el templo del nihilismo triunfante se convirtió en el «contexto cerrado, fijo, marcado, aurático» en el que la obra reencontró su lugar, su «aquí y

41. Para un comentario del imaginario espacio temporal continuo del museo, véase Stoichita, Victor: «El museo y la ruina, el museo como ruina», en *Cómo saborear un cuadro*. Madrid, Cátedra, 2009, pp. 262 ss.

42. Groys, Boris: «El curador como iconoclasta», *Criterios*, 2 (2011), p. 25.

ahora» *original*. (No es casualidad que la museología contemporánea evolucionara desde el inicial aspecto de «cuadro de gabinete» del museo decimonónico hacia el límpido cubo blanco que dispensa a cada obra su halo de lejanía por cercana que se encuentre) (FIGURA 12).



FIGURA 12. STEVEN HOLL. NELSON-ATKINS MUSEUM OF ART, KANSAS CITY. Fotografía de Andy Ryan, Roland Halbe para la *revista AV*

Pues bien, culminado en los años 70 el proceso de reauratización del arte del moderno, al arte posmoderno no le cabría más cometido de vanguardia que el de reiniciar el proceso de desacralización, arrancando de nuevo los objetos artísticos que autónomamente se habían autootorgado esta consideración y que ocupaban un lugar ya definido en la historia del arte, y devolviéndolos de nuevo al espacio sin aura de la circulación discursiva. Esa sería, a juicio de Groys, la función de la instalación, y el motivo por el que se habría convertido en la forma señera de la posmodernidad (FIGURA 13).

El proyecto greenbergiano se basaba en la calidad, incontrovertible, de la obra, una calidad dependiente de su autonomía, es decir, de su indisposición a servir como ilustración de un relato histórico (que no haría más que poner en evidencia su propio carácter contingente). Se afirmaba en la *puesta en obra de la verdad* de su *presencia* anicónica y exigía de su templo museístico una mimetización integral: abjurar de cualquier delito ornamental, encalar sus muros ortogonales, bañarlos de una iluminación neutra y llenarlos de cartelas con un lacónico «sin título». No había en el proyecto ningún lugar para la «poética del diálogo» ni ningún otro atisbo de discursividad. Los artistas del moderno despreciaban la curaduría: «La imagen debe hablar por sí misma, la sola observación muda de la imagen debe convencer al observador de su valor. [...] La palabrería teórica y narrativa debe cesar»[43]. Cualquier mediación curatorial no

43. *Ibidem*.



FIGURA 13. VISTA DE LA EXPOSICIÓN *THE MUSEUM AS MUSE: ARTISTS REFLECT*, 1999, MOMA, NUEVA YORK. AL FONDO: MARK DION, *THE GREAT CHAIN OF BEING*, 1998 Y SUSAN HILLER, *FROM THE FREUD MUSEUM*, 1991-1996. Fotografía de Thomas Griesel. *https://www.moma.org/calendar/exhibitions/185*

haría más que levantar sospechas –que finalmente Greenberg no pudo esquivar– de que es solo su poder, convertido en saber, el garante de la calidad del arte. El gran público tampoco estaba para historias: aunque no alcanzara a ver nada (en la fiesta de ocularcentrismo), sacrificaba con gusto el entendimiento a la tranquilizadora fe en el valor incuestionable y manifiesto de la obra de arte. De ahí que, aún hoy, prefiera las ferias a los museos, pues, en aquellas, las obras se muestran descontextualizadas, sin discurso curatorial, exhiben su valor como una cualidad no adyacente sino inherente a la cosa misma. Un valor, por otra parte, *evidente* (las obras aparecen junto a su importe), exagerado por el mercado y el espectáculo, que celebran su coincidencia con el precio y rinden así tributo al fetichismo de la mercancía. Por su parte, el arte Pop tampoco se mostraba muy proclive al desarrollo discursivo del criterio: incapaz de distinguir lo alto de lo bajo, las copias de los simulacros, su proyecto vendría a certificar la positividad de la sociedad del espectáculo: «lo que aparece es bueno, lo que es bueno aparece»[44] (FIGURA 14).

El metarrelato del historicismo moderno narraba –ocultando celosamente la labor fundante de su ideología– *el triunfo de la iconoclastia*. Un mito que conducía a la idolatría de sus propios hitos. El contrarrelato posmoderno no haría más que abundar en la iconoclastia modernista, pero haciendo explícita su construcción histórica.

44. Debord, Guy: *La sociedad del espectáculo* (1967). Valencia, Pre-textos, 2005. § 12.



FIGURA 14. CERITH WYN EVANS, EXPOSICIÓN EN HOPKINSON MOSSMAN, AUCKLAND, 2014. AL FONDO *NOW/HERE (NOWHERE)*. Imagen: Contemporary Art Daily. *https://www.contemporaryartdaily.com/project/cerith-wyn-evans-at-hopkinson-mossman-auckland-8337*

> Porque toda integración de una imagen en una historia, toda utilización de una imagen como ilustración de una determinada narración, es iconoclasta, aunque sea esta la historia del triunfo de esa imagen, la historia de su transfiguración, de su gloria[45].

Exactamente igual que los cuadros de gabinete, la instalación opone a la iconoclastia «literalista» del calvinismo –a la postre convertida en *espíritu del capitalismo*– la puesta en abismo de la representación, la desterritorialización de la imagen y su conversión en ilustración en el contexto de un proceso discursivo. Como en los cuadros de gabinete, el arte contemporáneo se sabe en la necesidad de construir su texto como contexto, la trazabilidad de su genealogía como espacio de elucidación. Este agenciamiento, como práctica, como *forma*, hace explícita su pertinencia en la historicidad después del historicismo, su valor concursal una vez perdida su autonomía. En la instalación, la obra recupera su condición moderna, desprovista de carisma y lugar, obligada a re-crear un pasado que no puede heredar, porque no tiene más patrimonio que su relato (FIGURA 15).

> Es por eso que yo sostengo que la instalación es la forma señera del arte contemporáneo. La instalación demuestra ser una determinada selección, una determinada concatenación de opciones, una determinada lógica de inclusiones y exclusiones. Al hacer esto, una instalación manifiesta aquí y ahora una determinada decisión acerca de qué es viejo y qué es nuevo, qué es un original y qué es una copia. Cada exposición importante, o cada instalación, está hecha con la intención de designar un nuevo orden de recuerdos, proponer

45. Groys, Boris: «El curador como iconoclasta», *Criterios*, 2 (2011), p. 25.

nuevos criterios para contar una historia y diferenciar entre el pasado y el futuro. El arte Moderno estuvo trabajando en el nivel de las formas individuales. El arte contemporáneo está trabajando en el nivel del contexto, del marco, el fondo, la nueva interpretación teórica. Es por eso que el arte contemporáneo es menos una producción de obras de arte individuales que una manifestación de una decisión individual de incluir o excluir cosas e imágenes que circulan anónimamente en nuestro mundo, para darles un nuevo contexto o para negárselo: una selección privada que es al mismo tiempo públicamente accesible y de ahí hecha manifiesta, explícita, presente. Incluso si una instalación consistiera en una pintura individual, es todavía una instalación, ya que el aspecto crucial de la pintura como una obra de arte no es el hecho de que haya sido producida por un artista, sino el de haber sido seleccionada por un artista y presentada como algo escogido[46].



FIGURA 15. JOSEPH KOSUTH. *THE PLAY OF THE UNMENTIONABLE*, 1990. Brooklyn Museum, Nueva York

La imagen dialéctica se produce cuando la pintura de gabinete viene hacia el presente a mostrar un cuadro en el que la autoría cede su importancia al espacio en el que se discute el proceso de selección del archivo de nuestro imaginario. Y a demostrar que la instalación no tiene que ver con el tránsito literal por la obra, un vestigio del proyecto vanguardista de unir arte y vida que ya se habría consumado en la difusa estetización de la sociedad del espectáculo[47]. De hecho, la politización de esa estetización pasaría por el ejercicio de la capacidad de discriminar, de entre la

46. Groys, Boris: «La topología del arte contemporáneo», *Esfera pública* (2009), s. p.

47. Parece evidente que la fusión arte-vida estaría ya consumada, pero no, desde luego, en la forma emancipadora en que la imaginó la vanguardia, sino en una –en palabras de J.L. Brea– «estetización difusa» más relacionada con el capitalismo afectivo, del espectáculo, de la experiencia o la conciencia, que con el programa vanguardista.

miríada de imágenes que reclaman actualidad, las que realmente tendrían derecho a definir el presente: esa puesta en discusión del archivo es la que acerca la instalación a la genealogía antes comentada de Benjamin, Warburg, Malraux y Broodthaers (FIGURA 16).



FIGURA 16. DAVID MALJKOVIĆ, *A RETROSPECTIVE BY APPOINTMENT*, 2015. INSTALACIÓN EN EL ESTUDIO DEL ARTISTA. Imagen: Contemporary Art Library.
https://www.contemporaryartlibrary.org/project/david-maljkovic-9345/7

Al mismo tiempo, la imagen dialéctica se produce cuando la instalación retorna al pasado para construir esa genealogía en contraste dialéctico con la iconoclastia del moderno. No para negarla, pues su trabajo de vaciamiento de la ideología de la representación es el único patrimonio que nos cabe heredar, y más necesario que nunca en este mundo devenido imagen; sino, bien al contrario, para evitar auratizar el nihilismo (lo que ocurriría de convertir la instalación en una escenografía del aquí y el ahora de la obra, reotorgándole la función del templo o el palacio), convertirlo en objeto de idolatría y olvidar el sentido histórico de su desfondamiento. «Para que la curaduría pueda ser una expresión del ateísmo del arte, es decir, para que la curaduría pueda seguir siendo fiel a los orígenes seculares del arte y pueda resistir a la transformación del arte en religión del arte»[48], debemos recordar que la *deconstrucción* planteada por la modernidad nos condena, como a Atlas y Sísifo, a la

48. Groys, Boris: «El curador como iconoclasta», *Criterios*, 2 (2011), p. 28.

recombinación, a construir relatos «partiendo de cero y con muy poco»[49], utilizando el potencial iconoclasta de la curaduría para «la reconversión de la obra de arte autónoma en una ilustración que no tiene su valor en sí misma sino fuera de ella, en la narrativa histórica»[50].

49. Benjamin, Walter: «Experiencia y pobreza», en *Discursos interrumpidos I*, Taurus, 1998, p. 173.
50. Groys, Boris: *op. cit.*, p. 28.

REFERENCIAS

Benjamin, Walter: «Experiencia y pobreza», en *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires, Taurus, 1998, pp. 165-174.

Benjamin, Walter: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica [urtext]*. México, Itaca, 2003.

Benjamin, Walter: «Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs», en *Discursos interrumpidos I.* Buenos Aires, Taurus, 1989, pp. 86-139.

Benjamin, Walter: *Libro de los pasajes*. Madrid, Akal, 2004.

Benjamin, Walter: *Tesis la historia y otros fragmentos*. México, Itaca-UACM, 2008, §18A, p. 58.

Bishop, Claire: «Antagonism and Relational Aesthetics», *October*, 110 (Fall 2004), pp. 51-79.

Bishop, Claire: «But is it installation art?», *Tate etc*, 3 (2005). [En línea] *https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-3-spring-2005/it-installation-art [fecha de consulta: 03/04/2023*

Bishop, Claire: *Installation art: a critical history*. London, Tate, 2005.

Bishop, Claire: «El arte de la instalación y su herencia», *Ramona*, 78 (2008), pp. 46-51.

Bishop, Claire: «¿Qué es un curador? El ascenso (¿y caída?) del curador *auteur*», *Denken Pensée Thought*, 7 (2011), pp. 105-119.

Bryson, Norman: *Visión y pintura. La lógica de la mirada*. Madrid, Alianza, 1991.

Coulter-Smith, Graham: *Deconstruyendo las instalaciones / Deconstructing Installation Art*. Madrid, Brumaria, 2009.

Díaz Padrón, Matías y Mercedes Royo. *David Teniers, Jan Brueghel y los gabinetes de pinturas*. Madrid, Museo del Prado, 1992.

Fried, Michael: «Art and Objecthood», *Artforum*, 5/10 (1967), pp. 12-23.

Groys, Boris: «La topología del arte contemporáneo». *Esfera pública* (2009). [En línea] *http://esferapublica.org/nfblog/la-topologia-del-arte-contemporaneo/* [fecha de consulta: 03/04/2023]

Groys, Boris: «El curador como iconoclasta», *Criterios*, 2 (2011), pp. 24-28.

Groys, Boris: *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Buenos Aires, Caja negra, 2016.

Kabakov, Ilia; Groys, Boris: «De las instalaciones, un diálogo», *Lugar a dudas (cuartillas)*, 4 (2008). [En línea] *http://www.lugaradudas.org/archivo/pdf/cuartilla5.pdf* [fecha de consulta: 03/04/2023]

Larrañaga, Josu: *Instalaciones*. Hondarribia, Nerea, 2001.

Luelmo, José María: «La historia al trasluz: Walter Benjamin y el concepto de imagen dialéctica», *Escritura e imagen*, 3 (2007), pp. 163-176.

Marr, Alexander (ed.): «Picturing collections in early modern Europe». *Intellectual History Review*, 20/1 (2010), pp. 1-4.

Rebentisch, Juliane: *Estética de la instalación*. Buenos Aires, Caja negra, 2018.

Rosenthal, Lisa: «Frans Francken the Younger's Discovery of Achilles: Desire, Deception, and Inalienable Possession», en Melion, Walter; Woodall, Joanna; Zell, Michael (eds.): *Ut Pictura Amor. The Reflexive Imagery of Love in Artistic Theory And Practice, 1500-1700*. Boston, Emory University, 1962, pp. 704-729.

Scarpa Sonino, Annalisa: *Cabinet d'amateur. Le grandi collezioni d'arte nei dipinti dal XVII al XIX secolo*. Milano, Berenice, 1992.

Stoichita, Victor: «La visita en el gabinete de pintura», en VV.AA.: *Historias mortales. La vida cotidiana en el arte*. Sabadell, Círculo de lectores, 2004, pp. 231-247.

Stoichita, Victor: *La invención del cuadro. arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea* (1993). Barcelona, Del Serbal, 2000.

Stoichita, Victor: «El museo y la ruina, el museo como ruina», en *Cómo saborear un cuadro.* Madrid, Cátedra, 2009, pp. 255-280.

Tejeda, Isabel: «Pasajes de espacio, tiempo y espectador: instalaciones, nuevos medios y piezas hibridas en la colección del IVAM», en *Instalaciones y nuevos medios en la colección del IVAM. Espacio. Tiempo. Espectador*. IVAM, Valencia, 2006, pp. 27-67.

Van Suchtelen, Ariane; Van Beneden, Ben (eds.): *Room for Art in Seventeenth-Century Antwerp*. The Hague, Mauritshuis, 2009.

LA ARQUITECTURA RELIGIOSA DE FELIPE BUSIÑAC Y BORBÓN A TRAVÉS DE SUS OBRAS EN TERUEL: LOS CARMELITAS DE RUBIELOS DE MORA (1659) Y LA IGLESIA DE MOSQUERUELA (1675-1677)

THE RELIGIOUS ARCHITECTURE OF FELIPE BUSIÑAC Y BORBÓN THROUGH HIS WORKS IN TERUEL: THE CARMELITES OF RUBIELOS DE MORA (1659) AND THE CHURCH OF MOSQUERUELA (1675-1677)

Jorge Martín Marco[1]

Recibido: 15/11/2022 · Aceptado: 04/03/2023
DOI: https://doi.org/10.5944/etfvii.11.2023.36074

Resumen[2]

La historiografía del arte aragonés que se había referido a Felipe Busiñac y Borbón, uno de los profesionales de la arquitectura más importantes en el Aragón del Seiscientos, había situado su trayectoria laboral en Borja y en Zaragoza. Sin embargo, tanto la revisión de estudios ya publicados, como el hallazgo de noticias documentales inéditas lo sitúan involucrado en dos proyectos en la provincia de Teruel, en el convento del Carmen de Rubielos de Mora y en la iglesia parroquial de Mosqueruela, dos ejemplos que permiten comprender la evolución de la arquitectura religiosa de Busiñac.

Palabras clave

Arquitectura; barroco; Aragón; Rubielos de Mora; Mosqueruela; Felipe Busiñac y Borbón

Abstract

The historiography of Aragonese art that had referred to Felipe Busiñac y Borbón, one of the most important architecture professionals in 1600s Aragon, had located his career in Borja and Zaragoza. However, both the review of studies already published, as well as the discovery of unpublished documentary news, place him involved in two projects in the province of Teruel, in the convent of Carmen de

1. Universidad de Zaragoza. C.e.: *jorgemartinmarco@unizar.es*; ORCID: <*https://orcid.org/0000-0002-5163-7410*>

2. Trabajo realizado en el marco del Proyecto de Investigación I+D «VINOBLE. Vivir noblemente en la Valencia moderna» (PID2021-126266NB-100).

Rubielos de Mora and in the parish church of Mosqueruela, two examples that allow us to understand the evolution of the religious architecture of Busiñac.

Keywords

Architecture; baroque art; Aragon; Rubielos de Mora; Mosqueruela; Felipe Busiñac y Borbón

FELIPE BUSIÑAC Y BORBÓN constituye una de las figuras más importantes de la arquitectura desarrollada en Aragón en torno al ecuador del Seiscientos. Si bien su trayectoria se conoce desde hace varias décadas, principalmente, la desarrollada en Zaragoza y Borja[3], carecía de un estudio de conjunto de las obras documentadas y conservadas. Con este texto, continúa completándose su trabajo en la arquitectura religiosa fuera de ambas ciudades, concretamente, en tierras de la actual provincia de Teruel.

En efecto, Busiñac fue el encargado de redactar el proyecto de finalización de la iglesia y el convento de los carmelitas en Rubielos de Mora en 1659, un dato conocido desde hace varias décadas y que ha pasado desapercibido para la historiografía del arte aragonesa[4], y también fue el responsable de la reforma de la iglesia de la Asunción de Mosqueruela entre 1675 y 1677, una referencia inédita que permite conocer una de sus últimas obras de arquitectura religiosa. De este modo, además de completar el rompecabezas que supone la trayectoria profesional de un maestro de obras, en este caso, Felipe Busiñac y Borbón, insertando estos dos trabajos dentro de su producción, también se recompone el de la arquitectura barroca de la actual provincia de Teruel y el de la ciudad de Zaragoza, dos vías de investigación en las que nos encontramos trabajando y en las que todavía quedan muchas cuestiones por averiguar.

SOBRE FELIPE BUSIÑAC Y BORBÓN: ORÍGENES, PERFIL Y TRAYECTORIA PROFESIONAL

Cuando Antonio Ponz se refirió al Puente de Piedra de Zaragoza, incluyó que «Felipe de Busiñac, natural del Rosellon, que entonces era de España» había llevado a cabo una reforma en 1659[5]; un dato que ha servido a la historiografía para suponerle unas raíces francesas, cuando, en realidad, el Rosellón no se cedió a Francia hasta el Tratado de los Pirineos en 1659[6].

Lejos de etiquetas geográficas, Busiñac debe inscribirse dentro del fenómeno de la llegada de maestros de obras transpirenaicos –un término, quizá, más ajustado a la realidad política de ese momento– a tierras aragonesas, que, tal y como ha señalado el profesor Javier Ibáñez Fernández en sus estudios sobre estos profesionales,

3. La documentación de Zaragoza, reseñada en Almería, José Antonio *et alii*: *Las artes en Zaragoza en el último tercio del siglo XVII (1676-1696). Estudio documental*. Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1983, pp. 143-144, y en Bruñén Ibáñez, Ana Isabel; Calvo Comín, M.ª Luisa; Senac Rubio, M.ª Begoña: *Las artes en Zaragoza en el tercer cuarto del siglo XVII (1655-1675). Estudio documental*. Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1987, pp. 90-94; y la de Borja, publicada en Bruñén Ibáñez, Ana Isabel; Senac Rubio, M.ª Begoña: «La Construcción del Convento de la Concepción de Borja. Arquitectos e Influencias», *Aragonia Sacra*, X (1995), pp. 77-91.

4. Arciniega García, Luis: *El monasterio de San Miguel de los Reyes*. Valencia, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura i Educació, Direcció General del Llibre, Arxius y Biblioteques, 2001, vol. II, pp. 253-271, espec. pp. 264-267. El autor proporcionó el dato gracias a una copia del acuerdo, pero no pudo localizar el original en el archivo de la localidad, quizá, debido a su organización. Ahora, el protocolo de Onofre de Arechoa de 1659 se encuentra en el Archivo Histórico Provincial de Teruel, y gracias a la fecha proporcionada por Arciniega, conseguimos localizar la capitulación.

5. Ponz, Antonio, *Viage de España.* Madrid, viuda de Ibarra, hijos y compañía, 1788, vol XV, p. 87.

6. Jané, Óscar: «La formación de la frontera del Pirineo catalanoaragonés desde la Época Moderna: una mirada política y social», en Truchuelo, Susana; Reitano, Emir: *Las fronteras del Mundo Atlántico (siglos XVI-XIX)*. La Plata, Universidad Nacional de la Plata, 2017, pp. 215-249.

los Pirineos no fueron una «barrera infranqueable» para las transferencias arquitectónicas –en nuestro caso– a lo largo de la Edad Media y de la Moderna[7]. El flujo migratorio de estos maestros que llegaron a Aragón para desarrollar su oficio tuvo especial incidencia a mediados del Quinientos, pero todavía continuó –aunque en menor medida– a lo largo de los siglos XVII y XVIII, que es el momento de la llegada de Busiñac y Borbón a Zaragoza.

Seguramente el establecimiento de Felipe en Zaragoza estuvo condicionado por la presencia en la ciudad de su tío materno Diego Borbón (doc. 1628-1652/1653)[8], que trabajó como cantero y albañil en obras tan destacadas del panorama zaragozano como la capilla de Santa Elena en la catedral del Salvador a partir de 1637[9]. Pero Felipe no fue el único miembro de esta saga que llegó a Zaragoza, ya que también lo hicieron sus hermanos Carlos (doc. 1623-1655, †1655) y Jaime (doc. 1630-1693)[10], que, de igual modo, se dedicaron al oficio de la arquitectura, así que quizá habría que suponerles una formación dentro del ámbito familiar.

La documentación conocida sobre Felipe en las últimas décadas también permite analizar con bastante precisión su perfil profesional. La principal fuente para ello es una misiva redactada de su puño y letra para responder a los problemas que habían surgido con la construcción del convento de concepcionistas de Borja, una empresa que había asumido en 1669 y cuyo contrato fue rescindido, de manera unilateral, dos años después[11].

Juan Francisco Miranda, racionero del convento, argumentó que Felipe Busiñac no había acudido a supervisar los trabajos cuando se le requirió, algo que contravenía una de las cláusulas del acuerdo tal y como señaló el religioso, aunque, en realidad, tal y como trató de explicar el afectado, uno de los motivos que se escondía detrás era la escasez de dinero, lo que impedía el correcto suministro de los materiales y provocaba la ralentización de las obras. Esta cuestión le sirvió a Busiñac para acusar a Miranda de haberle contratado con el único fin de realizar la traza y supervisar las obras de los cimientos, porque tenía intención de apartarlo de la obra posteriormente, tal y como habían llegado a asegurarle algunas personas.

El documento también permite conocer la consideración profesional que tenía Felipe de sí mismo. Señaló que era «maestro en arte de edificatoria» para justificar su derecho a conocer la «operacion del material», mientras que, para defenderse

---

7. Ibáñez Fernández, Javier: «Transferencias y continuidades vs. Taxonomías y periodizaciones: los franceses y «lo francés» en la arquitectura peninsular de la Edad Media a la Edad Moderna», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 31 (2019), pp. 15-35.

8. La primera referencia conocida sobre su actividad profesional que hemos encontrado es de 1628. León Pacheco, Carmen: «Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1628 a 1630», en Bruñén Ibáñez, Ana Isabel; Julve Larraz, Luis; Velasco de la Peña, Esperanza: *Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1613 a 1696*. Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2006, vol. VII, doc. 6-7573 (8364), p. 35, <*https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/26/15/_ebook.pdf*> (fecha de consulta: 12-IV-2022).

9. González Hernández, Vicente: «La Capilla de Santa Elena de la Catedral de la Seo Cesaraugustana», *Aragonia Sacra*, IV (1989), pp. 95-114.

10. Almería, José Antonio *et alii*: *op. cit.*, pp. 143-144; Bruñén Ibáñez, Ana Isabel; Calvo Comín, M.ª Luisa; Senac Rubio, M.ª Begoña: *op. cit.*, pp. 90-94. Recientemente se han recogido más datos familiares en Maestro Aznar, Pilar: *Felipe Busiñac y Borbón (h. 1619-1677): la figura de un maestro de obras francés en Aragón*. (Trabajo Fin de Máster inédito), Universidad de Zaragoza, 2021.

11. Bruñén Ibáñez, Ana Isabel; Senac Rubio, M.ª Begoña: *op. cit.*, pp. 83-85.

de una posible modificación en las trazas de la fundación –que no se llevó a cabo– explicó que las consideraciones realizadas al proyecto eran adecuadas para «un rustico», un profesional con mayores capacidades prácticas que teóricas, pero no para «un architecto». Seguramente, esta última definición también hacía referencia a su formación teórica, tal y como se comprueba en el segundo punto de la misiva, en la que Busiñac incluyó una cita a Vitrubio –el octavo capítulo del segundo libro– para defender la cantidad de la cal utilizada para la cimentación. El conocimiento de la tratadística por parte de Felipe habría que situarlo dentro de una formación teórica en el seno familiar, ya que su hermano Jaime, además de citar al arquitecto romano, también introdujo referencias a Alberti, Serlio o Palladio en la respuesta a la visura efectuada por Juan de Marca y Martín Ortún a las obras de la torre de la iglesia de la Magdalena de Zaragoza en 1671[12], el mismo año en el que fue redactada la misiva de Borja.

La figura de Felipe Busiñac se corresponde con la de un profesional que, además de tener unos conocimientos teóricos seguramente superiores a los de otros compañeros de oficio, encajaba, asimismo, con el ideal de arquitecto que tenía fray Lorenzo de San Nicolás[13]. Maestros bregados en la técnica, en saber «fortificar estos edificios, adornarlos de Arquitectura, la inteligencia de sus plantas, el conocimiento de sus materiales, la industria en los aprovechamientos; y finalmente, prevenirles los daños, y repararselos», que se habían formado en el oficio desde niños y que conocían los materiales del medio arquitectónico por el que se movían, particularmente, en Zaragoza, donde aprendió los rudimentos de su trabajo[14].

A lo largo de su vida laboral trabajó para una amplia cartera de clientes no solo en Zaragoza[15], sino también en otras localidades tanto del propio reino aragonés, como de fuera de los límites, permeables por otro lado. En efecto, para las órdenes religiosas intervino en la construcción o reforma de sus establecimientos conventuales, como los carmelitas zaragozanos en 1654, un encargo que, gracias al prior, fray Raimundo Lumbier, posteriormente, provincial de la orden en Aragón[16], le permitió intervenir en el templo de la orden de Rubielos de Mora cinco años después; los jesuitas, mediante la elevación de la torre de su iglesia en 1655[17]; los dominicos de San Ildefonso, con la edificación de los primeros tramos de su templo, en 1661[18];

12. Senac Rubio, M.ª Begoña: «La reforma barroca de la torre de Santa María Magdalena (Zaragoza, siglo XVII)», en *Actas del III Coloquio de Arte Aragonés*. Huesca, Diputación Provincial de Huesca, 1985, vol. I, pp. 79-87.

13. Bruñén Ibáñez, Ana Isabel; Senac Rubio, M.ª Begoña: *op. cit*., pp. 83-85.

14. Blasco Esquivias, Beatriz: *Arquitectos y tracistas. El triunfo del Barroco en la corte de los Austrias*. Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2013, pp. 202-211.

15. Los datos están sacados, fundamentalmente, de Ibáñez, Ana Isabel; Calvo Comín, M.ª Luisa; Senac Rubio, M.ª Begoña: *op. cit*., pp. 90-94.

16. Mata Induráin, Carlos, «Aproximación a la obra del carmelita sangüesino Raimundo Lumbier y Ángel (1616-1691)», *Revista Zangotzarra*, 4 (2000), pp. 141-177.

17. Mendoza Maeztu, Naike: *La arquitectura jesuítica en Aragón: primeras fundaciones (ss. XVI-XVIII)*, (Tesis doctoral inédita), Universidad de Zaragoza, 2018, p. 366, y doc. 19, pp. 663-664.

18. González Hernández, Vicente: *El templo de San Ildefonso. Una Bella muestra del Barroco zaragozano*. Zaragoza, Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza, 1978, pp. 71-82.

los capuchinos de Cogullada al año siguiente–estas últimas, en Zaragoza–[19], y las concepcionistas de Borja en 1669[20].

También es conocido que Felipe trabajó para la cofradía de Nuestra Señora del Pópulo, para la que construyó la capilla –conservada hoy en día– en la iglesia de San Pablo de Zaragoza en 1671[21], y, sobre todo, para los cabildos del Pilar y la colegial de Tudela. Los primeros se encontraban en pleno proceso de construcción del nuevo templo, una empresa en la que se había implicado Juan José de Austria, por entonces, vicario y virrey de Aragón, cuando Busiñac realizó un proyecto en torno a 1675, que fue remitido por los capitulares a Mariana de Austria, quien, a su vez, lo envió a Gaspar de la Peña –maestro mayor de las obras reales– para que emitiera su parecer, una cuestión que se vio interrumpida por su enfermedad, por la llegada al trono de Carlos II y por la unión efectiva de los cabildos del Pilar y la Seo[22]. En cuanto a la relación con Tudela, arranca tras el derrumbe de la torre de la colegial en 1676, cuando los miembros del cabildo iniciaron el proceso de búsqueda de maestros de obras para erigir de nuevo la estructura, y decidieron llamar, entre otros, a Busiñac, aunque, a la luz de la documentación publicada, ignoramos si finalmente llegó a enviar algún diseño[23].

En cuanto a la clientela privada de Felipe Busiñac, hay que señalar que el grueso de encargos se concentró, fundamentalmente, en Zaragoza. Para ella se encargó tanto de edificar las capillas que poseían en algunos templos de la ciudad, como la de Jerónima Burgués en el convento de Jesús y la del infanzón Jusepe Tudela en San Lorenzo, de 1664 y 1665 respectivamente[24]; como de materializar sus viviendas[25], de las que tan solo se ha conservado la de Francisco Sanz de Cortes, el conocido como Palacio de Argillo, a partir de 1659[26].

Felipe Busiñac también desarrolló parte de su carrera profesional trabajando para instituciones públicas, bien de ámbito local, como los concejos de Mosqueruela

---

19. González Hernández, Vicente: «El monasterio de Cogullada. Aportaciones a su historia y construcción», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, VI-VII (1981), pp. 118-160.

20. Sobre el edificio, véase: Lomba Serrano, Concha; Bressel Echeverría, Carlos; Marco Fraile, Ricardo: «Convento de la Concepción», *Cuadernos de Estudios Borjanos*, VII-VIII (1981), pp. 251-268; Bressel Echeverría, Carlos; Marco Fraile, Ricardo; Lomba Serrano, Concha: *Borja. Arquitectura y evolución urbana*. Borja, Centro de Estudios Borjanos, 1988, pp. 109-112; Bruñén Ibáñez, Ana Isabel; Senac Rubio, M.ª Begoña: *op. cit*., pp. 77-91; Sancho Bas, José Carlos; Hernando Sebastián, Pedro Luis: «El convento de la Concepción de la ciudad de Borja», en *El convento de la Concepción de Borja (En el trescientos cincuenta aniversario de su fundación)*. Borja, Centro de Estudios Borjanos, Institución «Fernando el Católico», 2002, pp. 65-78.

21. Bruñén Ibáñez, Ana Isabel: «Capilla de Nuestra Señora del Pópulo en la Iglesia de San Pablo (Zaragoza)», *Aragonia Sacra*, XIII (1998), pp. 7-28, espec. p. 13, y p. 19.

22. Finalmente, se eligió el diseño de Felipe Sánchez. Usón García, Ricardo: La intervención de Ventura Rodríguez en el Pilar: la Santa Capilla generatriz de un sueño. Zaragoza, Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, 1990, pp. 24-25.

23. Azanza López, José Javier: «Tracistas y maestros de obras aragoneses en la arquitectura navarra», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LXXI (1998), pp. 5-24, espec. p. 6, nota nº 3. Sobre los proyectos, véase Azanza López, José Javier: «Trazas para el proyecto de la torre», en *Tudela. El legado de una catedral.* Pamplona, Fundación para la Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra, 2006, pp. 288-289.

24. Bruñén Ibáñez, Ana Isabel; Calvo Comín, M.ª Luisa; Senac Rubio, M.ª Begoña: *op. cit.*, p. 94.

25. Las casas de Ana Lorfelín en 1657, las de José Papillón dos años después, las de Martín del Buey y las de Jaime de Silva, duque de Híjar y conde de Belchite, estas dos últimas, en 1670. Véase Bruñén Ibáñez, Ana Isabel; Calvo Comín, M.ª Luisa; Senac Rubio, M.ª Begoña: *op. cit.*, pp. 90-94.

26. La actual sede del museo Pablo Gargallo. Véase Pérez Navarro, Diego: *El palacio de Argillo. Un palacio para un conde: el libro de gasto de la vivienda de Francisco Sanz de Cortes en Zaragoza (1659-1663)*. Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2019, pp. 53-60.

y Zaragoza, en inmuebles y en infraestructuras hidráulicas,[27] o bien, de ámbito aragonés. En efecto, los diputados del reino, aunque le confiaron la realización de distintas intervenciones en la Cruz del Coso y en el patio de su sede en 1654[28], interesa destacar, sobre todo, que le encargaron la ejecución de un importante e interesante proyecto –de forma conjunta con Luis Liñán y Vera, ingeniero de barcas del Buen Retiro de Madrid[29]– para hacer navegable el cauce del Ebro desde Zaragoza hasta el Mediterráneo con el fin de establecer un puerto del reino de Aragón en los Alfaques o en Vinaroz en 1677, y que, finalmente, no pudo ponerse en marcha por el elevado coste tanteado[30].

LAS OBRAS DE BUSIÑAC EN TERUEL: EL CARMEN DE RUBIELOS DE MORA Y LA «RENOBACION» DE LA IGLESIA DE MOSQUERUELA

Miguel Navarro, boticario de Felipe II, natural de Rubielos de Mora, y su esposa, Catalina Barberán, impulsaron el establecimiento de los religiosos carmelitas en la localidad, para lo cual, cedieron una serie de inmuebles que fueron ocupados por los frailes en 1608[31]. Tras el traslado a otro emplazamiento dentro de la población, la actividad constructiva se centró en la edificación de una parte de las dependencias conventuales entre 1631 y 1643[32], aproximadamente, hasta que, por fin, los religiosos pudieron asumir la materialización del templo con Pedro Ambuesa en 1633. Ambuesa, domiciliado en Valencia para entonces, había conocido los rudimentos de su oficio con su padrastro Juan Cambra en el monasterio de San Miguel de los Reyes de Valencia y en la parroquial de Rubielos de Mora, y desarrolló su trayectoria profesional a caballo entre el sur de Teruel –por ejemplo, en Rubielos de Mora llevó a cabo la obra de la iglesia entre 1612 y 1624 y la torre campanario entre 1627 y 1631–, la ciudad de Valencia y localidades de la Marina de Alicante[33].

---

27. Como la Casa de Comedias o la Cárcel de Manifestados o la acequia del Rabal y las reparaciones del Puente de Piedra. Véase Martínez Herranz, Amparo: «La casa de Farsas del Hospital de Nuestra Señora de Gracia de Zaragoza (1590-1776). De corral de comedias a teatro a la italiana», *Artigrama*, 12 (1996-1997), pp. 193-215, espec. pp. 198-199 y Bruñén Ibáñez, Ana Isabel: «Actuaciones arquitectónicas en el Puente de Piedra y en el de Tablas (siglos XVII-XVIII)», *Artigrama*, 15 (2000), pp. 105-124, espec. pp. 110-112.

28. Ibáñez Fernández, Javier: «La Cruz del Coso de Zaragoza, memoria artística de un monumento desaparecido», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 80 (2000), pp. 141-192, espec. pp. 162-167; Bitrián Varea, Carlos: «El patio del palacio de la diputación del reino de Aragón y su reforma clasicista. La última gran obra en la sede de la institución», *Ars&Renovatio*, 4 (2016), pp. 53-98.

29. Marías, Fernando: «Definición y límites del mecenazgo: en singular, dual y plural, con la basílica del Pilar al fondo», en Ibáñez Fernández, Javier (coord. y ed.): *Del mecenazgo a las nuevas formas de promoción artística. Actas del XIV Coloquio de Arte Aragonés*. Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2017, pp. 103-141, espec. p. 111, nota nº 23.

30. Andrés Robres, Fernando: «El reino sin mar, el camino para llegar y el puerto que no pudo ser: Aragón, Vinaròs, Valencia, siglo XVII. Una recapitulación», en Franch Benavent, Ricardo; Benítez Sánchez-Blanco, Rafael (eds.): *Estudios de Historia Moderna en homenaje a la profesora Emilia Salvador Esteban*. Valencia, Universitat de València, 2008, vol. II, pp. 507-535.

31. Ibáñez González, E. Javier: *Rubielos de Mora. Guía de monumentos, paisajes, fiestas y servicios turísticos*. Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2000, p. 18; Arciniega García, Luis: *op. cit.*, p. 264.

32. Sobre el proceso constructivo, véase *Idem*, *op. cit.* pp. 266-267.

33. *Idem*, pp. 253-278.

El acto notarial indicaba que la traza había sido realizada por Ambuesa y establecía las condiciones por las que se quedaba al cargo de la obra, ya que se comprometió a supervisar personalmente los trabajos de cimentación entre abril y octubre, aunque se le permitían ausencias de hasta tres meses –seguramente, para atender los otros encargos que llevaba entre manos–, un tiempo en el que tenía que dejar al mando a su cuñado Francisco Villanueva[34]. Lamentablemente, este acuerdo no especifica nada acerca de cómo debía ser el templo, seguramente, porque ya se tenía una traza y un condicionado que no han podido localizarse.

En todo caso, es probable que algunas de las actuaciones previstas no se llevasen a cabo o quedasen inconclusas, lo que obligó a los carmelitas a dirigirse a sus superiores para solicitar el permiso necesario para concluir la iglesia y parte del claustro y las dependencias conventuales. De este modo, fray Raimundo Lumbier, provincial de los carmelitas en Aragón, tal y como ya se ha señalado unas líneas antes, concedió el permiso necesario para acordar la obra a destajo, porque, tal y como indicaba, «de otra suerte no espera verla concluida en muchos años», el 10 de diciembre de 1659[35]. Aunque no hay duda de que el enlace de Busiñac con Rubielos de Mora fue Lumbier, también querríamos señalar que entre los miembros del convento de Zaragoza que se congregaron para contratar con Busiñac las obras de reforma de su templo se encontraba fray Marco Antonio Gavella[36], natural de Rubielos de Mora, hijo del obrero de villa Marco Gavella, que trabajó en el convento de esta localidad, y que profesó en la orden en el convento de Calatayud[37].

Finalmente, el convento y el concejo –como patrón de la fundación– acordaron las obras con Domingo Cavanzo, Juan Pérez, Domingo Pérez y Juan del Pumar, «architectos» procedentes de la Merindad de Trasmiera, diez días después de la concesión del permiso[38]. El contrato preveía la conclusión del templo mediante su abovedamiento con bóvedas de cañón con lunetos, decoradas con yesos cortados, así como la construcción de una media naranja sobre pechinas y una linterna; el ordenamiento del alzado interior a base de pilastras con capiteles compuestos, y un entablamento; la realización de dos tribunas en el presbiterio, la intervención en el coro y la conclusión de la torre campanario. Además, en la parte de las dependencias conventuales, se preveía la conclusión de dos lados largos y otro corto del claustro, o la fachada de la portería, entre los principales trabajos. Unas obras valoradas en 10.400 escudos de moneda valenciana que habrían de estar concluidas en un plazo de diez años (FIGURA 1 y FIGURA 2).

---

34. Ambuesa recibió 600 sueldos como parte de pago de mayor cantidad «por la asistencia personal que tengo de hazer en la obra de la yglesia que dicho monesterio a de obrar» ese mismo día (*Idem*, p. 266).

35. Archivo Histórico Provincial de Teruel (AHPT), PN, Onofre de Arechoa, notario de Rubielos de Mora, 1659, permiso inserto entre ff. 200 v-201 r, (Zaragoza, 10-XII-1659).

36. Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza (AHPNZ), Miguel Juan Montaner, 1654, ff. 1.122 r-1.126 r, más un pliego sin foliar con la capitulación, (Zaragoza, 4-VIII-1654). Documento recogido en Gil Asenjo, M.ª Inmaculada, *Documentación artística en los años 1652, 1653 y 1654 según el Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza*, (Tesis de licenciatura inédita), Universidad de Zaragoza, 1984, doc. 9.543.

37. Arciniega García, Luis,*op. cit.* p. 266, nota nº 563.

38. AHPT, PN, Onofre de Arechoa, notario de Rubielos de Mora, 1659, ff. 200 r-202 r, (Rubielos de Mora, 20-XII-1659).



FIGURA 1. RUBIELOS DE MORA (TERUEL). EXTERIOR DE LA IGLESIA DEL CONVENTO DEL CARMEN. Foto del autor



FIGURA 2. RUBIELOS DE MORA (TERUEL). INTERIOR DE LA IGLESIA DEL CONVENTO DEL CARMEN. Foto del autor

En cuanto a Mosqueruela, los autores que se había referido al edificio habían fechado la reforma en 1722 basándose en algunas inscripciones realizadas en los paramentos y en determinadas cuestiones formales[39], pero otros investigadores han propuesto una fecha anterior, y establecen el inicio de las obras a partir de la década de 1680[40], una hipótesis muy próxima a la documentación localizada. El contrato para la realización de las obras de Mosqueruela fue protocolizado por el notario de la localidad Pedro Juan Gil de la Torre el 8 de septiembre de 1675, un volumen que, lamentablemente para nosotros, no se ha conservado. A pesar de esta circunstancia, todo parece indicar que las obras comenzaron prácticamente de inmediato, y, por ejemplo, los regidores ajustaron el abasto de algez con Pedro Renobell, Juan Solsona, Juan Piñón y José García –vecinos de Villahermosa, en el reino de Valencia– el 15 de agosto de 1676[41], y debieron de seguir sin solución de continuidad hasta el fallecimiento de Busiñac en noviembre de 1677[42].

Miguel Busiñac y Borbón, hijo de Felipe y Quiteria Navarro, acudió a Mosqueruela en su nombre y en el de su madre para ajustar cuentas con el concejo de la localidad el 4 de julio de 1678. Miguel reconoció haber recibido 30.827 sueldos y 9 dineros que le correspondían a su progenitor como parte de mayor cantidad «por el concierto de la obra de la renobacion de la yglesia»[43], y regularizó algunas cuestiones económicas que involucraban a José Seber, que habría de suceder a su padre en esta empresa[44]. El concejo aprovechó ese día –el 4 de julio de 1678– para cancelar una comanda de 95.000 sueldos que había contraído con Busiñac[45], con su hermano Jaime, con Pedro Cuyeo, compañero de oficio de Zaragoza[46], y con José Seber, que habría de asumir las obras inmediatamente después. Si se suma esta cantidad a los 30.827 sueldos que reconoció haber cobrado Miguel Busiñac ese mismo día, da como resultado aproximado el montante total de la obra, 125.827 sueldos, una elevada cifra para una empresa arquitectónica si se tienen en cuenta otras del momento, como la reforma de Santiago de Daroca, una obra por la que Juan y José de Lorita debían recibir 3.600 libras, en torno a 72.000 sueldos, en 1679, o la iglesia de Villarreal de Huerva, una obra que el propio Seber se comprometió a materializar por 4.300 libras, unos 86.000 sueldos, en 1683[47].

---

39. Sebastián López, Santiago: *Inventario artístico de Teruel y su provincia*. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Bellas Artes, Servicio Nacional de información artística, arqueológica y etnológica, 1981, pp. 310-311; Sancho Bas, José Carlos: «Arquitectura religiosa en la comarca de Gúdar-Javalambre», en Lozano Tena, M.ª Victoria: *Comarca de Gúdar-Javalambre*. Zaragoza, Diputación General de Aragón, Departamento de Presidencia y Relaciones Institucionales, 2010, pp. 131-142, espec. p. 132.

40. Casabona Sebastián, José Francisco; Gargallo Monforte, Eduardo: *op. cit*., p. 18.

41. Debían cobrar una parte en contante y la otra en trigo al precio que «Felipe Busiñac y Borbon maestro albañil que haçe dicha obra lo tiene conçertado con dicha villa». AHPT, PN, Pedro Juan Gil de la Torre, notario de Mosqueruela, 1676-1679, ff. 80 v-82 r, (Mosqueruela, 15-VIII-1676).

42. La partida de defunción en Maestro Aznar, Pilar: *op. cit*., doc. 9, p. 139.

43. AHPT, PN, Bartolomé Vicente, notario de Mosqueruela, 1677-1678, s.f., (Mosqueruela, 4-VII-1678).

44. Miguel canceló una comanda de 200 sueldos de parte de Seber, quien reconoció tener esa cantidad en comanda acto seguido, y Miguel otorgó contracarta para asegurarse el cumplimiento de las obligaciones adquiridas inmediatamente después. AHPT, PN, Bartolomé Vicente, notario de Mosqueruela, 1677-1678, s.f., (Mosqueruela, 4-VII-1678).

45. AHPT, PN, Bernardo Vicente, notario de Mosqueruela, 1677-1678, s.f., (Mosqueruela, 4-VII-1678).

46. Almería, José Antonio *et alii*: *op. cit*., pp. 150-151; Bruñén Ibáñez, Ana Isabel; Calvo Comín, M.ª Luisa; Senac Rubio, M.ª Begoña: *op. cit*., pp. 99-100.

47. Martín Marco, Jorge: *Documentos para la historia del arte en Daroca y su Comunidad de Aldeas entre 1601 y 1750*. Calamocha-Daroca, Centro de Estudios del Jiloca, Centro de Estudios Darocenses, 2020, doc. 33, pp. 95-100, y doc. 51, pp. 119-126.

La relación de los Busiñac con el proyecto de Mosqueruela finalizó aquí. La empresa quedó finalmente en manos de José Seber, y el concejo otorgó tener 102.000 sueldos en comanda de este maestro[48], una cantidad que Seber no exigiría salvo en el caso de que los regidores no le abonasen la misma cantidad de dinero en los mismos plazos ajustados con Busiñac previamente[49]. Tras ajustar estas cuestiones, de nuevo, el concejo de Mosqueruela reconoció que se había obligado con Seber en otra comanda de 64.000 sueldos en un acto protocolizado por el notario darocense Antonio Lorenzo Cotaina en mayo de 1678, y que tampoco se ejecutaría salvo en el caso en el que Seber no cumpliese con los «capitulos y condiciones» incluidos en el acuerdo para la «obra de la renobacion de la yglesia» suscritos entre la localidad y «el ya difunto Felipe Busiñac y Borbon maestro alvañil»[50]. Las investigaciones dadas a conocer en los últimos tiempos sitúan a José Seber desarrollando su oficio en el ámbito de la Comunidad de Aldeas de Daroca, en el lado occidental de Aragón, durante el último cuarto del Seiscientos. Si bien se le ha relacionado con la ampliación de la iglesia de Herrera de los Navarros en 1675, su trabajo ha podido documentarse en torno al proyecto de la iglesia de Santiago de Daroca en 1679, unas obras que habría de visurar en 1683, aunque delegó el cometido en Damián Martín, y en la iglesia de Villarreal de Huerva, contratada ese mismo año[51].

Desde luego, Seber recibió 2.367 libras, 10 sueldos y 9 dineros por sus trabajos el primero de noviembre de 1678[52], y aunque es probable que las obras estuvieran ya finalizadas, continuó cobrando su estipendio algunos años después, ya que percibió 200 libras en 1684 y otras tantas al año siguiente[53], hasta que, por fin, se dio por pagado de cualquier cantidad procedente del concejo de la villa en 1686[54].

La operación efectuada en Mosqueruela no implicó el derribo completo de las estructuras preexistentes. De hecho, se mantuvieron la portada y los muros de los pies y del lado de la Epístola, elementos construidos durante la maestría de Guillem Cubells en la década de los ochenta del Trescientos. Así que el nuevo templo mantuvo la misma anchura que el anterior, ya que tan sólo se alargó por la cabecera, elevando los muros perimetrales, y consiguiendo, de este modo, un templo de una sola nave con capillas entre los contrafuertes, con unos pasos entre las capillas que adquirieron una gran altura, confundiéndose con pequeñas naves laterales; no tiene transepto y cuenta con una cabecera de perfil plano a la que se le añadió la capilla de la comunión años después. La torre, por su parte, se eleva junto a la cabecera y fue erigida por el cantero Juan Teresa a partir de 1703[55] (FIGURA 3 Y FIGURA 4).

48. AHPT, PN, Bernardo Vicente, notario de Mosqueruela, 1677-1678, s.f., (Mosqueruela, 8-IX-1678).
49. AHPT, PN, Bernardo Vicente, notario de Mosqueruela, 1677-1678, s.f., (Mosqueruela, 8-IX-1678).
50. AHPT, PN, Bernardo Vicente, notario de Mosqueruela, 1677-1678, s.f., (Mosqueruela, 8-IX-1678).
51. Martín Marco, Jorge: *Documentos... op. cit.* p. 25, doc. 28; p. 91, y doc. 53, pp. 127-128.
52. AHPT, PN, Bernardo Vicente, notario de Mosqueruela, 1677-1678, s.f., (Mosqueruela, 1-XI-1678).
53. Archivo Histórico de Protocolos de Daroca (AHPD), Francisco Pardos de Bernabé, 1684, f. 44 v, (Daroca, 9-I-1684); AHPD, Francisco Pardos de Bernabé, 1685, f. 31 v, (Daroca, 15-I-1685).
54. AHPT, PN, Bernardo Vicente, notario de Mosqueruela, 1683-1691, s.f., (Mosqueruela, 2-II-1686).
55. AHPT, PN, Bernardo Vicente, notario de Mosqueruela, 1701-1704, s.f., (Mosqueruela, 6-XI-1703).



FIGURA 3. MOSQUERUELA (TERUEL). EXTERIOR DE LA IGLESIA DE LA ASUNCIÓN. Foto del autor



FIGURA 4. MOSQUERUELA (TERUEL). INTERIOR DE LA IGLESIA DE LA ASUNCIÓN. Foto del autor

LA OBRA DE FELIPE BUSIÑAC Y BORBÓN EN EL CONTEXTO ARQUITECTÓNICO ARAGONÉS DE MEDIADOS DEL SEISCIENTOS

Para conocer la producción religiosa de Busiñac, la mejor conservada, a pesar de las pérdidas ocurridas en época contemporánea, debe recurrirse a los ejemplos que han llegado hasta nuestros días, a la documentación conocida y a fuentes gráficas, como grabados. Su primera obra religiosa conocida, el Carmen de Zaragoza, se basó en la construcción de un transepto y una nueva cabecera, o, tal y como señalaba el acuerdo, de la edificación de los «brazos de la cruz y presbiterio con sus tres esferas»[56], quizá, para otorgarle un sentido centralizado frente a la nave y las capillas, construidas previamente y que habrían de quedar trabadas con la obra nueva y tener la misma decoración. El resto de templos se organizaron mediante nave única, con capillas laterales comunicadas mediante pasos, sin transepto y con cabecera recta; una organización que se acomodaba a las necesidades litúrgicas de los conventos de San Ildefonso[57], Cogullada y la Concepción de Borja, y los concejos, en este caso, el de Mosqueruela.

Pero al margen de estas cuestiones, la arquitectura de Busiñac destaca por las decoraciones aplicadas a sus trabajos. En el Carmen de Zaragoza, Busiñac se comprometió a llevar a cabo en el interior una decoración a base de «cortado, de artesonado, o, laços, con diferentes labores, las que pareçieren mejor mas hermosas, y menos usadas»[58], algo que también planteó en Rubielos de Mora, porque el acuerdo especificaba que las bóvedas se habrían «de cortar y labrar con lazos, o artasones, haziendo en los campos pedreria de yeso», cada tramo con un diseño diferente[59]. También lo aplicó en San Ildefonso, donde la bóveda de cañón con lunetos debía decorarse con «artesones o lazos» que el convento debía elegir bien entre una serie de muestras, o bien, de los que estaban ejecutados «en las yglesias de esta ciudad» en 1661[60].

La iglesia de los carmelitas zaragozanos fue demolida por orden de las autoridades locales tras los daños sufridos durante la Guerra de la Independencia, así que su análisis debe realizarse a través de los grabados de Juan Gálvez y Fernando Brambila en la serie «Ruinas de Zaragoza», llevada a cabo 1808, pero publicada cuatro años después. Gracias a la lámina titulada «Ruinas del interior de la yglesia del Carmen»[61], se comprueba que finalmente se optó por decorar la nave –de cañón con lunetos– con una serie de artesones cuyos campos están ocupados por unos florones, seguramente, lo que el propio Felipe denominó «pedreria de yeso» en el

56. AHPNZ, Miguel Juan Montaner, 1654, ff. 1.122 r-1.126 r, más un pliego sin foliar con la capitulación, (Zaragoza, 4-VIII-1654). Documento recogido en Gil Asenjo, M.ª Inmaculada: doc. 9.543.

57. El resultado actual de cruz latina es fruto de la ampliación llevada a cabo por Jaime Busiñac en 1693. Véase Almería, José Antonio *et alii*: *op. cit*., pp. 108-109.

58. Almería, José Antonio *et alii*: *op. cit*., pp. 108-109.

59. AHPT, PN, Onofre de Arechoa, notario de Rubielos de Mora, 1659, s.f., (Rubielos de Mora, 20-XII-1659).

60. González Hernández, Vicente: *op. cit.*, p. 75.

61. *https://dara.aragon.es/opac/app/item/?p=0&q=Ruinas+carmen+Zaragoza+iglesia&ob=re:1&vm=nv&i=1000025690* (fecha de consulta: 10-XI-2022).

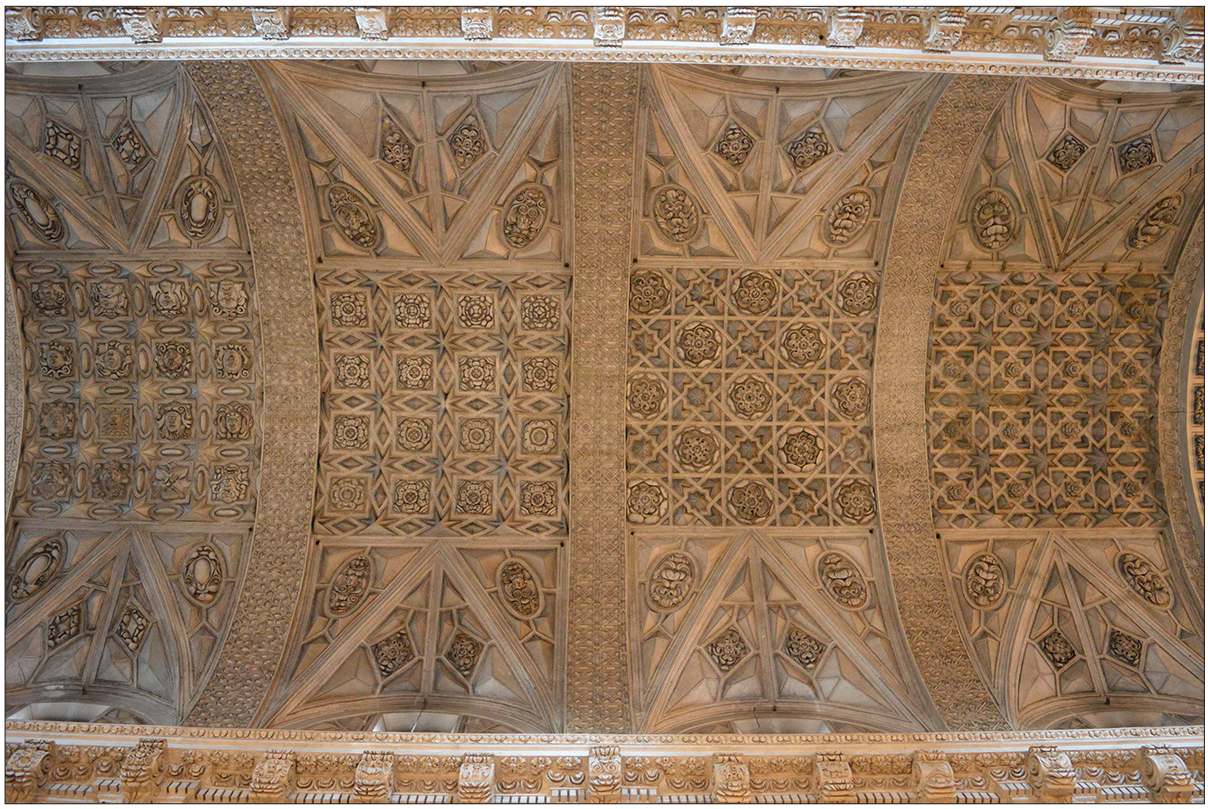


FIGURA 5. ZARAGOZA. IGLESIA DE SAN ILDEFONSO. Foto del autor

acuerdo para Rubielos de Mora, mientras que en la nave de San Ildefonso también se incluyó una decoración de artesones y lazo, tal y como preveía el acuerdo (FIGURA 5).

Por su parte, las capillas tenían planta cuadrangular y se cerraban con una media naranja sin tambor, con la linterna como único foco de luz. En cuanto a su decoración, el origen en la producción de Felipe podría situarse en la capilla de Santa Elena de la catedral de Zaragoza, una obra en la que intervino su tío Carlos entre 1636 y1639[62], en la que la media naranja se articula mediante la alternancia, en este caso, de seis profetas enmarcados en una suerte de óvalos, con otros cuatro en las pechinas, rodeados de cabezas de ángeles y otros de cuerpo entero, así como la decoración geométrica que unía todos estos elementos. Desde luego, una evolución de esta composición es lo que se exigía para la capilla de la Virgen de los capuchinos de Cogullada, en la de Jerónima Burgués en el convento de Jesús, en la que debía alternarse la decoración de lazo con «el juego de los chicos que se enrreden y substener las targas hechas con diferentes posturas y acerones para que hagan variedad y hermosura»[63], y también en la de Jusepe Tudela en la iglesia de San Lorenzo, en el que el intradós del cascarón de la media naranja tenía que labrarse

62. González Hernández, Vicente: *La Capilla... op. cit.* pp. 95-114.

63. AHPNZ, Juan Francisco Sánchez del Castellar, 1664, ff. 1.800 v-1.807 r, (Zaragoza, 15-XII-1664). Documento recogido en Cabria Arrantia, M.ª José: *Documentación artística de los años 1664, 1665 y 1666, según el Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza*, (Tesis de licenciatura inédita), Universidad de Zaragoza, 1982, doc. 04116.

«de tarjon y talla en la conformidad que enseña el dibujo de la traça dispuesto en seyes tarjas dejando un obalo en cada uno de ellas» para disponer seis virtudes, incluyendo, además, «seyes serafines y seyes ninios» entre cada una de las tarjas y otros tantos debajo de cada una de ellas para que las «sustenten» y «se enlaçen[64].

Sin embargo, aunque estos dos espacios han desaparecido, afortunadamente para nosotros sí se conserva otra capilla de Busiñac con esta decoración, la dedicada a la Virgen del Pópulo en la iglesia de San Pablo de Zaragoza, ya de 1671. En ella se dispusieron las siete virtudes, y otra representación que se ha vinculado a la labor de la cofradía[65], en los óvalos en torno a la linterna, con el «juego» de serafines, cabezas de angelotes y lazos uniendo las figuras, algo similar a lo exigido en los espacios anteriores; una decoración, por otro lado, casi idéntica a la dispuesta en una de las capillas de la iglesia parroquial de La Fresneda, lo que nos lleva a plantear



FIGURA 6. ZARAGOZA. IGLESIA DE SAN PABLO. CAPILLA LA VIRGEN DEL PÓPULO. Foto del autor

la hipótesis de que fuese obra del propio Busiñac o, por lo menos, de un profesional situado en su órbita (FIGURA 6 y FIGURA 7).

Por tanto, queremos destacar que la obra de Busiñac sobresale por el empleo de estas decoraciones en yeso, que habrían de enmarcarse dentro de la figura del mazonero o «entallador de algez», tal y como se declaró Diego Borbón, tío de Felipe, cuando uno de los ejecutores del testamento de Francisco Liñán declaró que el maestro tenía que recibir las cantidades pactadas por, entre otras cosas,

64. AHPNZ, Juan Francisco Sánchez del Castellar: 1665, ff. 1.555 v-1.572 r, (Zaragoza, 13-VIII-1665). Documento transcrito Cabria Arrantia, M.ª José: *op. cit.*, doc. 04339.

65. Bruñén Ibáñez, Ana Isabel: *Capilla... op. cit.*, p. 14.



FIGURA 7. LA FRESNEDA (TERUEL). IGLESIA PARROQUIAL. Foto del autor

«forjar la media naranja y lanterna, cortar el algez blanco» de la capilla de Santa Elena de la Seo de Zaragoza en 1638[66]. Borbón y sus sobrinos se declararon frecuentemente maestros canteros, pero también albañiles, de donde parte este tipo de decoración, de ahí el término «entallador de algez», una categoría profesional ligada a la del maestro de obras, puesto que también se encargaban de la decoración, que ya estaba presente en la Zaragoza del Quinientos[67].

La decoración aplicada por Busiñac a su producción se inscribe dentro de las «labores» y los lazos descritos por fray Lorenzo de San Nicolás en su tratado. El primer término se refiere a aquella decoración «que entre si esta enlazado, y que demuestra passar vnas faxas por debaxo de otras»[68], mientras que el segundo se trataba de yesos cortados que adquirían diferentes formas geométricas que se disponían en el intradós de las bóvedas[69]. Asimismo, la

66. Granados Blasco, M.ª del Carmen: «Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1637 a 1639», en Bruñén Ibáñez, Ana Isabel; Julve Larraz, Luis; Velasco de la Peña, Esperanza: *op. cit.*, 2007, vol. IX, doc. 9-1905 (1983), p. 120, <*https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/26/68/_ebook.pdf*> (fecha de consulta: 27-IX-2022).

67. Criado Mainar, Jesús e Ibáñez Fernández, Javier: «Francisco Santa Cruz (1526-1571), mazonero de aljez», *Artigrama*, 17 (2002), pp. 223-273.

68. San Nicolás, fray Lorenzo: *Arte y vso de architectura*. Madrid, 1639, ff. 107 r-108 v.

69. Ibáñez Fernández, Javier: «Técnica y ornato: aproximación al estudio de la bóveda tabicada en Aragón a lo largo de los siglos XVI y XVII», *Artigrama*, 25 (2010), pp. 363-405.

decoración de las obras religiosas de Busiñac también había que situarla en la tradición constructiva aragonesa de la época[70], y, además, relacionarla con el trabajo de otros compañeros coetáneos asentados en Zaragoza como Juan de Marca (doc. 1661-*ca*. 1679)[71]. Este, además, también era de origen transpirenaico y pudo traer consigo nuevos modelos para el ornato de las bóvedas tabicadas que volteaba en sus obras, como puede verse todavía en las iglesias de Juseu, Brea de Aragón o Illueca[72].

Pero andado el tiempo, Busiñac dejó de aplicar estas decoraciones en yeso en sus obras, bien de forma consciente, en paralelo a la propia evolución de los gustos de la arquitectura, o bien por imposición de los clientes. Desde luego, si nos atenemos a la documentación, ni las bóvedas de la nave de la iglesia de los capuchinos de Cogullada –1662– ni la de las concepcionistas de Borja –1669– tenían que recibir la decoración de yesos cortados, aunque tampoco habría que descartar que no se incluyese porque ya estaba recogida en los diseños. Pero en Mosqueruela tampoco se aplicó, y, en cambio, se optó por desplegar una serie de esgrafiados por el interior que, lamentablemente, se ocultaron tras un equivocado y desafortunado –cuanto menos– revestimiento contemporáneo. Esta decoración, que surgió en el reino de Valencia en torno a la década de los cuarenta del Seiscientos y se prolongó hasta 1712 aproximadamente[73], se realizaba mediante la aplicación de varias capas de yeso de color negro, blanco, ocre, rojizo, amarillo[74], e incluso azul, que servía de base para que, en nuestro caso, especialmente, los maestros de obras realizasen los dibujos –generalmente, motivos vegetales y antropomórficos– a través de una plantilla mediante la técnica del estarcido con el grafio, que servía para vaciar la primera capa y obtener, de este modo, el estampado proyectado[75].

Por tanto, Mosqueruela se convierte en el único ejemplo conocido del empleo del esgrafiado en la producción de Busiñac, una cuestión que, seguramente, se explica por las vinculaciones culturales que tenía con el reino de Valencia, un territorio en el que esta técnica decorativa gozaba de un importante éxito. Desde luego, lo aplicado en Mosqueruela sobre las pilastras, los arcos fajones, el entablamento o las embocaduras de las capillas, era un dibujo de color blanco

70. *Idem*, p. 395.

71. Almería, José Antonio *et alii*: *op. cit*., pp. 162-163; Bruñén Ibáñez, Ana Isabel; Calvo Comín, M.ª Luisa; Senac Rubio, M.ª Begoña: *op. cit*., pp. 114-116.

72. Ibáñez Fernández, Javier: *op. cit.*, p. 395.

73. Sobre la técnica remitimos a los estudios de Albert Ferrer Orts: «Sobre la decoración esgrafiada en el barroco español», *Ars Longa*, 9-10 (2000), pp. 105-109; *L'esplendor de la decoració esgrafiada valenciana (1642-1701). La seua presencia en l'arquitectura religiosa de Xirivella*. Xiriviella, Ajuntament de Xiriviella, 2003, pp. 35-52; «Aportaciones sobre el esgrafiado valenciano», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, LXXXI (julio-diciembre 2005), pp. 967-977. También queremos incluir aquí la aportación de Gil Saura, Yolanda: «Muestras, cortados y trepas. Algunas notas sobre los esgrafiados valencianos», *Lexicon*, 10-11 (2010), pp. 25-40.

74. Ferrer Orts, Albert: *Sobre la decoración... op. cit*., p. 105.

75. En Aragón era común que lo realizasen los maestros de obras, frente al caso valenciano, que intervenían pintores o escultores, como se propone en Ferrer Orts, Albert: *L'esplendor... op. cit*., p. 49.

sobre un fondo azul muy similar a la decoración desplegada en la nave de la iglesia de San Esteban de Valencia, ejecutada por las mismas fechas[76].

El uso del esgrafiado en la decoración de los interiores comenzó a utilizarse en la arquitectura aragonesa en torno al último cuarto del Seiscientos. Por ejemplo, uno de los primeros ejemplos, fruto del contacto con el panorama valenciano, es la iglesia de San Pedro de Sarrión, contratada por Mateo Bernia –establecido en Segorbe[77]–en 1671[78], y su difusión e implantación se debió, en algunos casos, al trabajo de maestros formados en ese medio que acabaron asentándose en Aragón, como por ejemplo, Juan Felipe Ibáñez, que lo empleó en la iglesia de Lécera[79]. Esta técnica fue llegando a otras zonas de Aragón de forma paulatina. En Zaragoza, por ejemplo, fue empleada por Juan de Marca, que se sitúa a medio camino entre el uso de los yesos cortados y los esgrafiados, pero, sobre todo, por otros profesionales de la generación posterior a Busiñac. Entre tanto, en otros puntos, como Daroca, situada en el lado occidental del reino aragonés, esta decoración fue empleada por maestros como Juan de Lorita en algunos templos de la ciudad u otras localidades de la zona, como Cosuenda[80], o el propio José Seber, que quizá la conocía de Mosqueruela y la llevó a cabo en Villarreal de Huerva[81], mientras que en la zona de Belchite se aplicó en obras como la iglesia de los agustinos de la localidad, una obra de Juan Faure de 1687[82].

Para concluir este apartado, queremos incluir que, concretamente, en la obra de Rubielos de Mora, también se observan otras cuestiones proyectadas por Busiñac, y materializadas por la asociación de Cavanzo, los Pérez y Pumar, que enlazan con su círculo más cercano. Nos referimos, concretamente, a las concomitancias que el segundo cuerpo del campanario presenta con el diseño realizado por Jaime Busiñac para el recrecimiento de la torre de la iglesia de la Magdalena de Zaragoza en 1670[83] (FIGURA 8).

---

76. Sobre el templo, véase Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes: «Iglesia parroquial de San Esteban (Valencia)», en Bérchez, Joaquín (coord.): *Monumentos de la Comunidad Valenciana. Catálogo de Monumentos y Conjuntos declarados e incoados*, vol X, *Valencia. Arquitectura religiosa*. Valencia, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciencia, 1995, pp. 182-189.

77. En Segorbe, cabeza de la diócesis, se observa un desarrollo temprano de la técnica, tal y como señala Gil Saura, Yolanda: *op. cit*., p. 33.

78. Montolío Torán, David; Simón Abad, Rafael; Albert Esteve, Ángel M.ª: «Nuevos documentos sobre actividades artísticas en la antigua diócesis de Segorbe (III). Artífices de la arquitectura barroca segobricense (1670-1690)», *Yuste*, 2 (octubre 2020), pp. 107-150, espec. docs. 2-3, pp. 116-117.

79. Formado con el que seguramente fue su padre, Juan Ibáñez, en los territorios valencianos del obispado de Tortosa. Véase Martín Marco, Jorge: «La transmisión de la arquitectura dentro del taller familiar: la trayectoria profesional de Juan Felipe Ibáñez en Aragón (doc. 1674-1706)», en Carretero, Rebeca; Castán, Alberto; Lomba, Concha (eds.): *El artista, mito y realidad. Reflexiones sobre el gusto V*. Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2021, pp. 489-501.

80. Martín Marco, Jorge: «La construcción y dotación de la iglesia parroquial de Valdealgorfa (Teruel) en la primera mitad del Setecientos», *Artigrama*, 36 (2021), pp. 419-453, espec. p. 395, nota nº 38.

81. Martín Marco, Jorge: *Documentos...*, doc. 51, pp. 119-126.

82. Martín Blasco, Julio; Barrueco Salvador, Manuel (OSA): *El convento de San Agustín de Belchite (Zaragoza): datos para su historia. 1594-1994*. Belchite, Ayuntamiento de Belchite, 1994, pp. 56-59.

83. AHPNZ, Juan Francisco Sánchez del Castellar, 1670, ff. 2.914 v-2.925 r, (Zaragoza, 27-IX-1670). Un calco de la traza fue publicado en Senac Rubio, M.ª Begoña: *op. cit*., p. 87, pero de la revisión del diseño original se observan algunos elementos no incluidos en la publicación.

A MODO DE CIERRE: BUSIÑAC Y LA ARQUITECTURA ZARAGOZANA DEL SEISCIENTOS. UNA REVISIÓN NECESARIA

La arquitectura desarrollada en Zaragoza durante el Seiscientos todavía está pendiente de una revisión que reúna la documentación conocida y la inédita fruto del trabajo de archivo, las aportaciones sobre monumentos concretos, y su comprobación con las obras que hayan llegado hasta nosotros o a través de los testimonios gráficos disponibles. Para ello, consideramos que, en primer lugar, deben realizarse las biografías profesionales de los maestros que tomaron parte del fenómeno, lo que supondrá tener una periodización de sus obras que permitirá entender la trayectoria y la evolución de su arquitectura. Finalmente, una vez se hayan conseguido estos puntos, podrá trazarse el panorama general de la arquitectura de Zaragoza en el siglo XVII.

Desde luego, el propósito de este texto ha sido ese, el de comenzar a tejer las personalidades artísticas desde la de Busiñac, que ha permitido establecer algunas cuestiones que podrían extrapolarse a algunos maestros coetáneos. En primer lugar, la atención de estos profesionales recayó en la decoración de los edificios, en lo que se ha venido llamando «la piel de la arquitectura», sobre todo, en los intradoses de las bóvedas y las medias naranjas, ya que no aportaron demasiadas novedades en materia de tipologías arquitectónicas y otras cuestiones análogas.

En segundo lugar, debe tenerse en cuenta que Zaragoza, en su papel de capital del reino de Aragón, supuso un centro importante al que acudieron los impulsores de algunos proyectos procedentes de otras localidades relativamente más alejadas. Esto conllevó la importación de modelos y técnicas de la mano de unos maestros que gozaron de una gran movilidad mayor de la que se había supuesto, y, en algunos casos, como en los de Rubielos de Mora y Mosqueruela, su cercanía con el área valenciana propició que también recibieran las innovaciones procedentes de este reino.

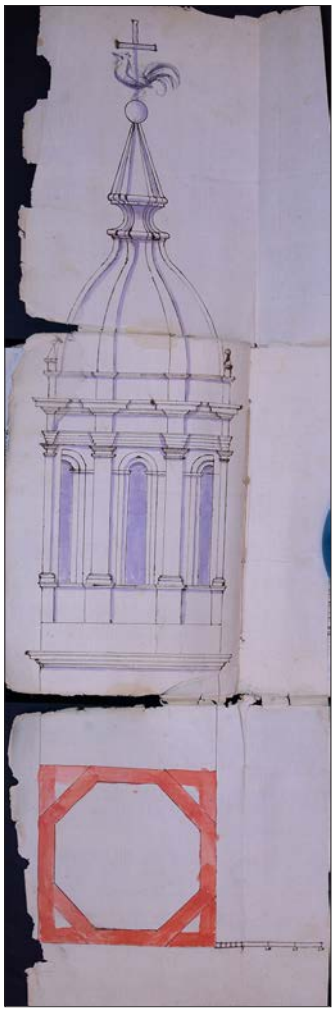


FIGURA 8. DISEÑO PARA EL RECRECIMIENTO DE LA TORRE DE LA IGLESIA DE LA MAGDALENA DE ZARAGOZA (JAIME BUSIÑAC, 1670). AHPNZ, JUAN FRANCISCO SÁNCHEZ DEL CASTELLAR, 1670, FF. 2.914 V-2.925 R. Foto: Zulema Ledesma

Por último, hay que indicar el reducido impacto que tuvieron las obras de Busiñac realizadas fuera de Zaragoza en su ámbito geográfico más próximo, como, por ejemplo, algunas cuestiones planteadas en el Carmen de Rubielos de Mora no encontraron réplica. Es probable que uno los motivos detrás de esta cuestión esté relacionado con las crisis que se sucedieron en torno al ecuador del Seiscientos, que provocaron que no se impulsaran fábricas arquitectónicas de entidad más allá de Zaragoza, que estaba inmersa en la renovación y construcción de conventos e iglesias parroquiales.

REFERENCIAS

Almería, José Antonio *et alii*: *Las artes en Zaragoza en el último tercio del siglo XVII (1676-1696). Estudio documental*. Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1983.

Andrés Robres, Fernando: «El reino sin mar, el camino para llegar y el puerto que no pudo ser: Aragón, Vinaròs, Valencia, siglo XVII. Una recapitulación», en Franch Benavent, Ricardo; Benítez Sánchez-Blanco, Rafael (eds.): *Estudios de Historia Moderna en homenaje a la profesora Emilia Salvador Esteban*. Valencia, Universitat de València, 2008, vol. II, *Economía-sociedad-cultura*, pp. 507-535.

Arciniega García, Luis: *El monasterio de San Miguel de los Reyes*. Valencia, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura i Educació, Direcció General del Llibre, Arxius y Biblioteques, 2001.

Azanza López, José Javier: «Tracistas y maestros de obras aragoneses en la arquitectura navarra», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LXXI (1998), pp. 5-24.

Azanza López, José Javier: «Trazas para el proyecto de la torre», en *Tudela. El legado de una catedral*. Pamplona, Fundación para la Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra, 2006, pp. 288-289.

Bitrián Varea, Carlos: «El patio del palacio de la diputación del reino de Aragón y su reforma clasicista. La última gran obra en la sede de la institución», *Ars&Renovatio*, 4 (2016), pp. 53-98.

Blasco Esquivias, Beatriz: *Arquitectos y tracistas. El triunfo del Barroco en la corte de los Austrias*. Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2013.

Bressel Echeverría, Carlos; Marco Fraile, Ricardo; Lomba Serrano, Concha: *Borja. Arquitectura y evolución urbana*. Borja, Centro de Estudios Borjanos, 1988.

Bruñén Ibáñez, Ana Isabel: «Capilla de Nuestra Señora del Pópulo en la Iglesia de San Pablo (Zaragoza)», *Aragonia Sacra*, XIII (1998), pp. 7-28.

Bruñén Ibáñez, Ana Isabel: «Actuaciones arquitectónicas en el Puente de Piedra y en el de Tablas (siglos XVII-XVIII)», *Artigrama*, 15 (2000), pp. 105-124.

Bruñén Ibáñez, Ana Isabel; Senac Rubio, M.ª Begoña: «La Construcción del Convento de la Concepción de Borja. Arquitectos e Influencias», *Aragonia Sacra*, X (1995), pp. 77-91.

Bruñén Ibáñez, Ana Isabel; Calvo Comín, M.ª Luisa; Senac Rubio, M.ª Begoña: *Las artes en Zaragoza en el tercer cuarto del siglo XVII (1655-1675). Estudio documental*. Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1987.

Cabria Arrantia, M.ª José: *Documentación artística de los años 1664, 1665 y 1666, según el Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza* (Tesis de licenciatura inédita), Universidad de Zaragoza, 1982.

Casabona Sebastián, José Francisco; Gargallo Monforte, Eduardo: *Mosqueruela. Guía de monumentos, paisajes, fiestas y servicios turísticos*. Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1999.

Criado Mainar, Jesús e Ibáñez Fernández, Javier: «Francisco Santa Cruz (1526-1571), mazonero de aljez», *Artigrama*, 17 (2002), pp. 223-273.

Ferrer Orts, Albert: «Sobre la decoración esgrafiada en el barroco español», *Ars Longa*, 9-10 (2000), pp. 105-109.

Ferrer Orts, Albert: *L'esplendor de la decoració esgrafiada valenciana (1642-1701. La seua presencia en l'arquitectura religiosa de Xirivella*. Xiriviella, Ajuntament de Xiriviella, 2003.

Ferrer Orts, Albert: «Aportaciones sobre el esgrafiado valenciano», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, LXXXI (julio-diciembre 2005), pp. 967-977.

Gil Asenjo, M.ª Inmaculada: *Documentación artística en los años 1652, 1653 y 1654 según el Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza,* (Tesis de licenciatura inédita), Universidad de Zaragoza, 1984.

Gil Saura, Yolanda: «Muestras, cortados y trepas. Algunas notas sobre los esgrafiados valencianos», *Lexicon*, 10-11 (2010), pp. 25-40.

Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes: «Iglesia parroquial de San Esteban (Valencia)», en Bérchez, Joaquín. (coord.): *Monumentos de la Comunidad Valenciana. Catálogo de Monumentos y Conjuntos declarados e incoados*, vol. X, *Valencia. Arquitectura religiosa*. Valencia, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciencia, 1995, pp. 182-189.

González Hernández, Vicente: *El templo de San Ildefonso. Una Bella muestra del Barroco zaragozano*. Zaragoza, Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza, 1978.

González Hernández, Vicente: «El monasterio de Cogullada. Aportaciones a su historia y construcción», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, VI-VII (1981), pp. 118-160.

González Hernández, Vicente: «La Capilla de Santa Elena de la Catedral de la Seo Cesaraugustana», *Aragonia Sacra*, IV (1989), pp. 95-114.

Granados Blasco, M.ª del Carmen: «Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1637 a 1639», en Bruñén Ibáñez, Ana Isabel; Julve Larraz, Luis; Velasco de la Peña, Esperanza (eds.): *Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1613 a 1696*. Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2007, vol. IX, doc. 9-1905 (1983), p. 120, <*https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/26/68/_ebook.pdf*>

Ibáñez Fernández, Javier: «La Cruz del Coso de Zaragoza, memoria artística de un monumento desaparecido», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 80 (2000), pp. 141-192.

Ibáñez Fernández, Javier: «Técnica y ornato: aproximación al estudio de la bóveda tabicada en Aragón a lo largo de los siglos XVI y XVII», *Artigrama*, 25 (2010), pp. 363-405.

Ibáñez Fernández, Javier: «Transferencias y continuidades vs. Taxonomías y periodizaciones: los franceses y 'lo francés' en la arquitectura peninsular de la Edad Media a la Edad Moderna», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 31 (2019), pp. 15-35.

Ibáñez González, E. Javier: *Rubielos de Mora. Guía de monumentos, paisajes, fiestas y servicios turísticos*. Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2000.

Jané, Óscar: «La formación de la frontera del Pirineo catalanoaragonés desde la Época Moderna: una mirada política y social», en Truchuelo, Susana; Reitano, Emir: *Las fronteras del Mundo Atlántico (siglos XVI-XIX)*. La Plata, Universidad Nacional de la Plata, Facultad de Humanidades y ciencias de la Educación, 2017, pp. 215-249.

León Pacheco, Carmen: «Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1628 a 1630», en Bruñén Ibáñez, Ana Isabel; Julve Larraz, Luis; Velasco de la Peña, Esperanza: *Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1613 a 1696*. Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2006, vol. VII, <*https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/26/15/_ebook.pdf*>

Lomba Serrano, Concha; Bressel Echeverría, Carlos; Marco Fraile, Ricardo: «Convento de la Concepción», *Cuadernos de Estudios Borjanos*, VII-VIII (1981), pp. 251-268.

Maestro Aznar, Pilar: *Felipe Busiñac y Borbón (h. 1619-1677): la figura de un maestro de obras francés en Aragón*, (Trabajo Fin de Máster), Universidad de Zaragoza, 2021.

Marías, Fernando, «Definición y límites del mecenazgo: en singular, dual y plural, con la basílica del Pilar al fondo», en Ibáñez Fernández, Javier (coord. y ed.): *Del mecenazgo a las*

nuevas formas de promoción artística. Actas del XIV Coloquio de Arte Aragonés. Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2017, pp. 103-141.

Martín Blasco, Julio; Barrueco Salvador, Manuel (OSA): *El convento de San Agustín de Belchite (Zaragoza): datos para su historia. 1594-1994*. Belchite, Ayuntamiento de Belchite, 1994.

Martín Marco, Jorge: *Documentos para la historia del arte en Daroca y su Comunidad de Aldeas entre 1601 y 1750*. Calamocha-Daroca, Centro de Estudios del Jiloca, Centro de Estudios Darocenses, 2020.

Martín Marco, Jorge: «La transmisión de la arquitectura dentro del taller familiar: la trayectoria profesional de Juan Felipe Ibáñez en Aragón (doc. 1674-1706)», en Carretero, Rebeca; Castán, Alberto; Lomba, Concha: *El artista, mito y realidad. Reflexiones sobre el gusto V*. Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2021, pp. 489-501.

Martín Marco, Jorge: «La construcción y dotación de la iglesia parroquial de Valdealgorfa (Teruel) en la primera mitad del Setecientos», *Artigrama*, 36 (2021), pp. 419-453.

Martínez Herranz, Amparo: «La casa de Farsas del Hospital de Nuestra Señora de Gracia de Zaragoza (1590-1776). De corral de comedias a teatro a la italiana», *Artigrama*, 12 (1996-1997), pp. 193-215.

Martínez Rondán, José: *El templo parroquial de Rubielos de Mora y fiestas que se hicieron en su dedicación (1604-1620)*. Rubielos de Mora, Ayuntamiento de Rubielos de Mora, 1980.

Mata Induráin, Carlos: «Aproximación a la obra del carmelita sangüesino Raimundo Lumbier y Ángel (1616-1691)», *Revista Zangotzarra*, 4 (2000), pp. 141-177.

Mendoza Maeztu, Naike: *La arquitectura jesuítica en Aragón: primeras fundaciones (ss. XVI-XVIII)*, (Tesis doctoral inédita), Universidad de Zaragoza, 2018.

Montolío Torán, David; Simón Abad, Rafael; Albert Esteve, Ángel M.ª: «Nuevos documentos sobre actividades artísticas en la antigua diócesis de Segorbe (III). Artífices de la arquitectura barroca segobricense (1670-1690)», *Yuste*, 2 (octubre 2020), pp. 107-150.

Pérez Navarro, Diego: *El palacio de Argillo. Un palacio para un conde: el libro de gasto de la vivienda de Francisco Sanz de Cortes en Zaragoza (1659-1663)*. Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2019.

Ponz, A., *Viage de España*, vol. XV, *Aragon*, Madrid, viuda de Ibarra, hijos y compañía, 1788.

San Nicolás, fray Lorenzo: *Arte y vso de architectura*. Madrid, 1639.

Sancho Bas, José Carlos: «Arquitectura religiosa en la comarca de Gúdar-Javalambre», en Lozano Tena, M.ª Victoria: *Comarca de Gúdar-Javalambre*. Zaragoza, Diputación General de Aragón, Departamento de Presidencia y Relaciones Institucionales, 2010, pp. 131-142.

Sancho Bas, José Carlos; Hernando Sebastián, Pedro Luis: «El convento de la Concepción de la ciudad de Borja», en *El convento de la Concepción de Borja (En el trescientos cincuenta aniversario de su fundación)*. Borja, Centro de Estudios Borjanos, Institución «Fernando el Católico», 2002, pp. 65-78.

Sebastián López, Santiago: *Inventario artístico de Teruel y su provincia*. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Bellas Artes, Servicio Nacional de información artística, arqueológica y etnológica, 1981.

Senac Rubio, M.ª Begoña: «La reforma barroca de la torre de Santa María Magdalena (Zaragoza, siglo XVII)», en *Actas del III Coloquio de Arte Aragonés*, Huesca, Diputación Provincial de Huesca, 1985, vol. I, pp. 79-87.

Usón García, Ricardo: *La intervención de Ventura Rodríguez en el Pilar: la Santa Capilla generatriz de un sueño*. Zaragoza, Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, 1990.

CON FLORES A MARÍA. LA RESIGNIFICACIÓN DE IMÁGENES COMO ESTRATEGIA DEL ARTIVISMO FEMINISTA

CON FLORES A MARÍA. THE RESIGNIFICATION OF IMAGES AS A STRATEGY OF FEMINIST ARTIVISM

Elena Monzón Pertejo[1]

Recibido: 17/12/2022 · Aceptado: 05/04/2023
DOI: https://doi.org/10.5944/etfvii.11.2023.36361

Resumen

En 2018, en el clima prelectoral de las elecciones generales, una obra realizada por la artista Charo Corrales sufrió un acto iconoclasta. Se trataba de la obra titulada *Con flores a María*, donde la artista presentaba su rostro en lugar del de la *Inmaculada Concepción de Aranjuez* de Murillo. Con el fotomontaje, Corrales se mostraba como una Inmaculada masturbándose ante el público. La obra formaba parte de una exposición colectiva bajo el título *Maculadas sin remedio*. En el presente texto se estudian las relaciones entre arte, transgresión e iconoclasia, entendiéndose la resignificación de imágenes religiosas como una estrategia del artivismo feminista. En la primera parte, se aportan los elementos teóricos clave para poder realizar este tipo de análisis, así como las pertinentes definiciones y precisiones en torno a los conceptos de transgresión y blasfemia. Posteriormente, se analiza la obra de Corrales en su contexto, para luego mostrar otras manifestaciones artísticas en las que la figura de María es reinterpretada. Por último, se reflexiona sobre la iconoclasia y la censura para dar paso a las conclusiones.

Palabras clave

Artivismo; Feminismo; Blasfemia; Iconoclasia; Transgresión; Inmaculada Concepción; Virgen María

Abstract

In 2018, within pre-electoral climate of the general elections, a work by the artist Charo Corrales suffered an iconoclastic act. It was the work entitled *Con flores a María*, where the artist presented her face instead of that of the *Inmaculada Concepción de Aranjuez* de Murillo. With the photomontage, Corrales is shown as an Inmaculada masturbating. The work was part of a collective exhibition under

1. Departament d'Història de l'Art, Universitat de València. C. e.: *elena.monzon@uv.es*; ORCID: *<https://orcid.org/0000-0003-4133-3146>*

the title *Maculadas sin remedio*. In the present text the relations between art, transgression and iconoclasm are studied, understanding the resignification of religious images as a strategy of feminist artivism. In the first part, the key theoretical elements are provided to be able to carry out this type of analysis, as well as the pertinent definitions and clarifications regarding the concepts of transgression and blasphemy. Subsequently, the work of Corrales is analyzed in its context, to later show other artistic manifestations in which the figure of María is reinterpreted. Finally, a reflection on iconoclasm and censorship is carried out.

Keywords

Artivism; Feminism; Blasphemy; Iconoclasm; Transgression; Immaculate Conception; Virgin Mary

ANDALUCÍA, 2018: AÑO MURILLO. La ciudad de Sevilla estaba preparada para celebrar el nacimiento, cuatrocientos años atrás, del pintor barroco Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682). Año Murillo fue concebido como un proyecto paraguas bajo el que se cobijaban numerosas instituciones y acciones para celebrar al famoso pintor. Así se explicaba desde la web creada para fomentar e informar de los objetivos de la iniciativa: «reivindicar una figura desde una perspectiva poliédrica» y «trazar nuevas rutas para el estudio del pintor y su tiempo», además de concebir la propia ciudad de Sevilla como «una gran pinacoteca urbana en la que la historia e innovación, pasado y presente se dan la mano»[2]. Diversas exposiciones, publicaciones y todo tipo de actos tuvieron lugar en torno a la figura de Murillo, el elogio a sus obras, a su ciudad y al arte barroco en general. Entre toda esta actividad, un grupo de mujeres, artistas y activistas, crearon el proyecto expositivo colectivo *Maculadas sin remedio.* Una iniciativa de reflexión y denuncia social desde posicionamientos feministas, colaborando así en esa «perspectiva poliédrica». No obstante, no todos estaban dispuestos a aceptar la inclusión de formulaciones críticas, surgiendo una reacción política por parte de los partidos de derechas y de sectores vinculados a la Iglesia católica. Una de las obras de la exposición, *Con flores a María* de Charo Corrales (FIGURA 1), no sólo fue denunciada por blasfema y por ofender a los sentimientos religiosos, sino que terminó sufriendo un acto iconoclasta, todo ello en un ambiente de campaña electoral entre las elecciones autonómicas andaluzas de 2018 y las generales de 2019 en el país.



FIGURA 1. CHARO CORRALES, *CON FLORES A MARÍA*, 2018

El presente estudio parte de la hipótesis de que las resignificaciones religiosas, entrelazadas muchas veces con la transgresión y sus consecuentes controversias, devienen en herramienta de las estrategias del artivismo feminista para deslegitimar los discursos religioso-patriarcales hegemónicos. El artivismo nace de la fusión de dos términos, activismo y arte, para denotar aquellas acciones realizadas dentro de movimientos sociales por medio de prácticas artísticas. Se trata de «un término que resulta muy eficaz ya que combina lingüísticamente dos macrotérminos, que parecen

2. *http://www.murilloysevilla.org/*

nacidos para formar parte del mismo conjunto. Si el activismo da voz a quienes no la tienen, el arte es el megáfono, la caja de resonancia que difunde el mensaje[3]».

Desde este enfoque será estudiada la obra de Charo Corrales, utilizando como marco metodológico principal los planteamientos de Steven C. Dubin[4], Alena Alexandrova[5], Mary Douglas[6] y S. Brent Plate[7]. El estudio de este último cruza de forma transversal las reflexiones de los tres anteriores.

Los planteamientos metodológicos de Dubin son fundamentales para aproximarse al objeto de estudio planteado, ya que aporta el marco general para el análisis de las relaciones entre arte y controversia. Este autor indica que son dos los elementos necesarios para que una obra pueda ser considerada como controvertida: que genere, al menos entre algunos sectores, la sensación de que ciertos valores están siendo amenazados, y que los poderes y/o instituciones se movilicen ante ello[8]. Ambos aspectos se cumplen en el caso de *Maculadas* como se demostrará más adelante. En este mismo sentido funciona el término «blasfemia» tal y como indica S. Brent Plate al afirmar que ninguna obra es blasfema por sí misma, sino que se convierte en blasfema al ser acusada de ello por parte de las estructuras del poder, ya sean religiosas, políticas o ambas[9]. Los planteamientos de Dubin comenzaron a tomar forma a partir de la polémica, ya convertida en ejemplo clásico en la historia de relaciones entre arte y controversia, producida por las fotografías de Andrés Serrano, especialmente la obra *Piss Christ* (1987). Para el estudio de este tipo de manifestaciones artísticas y las reacciones ante las mismas, Dubin indica que se debe estudiar tanto el producto artístico como la reacción que provoca, siendo necesario tener en cuenta el clima político, íntimamente relacionado con los niveles de tolerancia y aceptación de la sociedad en la que se produce la reacción[10]. Con ello, está señalando la imprescindible consideración del arte en sus vínculos con el entorno social, es decir, con el impacto que las manifestaciones culturales tienen en dicha sociedad y viceversa.

Si las ideas de Dubin sirven para establecer un marco metodológico, los estudios de Alena Alexandrova son básicos para la hipótesis planteada: considerar las resignificaciones religiosas como parte del artivismo feminista. Alexandrova estudia cómo en los contextos seculares se ponen en cuestión aspectos que forman parte de la cultura dominante y sus prejuicios hacia los grupos subalternos, configurándose así la resignificación y la controversia como una herramienta que recurre al «schok value» de algunas imágenes[11]. Asimismo, las reflexiones

---

3. Grana, Romina (Coord.): *Discursos, mujeres y artes. ¿Construyendo o derribando fronteras?.* Madrid, Dykinson, 2021, p. 1939.
4. Dubin, Steven C.: *Arresting Images: Impolitic Art and Uncivil Actions*. New York – London, Routledge, 1992.
5. Alexandrova, Alena: *Breaking Resemblance: The Role of Religious Motifs in Contemporary Art*. New York, Fordham University Press, 2017.
6. Douglas, Mary: *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. México, Siglo XXI Editores, 1973.
7. Plate, S. Brent: *Blasphemy: Art that Offends*. London, Black Dog Publishing, 2006.
8. Dubin, Steven C.: *op. cit.*, p. 6.
9. Plate, S. Brent: *op. cit.*, p. 45.
10. Dubin, Steven C.: *op. cit.*, p. 6.
11. Alexandrova, Alena: *op. cit.*, p. 13.

de Mary Douglas funcionan como base a partir de la que entender el fondo del escándalo producido en *Maculadas*: la mezcla de opuestos como sería, en este caso, lo puro y lo impuro, lo inmaculado con la mácula, y las consecuencias que de ello se derivan. En todo ello se encuentra la cuestión de los tabús de cada sociedad que, en muchas ocasiones, emergen de manera explícita a causa de esta transgresión de fronteras[12]. En este sentido, Plate señala que una obra es calificada de blasfema no sólo por enfrentarse a lo sagrado, sino por cruzar la línea entre lo sagrado y lo profano, produciéndose así la transgresión. De este modo, se evidencian los tabús persistentes en el mundo contemporáneo. Plate añade que, generalmente, este tipo de producciones artísticas que desafían los límites suelen ser realizadas por grupos oprimidos, ya sea en términos de raza, clase o género[13].

Con este marco teórico, se partirá del caso concreto de la obra de Corrales para posteriormente realizar un breve recorrido por los antecedentes que reciclan la figura de María desde posturas feministas, así como algunos otros ejemplos coetáneos y posteriores al de Charo Corrales. Por lo tanto, se trata de demostrar cómo este reciclaje y resignificación forma parte de la cultura visual contemporánea en el seno de movimientos sociales. Del mismo modo, se reflexiona sobre la dicotomía templo-museo, la controversia como arma de deslegitimación de discursos hegemónicos y los actos iconoclastas vinculados a las obras que generan controversias.

CRONOLOGÍA DE LOS HECHOS

31 DE JULIO DE 2016 - 9 DE DICIEMBRE DE 2018

Inmaculada Rodríguez-Cunill, artista y comisaria de la exposición *Maculadas,* explica cómo se gestó el proyecto expositivo mencionado. En el verano de 2016, la artista recibió la convocatoria de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla por la que se animaba a todo el profesorado a participar en los actos de homenaje a Murillo. En la circular se señalaba explícitamente –según explica la artista– que las propuestas serían presentadas «con absoluta libertad, interpretando al pintor, su obra, su temática o algún aspecto que os vincule con él desde vuestra producción y mirada. Es decir, que en cada pieza esté representando tanto a Murillo en algún aspecto como al autor/a». Fue entonces cuando Rodríguez-Cunill comenzó a plantear la idea de una Inmaculada, «pero una Inmaculada Feminista, y apartada del patriarcado de mi centro de trabajo»[14]. Tuvieron que pasar más de dos años hasta que el proyecto expositivo viera la luz. Un día después de la festividad nacional de la Inmaculada Concepción, se inauguró la exposición del colectivo *Women Art Space* (WAS) con el objetivo de:

12. Douglas, Mary: *op. cit.*
13. Plate, S. Brent: *op. cit.*, pp. 27-45.
14. Rodríguez-Cunill, Inmaculada *et alii*: *Maculadas sin remedio*. Sevilla, ICAS, 2019, p. 41.

> Observar Sevilla cuatrocientos años atrás con un sesgo de género, escudriñar en las ranuras del poder, investigar qué no se decía en el siglo XVII y qué intereses había tras ese no decir, tras esas ausencias: ese era el objetivo de WAS (*Women Art Space*) para completar la visión de la herencia de Murillo en esta ciudad; y hacerlo, además, con la ocasión del Año Murillo[15].

El 2 de diciembre de 2018 tenían lugar las elecciones al Parlamento andaluz, dando como resultado una mayoría de los partidos de derechas que el 16 de enero de 2019 investirían a Juanma Moreno, del Partido Popular, como presidente de la Junta de Andalucía. Esta presidencia se consiguió con el apoyo del partido de Ciudadanos, que pasaría a entrar en el gobierno autonómico, y con el apoyo de la extrema derecha representada por VOX, partido que adquiría representación por primera vez en un parlamento del estado español. Este cambio en el rumbo de la Junta andaluza, que desde la llegada de la democracia había estado presidida por el Partido Socialista, conllevaba un fuerte giro en lo referente a las políticas de igualdad. Poco después se daba inicio a la campaña para las elecciones generales, acontecidas el 28 de abril de 2019, con las encuestas dando también una importante presencia al partido de ultraderecha.

Entre otras cuestiones, en el programa de VOX se manifestaba claramente su postura contraria a lo que denominaban «ideología de género». Incluían propuestas como la retirada de la Ley de Violencia de Género, entre otras iniciativas que atacaban los derechos de las mujeres, al negar la existencia de crímenes machistas y las distintas violencias que sufren en un contexto patriarcal fuertemente influido por la herencia del nacionalcatolicismo[16].

MAYO DE 2019

La exposición anduvo itinerante por diversos espacios expositivos de Andalucía, hasta llegar al lugar elegido por la Diputación de Córdoba para darle cobijo: el Palacio de la Merced. La muestra fue inaugurada el 9 de mayo de 2019 y promovida desde la Delegación de Igualdad de la mencionada Diputación y la Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí. A partir de ese momento, sufrió una serie de ataques en un ambiente de acoso a los derechos de las mujeres y a la libertad de expresión. De todas las obras expuestas, fue una en concreto la que concentró la mayoría de ataques: *Con flores a María,* de Charo Corrales, donde la artista se representaba como una Inmaculada de Murillo masturbándose.

Cinco días después de la inauguración, los medios de comunicación recogían las reacciones a la muestra. El diario *ABCcórdoba* (14-05-2019) informaba de la petición

---

15. El colectivo WAS está formado por Charo Corrales, Lourdes Farratell (La Lou), Ángeles de la Torre-Bravo e Inmaculada Rodríguez-Cunill (Inma la Inmunda), aunque en a la exposición *Maculadas* se unieron también otras artistas.

16. En declaraciones de los líderes del partido se ven perfectamente ejemplificadas todas estas iniciativas: «estos colectivos [feministas] hablan de micromachismos porque no tienen otra de lo que hablar» (Rocío Monasterio); «La violencia de género es una gran mentira» (Ortega Smith) o las referencias al movimiento feminista como «turba feminista supremacista» (Francisco Serrano). *https://www.voxespana.es/noticias/ideologia-de-genero*

de la retirada de la obra por parte del portavoz de Ciudadanos por ser «muchas las quejas que nos han llegado que se han sentido profundamente ofendidas por este cuadro; y tengo que decir que comparto esa opinión (...) y, a nivel personal, me siento molesto»[17]. En la misma línea se manifestó el grupo del Partido Popular, añadiendo que, si la obra no fuese retirada, iniciarían acciones legales al entender como intolerable «que desde una Administración pública se tolere el insulto a las creencias religiosas, menos aún a aquellas que representan el sentir mayoritario de la sociedad, como en este caso se hace con la religión católica»[18]. El diario *El Plural* recogía también la noticia, incluyendo la denuncia del Grupo Popular ante la Fiscalía por entender que la propia exposición, que tanto VOX como el PP trataron de evitar, constituía «una ofensa a los sentimientos religiosos» y «un escarnio» para la mayoría de los cordobeses[19]. *Con flores a María* terminó sufriendo un ataque físico en lo que fue considerado como «un acto vandálico» realizado por un individuo que rajó el lienzo de arriba abajo.

No sólo los grupos políticos de derechas atacaron la obra. La Asociación de Abogados Cristianos emprendió también diversas acciones, como la publicación del comunicado y la demanda presentada ante el Juzgado de lo Contencioso-Administrativo alegando la «vulneración de los Derechos Fundamentales recogidos en la Constitución»[20]. Polonia Castellanos, presidenta de la asociación, también criticó la no retirada de la obra pese al rechazo por parte de partidos políticos y de hermandades religiosas. Según Castellanos, la obra no sólo era una «mala imitación de la Inmaculada de Murillo» sino que tenía como único objetivo ofender a los católicos. A finales del mismo mes, dicha asociación amplió su denuncia a toda la exposición por encontrar en ella más obras «blasfemas»[21]. En el comunicado se criticaba también el uso de dinero público para una exposición «vejatoria», que suponía una ofensa a los cordobeses, al tiempo que las cofradías y hermandades veían cómo se les rebajaba el número de subvenciones. Las acciones legales se produjeron por lo contencioso-administrativo hacia la Diputación de Córdoba y como un proceso penal hacia la Delegada de Cultura, Marisa Ruiz. Asimismo, también se produjo la denuncia hacia la propia artista, Charo Corrales[22]. Dicha asociación contaba ya con experiencia en este tipo de demandas, con casos anteriores como la actuación de Drag Sthelas en el Carnaval de Canarias o la procesión del Santo Coño Insumiso[23].

---

17. *https://sevilla.abc.es/andalucia/cordoba/sevi-ciudadanos-pide-diputacion-retire-cuadro-ofender-sentimientos-religiosos-201905131243_noticia.html*

18. *https://sevilla.abc.es/andalucia/cordoba/sevi-ciudadanos-pide-diputacion-retire-cuadro-ofender-sentimientos-religiosos-201905131243_noticia.html*

19. *https://www.elplural.com/autonomias/andalucia/pp-y-vox-estallan-contra-una-exposicion-ofensiva-para-la-fe_216337102*

20. *https://abogadoscristianos.es/abogados-cristianos-demanda-a-la-diputacion-de-cordoba-por-la-exposicion-del-cuadro-de-la-virgen-semidesnuda-masturbandose/*

21. *https://abogadoscristianos.es/abogados-cristianos-pide-el-cierre-de-la-exposicion-maculadas-sin-remedio-al-constatar-que-contiene-mas-obras-blasfemas/*

22. *https://abogadoscristianos.es/abogados-cristianos-pide-el-cierre-de-la-exposicion-maculadas-sin-remedio-al-constatar-que-contiene-mas-obras-blasfemas/*

23. *https://abogadoscristianos.es/que-hacemos/casos/drag-sethlas/*
https://abogadoscristianos.es/?s=co%C3%B1o+insumiso

La exposición contó también con apoyos por parte de diversas asociaciones y grupos. Las propias creadoras de la muestra emitieron un comunicado respecto a los ataques sufridos, señalando que su intención era «cuestionar el estereotipo femenino» para propiciar una reflexión sobre las mujeres y sus cuerpos, así como el papel que se les ha adjudicado en la sociedad. En ningún caso, afirmaban, se trataba de cuestionar la fe sino de interpretar «lo que indudablemente nos pertenece: nuestros cuerpos y nuestras experiencias y vivencias creando un nuevo imaginario colectivo». Las artistas pusieron el énfasis también en la denuncia sobre el daño producido a la obra de Charo Corrales, entendiéndolo como un ataque contra la libertad de expresión y exigiendo la reposición de la obra, ya que su retirada suponía «invisibilizar y silenciar este deplorable acto»[24].

La Asociación de Mujeres en las Artes Visuales (MAV) emitió también un comunicado de apoyo a *Maculadas sin remedio* y contra «la censura y maltrato» ejercido sobre la obra de Corrales. Indignadas por el ataque, calificaban al mismo como «acto de censura» contra la libertad de expresión y creación. Con esto último, hacían alusión al artículo 20 de la Constitución que garantiza dichas libertades, enfatizando que «las artistas tienen derecho a replantear el significado» de un símbolo como es la Inmaculada Concepción, «un dogma en el que ni siquiera están de acuerdo las diversas confesiones del cristianismo». Tras la exposición de todos estos motivos, las integrantes de MAV reivindicaron, entre otras cuestiones, «el derecho de las profesionales del arte a representar el cuerpo de las mujeres y los papeles sociales que protagonizan, con plena libertad de creación y de expresión». Su comunicado terminaba con una cita de Amelia Valcárcel: «sólo las religiones curtidas en la libertad toleran bien la democracia»[25].

CON FLORES A MARÍA, DE CHARO CORRALES

El objetivo de Charo Corrales consistía en revisar la obra de Murillo y su influencia en los estereotipos de mujer además de reivindicar la sexualidad femenina alejándola de cualquier tipo de prejuicios. La artista recordaba las palabras tantas veces escuchadas de niña: «¡Tienes que intentar parecerte a la Virgen! ¡Casta, pura, obediente como la Virgen María!», señalando la contradicción con la que ella, y otras muchas, crecieron al verse obligadas a una «perfección inalcanzable». En *Maculadas sin remedio,* la artista encontraba el espacio perfecto para cuestionar tales estereotipos como camino para avanzar hacia la igualdad mediante la resignificación de las imágenes[26].

La «obligación» de parecerse a la Virgen es un tema que cruza toda la cristiandad occidental desde el momento en que empieza a tomar forma la naciente iglesia de los primeros siglos del cristianismo. Creada como una figura ideal, maternal y casta,

24. Comunicado de Maculadas sin remedio del 22 de mayo de 2019: *https://m.facebook.com/maculadas/photos/a.246705805997764/323828321618845/?type=3&theater*

25. *https://mav.org.es/wp-content/uploads/2019/05/Comunicado-Maculadas-sin-Remedio.jpg*

26. Rodríguez-Cunill, Inmaculada *et alii*: *op. cit.*, pp. 21-26.

la Virgen redime el pecado original de Eva. No obstante, su excelencia y pureza resultaban un auténtico obstáculo para las mujeres reales, incapaces de alcanzar el estatus de *sin mancha de pecado.* Es desde España, en el siglo XVIII, cuando con más fuerza se apoya el dogma de la Inmaculada Concepción, fijado el 8 de diciembre de 1854 por el papa Pío IX con la Bula *Ineffabilis Deus*. Con ello, se terminaba de fijar el mito de María, que tal y como apunta Marina Warner «es teológica y doctrinalmente definida como totalmente única y con todo propuesta como modelo de virtud cristiana», convirtiéndose en un «absoluto inmutable y fijo»[27]. No fue un camino libre de contradicciones, tanto a nivel teórico-exegético como en su formulación visual. A partir de la exégesis, se justificaba la concepción de María sin pecado y, en el siglo XVII, se codificaba una imagen de la Virgen que representaba la tendencia inmaculista que conllevaba, en consonancia con la retórica barroca, «la intención de dirigir las voluntades ante una cultura visual universalizada»[28].

Fue Murillo con sus Inmaculadas unos de los principales referentes de dicha tendencia. De hecho, la obra de Corrales es un fotomontaje sobre la *Inmaculada Concepción «de Aranjuez»* del artista sevillano (1675, Museo El Prado) (FIGURA 2). El debate entre las tendencias maculistas y las inmaculistas no se limitó únicamente a las altas esferas de la sociedad, sino que el pueblo también se vio implicado, siendo la Inmaculada uno de los elementos principales de la devoción popular que «acabaría convirtiéndose en una de las principales señas de identidad colectiva» en España, el principal país que impulsó este dogma[29]. En la descripción de la obra dentro del catálogo de la muestra se señala que:

> Con este trabajo la artista manifiesta el objetivo de que reposen sobre ella misma y, por extensión, sobre todas las mujeres reales, las cualidades positivas atribuidas al icono femenino que representa en nuestra cultura la Virgen María, sin dejar de reivindicar el derecho de vivir su sexualidad sin tapujos ni castraciones, reivindicando el autoconocimiento y auto placer para una vida más plena[30].

Estas cuestiones están relacionadas con lo que explica Marina Warner al afirmar que «el precio que la Virgen exigía era la pureza» y que todo lo que estuviera relacionado con lo impuro quedaba siempre vinculado a cuestiones sexuales[31]. Precisamente, la obra de Corrales no sólo toma como referente a uno de los artistas más importantes de la Historia del Arte en España, sino que, en conjugación con la gran devoción a la Inmaculada y sus connotaciones identitarias, la artista utiliza el goce sexual para subvertir la pureza de María colocando su propio rostro en lugar del de la Virgen, recogiéndose los ropajes para presentarse ante el público masturbándose. Una obra en consonancia con el proyecto *Maculadas* en su rechazo a

27. Warner, Marina: *Tú sola entre las mujeres. El mito y el culto de la Virgen María*. Madrid, Taurus, p. 429.

28. Doménech García, Sergi: *La imagen de la Mujer del Apocalipsis en Nueva España y sus implicaciones culturales*, (Tesis doctoral inédita), Universitat de València, 2013, pp. 119-120.

29. Cacho, Marta: «Una embajada concepcionista en Roma y un lienzo conmemorativo de Louis Cousin (1633)», en Colomer, José Luis (dir.): *Arte y diplomacia hispánica en el siglo XVII*. Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2003, p. 415.

30. Rodríguez-Cunill, Inmaculada *et alii: op. cit.*, p. 48.

31. Warner, Marina: *op. cit.*, p. 15.



FIGURA 2. BARTOLOMÉ MURILLO. *INMACULADA CONCEPCIÓN «DE ARANJUEZ»*, 1675, MUSEO DEL PRADO

los estereotipos difundidos por las obras de Murillo que, según indican las artistas, no hacían más que ocultar opresiones bajo rostros dulcificados con unas Inmaculadas convertidas en ejemplo obligatorio para las mujeres en su castidad y pureza[32]. Con ello, *Maculadas* pretendía ahondar en las raíces del machismo y su fuerte continuación con el nacionalcatolicismo y sus herencias actuales, especialmente en su actitud de vincular la sexualidad con lo impuro y, en consecuencia, alejada de lo celestial. Murillo sería, por tanto, uno de los máximos representantes a la hora de representar «esa imagen de la mujer ideal del patriarcado», y las artistas, al destapar estos aspectos, estarían abriendo un camino hacia el empoderamiento y la libertad: «La mujer creadora y dueña de sí misma, que será capaz de defenderse al conocerse y quererse como es»[33].

De este modo, las integrantes de *Maculadas sin remedio*, y en concreto Charo Corrales con su fotomontaje, generan una tensión que desafía los preceptos socioculturales, provocando así una nueva visualidad que invita a la reflexión. Esta subversión y consecuente reflexión se activa gracias a que

> The promise of art activism is that they can redefine both how art and politics can be understood by bringing together unexpected elements and new configurations, encouraging us to see the world and how it operates differently and presenting different models of art production and social organization[34].

TRANSGRESIÓN DE FRONTERAS

Las controversias entre arte y cristianismo no son una novedad del siglo XXI[35]. Estas surgen, fundamentalmente, cuando se produce la mezcla de categorías supuestamente aisladas y estancas como lo casto y lo sucio, lo público y lo privado, lo masculino y lo femenino[36]. En la obra objeto de estudio se produce esta trasgresión al entremezclar dichas categorías, especialmente la que refiere a lo maculado y lo inmaculado. Estas mezclas de lo sagrado y lo profano, de lo decoroso y lo inapropiado, en definitiva, la superación de los límites y la creación de fisuras en las fronteras establecidas, son elementos centrales en las próximas páginas, en las que se trata de mostrar las posibilidades estratégicas de la controversia como recurso deslegitimador de discursos patriarcales para descolonizar los cuerpos de las mujeres.

Es en este punto donde se hace necesario el recurso a las teorías de Mary Douglas: con la obra de Corrales, mostrándose ante el público en el momento de la

32. Rodríguez-Cunill, Inmaculada *et alii: op. cit.*, pp. 7-8 y 21-33. En el catálogo de la exposición se entiende a la Inmaculada de manera incorrecta, dado que la Inmaculada refiere a la concepción de la propia María sin mancha de pecado y no a su embarazo.

33. *Idem*, p. 38.

34. Deepwell, Katy: «Introduction», en Deepwell, Katy (ed.), *Feminist Art Activisms and Artivisms*. Plural, Amsterdam, 2020, p. 10.

35. Se dejan a un lado las cuestiones relacionadas con las controversias relacionadas con otras religiones, ya que abarcarían un marco mucho más amplio y alejado del contenido de la exposición *Maculadas.*

36. Dubin, Steven C.: *op. cit.*, 1992, p. 5.

masturbación, tiene lugar una doble mezcla de contrarios: en primer lugar, la mezcla de la representación de lo profano –el rostro de la artista– con la representación de lo divino –el cuerpo de la Inmaculada de Murillo–; en segundo lugar, por la mezcla de lo inmaculado con la mácula que supone la masturbación pública de la artista representada. Douglas, al abordar la contaminación de esferas y la transgresión de fronteras, realiza un estudio de la higiene y la suciedad en distintos ámbitos religiosos, cuestión importante por la identificación de «inmaculada» con «sin mancha», así como por el nombre de la exposición: maculadas –manchadas– sin remedio. Con ello se resignifica el término para subvertirlo y emplearlo como herramienta del artivismo feminista. En este sentido, la antropóloga señala que «no es difícil ver cómo las creencias de contaminación pueden usarse en un diálogo de reivindicaciones y contra-reivindicaciones de una categoría social», dado que dichos procesos de contaminación conllevan una carga simbólica que revela las tensiones y tabús de la sociedad[37].

En el mismo sentido, Roland Barthes explica el uso de los mitos creados por la sociedad para legitimar las estructuras de poder, «puesto que el fin específico de los mitos es inmovilizar al mundo», estableciéndose una relación bidireccional en la que el poder crea y legitima los mitos y, a su vez, en un camino de ida y vuelta, los mitos se perpetúan tanto a sí mismos como al poder que los ha creado. Por tanto, el mito es un constructo social que se presenta como natural, aunque sea resultado de un proceso de construcción cultural a lo largo de la historia[38]. En este sentido se puede entender a la Virgen como un mito de la cristiandad occidental, que legitima estructuras opresoras hacia las mujeres. Precisamente, Marina Warner considera a la Virgen como un mito en la línea de Barthes, señalando que todo lo que expresa la Virgen es mostrado como algo natural, ocultando el proceso de construcción histórica[39].

Las contaminaciones entre sexos, y las ideas sobre el peligro sexual y sus fluidos, son explicadas por Douglas como «símbolos de la relación entre las partes de la sociedad, como configuraciones que reflejan la jerarquía o simetría que se aplican en un sistema social más amplio»[40]. Todo ello está en íntima relación con los cuerpos y sus orificios que «parecen representar los puntos de entrada o salida de las unidades sociales, o bien la perfección corporal puede simbolizar una teocracia ideal»[41]. Una teocracia ideal que la Inmaculada Concepción ejemplifica con su estado libre de pecado desde su concepción y todos sus orificios cerrados, castos, puros y sagrados, convirtiéndose en el modelo de esa perfección impuesta desde los preceptos católicos, ideal en el que deben mirarse las mujeres. Por ello, al mostrar a la (In)maculada de Charo Corrales con parte de sus orificios expuestos al público y haciendo uso de ellos para el disfrute, se rompe la jerarquía de la que habla Douglas, comportando la contaminación, permeabilidad y fusión de categorías establecidas como aisladas y estancas. Así, al ser considerado el placer femenino como un pecado

37. Douglas, Mary: *op. cit.*, p. 17.
38. Barthes, Roland: *Mitologías*. México, Siglo XXI, 1980, pp. 252-253.
39. Warner, Marina: *op. cit.*, p. 431.
40. Douglas, Mary: *op. cit.*, p. 17.
41. *Ibid.*

en el seno del catolicismo, una (In)maculada masturbándose rompe fronteras que dan lugar a una transgresión mediada por el placer, un placer que procede del cuerpo, constituido este como «campo metodológico de investigaciones para política, historia e identidad»[42], un cuerpo que destruye dicotomías propias de la cultura occidental. Un cuerpo perteneciente a una mujer que, como señala Kristeva, ha estado vinculado con lo abyecto especialmente en sus procesos fisiológicos y en su sexualidad: «No es por lo tanto la ausencia de limpieza o de salud lo que lo vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto»[43]. De esta forma, el artivismo feminista introduce nuevas formas artísticas en su lucha contra la opresión hacia las mujeres[44]. Unas formas artísticas que se insertan en la línea del desafío a las tradicionales divisiones entre lo público y lo privado que, en este caso, conllevan también un tema tabú como es la masturbación de las mujeres.

RESIGNIFICACIONES Y ESCÁNDALOS ALREDEDOR DE MARÍA

El escándalo y las reacciones producidas a raíz de la obra de Charo Corrales no son una novedad, sino que las actualizaciones, visiones personales y resignificaciones de la figura de María cuentan con una trayectoria de desprecios y apoyos. En el presente apartado se estudian algunos de estos precedentes, utilizando como criterio de selección aquellos ejemplos en los que se produce la mezcla de esferas y, por tanto, la transgresión de fronteras[45].

En el contexto de la vanguardia feminista austriaca, la figura de María fue utilizada por diversas artistas para cuestionar, denunciar y reformular los roles asignados a las mujeres. En este sentido, destacan las producciones de Valie Export y Ulrike Rosenbach, artistas que utilizaron la figura de la Madonna para sus montajes. En el caso de Export, interesa especialmente su obra *Geburtsmadonna* (*Birth Madonna,* 1976) (FIGURA 3) por la mezcla de lo sagrado y lo profano. Esta Madonna, superpuesta a la *Piedad* de Miguel Ángel, aparece sentada sobre una lavadora de la que sale una prenda de color rojo en alusión a la sangre del parto. Con este fotomontaje, Valie Export denunciaba, entre otras cuestiones, los roles domésticos de las mujeres, tanto en su vertiente de madre doliente, sufridora, como en lo relativo a las tareas domésticas en un momento de auge de presencia de electrodomésticos en los hogares austriacos. Así, Export está cuestionando con su fotomontaje el papel de las mujeres como resignadas productoras y reproductoras.

---

42. Kauffman, Linda S.: *Malas y perversos. Fantasías en la cultura y el arte contemporáneo*. Madrid, Cátedra-Universitat de València, 2000, p. 13.

43. Kristeva, Julia: *Poderes de la perversión*. México, Siglo XXI, 2004, p. 11.

44. Deepwell, Katy: *op. cit.*, p. 9.

45. Se ha optado por incluir únicamente antecedentes que traten directamente con la figura de María. Es por ello que no se incluyen obras ya clásicas en las relaciones entre arte y controversia como el *Piss Christ* de Andrés Serrano (1987), Sam Taylor-Wood *Wrecked* (1996), Ian Breakwell *Deep Faith* (2000) o, más reciente, la *Piedad* de Jan Fabre (2011), entre otras muchas.



FIGURA 3. VALIE EXPORT, *BIRTH MADONNA*, 1976

Ulrike Rosenback, en su obra-performance *Glauben Sie nicht, dass ich eine Amazone bin* (*Don't Believe I am an Amazon*), realizada en 1975 en el Kunstmuseum de Düsseldorf, se presenta a sí misma lanzando toda una serie de flechas sobre una reproducción de la *Madonna de la rosa* de Stephan Bocher (1451). Mediante el montaje, el rostro de la artista termina fusionándose con el de la Virgen. Rosenback explicaba del siguiente modo su obra: «My work is a confrontation with my own identity as a woman»[46]. Una identidad estereotipada en el seno de una sociedad donde la figura de la Virgen juega un papel fundamental construida desde preceptos patriarcales: «One component of this subject matter is an artistic analysis of the cultural image of the woman in history. The woman as a mother of the family, as a housewife, as a prostitute for men, as a saint, a Virgin or Amazon»[47]. Así, en la década de los setenta, Rosenback utilizaba las mismas herramientas para poner en jaque los mismos estereotipos que Charo Corrales, haciéndolo ambas mediante la figura de María y la mezcla, superposición o sustitución de los rostros. Rosenback establece el vínculo mediante las flechas, Corrales por medio del goce sexual. Tanto la obra de Export como las de Rosenback y Corrales, se convierten en acciones simbólicas que son, al mismo tiempo, «real and unreal in order to push the boundaries of well-defined and self-contained Western classifications of women. The result is a kind of interweaving of art historical information and emotional feminist issues»[48].

También en la década de los setenta, en el ámbito de la literatura, aparecen obras en las que, por medio de la figura de María, se cuestionan los roles adjudicados a las mujeres por parte de la cultura occidental patriarcal. Un ejemplo que conllevó una importante controversia en el contexto canadiense es la obra de Denise Boucher *Les Fees Ont Soif* (1978). Los estereotipos de la Virgen, la madre y la prostituta se explican como los pilares fundacionales de la alienación de las mujeres en las sociedades androcéntricas. La Virgen cuenta con cierto status, pero este le es otorgado siempre desde su postura de mujer sumisa, creada para los intereses del

46. *http://www.medienkunstnetz.de/works/glauben-sie-nicht/images/3/*. En esa misma página se puede ver el vídeo de la performance donde se superpone el rostro de la artista con el de la Virgen durante el lanzamiento de las flechas.

47. *Ibid.*

48. Adams, Gwendolyn M.: *Invisible Scars: The Feminist Rhetoric of Valie Export,* (Tesis doctoral inédita), York University, 1998, p. 84.

sistema dominante en su ausencia de sexualidad y papel de madre[49]. Precisamente, es la inclusión del goce sexual en la (In)maculada de Corrales la que rompe con la pureza de una madre, pura en su propia concepción y también en la de su hijo, introduciendo así un elemento tabú no sólo dentro del ámbito religioso sino en el de la sexualidad de las mujeres en general y de las madres en particular.



FIGURA 4. TANIA KOVATS, *VIRGIN IN A CONDOM*, 1994

No sólo las artistas feministas han utilizado la imagen de la Virgen para sus reinterpretaciones. En 1985 se estrenaba el film *Hail Mary* de Jean-Luc Godard, obra que supuso para muchos una ofensa por la relectura del embarazo de María. Las reacciones contra la película se produjeron en diversos países por parte de numerosas asociaciones cristianas, llevando la petición hasta la corte suprema en el caso de Francia, que acabó siendo desestimada. En España hubo también diversas muestras de rechazo, así como un acto organizado por parte de Monseñor Ángel Suquía para rezar por la Virgen. No obstante, fue en Italia donde mayores protestas hubo, con grupos de curas y monjas portando una estatua de la Virgen tratando de impedir el estreno del film. Este grupo contaba con el apoyo del Papa Juan Pablo II quien, entre las diversas declaraciones contrarias a la película, alentó la necesidad de reparar el grave insulto que se había realizado a la Virgen[50].

Otras obras que tienen a la Virgen como protagonista y que son fruto de resignificaciones en el seno de la visualidad contemporánea son *Virgin in a Condom* de Tania Kovats (1994) (FIGURA 4) y *The Holy Virgin Mary* de Chris Ofili (1996). En la primera, Kovats, tal como indica el propio título, cubre con un preservativo una escultura de la Virgen. La intención de Kovats consistía en poner de relieve la opresión y ataque a los derechos reproductivos de las mujeres por parte de la Iglesia. Al igual que con la obra de Corrales, la de Kovats sufrió también un ataque, en este caso un robo, además de las diversas manifestaciones que se produjeron[51].

---

49. Fernandes-Días, Maria-Suzette: «*Les Fees On Soif*: Feminist, Iconoclastic or Blasphemous?», en Coleman, E. Burns y Fernandes-Dias, Maria-Suzette (eds.): *Negotiating the Sacred II: Blasphemy and Sacrilege in the Arts.* Canberra, The Australian National University Press, 2008, pp. 83-84.

50. Locke, Maryel: «A History of the Public Controversy» en Locke, Maryel y Warren, Charles (eds.): *Jean-Luc Godard's Hail Mary: Women and the Sacred in Film*. Carbondale - Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1993, pp. 1-9.

51. El escándalo que supuso esta obra se vio recogido en distintos medios de comunicación: *https://www.christianitytoday.com/ct/1998/june15/8t719b.html, https://www.stuff.co.nz/dominion-post/capital-life/67466278/virgin-in-a-condom-artwork-provoked-violence-month-after-te-papa-opening*

En el caso de la obra de Kovats, para un análisis preciso se debería tener en cuenta la situación particular de Nueva Zelanda y la protección hacia la cultura maorí.

En el caso de Ofili, se trata de una pintura que muestra a una Virgen negra realizada con excrementos de elefantes y rodeada de imágenes recogidas de publicaciones pornográficas. La obra de Ofili supuso, al igual que la de Charo Corrales, una ofensa para distintos sectores relacionados no sólo con la Iglesia sino también con el Estado. Rudi Giuliani, devoto católico e integrante del partido republicano que ostentaba el cargo de alcalde de Nueva York en el momento que la obra de Ofili era expuesta en el Brooklyn Museum, consideraba que esta suponía un auténtico ataque a la Virgen, deshonrándola, pervirtiéndola, ensuciándola e incluso «desflorándola», violando así la pureza de la imagen y, en consecuencia, los sentimientos de los creyentes[52]. Al igual que la (In)maculada de Corrales, la obra de Ofili fue atacada por su ofensa a los creyentes, pero también por haber ultrajado la pureza de María. A este respecto, Emma Solberg desmonta tal afirmación recuperando prácticas devocionales marianas del Medievo y su relación con la imaginería vaginal a partir del *hortus conclusus.* Solberg afirma, vinculando la obra del artista británico con otras manifestaciones contemporáneas y con tradiciones medievales, que «Ofili's *Holy Virgin Mary* sees less like a break with the past and more like a continuation of old, if half-forgotten, traditions». Dicho en otras palabras, y válido también para la obra de Charo Corrales: «These provocateurs did not offend against tradition by being too modern but rather offended against modernity by being too medieval»[53].

En 2017, la fotógrafa Natalie Lennard presentó su obra *La creación del hombre*, donde muestra a María pariendo con dolor mientras es ayudada por José (FIGURA 5). Esta obra se inserta en su proyecto *Birth Undisturbed*, donde muestra a diversas mujeres en el momento del parto. El hecho de representar a María pariendo con dolor hace que la mujer sea humanizada al tiempo que rompe con la tradición patrística de considerar que María dio a luz sin dolor ya que, pura y sin mancha de pecado, quedó libre del dolor del parto adjudicado a Eva y a sus herederas. Así, Lennard no sólo está rompiendo con la tradición sino transgrediendo la frontera de lo divino para presentar a una Virgen María equiparable a las mujeres reales en el momento del parto. La artista boliviana Rilda Paco, en febrero de 2018, representó en un mural a la Virgen del Socavón, una advocación de la ciudad de Oruro (FIGURA 6). Se trataba de una Virgen en tanga. La artista, que colabora frecuentemente con el colectivo feminista *Mujeres Creando*, se unía a las acciones del grupo en la denuncia de la cosificación de las mujeres, así como los numerosos casos de acoso y agresiones, todo mediante su práctica artística. Rilda Paco recibió numerosas críticas por parte de representantes eclesiásticos que consideraban su obra como un acto blasfemo ante el que convocaron oraciones para solicitar el perdón de la Virgen por tal agravio[54]. Del mismo modo, durante las movilizaciones en Argentina para la despenalización del aborto (2019) también se utilizó la figura de María, en este caso añadiéndole el característico pañuelo verde de las reivindicaciones. De nuevo, al utilizar la figura de María para una acción feminista, se produjeron

52. Solberg, Emma Maggie: *Virgin Whore*. Ithaca – London, Cornell University Press, 2018, p. 2.
53. *Idem*, p. 3.
54. *https://www.clarin.com/sociedad/polemica-bolivia-cuadro-virgen-maria-ropa-interior_0_HkiHgSl_G.html*

fuertes controversias[55]. En el caso de Chile también aparecen imágenes de María resignificadas, como la realizada por Paloma Rodríguez al mostrar lo que bien podría ser una Virgen de la leche con el pañuelo verde de las activistas argentinas (FIGURA 7). Además, Rodríguez titula la obra *Santísima Dignidad*, haciendo así también referencia a la plaza de la Dignidad (plaza Baquedano), centro neurálgico del llamado «estallido social» de octubre de 2019.



FIGURA 5. NATALIE LENNARD, *LA CREACIÓN DEL HOMBRE*, 2017

Si bien todas éstas son estrategias de subversión, la mayoría de ellas procedentes del artivismo feminista, también se pueden mencionar ejemplos procedentes de congregaciones religiosas. Es el caso del cartel que se colocó a las puertas de una iglesia en Auckland (Nueva Zelanda) por parte del encargado de dicha iglesia, en el que se mostraba a José y a María en la cama, animando así a los feligreses a reflexionar sobre la Natividad (FIGURA 8). El párroco de la iglesia, ante las fuertes críticas y ataques, afirmó que su objetivo era incitar a la reflexión sobre las acciones dadas por Dios y el papel de José y María en la concepción de Jesús[56]. Dos años después, la misma iglesia difundió la imagen de María con gesto apurado ante un test de embarazo positivo (FIGURA 9). De nuevo, con esta imagen se invitaba, desde una congregación religiosa, a reflexionar sobre el cristianismo por medio del reciclaje y actualización de imágenes, cuestión que volvió a levantar polémicas[57].

55. *https://tn.com.ar/opinion/virgen-del-panuelo-verde-escarnio-burla-y-ofensa_957653/*

56. *https://causaabierta.blogia.com/2009/121807-pol-mica-en-nueva-zelanda-por-un-cartel-de-la-virgen-mar-a-y-jos-en-la-cama.php*

57. *https://actualidad.rt.com/sociedad/view/36703-Virgen-Mar%C3%ADa-con-un-test-de-embarazo-pol%C3%A9mico-cartel-indigna-a-Nueva-Zelanda*



FIGURA 6. RILDA PACO, *VIRGEN EN TANGA O VIRGEN DEL SOCAVÓN*, 2018

Todas estas manifestaciones visuales se han calificado como ataques al cristianismo, adjudicándoles el carácter de blasfemas. En su estudio sobre arte y blasfemia, Plate señala que la blasfemia es un concepto fluido, cambiante, y que los productos artísticos no son blasfemos en sí mismos, sino que la acusación de blasfemia se produce en el momento existente entre la producción y la recepción de las imágenes. En esta recepción juegan un papel fundamental las estructuras de poder, ya sean políticas o religiosas, dado que son las que reaccionan contra la «ofensa hacia lo sagrado». Esa ofensa no deja de ser una evidencia de los tabús de cada sociedad, muchas veces ligados a cuestiones sexuales[58]. Este sentimiento de ofensa por parte de las estructuras del poder es una reacción a un acto transgresor, en el que se destruyen las fronteras establecidas de las que hablaba Mary Douglas. Así, «blasphemy is fundamentally about transgression, about crossing the lines between the sacred and the profane in seemingly improper ways», desafiando, por tanto, lo establecido.

58. Plate, S. Brent: *op. cit.*, pp. 20-28 y p. 40.



FIGURA 7. PALOMA RODRÍGUEZ, *SANTÍSIMA DIGNIDAD*, 2019



FIGURA 8. IGLESIA DE AUCKLAND, 2009



FIGURA 9. IGLESIA DE AUCKLAND, 2011

Por su parte, y ya dentro del terreno del artivismo y la teoría feminista, Fernandes-Dias entiende la blasfemia como algo sano en el arte, ya que conlleva una nueva lectura en un contexto en donde las mujeres reclaman sus derechos, dado que los procesos de secularización no han sido suficientes para destruir los constructos negativos y opresores que recaen sobre ellas[59]. En este sentido, Braddock señala que la separación

59. Fernandes-Dias, Maria-Suzette: *op. cit.*, p. 81.

entre Iglesia y Estado ha tenido como consecuencia una alteración a la hora de entender la blasfemia, tomando como ejemplo las obras de Serrano y Kovats: ambas pueden ser consideradas, al mismo tiempo, como políticas y devocionales, jugando en ello un papel clave el lugar en el que son expuestas. Así, no es lo mismo el museo que el templo, dado que en el primero «blasphemy could not occur»[60]. Por lo tanto, la blasfemia en contextos artísticos tiene que ser entendida de otro modo al ser el museo concebido como espacio para la crítica, libre de los poderes religiosos.

En esta misma línea de pensamiento crítico, Alena Alexandrova estudia la apropiación, reciclaje y transformación de temas e imágenes en obras que circulan fuera de contextos religiosos con interpretaciones no religiosas de la imaginería religiosa, convirtiéndose así la religión en objeto de reflexión crítica, dando lugar a interrogantes como el ya mencionado de las fronteras entre lo sagrado y lo profano. Asimismo, Alexandrova considera que los límites entre lo religioso y lo no-religioso están en constante movimiento por tratarse de fenómenos sociales vinculados con el poder. Unas manifestaciones artísticas que se alejan de prácticas y contextos religiosos, pero utilizando el repertorio visual religioso y el escándalo como estrategia: «Scandal, however, is a method, and quite successful one, for conveying a religious message precisely because of the schock value of some images»[61]. Por tanto, no se trata simplemente de referencias religiosas huérfanas de su función religiosa inicial, sino de un ejercicio de resignificación.

ICONOCLASIA Y CENSURA

La obra de Charo Corrales no sólo estuvo sometida a las denuncias de distintos partidos políticos y asociaciones cristianas, sino que también sufrió un acto iconoclasta. El ataque a la obra se concretó en el lienzo rasgado, de arriba abajo, produciéndose la paradoja de que ese ataque elevó la carga sexual de la obra con la raja de reminiscencias vaginales (FIGURA 10). Al igual que otras de las obras mencionadas, la de Corrales no sólo fue tachada de blasfema y obscena sino también atacada. Entra así en juego otro término asociado a la blasfemia en el arte contemporáneo: la iconoclasia.

Con el ataque físico a la imagen, se está reconociendo e incrementando el poder de la misma, constatándose el poder de las imágenes estudiado por David Freedberg. Imágenes que se debaten entre las «respetables» y aquéllas que generan incomodidad, siendo estas últimas las que sufren los procesos represores. Entre estas, las más susceptibles de ser atacadas son aquellas que, una vez más, no mantienen la separación de lo considerado como divino y lo profano[62]. Así, el acto iconoclasta no hace sino reafirmar el poder de las imágenes atacadas, convirtiéndose en herramientas críticas con gran poder. Estas herramientas, producidas y reformuladas en contextos seculares, generan intensas relaciones entre arte y religión en función de los contextos: con el

60. Braddock, Christopher: «Blasphemy and the Art of the Political and Devotional», en Coleman, Elizabeth Burns y Fernandes-Dias, Maria-Suzette: *op. cit.*, pp. 147-148.

61. Alexandrova, Alena: *op. cit.*, p. 13.

62. Freedberg, David: *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y el poder de la respuesta*. Madrid, Cátedra, 2021, pp. 393-412.



FIGURA 10. CHARO CORRALES, *CON FLORES A MARÍA* TRAS EL ATAQUE

traslado de elementos procedentes de la imaginería cristiana a contextos seculares se producen nuevos significados que son entendidos, por algunos, como blasfemos. Esto es precisamente lo que sucede en el caso de *Con flores a María*, que siendo en origen una reformulación de una imagen previa se convierte en una nueva imagen tras el ataque, convirtiéndose así el acto iconoclasta en una nueva capa de significado. En definitiva, una vez más, los actos iconoclastas existen debido al poder de las imágenes y su influencia en la sociedad, ya que los que realizan estos ataques «do it because they are convinced that visuality influences other people's activities» [63].

Si bien todo el repertorio visual cristiano es susceptible de reciclarse para nuevas significaciones, son las figuras de Jesús y de María las más prolíficas y empleadas para tratar cuestiones sexuales y de género[64]. Una Inmaculada masturbándose frente al público no hace sino generar un amplio abanico de reacciones, «no sólo en los cuerpos que representan, sino también en la relación fenomenológica entre los cuerpos representados y los cuerpos de los espectadores»[65], especialmente aquellas imágenes en las que se hace patente el temor hacia la carnalidad, lo físico, la realidad del cuerpo y asociado a todo ello la sexualidad en última instancia. Este deseo de destrucción no hace más que revelar «el empeño por negar que, en cierto modo, la imagen es algo viviente»[66].

CONCLUSIONES

A partir del análisis de la obra de Charo Corrales se ha demostrado cómo esta se inscribe en una tradición propia del artivismo feminista que presenta numerosos casos aún por estudiar. En el presente texto se han incluido únicamente algunas de estas obras, tanto anteriores como coetáneas y posteriores a la de Corrales, que necesitan de un estudio más profundo en sus propios contextos socioculturales y políticos. No obstante, todas ellas muestran la tradición aún viva y con mucha fuerza en la actualidad de la resignificación de la imagen de María en producciones artísticas vinculadas con movimientos sociales reivindicativos. La imagen de María contiene el doble poder de ser un elemento clave en las sociedades occidentales para resignificar y subvertir cuestiones sexuales e identitarias relacionadas con las mujeres, al tiempo que esta estrategia genera intensas reacciones, como se ha visto en la obra objeto de estudio, así como en otras que forman parte de esta tradición de resignificaciones de la imaginería cristiana. El mito de María, al sustentar toda una estructura de poder opresora hacia las mujeres, se convierte en una imagen ampliamente versátil para reinterpretaciones, demostrándose así el poder de las imágenes y la importancia de las mismas en las diferentes épocas en las que sus significados son alterados en función de las necesidades de cada contexto.

---

63. Rogowski, Lukasz: «Sociology of Iconoclasm: Distrut of Visuality in the Digital Age», en Nathasohn, Regey y Zuev, Dennis (eds.): *Sociology of the Visual Sphere*. New York, Routledge, 2013, pp. 52-53.

64. McFarlane, Kyla: «Incisions and Excesses», en Jackson, Marck y Breakwell, Ian (eds.): *Votive: Sacred and Ecstatic Bodies*. Wellington, Adam Art Gallery y Victoria University of Wellington, 2002, pp. 10-19.

65. Freedberg, David: *Iconoclasia. Historia y psicología de la violencia contra las imágenes*. Vitoria-Gasteitz, Sans Soleil Ediciones, 2017, p. 18.

66. *Idem,* pp. 42-58.

REFERENCIAS

Adams, Gwendolyn M.: *Invisible Scars: The Feminist Rhetoric of Valie Export*, (Tesis doctoral inédita), York University, 1998.

Alexandrova, Alena: *Breaking Resemblance: The Role of Religious Motifs in Contemporary Art*. New York, Fordham University Press, 2017.

Barthes, Roland: *Mitologías.* México, Siglo XXI, 1980.

Braddock, Christopher: «Blasphemy and the Art of the Political and Devotional», en Coleman Burns, Elizabeth y FernandesDias, Maria Suzette (eds.): *Negotiating the Sacred II: Blasphemy and Sacrilege in the Arts.* The Australian National University Press, Canberra, 2008, pp. 147-159.

Cacho, Marta: «Una embajada concepcionista en Roma y un lienzo conmemorativo de Louis Cousin (1633)», en Colomer, José Luis (dir.): *Arte y diplomacia hispánica en el siglo XVII*. Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2003, pp. 415-428.

Deepwell, Katy (ed.): *Feminist Art Activisms and Artivisms.* Plural, Amsterdam, 2020.

Doménech García, Sergi: *La imagen de la Mujer del Apocalipsis en Nueva España y sus implicaciones culturales*, (Tesis doctoral inédita), Universitat de València, 2013.

Douglas, Mary: *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. México, Siglo XXI Editores, 1973.

Dubin, Steven C.: *Arresting Images: Impolitic Art and Uncivil Actions*. New York London, Routledge, 1992.

Fernandes-Dias, Maria-Suzette: «*Les Fees On Soif:* Feminist, Iconoclastic or Blasphemous?», en Burns Coleman, Elizabeth y Fernandes-Dias, Maria-Suzette (eds.): *Negotiating the Sacred II: Blasphemy and Sacrilege in the Arts*. Canberra, The Australian National University Press, 2008, pp. 81-91.

Freedberg, David: *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y el poder de la respuesta*. Madrid, Cátedra, 2021.

Freedberg, David: *Iconoclasia. Historia y psicología de la violencia contra las imágenes.* Vitoria-Gasteitz, Sans Soleil Ediciones, 2017.

Grana, Romina (Coord.): *Discursos, mujeres y artes. ¿Construyendo o derribando fronteras?*. Madrid, Dykinson, 2021.

Kauffman, Linda S.: *Malas y perversos. Fantasías en la cultura y el arte contemporáneo.* Madrid, Cátedra-Universitat de València, 2000.

Kristeva, Julia: *Poderes de la perversión*. México, Siglo XXI, 2004.

Lawton, David: *Blasphemy.* Philadelphia, University of Pennsylvania Pres, 1993.

Locke, Maryel: «A History of the Public Controversy», en Locke, Maryel and Warren, Charles (eds.): *Jean-Luc Godard's Hail Mary: Women and the Sacred in Film*. Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1993, pp. 1-9.

McFarlane, Kyla: «Incisions and Excesses», en Jackson, Marck y Breakwell, Ian (eds.): *Votive: Sacred and Ecstatic Bodies*. Adam Art Gallery - Victoria University of Wellington, Wellington, 2002, pp. 10-19.

Plate, S. Brent: *Blasphemy: Art that Offends*. London, Black dog publishing, 2006.

Rodríguez-Cunill, Inmaculada *et alii.*: *Maculadas sin remedio*. Ayuntamiento de Sevilla, ICAS, 2019.

Rogowski, Lukasz: «Sociology of Iconoclasm: Distrut of Visuality in the Digital Age», en Regev, Nathasohn y Dennis, Zuev (eds.): *Sociology of the Visual Sphere*. New York, Routledge, 2013, pp. 42-56.

Solberg, Emma Maggie: *Virgin Whore*. Ithaca-London, Cornell University Press, 2018

Warner, Marina: *Tú sola entre las mujeres. El mito y el culto de la Virgen María*. Madrid, Taurus, 1992.

DISCRETA MODERNIDAD. PINTORAS DE GÉNERO RELIGIOSO EN LA SEGUNDA REPÚBLICA

DISCREET MODERNITY. WOMEN PAINTERS OF RELIGIOUS GENRE IN THE SECOND SPANISH REPUBLIC

Vega Torres Sastrús[1]

Recibido: 22/01/2023 · Aceptado: 15/03/2023
DOI: https://doi.org/10.5944/etfvii.11.2023.36681

Resumen[2]

Durante la Segunda República, algunas transformaciones sociales hicieron tambalear los pilares sobre los que se había construido la feminidad tradicional, entre otros, la piedad religiosa. Como resultado, muchas mujeres se encontraron en una situación fronteriza entre las posibilidades que les ofrecían los nuevos tiempos y unos roles de género decimonónicos que habían aprendido y que, además, continuaban constituyendo la normatividad en una sociedad que todavía estaba asimilando los cambios. En el presente artículo se analiza cómo las artistas se adaptaron a esta realidad combinando elementos modernos, como dedicarse profesionalmente a la pintura o cultivar una estética próxima a la vanguardia de los años treinta, con otros más conservadores, como la repetición de los temas religiosos en sus creaciones. Finalmente, se analiza la obra religiosa de Rosario de Velasco, Marisa Roësset y Julia Minguillón, como muestra de aquel arte entre la tradición y la modernidad que tanto éxito reportó en su momento.

Palabras clave

Segunda República; religión; arte moderno; mujeres artistas; pintura religiosa; Rosario de Velasco; Marisa Roësset; Julia Minguillón

Abstract

During the Spanish Second Republic, there were transformations that shook the foundations on which traditional femininity had been built, including religious

---

1. Universitat de València. C. e.: *vega.torres@uv.es*; ORCID: <*https://orcid.org/0000-0002-1443-8076*>

2. La realización del presente trabajo ha sido posible gracias a una ayuda para la Formación del Profesorado Universitario del Ministerio de Universidades (FPU19/02250). Asimismo, esta publicación es parte del proyecto de I+D+i *Paisaje Cultural, construido y representado* (PID2021-127338NB-I00), financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/, cofinanciado con fondos «FEDER Una manera de hacer Europa». También agradecemos al doctor Luis Arciniega García sus correcciones, consejos y sugerencias.

piety. As a result, many women found themselves in a threshold situation between the possibilities offered by the new times and the nineteenth-century gender roles they had learned which, moreover, continued to constitute the standard in a society that was still assimilating the changes. This article analyses how women artists adapted to this reality, combining modern elements, such as dedicating themselves professionally to painting or cultivating an aesthetic typical of the avant-garde of the 1930s, with other more conservative elements, such as the repetition of religious themes in their creations. Finally, the work of Rosario de Velasco, Marisa Roësset and Julia Minguillón is analysed as an example of that art between tradition and modernity which was so successful at the time.

Keywords
Second Spanish Republic; religion; modern art; women artists; religious painting; Rosario de Velasco; Marisa Roësset; Julia Minguillón

INTRODUCCIÓN

Desde mediados del siglo XIX hasta los años sesenta del siglo XX, en Occidente se había construido y asimilado un paradigma de la secularización que relacionaba el progreso de las sociedades con el declive de la religión. No obstante, hacia finales de la década de los setenta, un aumento de lo religioso en la esfera pública provocó que se empezara a cuestionar dicha teoría. Desde entonces, han aflorado los estudios que rechazan aquella idea de la secularización como un fenómeno lineal, universal y proporcional al grado de modernidad de una sociedad, para redefinir el concepto como un proceso complejo, conflictivo y cambiante. De este modo, las investigaciones más recientes sostienen que la religión no siempre se ha mostrado reacia a los cambios sociales, sino que respondió de maneras diversas a las diferentes transformaciones contemporáneas[3].

En este sentido, la Iglesia católica, desarrolló un modelo de modernidad propio, paralelo a los procesos de configuración social de la burguesía que se estaban dando en el siglo XIX. Uno de los pilares sobre los que se cimentó dicha configuración fue la teoría de la separación de las esferas según el sexo, que atribuía características diferentes y complementarias a mujeres y a hombres. Entre los rasgos asociados a las mujeres se encontraban la emotividad, la caridad, los cuidados o la educación moral de los hijos, todo ello limitado al ámbito privado. Estos atributos coincidían con los promulgados por el catolicismo, mientras que la razón, la ciencia y lo público estuvieron ligados a lo masculino. Como consecuencia, la piedad religiosa comenzó a estar fundamentalmente vinculada con la feminidad, al mismo tiempo que cada vez más hombres descuidaban su espiritualidad.

Aunque la tesis de la feminización de la religión también ha sido recientemente sometida a debate, la mayoría de estudios coinciden en que el catolicismo moderno supo crear un vínculo recíprocamente beneficioso con las mujeres creyentes.[4] De este modo, con el objetivo de compensar la pérdida de varones practicantes y extraer ventajas políticas, la institución eclesiástica adjudicó a las fieles la misión de velar por la tradición, la rectitud moral y la salvación de sus maridos. Para

3. Para una breve y actualizada revisión de las principales aportaciones al debate internacional de la secularización, se recomienda: Mínguez Blasco, Raúl: «Entre el hogar y la calle. La movilización política de mujeres católicas durante el Sexenio Democrático». *Hispania Nova,* 18 (2020), pp. 419-449. En cuanto a estudios acotados al caso español, véanse: Montero García, Feliciano; De la Cueva Merino, Julio; Louzao Villar, Joseba (coords.): *La historia religiosa de la España contemporánea: balance y perspectivas.* Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2017; De la Cueva Merino, Julio: «Conflictiva secularización: sobre sociología, religión e historia». *Historia contemporánea,* 51 (2015), pp. 365-395; González Portilla, Manuel (dir.): «Modernidad y Catolicismo. Nuevas perspectivas sobre una relación compleja», *Studia Storica. Historia contemporánea*, (2015); De la Cueva Merino, Julio y Montero García, Feliciano: *La secularización conflictiva. España* (1898-1931). Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.

4. Algunas revisiones recientes sobre este tema pueden encontrarse en: Camino Rodríguez, Alejandro: «Feminización y remasculinización del catolicismo en España», *Ayer,* 124 (2021), pp. 33-346; Blasco Herranz, Inmaculada (ed.): *Mujeres, hombres y catolicismo en la España contemporánea. Nuevas Visiones desde la Historia*. Valencia, Tirant Humanidades, 2018; Mínguez Blasco, Raúl: «¿Dios cambió de sexo? El debate internacional sobre la feminización de la religión y algunas reflexiones para la España decimonónica», *Historia contemporánea,* 51 (2915), pp. 397-426; Salomón Chéliz, Pilar: «Laicismo, género y religión: perspectivas historiográficas», *Ayer*, 61 (2006), pp. 291-308; Blasco Herranz, Inmaculada: «Género y religión: de la feminización de la religión a la movilización católica femenina. Una revisión crítica», *Historia social*, 53 (2005), pp. 119-136. Una visión transnacional en: Scott, Joan Wallach: *Sex and Secularism.* Princeton University Press, 2018.

ello, se les instaba a proyectar en la esfera pública las virtudes cultivadas en el ámbito doméstico. Así, desde una perspectiva conservadora, la Iglesia ofrecía a las católicas una de las pocas vías de escape decorosas hacia lo público y les brindaba oportunidades ocupacionales y de sociabilidad seguras[5]. En ocasiones, este vínculo llegó a producir situaciones paradójicas en las que estas mujeres defendían unos roles de género tradicionales, haciendo uso de una posición pública que según los mismos no podían ocupar[6].

Durante la Segunda República este escenario llegó a un punto de inflexión, debido a toda una serie de transformaciones reflejadas en la legislación, que al mismo tiempo que apostaban por la igualdad de género hacían tambalear los cimientos sobre los que se había construido la feminidad hasta el momento, como la familia tradicional –que se sintió en peligro con la legalización del divorcio y el matrimonio civil e igualitario– o la religiosidad –que perdía su sentido en un proceso de laicización del Estado–. Además, los procesos de reforma no fueron acompañados, al menos a la misma velocidad, por un cambio de mentalidad, especialmente por parte de los varones[7]. Como consecuencia, muchas mujeres se hallaron en una ambigua tesitura entre la tradición y la modernidad, entre lo que habían aprendido hasta ese momento y la libertad que les ofrecían los nuevos tiempos, en la que encontrar el perfecto equilibrio era esencial para continuar siendo aceptadas socialmente.

El presente artículo parte de este marco cronológico y contextual, pero añade un cuarto elemento al que todavía no se ha prestado interés: el arte. En el proceso de esta investigación, se ha observado que las mujeres artistas de los años treinta fueron más propensas a cultivar el género religioso que sus compañeros. Esta publicación examina cómo aquella elección temática favoreció que muchas pintoras pudieran desarrollar su creatividad dentro los círculos de vanguardia, sin llegar a subvertir por completo los roles de género burgueses. Para ello, se tomará como muestra la obra de tres creadoras reconocidas y galardonadas por su arte religioso: Rosario de Velasco, Marisa Roësset y Julia Minguillón. Mediante el análisis de las críticas referidas a estas pintoras se comprobará cómo las tres lograron con éxito aquel ansiado equilibrio entre el decoro y la transgresión y cómo amoldarse a la normatividad les benefició profesionalmente.

---

5. Es importante puntualizar que estas concesiones solo fueron aceptadas cuando aportaban algún beneficio a la Iglesia. En la mayoría de casos, la vida de las mujeres fuera del hogar era condenada por la institución. Así se refleja en documentos oficiales, como la encíclica *Quadragesimo anno, de* Pío XI, publicada el 15 de mayo de 1931: <*http://w2.vatican.va/content/pius-xi/es/encyclicals/documents/hf_p-xi_enc_19310515_quadragesimo-anno.html*> [Consultado: 28-11-2022].

6. Blasco Herranz, Inmaculada: *Paradojas de la ortodoxia: política de masas y militancia católica femenina en España (1919-1939)*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2003.

7. Sobre este tema, véase: Merino Hernández, Rosa María: *La Segunda República, una coyuntura para las mujeres españolas: Cambios y permanencias en las relaciones de género,* (Tesis doctoral inédita), Universidad de Salamanca, 2003.

VIDA Y OBRA BAJO LOS ROLES DE GÉNERO: «ABORDAN LA PINTURA RELIGIOSA, QUE PARECÍA TOTALMENTE MUERTA ENTRE NOSOTROS»

Los avances en pro de la igualdad acaecidos en la Segunda República resultaron en un aumento progresivo de las mujeres en la esfera pública y por ende, en el sistema artístico. Cada vez más artistas se atrevían a exponer sus obras o a presentarse a concursos, aunque en la práctica, su consideración distaba todavía mucho de la de sus compañeros. A través de la crítica de arte puede comprobarse aquello que anunciaba Griselda Pollock y que han demostrado diversas publicaciones acotadas al caso español: ser una productora de arte en los albores de la modernidad era todavía una transgresión de las normas del género[8].

Sin embargo, también Pollock afirmaba que «en la sutil negociación de lo que es pensable o está más allá de los límites se van modificando las definiciones y prácticas sociales dominantes»[9]. Capdevila-Argüelles recuperó esta tesis aplicada a las artistas españolas de principios del siglo XX, concluyendo que agencia femenina y subversión podían no ir de la mano. De este modo, hubo muchas creadoras que supieron negociar los términos de lo correcto, logrando labrarse una fructífera carrera gracias a no exceder los límites de los socialmente aceptado, sin alterar la norma y moldeando acertadamente su relación con el poder imperante[10].

Esa negociación se llevó a cabo mediante diferentes mecanismos de retorno a lo normativo que, de alguna manera, compensaban la excentricidad de ser mujer artista. Uno de esos mecanismos se dio en los temas escogidos a la hora de pintar, siendo el género religioso uno de los más cultivados por las mujeres. No obstante, conviene señalar que la mayoría de pintoras de arte religioso fueron declaradamente cristianas y muchas incluso comulgaron con ideologías conservadoras, tal y como reflejan reportajes de la época[11]. Por lo tanto, dichas estrategias no deben interpretarse necesariamente como algo fingido, sino como la manera en la que estas mujeres experimentaron la modernidad desde unas aprehendidas creencias.

Frecuentemente, los temas religiosos se entremezclaron con la pintura de género, especialmente con aquella relacionada con el imaginario femenino, que fue la preferida por las artistas de la época[12]. Esta combinación produjo dos resultados:

---

8. Pollock, Griselda: *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte.* Buenos Aires, Fiordo, 2013, p. 36. Esta tesis se confirma consultando la crítica de arte del momento, que frecuentemente señalaba rasgos negativos y generalizados de la personalidad de las artistas. Sobre este tema, véase: Rodrigo Villena, Isabel: *La fortuna de las artistas plásticas en la crítica de arte en España. 1900-1936,* (Tesis doctoral inédita), Universidad de Castilla-La Mancha, 2012 o García Maldonado, Begoña: «La mujer artista ante la crítica de arte (1910-1936)», *AACA Digital,* 17 (2011), s.p.

9. Pollock, Griselda: *op. cit,* p. 37.

10. Capdevila-Argüelles, Nuria: *Artistas y precursoras: un siglo de autoras Roësset.* Madrid, Horas y Horas, 2013, p. 26.

11. Una muestra de las pintoras más conservadoras puede hallarse en Izquierdo López, Rafael: «La aportación femenina a la exposición de arte Sacro de Vitoria», *Y, revista para la mujer* (01-07-1939)*,* pp. 36-37. En el artículo se menciona la participación de Rosario de Velasco, Marisa Roësset, las hijas de Zuloaga, Mercedes Llimona, María de Cardona, Margarita Sans Jordi, Julia Mingillón, Margarita Huré, Matilde de Marquina y muchas otras.

12. Lomba, Concha: «Mujeres artistas. Entre la República y el exilio», en Alba Pagan, Ester y Pérez Ochando, Luis (eds.): *Mujeres que representan. Mujeres representadas.* Madrid, CSIC, 2015, pp. 599-616. Lomba, Concha: «El umbral hacia la libertad. Artistas en España entre 1900 y 1926», en Illán, Magdalena y Lomba, Concha (com.): *Pintoras en España 1859-1926. De María Luisa de la Riva a Maruja Mallo.* Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2014, pp. 50-69.

por un lado, muchas de las pinturas de género reflejaron escenas vinculadas con la práctica religiosa[13] y por otro, la mayoría de obras de tema sacro estuvieron relacionadas con la feminidad tradicional, siendo los temas más abundantes las vírgenes con o sin niño, las sagradas familias y otras mujeres de la Biblia. Es posible que algunas de estas escenas fueran concebidas como una manifestación del ideal de familia católica en un momento en el que este se percibió amenazado, sobre todo teniendo en cuenta que el título *Maternidad* fue uno de los más repetidos en las exposiciones de la época. De hecho, la Iglesia de los años treinta puso especial interés en recordar que la misión de la mujer solo podía ser completada en el hogar, gobernándolo con sus cualidades «femeninas» y reproduciendo, en última instancia, el modelo de sagrada familia llevado a la contemporaneidad[14]. Así, como afirmaba Mary Nash, la modernización del discurso de género en las primeras décadas del siglo XX no fue suficiente para redefinir una identidad personal y cultural, construida, desde antiguo, a partir de la maternidad[15].

En cualquier caso, las artistas comenzaron a obtener beneficios cuando sus temas se amoldaban a lo que se esperaba de su sexo, aunque emplearan en ellas una estética moderna. En el estilo, también supieron alcanzar un acertado punto medio, ya que las nuevas figuraciones, que oscilaban entre el clasicismo y la nueva objetividad, fueron el lenguaje preferido por muchas artistas, y más concretamente por las asiduas al género religioso. Esta estética, entre lo comprensible y lo vanguardista, no solo les permitía representar cualquier asunto, sino que constituía en sí misma aquel equilibrio entre lo conocido y lo nuevo[16]. Juan de la Encina aunó todas estas tendencias en una crítica sobre la exposición nacional de 1934, en la que también destacó el mayor desempeño de las mujeres en la creación de arte religioso o «espiritual», justificada por la supuesta sensibilidad asociada a su sexo:

> La mujer se viriliza... ¿Y el hombre?... Ya lo ves... Se afemina como artista. Estas expositoras (sobre todo Rosario Velasco, Marisa Roësset y la señorita Minguillón) dan lecciones de atrevimiento artístico a sus compañeros de Exposición. Abordan temas difíciles, caminando, como buenas y valientes amazonas, hacia una pintura de empaque clásico, que en ningún caso está reñida con la expresión de lo contemporáneo; abordan la pintura religiosa, que parecía totalmente muerta entre nosotros, y le dan una gracia y una emoción que contrasta con esa falsa pintura piadosa, que a veces realizan por encargo y sin sentirla nuestros artistas[17].

13. Lomba, Concha: *Bajo el eclipse. Pintoras en España, 1880-1939.* Madrid, CSIC, 2019, p. 167.

14. Sobre este tema el Papa Pío XI publicó la carta encíclica *Casti Connubii* sobre el matrimonio cristiano, el 31 de diciembre de 1930. Véase en: <*https://www.vatican.va/content/pius-xi/es/encyclicals/documents/hf_p-xi_enc_19301231_casti-connubii.html*> [Consultado: 28-02-2023].

15. Nash, Mary: «Maternidad, maternología y reforma eugénica en España, 1900- 1939», en Duby, Georges y Perrot, Michelle (dirs.): *Historia de las mujeres en Occidente,* Madrid, Taurus, 1993, p. 688.

16. Lomba, Concha: *Bajo el eclipse...*, p. 229.

17. Encina, Juan de la: «Las mujeres en la exposición». *El Sol* (17-06-1934), p. 12.

Emilio_Fornet también señaló que había en aquel certamen «muchos temas [...] religiosos y místicos, y todos ellos de mujeres»[18]. Asimismo, en la *Gaceta de Bellas Artes,* se mencionaba que artistas como Rosario de Velasco, Marisa Roësset o Margarita Frau –todas ellas cultivadoras del arte religioso– eran las que habían «captado la atención del visitante con ese interés emocional con que lo hace el verdadero arte», debido a:

> la manifestación de sensibilidad que cada una de las autoras mencionadas expresan, hecho que no suele darse en las obras de los demás expositores, los que, por lo general, suelen sacrificarlo todo a la forma externa sin tener en cuenta estos atisbos de espiritualidad que la mujer tanto empeño pone en hacer resaltar en la suya[19].

El cumplimiento de los roles de género también se interpretó como algo positivo en los reportajes realizados sobre las vidas de las artistas[20]. En este sentido, resulta interesante un reportaje escrito por Francisco Coves y publicado en *Estampa,* en 1936, en el que se entrevista en sus hogares a varias pintoras, algunas de ellas propensas al arte religioso[21]. Por ejemplo, sobre Paula Millán decía que «hace una vida [...] como las demás mujeres que no son pintoras. Sí, porque es que algunas se pensarán que ser pintora y hacer una vida corriente es raro. ¡Y quizá lo sea!». Sobre Alma Tapia, lo primero que señalaba era que tenía una «casa limpia, muy limpia, muy clara», para después narrar cómo al mover el fotógrafo accidentalmente un paño de la mesa, «Tapia va presurosa en socorro de su pañito de centro», concluyendo que «en la reacción ante un pañito torcido se podrá distinguir siempre un sexo de otro». Sobre Maruxa Valero, Coves recordaba que había llorado cuando instalaron su cuadro la exposición nacional y asociaba esta reacción, no con un posible sentimiento de frustración, sino con que «Maruxa no tiene amigos», oración que repite varias veces, casi a modo de advertencia.

Habitualmente, esta adhesión personal a los roles de género eclipsó la atención prestada a sus obras. Así, la mayor parte de la entrevista a Dolores de la Vega, se dedicó a la colección de miniaturas de su marido. Además, la distribución desigual del espacio impreso es equivalente al segundo plano que constantemente se autoimponía la artista:

> La pintura allí se ha quedado pequeñita. ¿Dónde está? Más que la pintura, queremos decir la pintora [...] que veníamos buscando. No es la pintura de la pintora la que ambienta aquella casa-museo de inquilinos acomodados. Ella misma le ha dado a su pintura un manotoncillo cariñoso para apartarla y que deje sitio a las miniaturas de su esposo.
> -¿Qué opina usted de la Exposición?

18. Fornet, Emilio: «Cincuenta mujeres presentan este año sus obras en la exposición nacional». *Estampa* (09-06-1934), p. 11.

19. Barberán, Cecilio: «Los nuevos valores: La obra pictórica de Julia Minguillón», *Gaceta de bellas artes* (agosto 1934), pp. 10-11.

20. Véase: Rodrigo Villena, Isabel: «La galantería: una forma de sexismo en la crítica del arte femenino en España (1900-1936)». *Aspakía*, 31 (2017), pp. 147-166.

21. Coves, Francisco: «Pintoras de nuestros días. Quienes son y cómo viven algunas de las expositoras de la Nacional de Bellas Artes», *Estampa* (18-07-1936), pp. 22-23.

> -¡Pchs! Sí, la Exposición... Yo hace tiempo que no pinto. [...] ¡Mire usted ésta de Isabel II! ¿Esta cuánto te costó, Joaquín?
> -¿Cree usted que habrá más pintoras que pintores con el tiempo?
> -¡Huy! Ya hay demasiadas. ¡Muchas, muchas! Ahora, que destaquen, pocas... ¡Observe usted esta miniatura inglesa! [...][22].

En otras entrevistas puede leerse cómo muchas de las artistas que estaban transgrediendo los límites tradicionales de la feminidad al dedicarse a la pintura, trataron de reconciliarse con aquello que se esperaba de ellas separándose, en la medida de lo posible, de la disidencia y del feminismo. Margarita Frau, por ejemplo, afirmaba que las mujeres debían «hacer todo lo que hagan los hombres. ¡Ahora, que siempre en mujer! Eso de esas mujeres que se cortan el pelo, se visten hombrunas... ¡No, no!... Nada de eso»[23]. También Marisa Roësset, pintora, moderna y lesbiana[24], declaraba que «la mujer debe ser muy mujer, sin que esto quiera decir que deba tener menos cultura que un hombre»[25]. Se aprecia, por tanto, cómo algunas creadoras trataron de alejarse de la mala consideración que tenían las artistas, ya fuera a través de sus afirmaciones, de su comportamiento o de sus elecciones a la hora de crear arte. Sin embargo, la modernidad y los nuevos tiempos no dejaron de resultar atractivos para muchas de ellas, que engendraron trayectorias y creaciones en la frontera entre lo normativo y lo vanguardista[26].

TRES ARTISTAS ENTRE LA TRADICIÓN Y LA MODERNIDAD: ROSARIO DE VELASCO, MARISA ROËSSET Y JULIA MINGUILLÓN

Una de las artistas de los años treinta que mejor supo oscilar entre la tradición y la modernidad fue Rosario de Velasco. La pintora, conservadora y católica, comulgó ideológicamente con la Falange[27], aunque esto no le impidió trabajar con artistas de pensamiento radicalmente opuesto al suyo, algo que no era anormal en la época. Un temprano ejemplo de ello es el libro infantil *Cuentos para soñar,* ilustrado por ella y escrito por María Teresa León, vinculada al comunismo. La confluencia entre ambas mentalidades produjo llamativos resultados, como un personaje descrito en el texto como «una señora» con un niño en brazos, que en la narración denuncia las diferencias de clases, mientras que en la ilustración se visualiza como una Virgen María[28].

---

22. *Ibidem.*
23. *Ibidem.*
24. Desde 1939 hasta su muerte mantuvo una relación con la soprano Lola Rodríguez Aragón. Lomba, Concha: «En la Frontera: Marisa Roësset (1924-1939)», *Archivo Español de Arte,* 91-362 (2018), pp. 143-158.
25. Coves, Francisco, *op. cit.,* pp. 22-23.
26. Esta tesis ya la apuntó Nuria Capdevila-Argüelles, a propósito de las artistas de la familia Roësset. En *op. cit.* pp. 25-26, la autora afirma que aquellas autoras «representaban una feminidad exquisita y conservadora que chocaba con lo moderno de sus personas» y establece que, al mismo tiempo que se pueden encontrar retazos de vida bohemia y moderna en sus biografías, «mantener escrupulosamente una imagen de mujer respetable fue importante para todas».
27. Benson, Bruno: «Valores actuales: Rosario de Velasco», *Medina* (14-02-1943), p. 6.
28. Caamaño Alegre, Beatriz: ««Ilustrando» a Rosario de Velasco: desarrollo de una estética», *Hipertexto,* 17 (2013), pp. 70-87. De Velasco también ilustró, entre otras, *La bella del mal amor* (1930) de María Teresa de León y *Princesas del martirio* de Concha Espina (1940).

Ocurrió lo mismo con su pintura, ya que sin abandonar los temas tradicionales aprendidos en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, desarrolló un estilo figurativo ligado a los movimientos de retorno al orden que le mereció una posición entre los artistas de vanguardia más relevantes de su época[29]. Sobre esto, la propia pintora afirmó que los medios modernos de expresión en la pintura «se realizarán cuando la pintura moderna sepa reunir las grandezas clásicas del pasado, con las inquietudes, con los anhelos, con los deseos no satisfechos del presente»[30]. Este estilo fue muy apreciado por el público y la crítica, que en múltiples reportajes identificó en la pintura de Rosario de Velasco rasgos de la pintura italiana del primer renacimiento, de los retablos primitivos, e incluso de la pintura prerrafaelita, unidos a constructivistas como Schrimpf o Metzinger[31].

Prueba de su reconocimiento es que fue una de las pocas mujeres participantes en la Sociedad de Artistas Ibéricos (SAI), con quienes expuso en varios certámenes, tanto en España como en el extranjero[32]. Aun así, no fue muy innovadora en cuanto a los temas presentados, ya que normalmente fueron obras religiosas o maternidades. Por ejemplo, concurrió a la muestra de la SAI celebrada en Valencia en 1932, con *Madonna* y *El baño* –una maternidad–[33]; a las de Copenhague y Berlín, con *Adán y Eva,* en 1932 y 1936[34], respectivamente; o a la exposición de arte contemporáneo español de París, en 1936, con una *Maternidad,* entre otras[35]. Además, *Adán y Eva* le mereció una segunda medalla en la exposición nacional de 1932 y fue muy alabada por la crítica[36] (FIGURA 1).

Fuera de la SAI presentó, durante el periodo republicano, *El baño,* en el Salón de Otoño de 1931; *El baño* y *Virgen* en la Bienal de Venecia de 1932[37]; o *La matanza de los inocentes,* en la interrumpida exposición nacional de 1936. Asimismo, su obra fue seleccionada en 1935 para participar en la internacional del Instituto Carnegie de Pittsburg y en 1936 se consolidaba su reconocimiento internacional con la primera crítica extranjera dedicada a la artista, un artículo titulado «The paintings of Rosario de Velasco» en el número de mayo de la revista *The Studio*[38].

---

29. Lomba, Concha: *Bajo el eclipse...* p. 230. La autora indica que: «pese a su probada calidad artística y el éxito obtenido en aquellos años, [Rosario de Velasco] todavía no dispone de un merecido estudio monográfico».

30. Balaca, Estrella: *op. cit*, p. 8

31. Abril, Manuel: «Un decreto...», p. 8; Borras, Tomás: «Artistas: Rosario de Velasco», *ABC Madrid* (01-12-1935), pp. 8-10; De Peñalosa, Felipe y De Cáceres, Francisco: «Exposiciones», *Revista de estudios hispánicos,* 6 (1935), p. 117-118; López Izquierdo, Rafael: «Las damas pintoras...», p. 4.; López Izquierdo, Rafael: «Artistas jóvenes...», p. 22.

32. Sobre estas exposiciones, véase: Pérez Segura, Javier: *Arte moderno, vanguardia y estado. La Sociedad de Artistas Ibéricos y la República (1931-1936).* Madrid, CSIC, 2002.

33. Almunia, José Luis: «La llamada pintura novecentista en Valencia. II Exposición de la Agrupación de Artistas Ibéricos», *Semana Gráfica* (05-03-1932), p. 15. En otras críticas se elogia a la artista, pero no se mencionan obras concretas.

34. Pérez Segura, Javier, *op. cit,* pp. 104-143.

35. *L'Art Espagnol contemporain (peinture et sculpture). Catalogue.* París, Musée des Écoles Étrangeres contemporaines, 1936, p. 22.

36. Algunos ejemplos en: Abril, Manuel: «La exposición nacional de Bellas Artes», *Blanco y negro* (15-05-1932) p. 53; Abril, Manuel: «Un decreto y unas opiniones», *Luz* (04-05-1932), p. 8; Balaca, Estrella: «La mujer en la exposición Nacional de Bellas Artes», *Ellas* (10-07-1932), p. 8; Francés, José: «La parábola de los valores en la Exposición Nacional», *Crónica* (12-06-1932), pp. 23-24; Gil Fillol, Luis: «Exposición nacional de Bellas Artes», *Ahora* (01-06-1932), p. 14; Gil Fillol, Luis: «Exposición nacional de Bellas Artes», *Ahora* (25-05-1932), p. 14.

37. Francés, José: «Lo que España envía a la Internacional de Venecia», *Crónica* (08-05-1932), p. 20.

38. Pérez Segura, Javier: *La quiebra de lo moderno: Margaret Palmer y el arte español durante la guerra civil.* Córdoba, Rafael Botí, 2007, p. 113.



FIGURA 1. ROSARIO DE VELASCO. *ADÁN Y EVA,* 1932, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Igualmente, formó parte de varias muestras dedicadas a artistas mujeres, como la celebrada en el Salón del Heraldo de Madrid en 1932[39] y la colectiva dedicada a jóvenes artistas y poetisas en la Librería Internacional de Zaragoza, donde llevó *El baño,* en 1935. Esta última fue difundida a través del número 10 de la revista *Noreste,* publicado en 1935 y dedicado a las «heroínas de la vanguardia», donde se reprodujeron todas las obras. A su vez, dicha publicación fue contestada por Manuela Ballester en un artículo publicado en *Nueva Cultura,* en el que lamentaba que las artistas habían abandonado su valioso «espíritu de mujer» y que no se apreciaban diferencias entre su sensibilidad y la «decadente generación» de los jóvenes post-vanguardistas. En consonancia con los cultivadores del arte comprometido, Ballester entendía que la creación debía reflejar la realidad social y que, las mujeres, por su sensibilidad y su papel como cuidadoras, con más razón debían denunciar las injusticias a través de su arte[40].

39. «El arte nuevo de catorce jóvenes reunidos en nuestra «capilla»», *El Heraldo de Madrid* (29-02-1932), p. 1.
40. Ballester, Manuela: «Mujeres intelectuales», *Nueva Cultura,* 5 (junio-julio 1935), p. 15.

En realidad, aunque los cuadros de Rosario de Velasco no tienen un componente claro de denuncia, sí que reflejan asuntos de la sociedad contemporánea. De hecho, es habitual que en las obras de la pintora la religiosidad solo se aprecie en el título, puesto que visualmente sus composiciones fueron tratadas como escenas cotidianas[41]. Así lo señaló la crítica, que describió *La Virgen y el niño* como un «cuadro de nombre místico y tema profano»[42]. Lo mismo ocurrió con *Los inocentes,* de 1936, en el que la artista trasladó la inestabilidad previa a la Guerra Civil a un tema religioso[43]. También en la galardonada *Adán y Eva,* en la que los protagonistas visten ropajes modernos y cuya composición es muy similar a otras obras costumbristas de la pintora, como *Gitanos,* expuesta en el Salón de Otoño de 1935[44]. Asimismo, como apunta Concha Lomba, esta pintura expresa una libertad que hasta ese momento había sido vedada a las mujeres: la capacidad para mostrar públicamente sus sentimientos amorosos. En este sentido, *Adán y Eva* fue una obra muy moderna, ya que evocaba el amor que una pareja en relación de igualdad se profesa en un lugar público[45].

Otros de sus temas entroncaron con la defensa de los valores cristianos y la caridad. Así lo detectó la crítica con respecto a *Chica ciega,* expuesta en la nacional de 1932, que «no tiene, por no tener, ni medias la pobrecilla y pide, la infeliz, en una calle por donde no pasa un alma»[46]. El tema de la maternidad también estuvo presente, entre otras obras, en *Maternidad, Virgen con Niño, El Baño, Maragatos* o *Los inocentes.* Además, de Velasco siempre mostró en sus obras una vinculación con mundos y roles tradicionalmente femeninos, tal y como puede apreciarse en creaciones posteriores como *Dos niñas, Niñas con Palmas* o *Retrato de una niña en Domingo de Ramos*[47].

Parte del éxito de Rosario de Velasco se debió a que la artista supo hallar aquel equilibrio entre modernidad y tradición, tanto en sus pinturas como en su propio comportamiento. En este sentido, como era habitual en las críticas de la época, varias publicaciones destacaron como rasgo positivo la presencia de una feminidad «en su justa medida», alegando que las creaciones de Velasco se alejaban del estereotipo de pintura hecha por mujeres, pero sin llegar a romper por completo con las características asignadas a su género[48]. Por ejemplo, en *La Nación* se señalaba:

> Ya Rosario de Velasco y alguna más de las nuevas artistas hicieron olvidar la antigua creencia, por falsa, cuando se esforzaron en crear un arte más capaz, más viril y más

41. Lomba, Concha: *Bajo el eclipse...,* p. 230.
42. López Izquierdo, Rafael: «Las damas pintoras en el Retiro y varias acotaciones más», *La Nación* (03-07-1934), p. 4.
43. Torres Sastrús, Vega: *Religión e ideología artística. La visión del catolicismo en las exposiciones nacionales de Bellas Artes (1924-1936).* Granada: Atrio, 2020; y Alcaide, José Luis: «Un lienzo de Rosario de Velasco en el Museo de Bellas Artes de Valencia», *Ars Longa*, 6 (1995), p. 52-53.
44. *Catálogo del XV Salón de Otoño fundado por la Asociación de pintores y escultores*, Madrid, 1935.
45. Lomba, Concha: *Bajo el eclipse...,* pp. 229-233.
46. Abril, Manuel: «La exposición nacional», *Luz* (19-05-1932), p. 8.
47. Estas obras se encuentran en paradero desconocido. Se han conservado reproducciones de las mismas en el Archivo Moreno (Archivo de Arte Español), pero no tienen fecha ni un título exacto, de modo que se han respetado los títulos bajo los que dichas reproducciones aparecen en el catálogo del archivo.
48. Rodrigo Villena, Isabel: «La galantería...», p. 154 y siguientes.

> bello [...] Rosario de Velasco, sin renunciar a la tesis femenil y a su concepto de belleza hembra, lanzó la norma heroica que había de revolucionar a las muchachas artistas[49].

Unos meses más tarde, en el mismo diario, se publicaba:

> Los amaneramientos, la inevitable versión, por ingenua casi ñoña, de la mujer pintora no emancipada de las ligaduras disciplinarias de algún maestro inadecuado a formaciones de esta índole, no se enseñorearon nunca del temperamento de Rosario de Velasco. Cabe aquí insistir en que femenino no es afeminado, y la pintura de la artista madrileña es exquisitamente femenina; pero no incurre en indecisiones afeminadas[50].

Así lo indicaba también la *Gaceta de Bellas Artes* que, a propósito de su exposición en la Sala Ruiz Vernacci, determinaba que la artista conseguía «la máxima ingenuidad en una pintura fuerte»[51]. Más en la línea de los roles tradicionales de género, la *Revista de estudios Hispánicos,* publicaba:

> Hay en toda la pintura de Rosario de Velasco una especie de honestidad femenina [...]. Ese gran cuadro de las lavanderas descalzas, podría tomarse como un símbolo; el símbolo de una mujer que limpia, ordena y, más aún que ordenar, organiza y compone[52].

De este modo, a través de su estilo, sus temas y su trayectoria, puede comprobarse cómo Rosario de Velasco disfrutó de la modernidad sin abandonar sus convicciones conservadoras y sin subvertir los roles en los que creía.

Otra artista similar fue Marisa Roësset Velasco, descrita como «un bello tipo de mujer moderna», «que siente la vida con inquietudes de grandeza, de espiritualidad y de ansias artísticas»[53]. Roësset pertenecía a la alta sociedad madrileña, contaba con una educación muy completa, era culta y hablaba varios idiomas. Ideológicamente fue bastante ambigua, puesto que aunque era homosexual, vestía a la moderna y defendía la igualdad de oportunidades para hombres y mujeres, también afirmó creer en la diferencia entre los sexos, no se consideraba feminista, profesó profundamente el catolicismo y se mostró aparentemente conservadora[54].

La pintora formaba parte de una estirpe de artistas mujeres, de entre las cuales destacan su tía María Roësset y sus primas Margarita Gil Roësset, Consuelo Gil Roësset y la mencionada Rosario de Velasco. Comenzó sus estudios artísticos bajo la supervisión de su tía y los continuó en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, con Álvarez de Sotomayor, López Mezquita y Vázquez Díaz como profesores[55]. Con apenas veinte años había ganado una tercera medalla en la exposición nacional de Bellas Artes de 1924 y su *Autorretrato,* había sido adquirido por el Museo de Arte

49. López Izquierdo, Rafael: «XIII Salón de Otoño», *La Nación* (06-11-1935), p. 9.
50. López Izquierdo, Rafael: «Las damas pintoras...», p. 4.
51. López Izquierdo, Rafael: «Artistas jóvenes: Rosario de Velasco», *Gaceta de Bellas Artes*, junio (1935), p. 22.
52. De Peñalosa, Felipe y De Cáceres, Francisco: «Exposiciones», *Revista de estudios hispánicos,* 6 (1935), p. 117-118.
53. «En el Club Femenino: Exposición Marisa Roesset», *La Voz* (11-01-1927), p. 3.
54. Capdevila-Argüelles, Nuria, *op. cit.,* p. 122-124.
55. Balbás Ibáñez, María Soledad. »Roesset y Velasco, Marisa», en: <*https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voces?search=*> (29-12-2022).

Moderno. A finales de esa década, fundó un estudio para enseñar a jóvenes pintoras, compartido con otras artistas[56].

En 1927, expuso en una muestra individual en el Lyceum femenino, que fue elogiada por la crítica y visitada por personalidades importantes en el mundo de las artes[57]. Sobre esta antológica, la mayoría de reseñas coincidieron en señalar que mientras que las obras más tempranas tenían una apariencia más clásica, las últimas adquirían un acento más moderno, siempre sin llegar a la extravagancia[58]. Esta idea se mantuvo en casi todas las críticas posteriores, que describieron el estilo de la pintora, también ligado a los realismos de nuevo cuño, como «dentro de las tendencias modernas, contenidas en unos términos de discreta modalidad»[59], o «por igual equidistante de los ismos [...] y de las normas anacrónicas academizantes, pasadas de moda»[60].

A finales de 1929, Roësset expuso junto con Gisela Ephrussi en el Museo de Arte Moderno. La prensa rápidamente se hizo eco de la noticia y al igual que ocurrió con Rosario de Velasco, justificó el talento de estas artistas señalando sus diferencias con la pintura «de adorno», que se consideraba típicamente femenina[61]. Sin embargo, de entre todas las crónicas, destacó la publicada por La Gaceta Literaria, en la que se volvía a elogiar el decoroso equilibrio entre la modernidad y la tradición logrado por Roësset:

> «Junto a esa primordial eficacia de la inteligencia destaca [...] una gran elegancia temperamental. (De ahí todas las sutilezas de su buen gusto y la naturalidad con que se produce en ella la adaptación de lo extravagante). Por propios dictados de su espiritual elegancia, el arte de la señorita Roësset resulta siempre refinado, selecto y –he aquí una noble lección– contenido, dominado, estricto»[62].

Los géneros pictóricos preferidos por Roësset fueron el retrato o autorretrato y la pintura religiosa. En ocasiones, combinó ambos formatos, especialmente en la década de 1930. El primer ejemplo de este tipo de obras fue un Ángel (FIGURA 2), presentado a la exposición nacional de 1932, cuyo rostro era el del hermano de la

---

56. Capdevila-Argüelles, Nuria, *op. cit.*, p. 116-118.

57. En «Exposición Marisa Roësset», *El Sol* (11-01-1927), p. 2, se menciona que la artista había generado grandes expectativas entre los artistas consagrados. En «Inauguración de la Exposición de la señorita Marisa Roësset en el Lyceum», *La Época* (11-01-1927), p. 2, se afirma que en estas obras «pueden apreciarse las grandes condiciones de que está dotada y su fina sensibilidad artística». En «Exposición Marisa Roësset», *La Nación* (11-01-1927), p. 6: «Revélase una artista de gran sensibilidad y dominio indiscutible de la técnica». En «Exposición Marisa Rosset», *La Voz* (11-01-1927), p. 3: «Ha dado un ejemplo admirable de mujer fuerte, de mujer moderna, que siente la vida con inquietudes de grandeza, de espiritualidad, de ansias artísticas». Más elogios similares en: S. C., Milagros: «Marisa Roësset en el Lyceum», *La Época* (12-01-1927), p. 4; P. B: «Exposición de Marisa Roësset», *El Liberal* (28-01-1927), p. 4 y De Lezma, Antonio: «Los cuadros de Marisa Roësset», *La Libertad* (19-02-1927), p. 5.

58. En: «Inauguración de la Exposición...», p. 2; «Exposición Marisa...», p. 3; Jones, Joy Bleu: «Crónica mundana», *La Esfera* (29-01-1927), p. 7; entre otras.

59. Hesperia: «Arte y artistas: exposición nacional», *Gran Vida* (01-06-1926), p. 20.

60. Estévez Ortega, Enrique: «Marisa Röesset», *Gaceta de Bellas Artes*, marzo (1934), p. 10.

61. Bort Vela, José: «Gisela Ephrussi y Marisa Roësset en el Museo de Arte Moderno», *El Siglo futuro* (07-12-1929), p. 5; Gil Fillol, Luis: «Los cuadros de Gisela Ephurssi», *El Imparcial* (13-12-1929), p. 3; Gómez de la Mata, Germán, «Arte y artistas», *Crónica* (12-1929-15), p. 7. De Valdeavellano, Luis G.: «Gisela Ephrussi y Marisa Roësset», *La Época* (19-12-1929), pp. 1-2, entre otras.

62. R.M.: «Exposición Roesset-Ephurssi», *La Gaceta Literaria* (1-01-1930), p. 12.


"Angel", cuadro de excelentes calidades pictóricas, del que es autora la notabilísima pintora Marisa Roesset, laureada en recientes Exposiciones y que figura en la Nacional de Bellas Artes que se celebra actualmente en el Retiro.

FIGURA 2. MARISA ROËSSET, *UN ÁNGEL*, 1932. *La Nación*, (1-06-1932), p. 9

artista, Mauricio, que se había suicidado en 1926[63]. La crítica advirtió «en esta obra verdadero alarde de técnica pictórica y de exquisita finura espiritual» y afirmó que con ella Roësset iniciaba «una personal orientación de profunda raigambre clásica»[64]. En *La Gaceta de Bellas Artes* se mencionaba cómo «un sentido italianizante, a lo Botticelli, marca esta nueva etapa de Marisa Röesset», un elogio similar a los recibidos por Rosario de Velasco[65] y en este caso, muy acertado, puesto que se sabe que la artista había viajado a Italia a mediados de los años veinte para completar su formación artística[66]. En la exposición nacional de 1936, la artista presentó un *San Juanito,* de nuevo con el rostro de su hermano[67].

En 1934, Roësset presentó otra obra parecida, en esta ocasión, una Virgen (FIGURA 3). La mayoría de las críticas insistieron en el equilibrio obtenido por la pintora en un lienzo con «cierto aspecto de tabla primitiva, con expresión moderna»[68]. En Mundo Femenino, se describió como «una Virgen de forma moderna, pero inspiradísima, de expresión humana y divina»[69]. Esta obra, es quizá uno de los mayores ejemplos visuales de la convivencia entre el progreso y la religión, puesto que el personaje bíblico se representa como una mujer moderna –hay autoras que incluso han visto en ella un autorretrato–, sin el niño, con el cabello corto y las manos alzadas, en actitud activa en lugar de sufriente, como en medio de una conversación[70].

En los retratos seculares, Roësset también alternó o combinó representaciones de la feminidad tradicional con las de la *new woman*. De este modo, mientras que los sujetos de obras como *Reposo* o *Autorretrato en la playa* son mujeres modernas, otras, como *Hanny y Gucki con su madre* (FIGURA 4) –también titulada *Hogar*[71]– o *Rezando el rosario*[72]*,* reprodujeron la feminidad decimonónica, asociando las mujeres al interior, los cuidados y una religiosidad detectable a través de objetos sagrados presentes en las escenas. En ocasiones, la propia artista explicó que en algunas de estas obras había un sentido de crítica hacia los estereotipos de

63. Lomba, Concha: *En la frontera...* p. 156.
64. Francés, José: «La parábola...», p. 24
65. Estévez Ortega, Enrique, *op. cit.*, p. 11.
66. Lomba, Concha: *Bajo el eclipse...*, p. 73.
67. Lomba, Concha: *En la frontera...* p. 156.
68. Hesperia: «La mujer en la Exposición Nacional de Bellas Artes», *La Época* (20-06-1934), p. 3.
69. «Exposición de Bellas Artes de 1934», *Mundo femenino* (01-07-1934), p. 29.
70. Capdevila-Argüelles, Nuria, *op. cit.*, p. 127-128.
71. Se reproduce como *Hogar* en *La Esfera* (22-03-1930), p. 20.
72. Reproducida y elogiada en Jones, Joy Bleu: *op. cit.*, p. 7

género. Así lo expresaba a propósito de dos cuadros que realizó para habitaciones infantiles, uno para un niño y otro para una niña:

> Unos cuentos de hadas para se acostumbre a la niña a dejarse engañar; una costura y unas rejas, como símbolo de cautiverio eterno, y los tejados próximos, como queriendo indicar que a la mujer le están vedadas las grandes aspiraciones y los horizontes infinitos. En cambio, el cuadrito para el cuarto de niño tiene por fondo el mar, como máxima amplitud de horizontes [...] y un libro medio abierto: *Los héroes*, de Teseo[73].

Por todo ello, Marisa Röesset fue una aparente contradicción en sí misma, situándose en un vértice entre lo progresista y lo conservador, entre la norma y lo excéntrico, que le mereció una destacada y elogiada carrera.

Otra de las pintoras religiosas que supieron habitar correctamente en aquel mundo en el que modernidad y tradición confluían fue Julia Minguillón, que expuso sus obras por primera vez en la Segunda República. La gallega había comenzado su formación artística a los once años, primero junto con el pintor Castro Cires en Valladolid, más adelante en la Escuela de Artes y Oficios y, pensionada por la Diputación Provincial de Lugo, en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, donde se licenció en 1932[74]. Según narran fuentes de la época, la artista destacó notablemente en esta etapa, logrando las más altas calificaciones. Sin embargo, por ser alumna de enseñanza libre y no oficial, no se le pudo conceder ningún premio[75].

Durante los años treinta no comulgó públicamente con ninguna ideología. No obstante, su familia era reconocidamente conservadora y más tarde, a partir de la Guerra Civil, la artista participó en la organización de diversas actividades de la Sección Femenina, apareció en reportajes publicados en revistas falangistas e incluso incorporó símbolos fascistas en algunas de sus pinturas, como en *Bordadoras de Flechas,* de 1937[76].



FIGURA 3. MARISA ROËSSET. *VIRGEN*, 1934. *Exposición Nacional de Bellas Artes. Catálogo Oficial*, p. 18



FIGURA 4. MARISA ROËSSET, *HANNY Y GUCKI CON SU MADRE. La Esfera,* (22-03-1930), p. 20

73. Estévez Ortega, Enrique: *op. cit.*, p. 10.
74. Carballo-Calero, María Victoria: *Julia Minguillón*, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1984.
75. «Enseñanza artística», *El Progreso* (11-07-1928), p. 1.
76. Muñoz López, Pilar: «Artistas españolas en la dictadura de Franco (1939-1975)», *Espacio, tiempo y forma* (*serie VII),* 3 (2015), pp. 131-161.

En 1934 obtuvo su primer galardón, una tercera medalla en la exposición nacional de Bellas Artes, gracias a la pintura *Jesús, Marta y María,* de temática religiosa (FIGURA 5)[77]. Fue muy mencionada en las críticas de la época, que la describieron como «una de las sorpresas del actual certamen»[78], o uno de los «lienzos admirablemente logrados»[79]. En el diario *El Progreso,* se describió a Minguillón como «tan gentil damita, artista verdadera, que limita su presentación al público» y «modesta, algo poco frecuente en artistas», y la obra como:

> uno de los mejores trabajos del certamen, citado con encomio por todos los cronistas, comentado con excepcional atención por los críticos, y ante el cual se detienen todos los visitantes de la exposición, un poco por la popularidad que fue adquiriendo el cuadro y otro poco porque su asunto sugestivo, su tamaño mayor superior al de la mayoría de los presentados y la expresión de alguna de sus figuras, atraen al curioso[80].

También se dijo que esta artista, junto con Rosario de Velasco, destacaba en los cuadros de género, superando a pintores reconocidos «en emoción y en concepto de la pintura»[81], en consonancia con la reseña de Juan de la Encina, reproducida líneas atrás. Esta emotividad se relacionó con la sensibilidad asociada a su sexo aunque, como ocurrió con las demás artistas, la presencia de atributos típicamente masculinos evitaba que la artista cayera en la categoría de pintura de adorno. Así pudo leerse, por ejemplo, en *La Nación*, donde se publicó que *Jesús, Marta y María* era «emotiva y llena de ternura; pero no omite esta composición, también espiritualizada y mística, el valor de la fuerza que la creó»[82].

A pesar de que abundaron los elogios, hubo también algunas críticas que coincidieron en señalar cierta descompensación estética entre las figuras femeninas y las masculinas. De este modo, el artículo de *El Progreso* continuaba:

> El cuadro de «Jesús con Marta y María» es interesante. Está bien de color y de proporciones. Tiene una figura perfecta: la de la mujer rubia, sentada, que es expresiva, correcta de líneas, y natural de actitud. Algunos hemos querido recordar en esta figura a alguna persona de la familia de Julia. La mujer morena también es un acierto. En «Jesús» hay afortunados trazos, aunque nuestro juicio no es lo mejor de la obra. La cabeza de «Jesús» y el fondo del cuadro no llegan a la perfección que acusan las figuras de «Marta y María»[83].

También se mencionó esa desigualdad en Mundo femenino, donde se percibió preciosa a María, pero desfigurado a Jesús[84], y en El Debate, que describió las

77. Abril, Manuel: «Medallas y medallados», *Blanco y negro* (06-1934-24), p. 97: «El cuadro de Julia Minguillón podría perfectamente haber tenido segunda; ya tuvo, según creemos, cuatro votos; pero ella está empezando; era su primer envío; la tercera es para ella, unido al triunfo moral de haber merecido segunda, triunfo suficiente y honroso».
78. Abril, Manuel: «Exposición Nacional de Bellas Artes», *Luz* (05-1934-23), p. 8.
79. Sanz y Díaz, Jose: «La Exposición Nacional de Bellas Artes», *El Siglo futuro* (06-1934-11), p. 3
80. De Cora, Antonio: «Julia Minguillón», *El Progreso* (10-06-1934), p. 1.
81. Abril, Manuel: «La Exposición Nacional de Bellas Artes», *Blanco y negro* (13-05-1934), p. 93.
82. López Izquierdo, Rafael: «Las damas pintoras...», p. 4.
83. *Ibidem.*
84. «Exposición de Bellas Artes de 1934», *Mundo femenino* (01-07-1934), p. 29.



FIGURA 5. JULIA MINGUILLÓN, *JESÚS, MARTA Y MARÍA*, 1934. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

formas femeninas como «deliciosas, luminosas y dulces», y a Cristo «feo y oscuro», encontrando «un contrasentido que desequilibra el cuadro, tanto artística como ideológicamente»[85]. Manuel Abril también se preguntaba: «¿no debiera Jesús tener otra expresión –sobre todo otros rasgos fisionómicos–, y no debiera Marta tener otra belleza más acorde con significación y más en contraste con María?», pero a pesar de ello, veía en la obra uno de los mayores intereses de la exposición y un elevado nivel en la factura[86].

85. (*El Debate,* 27-05-1934), Citado por Caparrós Masegosa, Lola: *Fomento artístico y sociedad liberal: exposiciones nacionales de Bellas artes (1917-1936),* Granada, Universidad de Granada, 2015, p. 650.

86. Abril, Manuel: «La Exposición Nacional de Bellas Artes», *Luz* (4-06-1934), p. 7.

Al igual que ocurrió con las pintoras anteriormente mencionadas, Minguillón fue elogiada por desarrollar un estilo equilibrado entre la tradición y la modernidad, y por parecerse estéticamente a los renacentistas italianos, en la línea de los nuevos clasicismos. Así se apreciaba en *La Gaceta de Bellas Artes*:

> Nos hallamos, pues, ante una pintora, que, dueña de todos los secretos de las técnicas de su tiempo y al tanto de las inquietudes del arte actual, tiene el acierto de situarse en un punto medio entre todas las estridencias y hacer de éstas un conjunto de armonías gratas a la retina y al espíritu. [...] Julia Minguillón, a través de una concepción pictórica muy del 1900, parece que rememora en su obra la de aquellos artistas italianos del *trescento*[87].

En este caso, además, conviene prestar atención al tema escogido por la autora. La composición representa el episodio bíblico en el que Jesús visita a las hermanas de Lázaro y ellas adoptan actitudes opuestas. Mientras que María se sentó a conversar con Jesús, Marta no dejó de lado sus labores domésticas y protestó por tener que servir sin la ayuda de su hermana, a lo que Jesús respondió «Marta, afanada y turbada estás con muchas cosas, pero sólo una cosa es necesaria, y María ha escogido la buena parte, la cual no le será quitada»[88]. En esta historia pueden verse reflejadas las dos situaciones a las que se enfrentaron las mujeres en los años treinta. Así lo interpretó Fornet, en un reportaje dedicado a las expositoras de ese año: «La mujer que trabaja y la mujer que sueña... De las dos virtudes participan estas laboriosas mujeres artistas que concurren a la Exposición Nacional»[89]. No obstante, analizada desde un punto de vista más crítico, la historia penaliza a la hermana que trabaja y manifiesta una preferencia por aquella que cultiva su espiritualidad, reflejando así la realidad de un mundo en el que todavía se estaba negociando el lugar que debían ocupar las mujeres.

CONCLUSIONES

Esta investigación se ha elaborado sobre la base de que el género y su relación con la religión deben entenderse como construcciones históricas, variables y sujetas a continuo conflicto. Por ende, el estudio entronca con la línea historiográfica que, desde hace dos décadas, ha revisado y desmontado dos tópicos tradicionalmente asumidos: que la relación entre las mujeres y el catolicismo pasa imperativamente por la sumisión, y que el arte religioso, especialmente el de manufactura femenina, no tiene cabida en la categoría de arte moderno.

Durante la Segunda República, convivieron múltiples formas de experimentar la modernidad. De este modo, hubo mujeres que comenzaron a disfrutar de las posibilidades brindadas por un contexto plagado de cambios, pero que al mismo tiempo quisieron mantener algunas de las actitudes asociadas a la feminidad

87. Barberán, Cecilio: «La obra pictórica de Julia Minguillón», *El Progreso* (05-10-1934), p. 3.
88. *Lc 10, 38-42.*
89. Fornet, Emilio: *op. cit.,* p. 11.

tradicional, ya fuera por la educación recibida, por convicción y adscripción a ideologías conservadoras, o porque no exceder la normatividad era mayor garantía de éxito social y profesional. De esta manera, crearon un modelo de modernidad propio que, aunque no fue radicalmente subversivo, comenzó a expandir los límites de aquello que era considerado aceptable para su género.

En este proceso, la religión actuó como red de seguridad, ofreciendo a las mujeres el acceso a espacios y actitudes asociadas a lo público –a lo masculino– de los que pudieron disfrutar sin exceder los términos del decoro, gracias al amparo de la Iglesia. Este sistema también permeó en el mundo de las artes, ya que muchas de las creadoras que cultivaron las nuevas tendencias estéticas y se dedicaron profesionalmente a la pintura recurrieron a la temática religiosa. La protección que les proporcionaba el catolicismo les permitió perseguir sus sueños y experimentar con la vanguardia sin renunciar a las ventajas de encajar en aquello que la sociedad esperaba de su sexo.

Así, artistas como Rosario de Velasco, Marisa Roësset o Julia Minguillón, supieron encontrar desde sus propias subjetividades el equilibrio entre lo tradicional y lo novedoso en lo que respecta a los temas, el estilo o sus propias biografías. Gracias a ello, lograron un éxito considerable y multitud de galardones dentro del sistema artístico español. Además, fue precisamente aquel punto medio el que les permitió continuar con su carrera durante el franquismo[90]. Con todo ello, las obras y artistas presentadas, modernas pero conservadoras, constituyen el reflejo de una compleja convivencia de realidades en las que género, religión, modernidad y arte se entrelazaron de maneras plurales.

90. Un ejemplo muy evidente es la exposición de Arte Sacro de Vitoria. Véase: Izquierdo López, Rafael: «La aportación femenina a la exposición de arte Sacro de Vitoria», *Y, revista para la mujer* (01-07-1939), pp. 36-37.

REFERENCIAS

Alcaide, José Luis: «Un lienzo de Rosario de Velasco en el Museo de Bellas Artes de Valencia», *Ars Longa*, 6 (1995), pp. 49-56.

Balbás Ibáñez, María Soledad. «Roesset y Velasco, Marisa», en: <*https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voces?search=*> (29-12-2022).

Blasco Herranz, Inmaculada (ed.): *Mujeres, hombres y catolicismo en la España contemporánea. Nuevas Visiones desde la Historia*. Valencia, Tirant Humanidades, 2018.

Blasco Herranz, Inmaculada: «Género y religión: de la feminización de la religión a la movilización católica femenina. Una revisión crítica», *Historia social*, 53 (2005), pp. 119-136.

Blasco Herranz, Inmaculada: *Paradojas de la ortodoxia: política de masas y militancia católica femenina en España (1919-1939)*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2003.

Caamaño Alegre, Beatriz: «»Ilustrando» a Rosario de Velasco: desarrollo de una estética», *Hipertexto,* 17 (2013), pp. 70-87.

Camino Rodríguez, Alejandro: «Feminización y remasculinización del catolicismo en España», *Ayer,* 124 (2021), pp. 33-346.

Caparrós Masegosa, Lola: *Fomento artístico y sociedad liberal: exposiciones nacionales de Bellas artes (1917-1936).* Granada, Universidad de Granada, 2015.

Capdevila-Argüelles, Nuria: *Artistas y precursoras: un siglo de autoras Roësset.* Madrid, Horas y Horas, 2013.

Carballo-Calero, María Victoria: *Julia Minguillón*. La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1984.

De la Cueva Merino, Julio: «Conflictiva secularización: sobre sociología, religión e historia», *Historia contemporánea,* 51 (2015), pp. 365-395.

De la Cueva Merino, Julio y Montero García, Feliciano: *La secularización conflictiva. España (1898-1931).* Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.

García Maldonado, Begoña: «La mujer artista ante la crítica de arte (1910-1936)», *AACA Digital,* 17 (2011), s.p.

González Portilla, Manuel (dir.): «Modernidad y Catolicismo. Nuevas perspectivas sobre una relación compleja», *Studia Storica. Historia contemporánea*, (2015).

Lomba, Concha: *Bajo el eclipse. Pintora en España, 1880-1939.* Madrid, CSIC, 2019.

Lomba, Concha: «En la Frontera: Marisa Roësset (1924-1939) », *Archivo Español de Arte,* 91-362 (2018), pp. 143-158.

Lomba, Concha: «Mujeres artistas. Entre la República y el exilio», en Alba Pagan, Ester y Pérez Ochando, Luis (eds.): *Mujeres que representan. Mujeres representadas.* Madrid, CSIC, 2015, pp. 599-616.

Lomba, Concha: «El umbral hacia la libertad. Artistas en España entre 1900 y 1926», en Illán, Magdalena y Lomba, Concha (com.): *Pintoras en España 1859-1926. De María Luisa de la Riva a Maruja Mallo.* Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2014, pp. 50-69.

Merino Hernández, Rosa María: *La Segunda República, una coyuntura para las mujeres españolas: Cambios y permanencias en las relaciones de género,* (Tesis doctoral inédita), Universidad de Salamanca, 2003.

Mínguez Blasco, Raúl: «Entre el hogar y la calle. La movilización política de mujeres católicas durante el Sexenio Democrático», *Hispania Nova,* 18 (2020), pp. 419-449.

Mínguez Blasco, Raúl: «¿Dios cambió de sexo? El debate internacional sobre la feminización de la religión y algunas reflexiones para la España decimonónica», *Historia contemporánea,* 51 (2015), pp. 397-426.

Montero García, Feliciano; De la Cueva Merino, Julio; Louzao Villar, Joseba (coords.): *La historia religiosa de la España contemporánea: balance y perspectivas.* Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2017.

Muñoz López, Pilar: «Artistas españolas en la dictadura de Franco (1939-1975)», *Espacio, tiempo y forma (serie VII),* 3 (2015), pp. 131-161.

Nash, Mary: «Maternidad, maternología y reforma eugénica en España, 1900-1939», en Duby, Georges y Perrot, Michelle (dirs.): *Historia de las mujeres en Occidente,* Madrid, Taurus, 1993, pp. 627-646.

Pérez Segura, Javier: *La quiebra de lo moderno: Margaret Palmer y el arte español durante la guerra civil.* Córdoba, Rafael Botí, 2007.

Pérez Segura, Javier: *Arte moderno, vanguardia y estado. La Sociedad de Artistas Ibéricos y la República (1931-1936).* Madrid, CSIC, 2002.

Pollock, Griselda: *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte.* Buenos Aires, Fiordo, 2013.

Rodrigo Villena, Isabel: «La galantería: una forma de sexismo en la crítica del arte femenino en España (1900-1936)», *Aspakía*, 31 (2017), pp. 147-166.

Rodrigo Villena, Isabel: *La fortuna de las artistas plásticas en la crítica de arte en España. 1900-1936,* (Tesis doctoral inédita), Universidad de Castilla-La Mancha, 2012.

Salomón Chéliz, Pilar: «Laicismo, género y religión: perspectivas historiográficas», *Ayer*, 61, (2006), pp. 291-308.

Scott, Joan Wallach, *Sex and Secularism.* Princeton University Press, 2018.

Torres Sastrús, Vega: *Religión e ideología artística. La visión del catolicismo en las exposiciones nacionales de Bellas Artes (1924-1936).* Granada: Atrio, 2020.

LA ESTETIZACIÓN DE LA GUERRA EN LA REVISTA FALANGISTA *VÉRTICE*

THE AESTHETICISATION OF THE WAR IN THE FALANGIST MAGAZINE *VÉRTICE*

Julia Martínez Cano[1]

Recibido: 24/05/2023 · Aceptado: 22/06/2023
DOI: https://doi.org/10.5944/etfvii.11.2023.37601

Resumen[2]

Durante los primeros años de su publicación, la revista falangista *Vértice* contó con un importante aparato gráfico destinado a captar la atención de las clases acomodadas que la adquirían. Este estudio analiza la estetización de la guerra en la revista a partir de tres ideas fundamentales: la concepción de *Vértice* como arma propagandística; el carácter mítico que adquirió en ella el conflicto; y los recursos plásticos del dibujante Tono y el fotógrafo José Compte en la sección «De la guerra en España». Así, la investigación concluye con la definición de un imaginario marcial basado en la abstracción del soldado como sujeto artístico y la concepción de la revista como elemento aglutinador de la aristocracia en torno al falangismo en el contexto de la guerra civil española.

Palabras clave

Guerra civil española; revista *Vértice*; estetización de la guerra; Falange Española

Abstract

During the first years of its publication, the Falangist magazine *Vértice* had an important graphic apparatus aimed at capturing the attention of the wealthy classes that purchased it. This study analyzes the aestheticisation of the war in the magazine based on three fundamental ideas: the conception of *Vértice* as a propaganda weapon; the mythical character that the conflict acquired in it; and the

1. Instituto de História Contemporânea, FCSH, Universidade Nova de Lisboa; Universidad de Castilla-La Mancha. C. e.: *Julia.MartinezCano@uclm.es*; ORCID: <*https://orcid.org/3278-9897-0002-0000*>.

2. Este trabajo se ha realizado gracias a una ayuda Margarita Salas para la formación de jóvenes doctores, financiada por la Unión Europea-NextGenerationEU, el Ministerio de Universidades y el Plan de Recuperación, Transformación y Resiliencia, mediante la convocatoria complementaria de Ayudas para la recualificación del sistema universitario español de la Universidad de Castilla-La Mancha. La investigación forma parte del proyecto «*Conocer España» durante del franquismo, 1939-1975. Publicaciones comerciales e institucionales de carácter turístico*» (SBPLY/21/180501/000286), cofinanciado por la Unión Europea-Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER) y la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. Asimismo, se enmarca en las líneas del Grupo de Investigación *Cultura, Identidades e Poder* (IHC – Universidade NOVA de Lisboa).

plastic resources of the cartoonist Tono and the photographer José Compte in the section «De la guerra en España». Thus, the research concludes with the definition of a martial imaginary based on the abstraction of the soldier as an artistic subject and the conception of the magazine as an affiliative element of the aristocracy to Falangism in the context of the Spanish Civil War.

Keywords

Spanish Civil War; *Vértice* magazine; aestheticization of the war; Falange Española

La creación de revistas ilustradas en el periodo de entreguerras constituye una buena representación del desarrollo de la cultura visual de los medios dirigidos a las masas. Como soporte del ámbito impreso, fueron concebidas como instrumento de acercamiento a la realidad contemporánea, en parte porque incluían reportajes fotográficos que gozaban de una percepción veraz, y al tiempo manipulable. En el contexto bélico de España (1936-1939), las revistas ejercieron de herramientas propagandísticas. Fueron proyectos a los que se sumaron agentes procedentes de manifestaciones artísticas tradicionales y de vanguardia, lo que las convirtió, según Jordana Meldenson[3], en objetos de deseo. Considerando la hipótesis de que *Vértice* fue el buque insignia de Falange[4], los objetivos principales de este estudio son: conocer cómo fue la concepción de *Vértice* como arma de combate, qué recursos empleó para estetizar la guerra y quiénes fueron los agentes.

Para desarrollar la investigación se ha llevado a cabo el análisis de los ejemplares de la revista *Vértice* en los fondos documentales del Centro de Estudios de Castilla-La Mancha (Universidad de Castilla-La Mancha) y de la Biblioteca del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, bajo una metodología cualitativa de tipo inductivo, enmarcada en los parámetros de los estudios culturales y los nuevos materialismos. Asimismo, se han consultado fuentes primarias en el Centro Documental de la Memoria Histórica y en los acervos personales de falangistas depositados en instituciones públicas (fondo antiguo de la Biblioteca Municipal de Cuenca y fondo Entrambasaguas de la Biblioteca General de Ciudad Real).

«SIN FUSILES DE IMPRENTA» O LA ÉPICA DE LA PROPAGANDA BÉLICA DE *VÉRTICE*

Un año antes de que se declarara la Guerra Civil, el escritor Ernesto Giménez Caballero, considerado artífice de los primeros textos de corte fascista en España, defendía: «Esa concepción botánica, pacifista y bucólica, agrícola, del Arte como *cultura* y *cultivo,* la vamos desechando quienes vemos en el Arte un *supremo arte de combate*»[5]. Esta alusión bélica formaba parte de los artículos que el autor había publicado en 1935 en la revista *Acción Española,* que aglutinaba a intelectuales y políticos del tradicionalismo católico. Ese mismo año fueron editados como monografía bajo el título *Arte y Estado,* con una fuerte defensa de la politización del arte, lo que le valió al escritor no solo su consideración como teórico artístico de Falange Española, sino la integración en el organismo sublevado de propaganda en Burgos cuando estalló la contienda. Se mantuvo así muy próximo al general Franco y a la gestación de los instrumentos que darían sostén a la naciente dictadura, pues apoyó firmemente el decreto de unificación para la creación del partido único (FET de las

3. Mendelson, Jordana: *Revistas y guerra. 1936-1939*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2007, p. 161.

4. Llorente Hernández, Ángel: *Arte e ideología en el franquismo (1951-1936)*. Madrid, Visor, 1995.

5. Giménez Caballero, Ernesto: *Arte y Estado (introducción, edición y notas de Enrique Selva)*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2009 (1ª ed. 1935), p. 164.

JONS). De este modo, su producción escrita contó con abundantes aportaciones dedicadas a construir una épica en torno a la conformación de los organismos falangistas y franquistas, que no estuvieron exentas de tintes marciales. En ellas, Giménez Caballero sacralizaba la guerra y el ejército, entendiéndolos como agentes de la «motorización de la historia», una noción vitalista y orgánica que daría sustento al proyecto de conformación del Estado del caudillo[6].

Entre las obras del escritor, cabe destacar *Los secretos de la Falange,* un panegírico publicado en 1939 sobre el papel de Falange durante el conflicto. A ello sumaba un capítulo denominado «Poesía y Arte y Falange», donde recogía las iniciativas artísticas de la *España de Franco* como elementos de una maquinaria bélica que habían sido indispensables para sumar a integrantes de la intelectualidad española a las filas azules. Sobre la revista *Jerarquía* sentenciaba:

> ha logrado alcanzar una «línea» que ha rebasado arrolladoramente al enemigo (...), ha embolsado todas las rojas resistencias de revistas como las de «Occidente», «Cruz y Raya», yendo hacia un objetivo tradicional y novísimo, religioso y heroico, ajustado a la consigna de dar «catolicidad a la Falange»[7].

Siguiendo la semántica bélica, reconocía a *Vértice* como:

> otro avance, cada vez más firme, rápido, seguro. En plena guerra, sin material tipográfico, sin fusiles de imprenta, esa revista ha significado una improvisación de la nada, un milagro de esplendidez y dotación[8].

Giménez Caballero aunaba así el elogio a la máquina y la guerra, convirtiendo a la revista en un elemento armamentístico «firme, rápido, seguro», fruto de un milagro al no contar con «fusiles» de imprenta, término que, no en vano, empleó erróneamente (el correcto es «fusibles») para reforzar el tropo marcial. Sin embargo, puede afirmarse que, aunque es cierto que la impresión de *Vértice* gozara de «esplendidez», en absoluto fue fruto de una improvisación.

En 1935, Vicente Cadenas, que formaba parte de la Jefatura Nacional de Prensa y Propaganda de Falange Española, fue enviado a Alemania por José Antonio Primo de Rivera con el fin de estudiar la labor de su Ministerio de Propaganda. A su vuelta, cuando el partido quedó ilegalizado en 1936, se encargó de producir títulos clandestinos, lo que le valió el favor de Manuel Hedilla que, una vez ocupó el cargo de jefe nacional, lo nombró responsable de Prensa y Propaganda. Aunque el resto de las milicias habían ubicado las sedes de sus organismos de propaganda en Burgos,

---

6. El escritor y teórico defendía el papel que Francisco Franco cumplía en la motorización de la historia» debido a lo que denominó como «medievalismo psicológico», un rasgo que aposentó sobre el caudillo bajo la justificación de su origen gallego («lo galaico-portugués como cuna arcaica de Castilla»), su faz («un rostro bizantino»), etc. Giménez Caballero, Ernesto: «Verdadera imagen de Franco», *Vértice,* 4 (julio 1937), p. 51. Rafael Tranche y Vicente Sánchez consideran que ese carácter medievalizante fraguado en los primeros momentos de la guerra fue, precisamente, el factor que caracterizó el modelo del caudillismo español: «la rencarnación de los valores heroicos del pasado regenerados por la victoria militar reciente sobre la máscara comunista que había adoptado el enemigo sempiterno». Rodríguez Tranche, Rafael y Sánchez-Biosca, Vicente: *El pasado es el destino. Propaganda y cine del bando nacional en la Guerra Civil*. Madrid, Cátedra, 2011, p. 302.

7. Giménez Caballero, Ernesto: *Los secretos de la Falange*. Madrid, Yunque, 1939, p. 117.

8. *Ibidem.*

Cadenas decidió hacerlo en San Sebastián. Por un lado, esta ciudad contaba con una importante industria de producción papelera; también allí existían abundantes talleres de *offset* y huecograbado y, además, su proximidad con Francia permitía la adquisición de materiales de impresión y fotográficos. Por otro lado, se trataba de un lugar privilegiado al ser el destino turístico de la clase aristocrática y la alta burguesía española. Según José Ángel Ascunce[9], San Sebastián destacaba sobre otras ciudades por su infraestructura de medios culturales, por lo que cabe comprender que, iniciada la guerra, urgiera la toma de la ciudad por parte del bando sublevado para incautarse de todos estos recursos. Con todo, la intelectualidad falangista y afín se había instalado allí, no solo huyendo del conflicto, sino con la intención de continuar su producción cultural gracias a la existencia de medios materiales y «la tranquilidad que exige toda actividad intelectual»[10].

Fue, precisamente, esa búsqueda de placidez de las altas clases la que definió la naturaleza de *Vértice,* el órgano ideado por Falange Española para atraer a la aristocracia. Desde su puesto, Vicente Cadenas había desarrollado un plan de prensa que contemplaba la producción de diarios de mañana y noche, un boletín oficial del partido, semanarios humorísticos, deportivos e infantiles, revistas doctrinal, literaria, agraria y femenina y, finalmente, cabeceras gráficas, con el fin de alcanzar con cada título a diferentes grupos de la población. Cuando Cadenas presentó el informe a Manuel Hedilla a finales del 1936, ya se mencionaba la existencia de la revista *Fotos,* «cuya importancia es enorme (...), podrá ejercer una gran influencia desde el punto de vista de nuestra doctrina»[11] ya que iba destinada a un público general, y se puso rápidamente en marcha. En cambio, para *Vértice* proyectaba:

> Revista gráfica mensual «Vértice»
> Cuyo contenido (guerra, plástica, cine, literatura, humor, decoración, modas) es ya conocido por la publicidad hecha de esta revista, que será de tipo análogo, aunque más ambiciosa, que la «Ilustración» francesa, en cuanto a tamaño, y se venderá a precio de tres pesetas.

En efecto, la salida de esta cabecera había sido anunciada con anterioridad, como era costumbre, empleando carteles. En ellos, aparecía la reproducción de la cubierta del primer número, preparado previamente a su salida, con el fin de que el potencial lector identificara la revista, así como el título repetido en secuencia con una gran tipografía roja. Como elemento de captación, incluía un reclamo textual que la presentaba como «La gran revista nacional», de modo que, tanto por su diseño, como por su autodenominación, diera lugar a la expectativa de un objeto exclusivo (Figura 1).

---

9. Ascunce Arrieta, José Ángel: *San Sebastián, capital cultural (1936-1940)*. San Sebastián, Monográficas Michelana, 1999, pp. 16-17.

10. *Idem,* p. 17.

11. Cadenas Vincent, Vicente: *Actas del último Consejo Nacional de Falange Española de las JONS (Salamanca 18-19, IV, 1937) y algunas noticias referentes a la Jefatura Nacional de Prensa y Propaganda.* Madrid, Gráficas Ugina, 1975, p. 30.



FIGURA 1. JEFATURA NACIONAL DE PRENSA Y PROPAGANDA DE FET DE LAS JONS, *VÉRTICE, LA GRAN REVISTA NACIONAL, EDITADA POR FALANGE ESPAÑOLA*, 1937. Ministerio de Cultura y Deporte, Centro Documental de la Memoria Histórica, PS-Carteles, 1982

Ciertamente, lo era. El primer número, que vio la luz en abril de 1937, se vendió, como indicaba el plan, por tres pesetas, lo que suponía un tercio del sueldo diario regulado[12]. Pronto su precio ascendió a cuatro pesetas por una medida de tipo autárquico, pues la dirección lo justificó como una mejora del papel que pasaba a proceder entonces de la Papelera Española con sede en Bilbao. Así se mantuvo hasta 1940, cuando alcanzó las ocho pesetas hasta el fin de su vida editorial en 1946. Indudablemente estos costes solo podían permitírselos aquellos lectores a los que iba destinada también la publicidad que ocupó las primeras y últimas páginas de cada volumen, cientos de anuncios de productos de lujo, salas de fiesta, restaurantes, hoteles y bancos.

A diferencia de otras revistas para público general, y excluyendo el primer número, *Vértice* no incorporaba el precio en la portada, ya que no era un reclamo, y lo que es más importante, la revista se recibía por suscripción. De este modo, el lector pagaba previamente los números de cada año, lo que permitía a Falange Española embolsarse mayores cantidades de capital y un compromiso simbólico con el comprador. Adherirse de este modo al Movimiento*,* era la particular forma de combatir que el partido tenía reservado a las altas clases a quienes la revista dedicaba sus «trascendentales misiones de cultura»[13].

En cuanto a la temática, la propuesta de Cadenas recogía las secciones frecuentes en las revistas nacionales e internacionales aparecidas en los años de la modernidad: arte, cine, literatura, moda, decoración y humor[14]; toda una serie de distracciones a las que se sumaba, paradójicamente, la guerra. Y es que a este público despreocupado se iba a dirigir el apartado «De la guerra en España»*,* páginas donde se reunían diferentes mecanismos visuales que pretendían convertir el imaginario marcial en un emblema del estilo falangista, entendido como un modo de ser.

«DE LA GUERRA EN ESPAÑA»

La sección estuvo presente desde la salida del primer número de *Vértice* en abril de 1937 hasta el final de la contienda, ocupando las primeras páginas tras la publicidad, el sumario y el retrato oficial de Franco. Aunque cabe esperar que se

12. Por entonces, en las zonas donde triunfó el golpe de Estado, se incentivó la creación de empresas, las cuales, junto a los bancos, pasaron a apoyar y sostener al grupo rebelde. A pesar del crecimiento y aumento de beneficios de estas entidades, los salarios reales se redujeron en un 25%, quedando el máximo de los salarios reglamentados del sector industrial, es decir, el que podía percibir un oficial, a diez pesetas diarias. Vilar Rodríguez, Margarita: «La ruptura posbélica a través del comportamiento de los salarios industriales: nueva evidencia cuantitativa (1908-1963)», *Revista de historia industrial,* 25 (2004), p. 101.

13. «A nuestros lectores», *Vértice,* 1 (abril 1937), p. 21.

14. Además, la revista *Vértice* forma parte también del total de publicaciones consideradas *de entreguerras* (al menos los ejemplares desde 1937 a 1939), ya que comparte temática, formato, modos de producción e intención. En ese sentido, *Vértice* está vinculada a otras grandes cabeceras gráficas homólogas como la fascista *Rivista Illustrata del Popolo d'Italia,* puesta en marcha por Arnaldo Mussolini, hermano del dictador, en 1923; también a otros títulos más paradójicos por su tinte político, como la monumental y estalinista *SSSR na stroika,* iniciada en 1930. Un análisis más exhaustivo sobre este marco editorial y propagandístico al que se suman las publicaciones españolas del lapso bélico ha sido publicado previamente por la autora: Martínez Cano, Julia: «La modernidad en las revistas de entreguerras: fotografía y propaganda», en Díaz del Campo, Ramón V.; Pérez Garzón, Juan Sisinio (coords.): *La aventura de la modernidad. Los años veinte en España.* Madrid, Catarata, 2022, p. 264-281.

tratase de un parte informativo, lo cierto es que escasas veces se encontraban noticias de actualidad, más si se tiene en cuenta que se trataba de una publicación mensual. Sin apenas texto, las imágenes redundaban en la idea de la rápida toma de la zona norte, la «doble liberación» de Oviedo y la singularización de los soldados, lo que fomentaba una visión triunfal y ciertamente despreocupada de la contienda[15].

En cuanto a su denominación, el propio sintagma del título predisponía al lector a mirar hacia el conflicto desde una posición alejada, como si aquello no aconteciese en el país. Eventualmente apareció como «La guerra en España» y, desde noviembre de 1938, se rebautizó como «La guerra». Esta concreción aislaba el acontecimiento y lo convertía en un jalón de la línea temporal del mito, quedando atrás, ya que desde finales del año 1938 el bando sublevado consideraba tácticamente ganada la batalla. Tras este giro, los siguientes ejemplares de 1939 no incorporaron la sección, sino que sustituyeron estas páginas por fotorreportajes de los actos triunfales en diversas ciudades.

Durante el primer año de vida de la revista, la dirección literaria y artística estuvo a cargo del ilustrador y periodista Manuel Gómez Comes, alias Romley[16]. Su experiencia previa como dibujante en la revista *Blanco y Negro* inspiró la concepción del apartado bélico ya que, como las grandes cabeceras ilustradas de los años veinte y treinta, contaba con las «notas gráficas». Este formato lo componían varias planas en las que aparecían imágenes de eventos de la actualidad: encuentros, reuniones, presentaciones... En el caso de «De la guerra en España», la circunstancia bélica ceñía las fotografías a posados de soldados, momentos de traslados, retratos en la retaguardia o tomas de ciudades destruidas o sobrevoladas por aviación afín (Figura 2).

En ocasiones las imágenes eran reimpresas en los siguientes números, pues formaba parte de una práctica de circulación de recursos gráficos para su aprovechamiento en otras cabeceras y materiales del ámbito impreso. Para el bando rebelde, era complejo sacar adelante estas publicaciones; a pesar de que numerosos militares tomaban sus propias fotografías[17] –el general Mola– u organizaban servicios de recogida de imágenes –el general Aranda–, lo cierto es que en los organismos falangistas no abundaron los recursos humanos en la puesta en marcha. Algunos de los fotorreporteros que se integraron desde el inicio o consiguieron pasar a la zona sublevada de forma temprana fueron Calvache, Campúa, Deschamps, Dumas, Jalón Ángel o Marín, colaboradores todos ellos en «De la guerra en España»[18]. Otras

15. Moralmente, el bando rebelde convirtió el conflicto en una suerte de designio divino, una *cruzada*, por lo que la visión de la guerra fue eminentemente victoriosa desde su inicio, lo que articuló las conmemoraciones en la cronología de los «Años Triunfales». Di Febo, Giuliana: *Ritos de guerra y victoria en la España franquista.* Bilbao, Desclée, 2002, p. 23.

16. Su nombre no apareció en el sumario durante el tiempo que dirigió la revista, como sí lo hicieron posteriormente los directores literarios (Manuel Halcón 1938-1939; Samuel Ros 1939-1942 y José María Alfaro 1942-1946) y artísticos (Tono 1938-1939; A.T.C –Ángeles Torner Cervera– 1939-1946). Conocemos que fue Romley quien se encargó de la dirección en sus primeros momentos gracias a las memorias de los falangistas que recuerdan cómo puso en marcha en 1938 la revista *Horizonte* en Sevilla, considerada hermana pequeña de *Vértice.*

17. Sánchez Vigil, Juan Miguel: «La mirada azul», en Heras Herrero, Beatriz de las (ed.): *Imagen y guerra civil española. Carteles, fotografía y cine.* Madrid, Síntesis, 2017, p. 75-76.

18. Sánchez Vigil, Juan Miguel; Olivera Zaldúa, María: *Fotoperiodismo y República.* Madrid, Cátedra, 2014, p. 331.

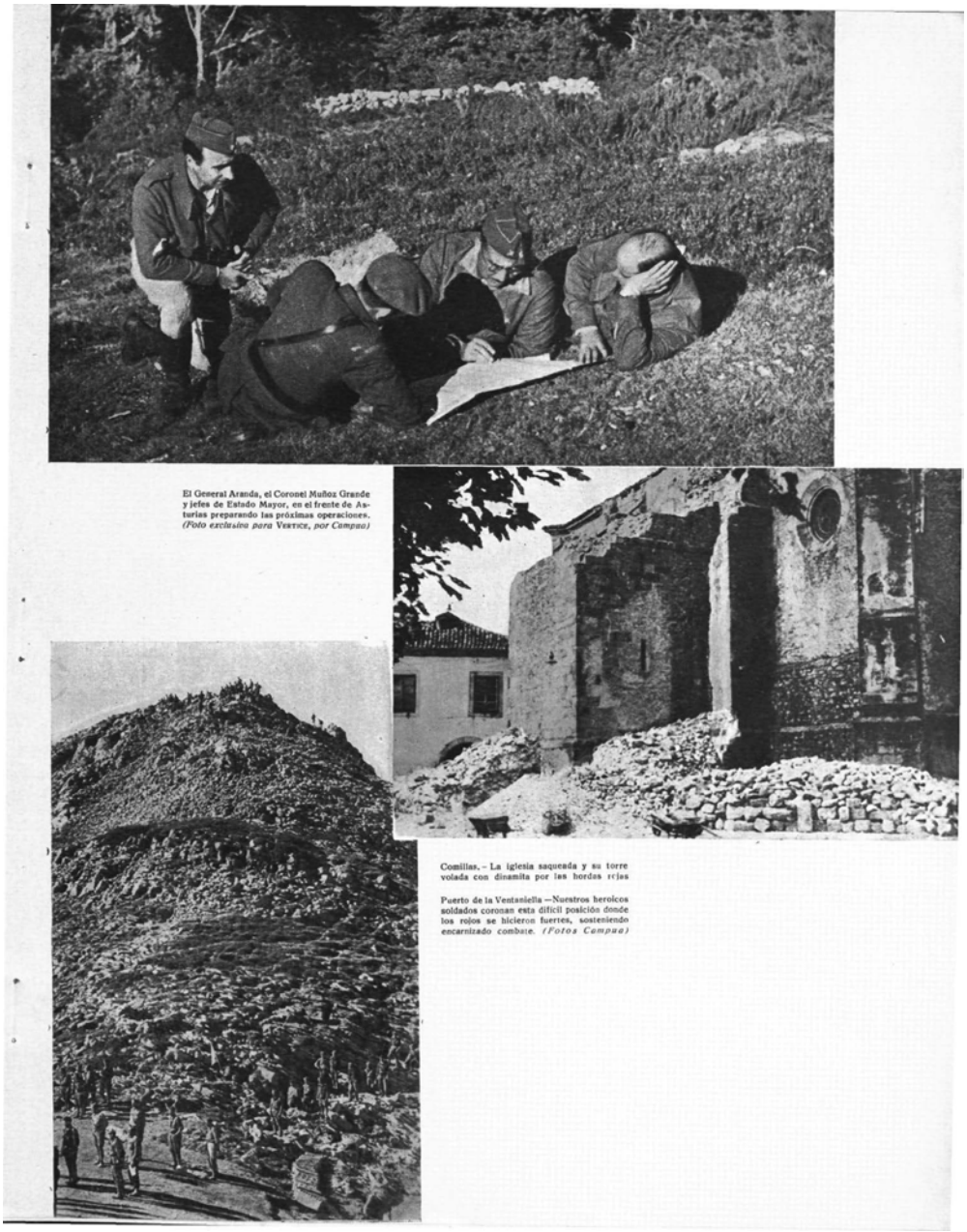


FIGURA 2. «DE LA GUERRA EN ESPAÑA». REVISTA *VÉRTICE,* 5 (SEPTIEMBRE-OCTUBRE, 1937), P. 23. Centro de Estudios de Castilla-La Mancha (Universidad de Castilla-La Mancha)

aportaciones gráficas procedían del favor de aristócratas que contaban con sus propios equipos fotográficos, como Valeriano Salas, viajero multimillonario que fotografiaba a las tropas en puntos del norte, ilustraba una breve sección de viaje y, en 1938, puso en marcha la ostentosa *Revista Geográfica Española.*

A pesar de las limitaciones, *Vértice* logró convertir la cabecera, en su primer año de existencia, en un escaparate visual de la pretendida estabilidad que se vivía en

la contienda, lo que no evitó, aun así, la crítica de los lectores que expresaron su disconformidad. La revista en su segundo número se defendía:

> Se nos ha dicho que VÉRTICE concedía pocas páginas a la guerra y que su tono general pecaba de cierta frivolidad, de escasez de texto y abundancia de fotografías. Lo primero pudo ser cierto en nuestro primer número, cuanto todavía no contábamos con la colaboración gráfica necesaria, a pesar de las apremiantes demandas que dirigimos a los reporteros fotógrafos de la guerra. (...) En cuanto a la pretendida frivolidad de VÉRTICE, conviene tener en cuenta que esta revista cumple una misión concreta y bien centrada en la órbita de la prensa y propaganda nacionalsindicalista: la de ser una publicación plácida y amena, que lleve a todos los hogares una imagen plástica y actual del mundo en torno, y al mismo tiempo el recreo del ocio en secciones y colaboraciones breves y ligeras que sirvan de solaz y deleite al lector, así como la de reflejar más allá de nuestras fronteras la normalidad con la que se vive en la retaguardia de la España de Franco[19].

En efecto, esta era la misión de la sección: ofrecer una imagen embalsamada y estética de la España que el bando sublevado se afanaba en «liberar». Una vez la revista hubo aumentado su coste, se sumaron suscripciones y se organizaron los organismos del partido único, el equipo se profesionalizó con las figuras de dirección general y dirección artística. Fue a partir de ese momento cuando, bajo la confección del dibujante Tono y la incorporación de los trabajos del fotógrafo y publicista José Compte, el apartado bélico se transformó plásticamente, contribuyendo a convertir el imaginario marcial en un objeto de deseo.

TONO Y J. COMPTE, AUTORES DE LA ESTETIZACIÓN DE LA GUERRA

Antonio de Lara Gavilán, alias Tono, dedicó prácticamente toda su vida a la ilustración y al humorismo gráfico. Desde bien joven publicó viñetas satíricas en la prensa local, pero pronto dio el salto a las grandes cabeceras ilustradas del grupo Prensa Gráfica, como *Nuevo Mundo* o *La Esfera*[20]. Se relacionó con los artífices de la entrada de la modernidad en España, como Gómez de la Serna y su propuesta futurista; también entró en contacto en París con artistas de vanguardia que influenciaron sus idas y venidas entre la figuración y el esquematismo geométrico[21]. Eso le permitió realizar trabajos de diseño que aparecieron en cubiertas de novelas y portadas de revistas, entre ellas *Blanco y Negro,* donde cabe suponer que conociera a Romley.

Aunque, como se ha indicado, en los primeros números de *Vértice* no se señalaban los nombres de los responsables de la elaboración de la revista, en el ejemplar doble de septiembre y octubre de 1937 apareció por primera vez en el sumario el nombre de Tono como confeccionador. En noviembre, y ya en adelante, se le reconocía como

19. «La revista habla», *Vértice,* 2 (mayo 1937), p. 24.

20. Corderot, Didier: «Tono y sus *tonerías* (1938). Vanguardia artística a servicio de la propaganda rebelde», *Diablotexto Digital* (2016), p. 59.

21. *Idem,* p. 60.

director artístico, aun cuando ni siquiera se mencionaba a la dirección general de la cabecera, por lo que se destaca el importante papel que tuvo la concepción estética en la publicación y, sobre todo, el protagonismo del dibujante como reclamo para un potencial lector que accediera con frecuencia a los medios donde este artista estaba presente. Tono ejerció esta función, según indican los sumarios, hasta el último número de 1938, pues en enero de 1939 se nombraban confeccionadores a Juan Luis Zoreda y A. T. C., siglas de la dibujante Ángeles Torner Cervera, encargada de los figurines en esta publicación*, Y. Revista para la mujer* y títulos infantiles. También fue la directora artística de *Vértice* durante la posguerra.

De la gerencia de Tono destacan varias aportaciones: por un lado, la introducción del diseño en el conjunto de la revista. Más allá de la portada, que solía encargarse a dibujantes afines como Sáenz de Tejada, Teodoro Delgado o José Caballero (pocas veces incorporó fotografías), mandó imprimir algunos volúmenes que concebía como una obra total, esto es, con una estética común: diseñaba planas con bicromía presente en todas las secciones, empleaba la misma tipografía y seleccionaba fotografías representativas de la sección, independientemente de que concordaran con el contenido publicado a continuación. De este modo, al homogeneizar la plástica, también quedaban equiparados los apartados. Como puede verse en los ejemplos del número de octubre de 1938 (Figura 3), nada diferencia el arte de la guerra y el deporte; es más, deportista, soldado y deidad quedan asimilados como modelo para el ejercicio de construcción de un hombre nuevo, presente en la teoría del fascismo[22].

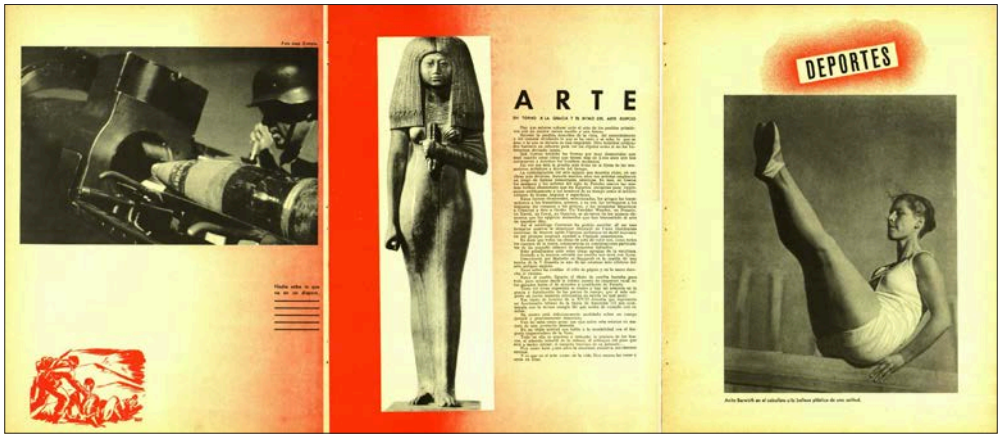


FIGURA 3. «DE LA GUERRA EN ESPAÑA», «ARTE», «DEPORTES», *VÉRTICE*, 15 (OCTUBRE, 1938). Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

22. Raza, juventud y cultura física fueron conceptos constantes en la teoría fascista del hombre nuevo. De hecho, en sus primeros números *Vértice* incluyó la sección «Cultura física» que después pasó a llamarse «Deporte». Sobre la relación del deporte, la visión del soldado como deportista en tanto que consideración de la guerra como deporte, y su asimilación a deidades de la tradición clásica: González Aja, Teresa (ed.): *Sport y autoritarismos: la utilización del deporte por el comunismo y el fascismo.* Madrid, Alianza, 2002; Viuda-Serrano, Alejandro y González Aja, Teresa: «Héroes de papel. El deporte en la prensa como herramienta de propaganda política del fascismo y franquismo. Una perspectiva histórica comparada», *Historia y comunicación social,* 17 (2012), pp. 41-68.

Por otro lado, la influencia del mundo del cartel, en el que también había estado presente, le llevó a configurar otros números en los que cada sección abría con una portadilla que era, en sí misma, un elemento artístico. El factor sorpresa en cada ejemplar se debía a que este tipo de elementos se diseñaban con anterioridad, por lo que se colocaban en el proyecto de volumen en función de las necesidades, lo que también conllevaba que fueran imágenes tipo, sin narrativa respecto a lo que la sección contaba en su interior. En ese sentido, además, conocedor de las prácticas del consumo editorial, incorporar páginas de este calibre reforzaba la percepción de recibir en el hogar una obra de gran valor artístico. Con todo, eran susceptibles de ser extraídas y, por tanto, coleccionadas, fijando imaginarios y forjando una identidad política.

En las aperturas de la sección «De la guerra en España», predominó fundamentalmente la visión épica del soldado y la dramatización de las escenas bélicas, esto es, una estetización de la guerra en línea con el argumento con el que se defendía *Vértice* de las críticas a la frivolidad: una publicación plácida y amena que llevase a los hogares una imagen plástica del mundo. La figura del soldado había sido ya recurrente en trabajos gráficos de la revista, por ejemplo, en la portada del número de noviembre de 1937, a cargo de Sáenz de Tejada (Figura 4). En ella aparece un soldado solitario haciendo guardia en una noche estrellada, si bien parece un cielo de amanecer, término que, no en vano, está presente en los tropos de la cultura política del falangismo como la *España que amanece* o el propio himno *Cara al sol*[23]. En este caso, el dibujo permitía reforzar los elementos identitarios de un arquetipo abstraído de milicia falangista: el yugo y las flechas. Siguiendo este modelo, Tono ideó la cubierta para la sección bélica del número de junio de 1938 (figura 5) con la fotografía de un soldado mirando al frente, también armado con su fusil, pero sobre un fondo rojo ennegrecido que no solo remite a los colores falangistas, sino que crean una sensación de suciedad propia del contacto y manejo de la pólvora. Esta figura solitaria, más allá del binomio monje-soldado profusamente analizado que responde a la creación de un modelo de masculinidad vinculado al combate[24] y a la verticalidad del falangismo[25], también configura la conversión del soldado en un sujeto artístico: tema y asunto plástico-literario para la intelectualidad que formaba *Vértice* y la clase acomodada que la leía, a quien se le indicaba la prensa como milicia en una guerra a la que miraban desde lejos.

23. Box, Zira: «Análisis socio-metafórico y culturas políticas: sobre el estudio del nacionalismo falangista», *Política y sociedad,* 55 (2018), p. 103.

24. Di Febo, Giuliana: «El 'monje guerrero': identidad de género en los modelos franquistas durante la Guerra Civil», en *Las mujeres y la guerra civil española.* Madrid, Ministerio de Asuntos Sociales e Instituto de la Mujer, 1991; González Aja, Teresa: «Monje y soldado. La imagen masculina durante el Franquismo», *Revista internacional de Ciencias del Deporte,* 1 (2005), pp. 64-83; Albert, Mechthild: «La guerra y el hogar: iconografía e ideología en la revista *Vértice* (1937-1939)», en Guereña, Jean-Luis (dir.): *Image et trasmission des savoirs dans les mondes hispaniques et hispanoaméricains.* Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2007, pp. 633-643.

25. Box, Zira: «Cuerpo y nación: sobre la España vertical y la imagen del hombre», *Ayer,* 3 (2017), pp. 205-228.

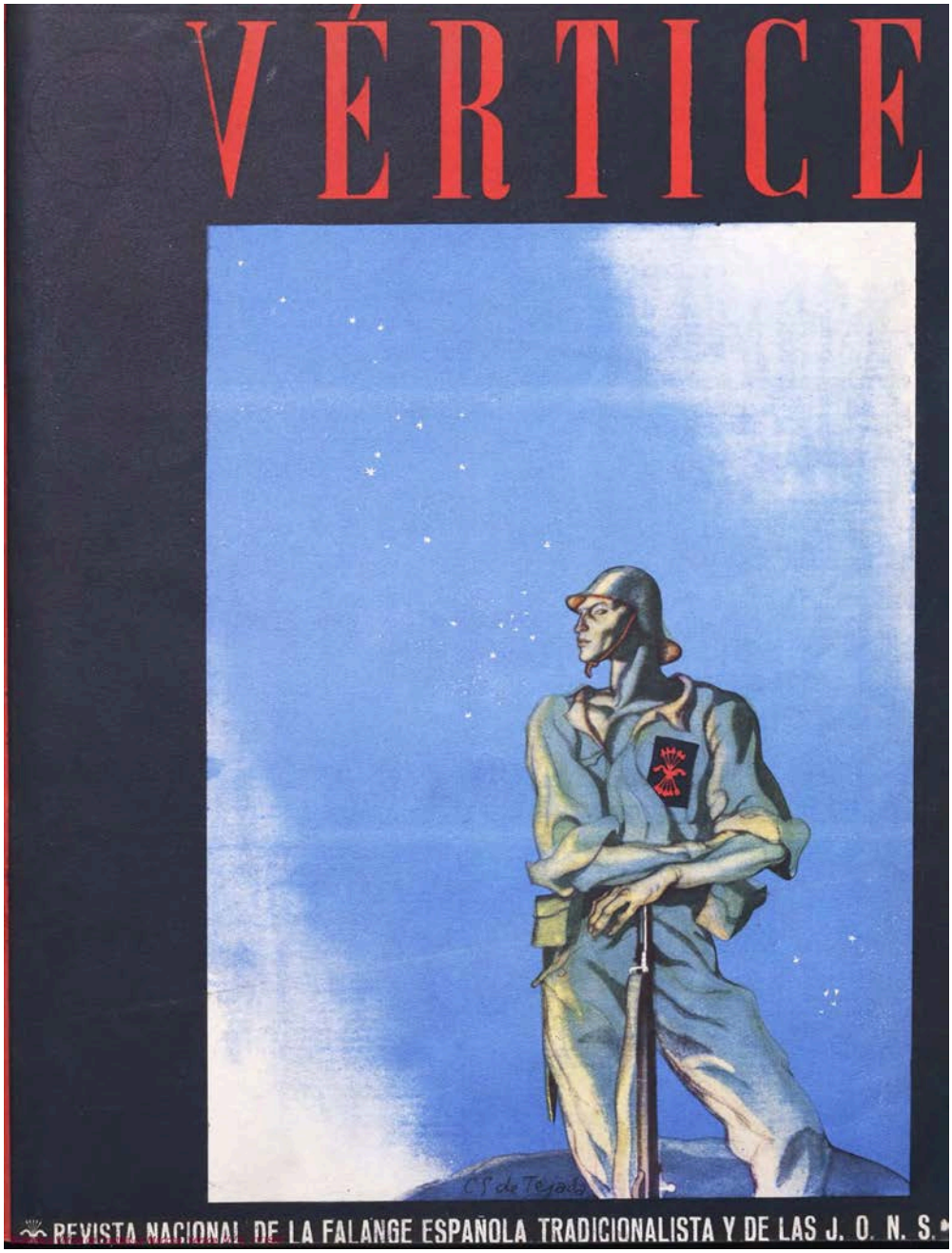


FIGURA 4. PORTADA DEL NÚMERO 6 DE LA REVISTA *VÉRTICE* (NOVIEMBRE, 1937). Centro de Estudios de Castilla-La Mancha (Universidad de Castilla-La Mancha)

Los militares, figurines entonces de una escenografía artística, aparecían bien individualizados sobre fondos neutros, bien en secuencias posadas e incluso eran retratados en otros campos de las bellas artes. Siguiendo el modelo de portadilla de color rojo, Tono recurrió a otras imágenes para componer un diseño, en el número de abril de 1938, que redundara sobre esta propuesta (FIGURA 6): se trataba de una reproducción fotográfica de un mediorrelieve de tres soldados en perfil,

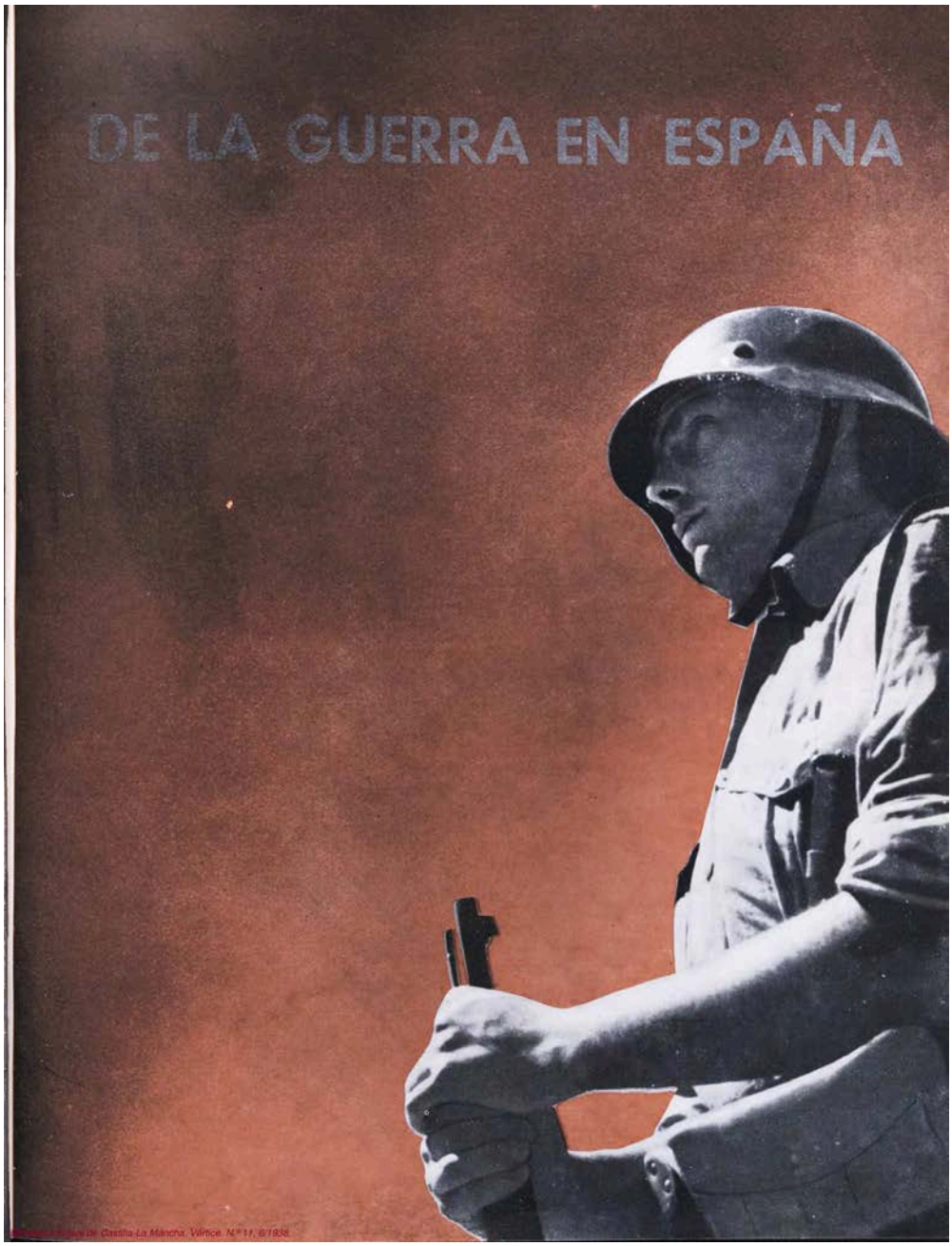


FIGURA 5. «DE LA GUERRA EN ESPAÑA», *VÉRTICE*, 11 (JUNIO, 1938). Centro de Estudios de Castilla-La Mancha (Universidad de Castilla-La Mancha)

empuñando armas de fuego; y otra de una ilustración de combatientes a caballo y con carro, a modo de auriga. Esta alusión a la Antigüedad, pero con una iconografía contemporánea (fusiles tipo mauser y cascos modelo M26) remitía a la idea de la guerra como vehículo en la «motorización de la historia», al tiempo que convertía el conflicto librado en el país en un hito dentro de lo que los falangistas consideraban la «revolución nacional».

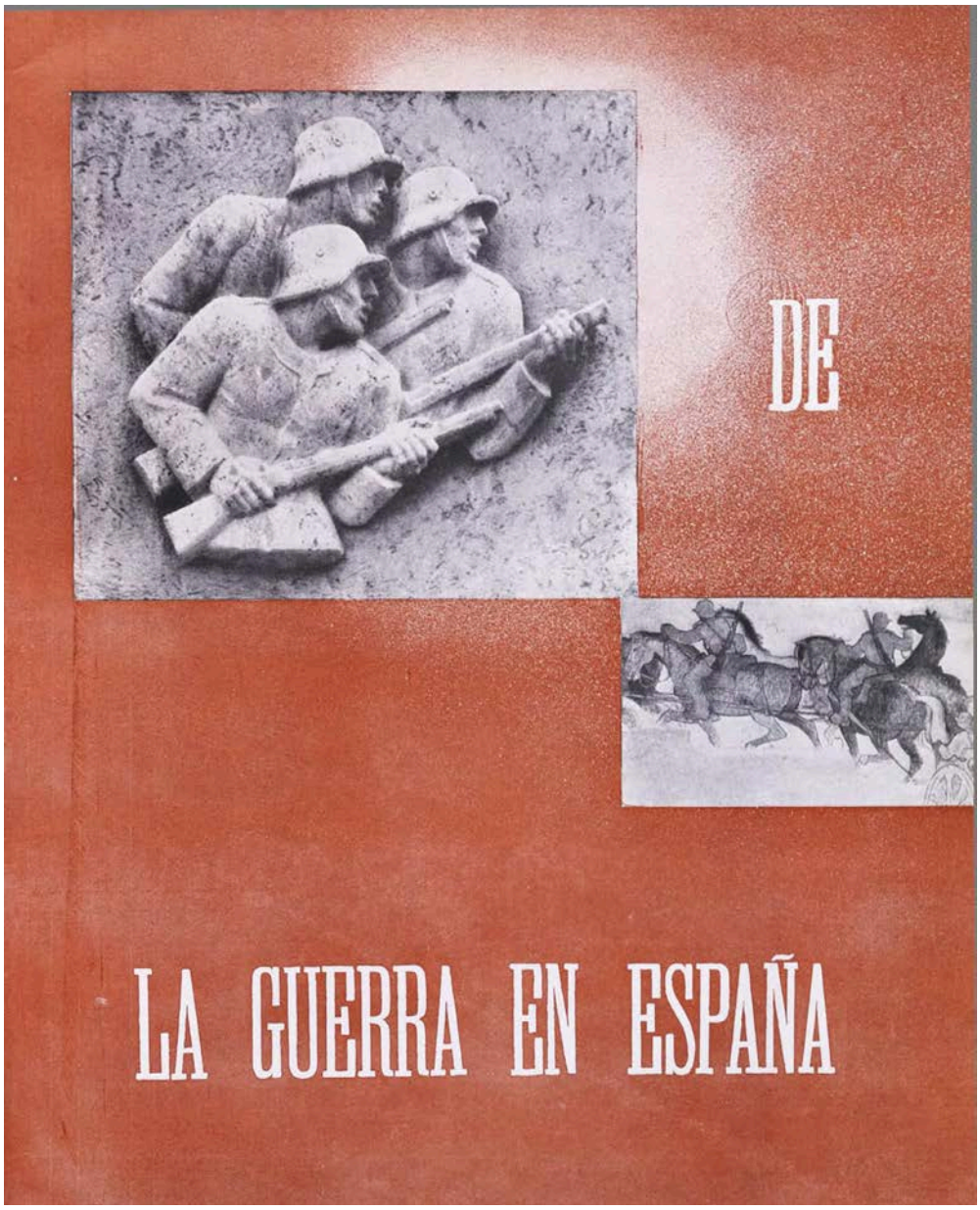


FIGURA 6. «DE LA GUERRA EN ESPAÑA», *VÉRTICE*, 9 (ABRIL, 1938). Centro de Estudios de Castilla-La Mancha (Universidad de Castilla-La Mancha)

Con un fondo rojo mucho más intenso y saturado que en los números previos, el ejemplar de septiembre de 1938 incorporaba la fotografía de un grupo de soldados afanados en el traslado de una pieza de artillería móvil (FIGURA 7). A pesar de que la toma está intervenida y en los laterales se incluyeron figuras de otros combatientes de forma bastante rudimentaria a fin de hacer más compleja la escena, el objeto principal de la comisión son las ruedas de lo que se intuye que es un obús de montaña. La composición incluía el membrete del título de la sección enmarcada en un rectángulo horizontal negro y rematado, en la parte inferior, por un círculo

también negro. El empleo de estas formas elementales de manera compleja y artificiosa había estado presente en la cultura impresa de los años veinte en cubiertas de revistas, folletos de exposiciones o portadas de manifiestos en el ámbito europeo, desde los trabajos de la Bauhaus, hasta las propuestas constructivistas[26]. Sin embargo, aunque la intención de Tono en su dirección artística había sido introducir las novedades del lenguaje vanguardista conocidas en su estancia parisina, debía adecuarse a las dificultades de la guerra, cuya carestía justifica el resultado tosco. A fin de disimular el desperfecto, la imagen, en el conjunto, quedaba reducida de tamaño y pasaba a formar una plana de tipo más tradicional, próxima al diseño más clásico de cubierta de libro.

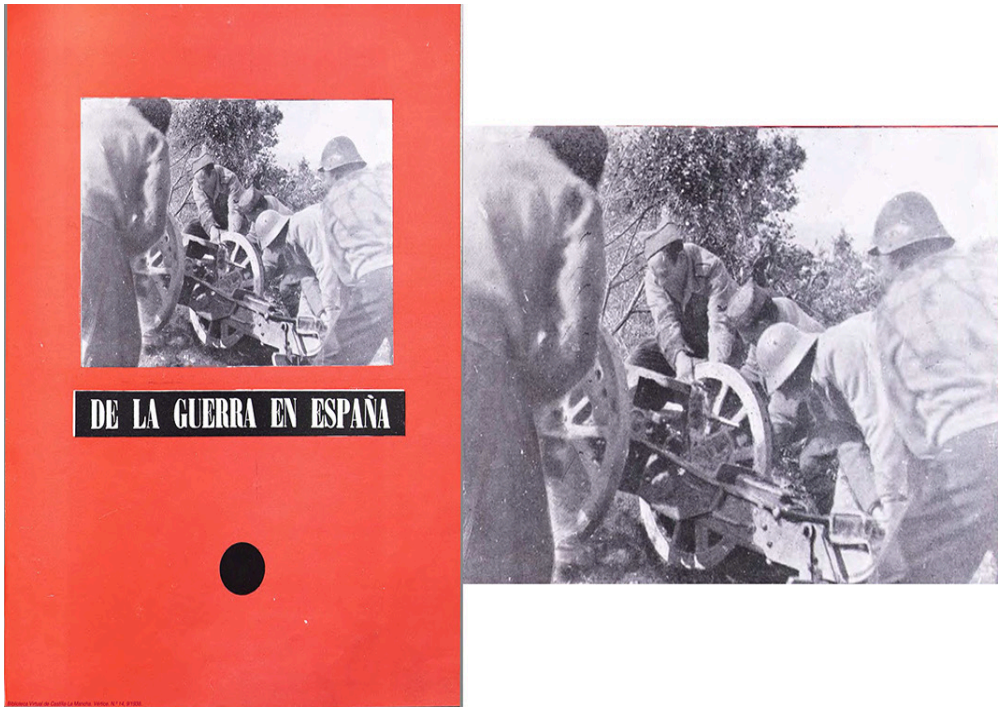


FIGURA 7. «DE LA GUERRA EN ESPAÑA», *VÉRTICE*, 14 (SEPTIEMBRE, 1938). Centro de Estudios de Castilla-La Mancha (Universidad de Castilla-La Mancha)

A partir de septiembre de ese mismo año, la revista se benefició de la presencia del fotógrafo y publicista José Compte, encargado de que este tipo de imaginarios teatrales de escenas posadas adquirieran una consistencia plástica. La llegada de Dionisio Ridruejo a la Delegación Nacional de Propaganda del gobierno franquista marcó la visualidad de la naciente dictadura. En sus memorias reconocía que «apuntaba al dirigismo cultural y a la organización de los instrumentos de comunicación pública en todos los órdenes»[27], pues consideraba que hasta el momento esa jurisdicción no encontraba mayor diferencia de los cometidos que

26. Fontán del Junco, Manuel: *La vanguardia aplicada 1890-1950.* Madrid, Fundación Juan March y Editorial Arte y Ciencia, 2012, pp. 180-186.

27. Ridruejo Jiménez, Dionisio: *Casi unas memorias*. Barcelona, Península, 2007, p. 261.

se realizaban en el campo de la publicidad: «sólo que en vez de «vender» calcetines o píldoras se vendían consignas políticas, figuras públicas y victorias militares, o bien se desacreditaban los productos análogos de la «competencia»»[28]. Aun así, reconoció el trabajo de quienes ya estaban integrados en las instituciones previas, llegando a alcanzar un protagonismo inusitado. Fue el caso del fotógrafo José Compte que, junto a Antonio Riviére, formaban parte de la Delegación de Prensa y Propaganda del Estado desde 1937 debido a su reconocimiento como pioneros de la fotografía publicitaria en Cataluña[29]. De este tándem, Antonio pertenecía a la familia de empresarios metalúrgicos propietarios de Riviére S.A.[30], uno de los principales financiadores de Falange en Barcelona[31] cuyo aval permitió también a Compte ponerse al servicio de la causa sublevada. Ridruejo reconocía en este último «que era un artista excelente»[32] y, tan pronto como pudo, lo integró en su nuevo plan de trabajo. Anteriormente, Compte había participado con sus fotografías en una iniciativa propagandística de los militares rebeldes: la exposición itinerante *Documento Nacional,* una muestra de denuncia de la «barbarie roja» donde Riviére y Compte aportaron tomas de ciudades arrasadas, milicias desfilando o mujeres del Auxilio Social en los comedores[33].

La experiencia en el traspaso de los fines publicitarios a los propagandísticos, así como el contacto con el imaginario de consumo de las clases altas catalanas, convirtieron a Compte en el artífice idóneo para configurar la visión definitiva de la estética bélica en *Vértice.* La primera vez que sus fotografías se imprimieron en esta cabecera no fueron, sin embargo, en la sección «De la guerra en España», sino en «Plástica. La belleza fotográfica», en septiembre de 1938. Esto es especialmente reseñable, ya que indica la verdadera función de los trabajos del autor, que venían a reforzar la abstracción del arquetipo marcial como sujeto artístico. Eran tomas en primerísimo plano de combatientes uniformados posando en diferentes actitudes: preparación de munición, traslado de la artillería, momentos previos a un disparo o perfiles contrapicados muy monumentales (Figura 8). Este repertorio, que ha pasado a la historiografía como «falsas escenas de artilleros en combate»[34], hundía sus raíces directamente en esos trabajos publicitarios previos que ponían el foco en el objeto y, mediante planos en detalle y contrastes de luces y sombras, convertían el producto en un elemento deseable. De la misma manera la focalización en los elementos metálicos del uniforme y las armas permitía al autor desarrollar una fotografía muy plástica por sus brillos y detalles, monumentalizada también a través de las vistas tomadas desde un plano bajo.

---

28. *Idem.*
29. Purcet Gregori, Aleix; Alonso Fernández, Juan: «Fascismo, guerra y fotografía: la mirada de la Nueva España», en *Girona 2014: Archivos e Industrias Culturales* (2014), p. 5.
30. *Idem.*
31. Thomas Andreu, Joan Maria: *Falange, Guerra Civil y franquisme. F.E.T. y de las J.O.N.S de Barcelona en els primers anys del regum franquista*. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1992, p. 42.
32. Ridruejo Jiménez, Dionisio: *op. cit.,* p. 262.
33. Ortiz-Echagüe Trujillano, Javier: «José Compte: de la fotografía publicitaria a la propaganda en la guerra civil española (1936-1939)», *Comunicação Pública,* 23 (2017) p. 4.
34. Vega Rosa, Carmelo: *Fotografía en España (1839-2015). Historia, tendencias, estéticas.* Madrid, Cátedra, 2017, p. 442.



FIGURA 8. «PLÁSTICA. LA BELLEZA FOTOGRÁFICA», *VÉRTICE*, 14 (SEPTIEMBRE, 1938). Centro de Estudios de Castilla-La Mancha (Universidad de Castilla-La Mancha)

Eran, por tanto, imágenes de exaltación de la guerra, entendida en el marco vitalista del fascismo y que, desde el punto de vista estético, estaban directamente relacionadas con las tendencias artísticas nacidas al calor de la experimentación del periodo de entreguerras. En concreto, puede vincularse con la Nueva Visión que, aunque no fue un movimiento específicamente fotográfico[35], sí fue el marco en el que se desarrollaron los trabajos de autores como Ródchenko, de cuyos elementos formales, como la inclusión de fotomontajes, se aprecia una influencia en la fotografía de Compte. El camino hacia una fotografía pura había encontrado en los salones su sistema de refrendo, como el resto de las artes, aunque en el fragor de la contienda su celebración era ocasional. De ahí que proliferaran las revistas fotográficas y que también *Vértice,* como artefacto artístico, contara con esa sección destinada a acoger los trabajos de autores que circulaban en los anuarios internacionales y que legaron, en ocasiones, tomas ciertamente anecdóticas y otras más asimilables al lenguaje de vanguardia.

Tras la primera aparición en septiembre de 1938, sus siguientes contribuciones pasaron a imprimirse en «De la guerra en España», en ocasiones conformando el total del reportaje; otras solo como portadilla de la sección. El ejemplar de octubre, ya analizado como ejemplo de diseño unitario de Tono, incluyó tres fotografías de Compte que seguían el mismo modelo que en el volumen anterior: un primerísimo plano de un combatiente con la mirada al frente, del que se había difuminado todo escenario para enfatizar la idea de asunción del destino bélico. Le seguían otras dos imágenes en detalle de los artilleros cuyo protagonismo se distribuía a partes iguales entre los útiles metálicos y los propios soldados (FIGURA 9). Junto a ellas, dos breves enunciados: «Nadie sabe lo que va en un disparo» y «La hora de las cuentas artilleras», que tan solo redundaban en el carácter evocativo.

De la misma manera, el número de noviembre también abrió este apartado con una fotografía de Compte de un soldado en el momento del disparo de una ametralladora (FIGURA 10). Se trata, nuevamente, de una escena posada, con un encuadre muy cuidado que emplaza al militar entre las diagonales que dibuja la

35. *Idem,* p. 402.

alambrada y otorga especial relevancia al elemento armamentístico. Con todo, le acompañaba el siguiente texto:

> Todo el secreto de las cosas consiste en dar en el blanco. A este fin el hombre mueve sus mejores aceros. Muchos le rondan pocas dan en él. La vida es hoy más que nunca, un vasto campo campamental. «Agudizadas las flechas y tendidos los arcos» aconsejó tener el profeta. En tiempo de Isaías no había armas automáticas lo demás hubiera dictado: «Dispuestos los ojos y engrasado el fusil». Como este infante que a no dudar va a hacer blanco en el rojo. Aprendamos su lección: Pulso firme y corazón tenso. Así hizo España su imperio[36].



FIGURA 9. «DE LA GUERRA EN ESPAÑA», *VÉRTICE*, 15 (OCTUBRE, 1938). Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

La ambivalencia de las imágenes de Compte permitía a la dirección de *Vértice* emplearlas con usos diferentes, aunque todas venían a redundar en las mismas significaciones: construir un arquetipo masculino basado en el militarismo y el culto a la guerra y la máquina, tres pilares fundamentales para la noción imperial de Falange que no impedía, además, proyectar sobre ellos una visión plástica. De hecho, la propuesta remarcaba las alocuciones que José Antonio Primo de Rivera había esgrimido en el Teatro de la Comedia en el discurso de la fundación del partido en 1933:

> Yo creo que está alzada la bandera. Ahora vamos a defenderla alegremente, poéticamente. Porque hay algunos que frente a la marcha de la revolución creen que

36. «La guerra», *Vértice,* 16 (noviembre 1938), p. 24.

para aunar voluntades conviene ofrecer las soluciones más tibias, creen que se debe ocultar en la propaganda todo lo que pueda despertar una emoción o señalar una actitud enérgica y extrema. ¡Qué equivocación! A los pueblos no los han movido nunca más que los poetas, y ¡ay del que no sepa levantar, frente a la poesía que destruye, la poesía que promete![37].

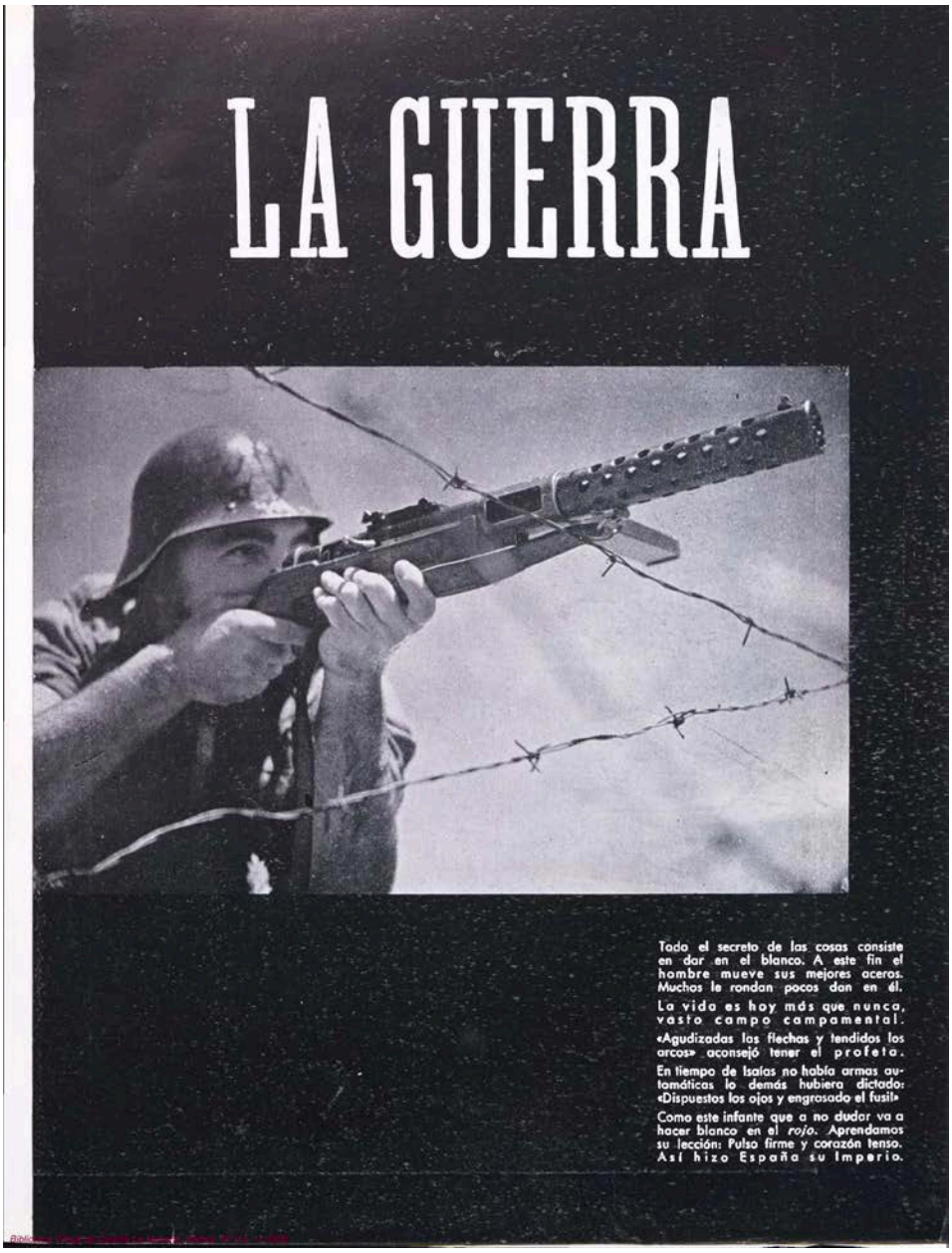


FIGURA 10. «LA GUERRA», *VÉRTICE*, 16 (NOVIEMBRE, 1938). Centro de Estudios de Castilla-La Mancha (Universidad de Castilla-La Mancha)

37. Primo de Rivera y Sáenz de Heredia, José Antonio: *Obras completas.* Madrid, Delegación Nacional de Prensa y Propaganda de F.E.T., 1945, p. 25

Finalmente, desde enero de 1939 la sección bélica desapareció en favor de los reportajes de entradas triunfales a las ciudades «liberadas», de modo que los ejemplares continuaron incorporando trabajos de Compte asimilando a los militares a modelos de estrellas de cine a los que admirar. Así, con esta frivolidad, el ámbito marcial continuaba siendo un entretenimiento más para las clases acomodadas.

CONCLUSIONES

La teorización de Ernesto Giménez Caballero sobre la guerra como motor de la historia produjo que los proyectos propagandísticos de la formación falangista fueran entendidos como armas de combate. Por ello, las revistas, como elementos fundamentales para la conformación de identidades, cumplieron un importante papel a la hora de asegurarse las adhesiones a la causa. En ese sentido, el despliegue de un amplio repertorio de títulos enfocados a diferentes grupos sociales aseguró la cobertura de todo el espectro al que se dirigían, garantizando la intención de control social.

En el caso de *Vértice*, esta supuso para el partido, además, una importante fuente de ingresos. El estudio de esta cabecera centrado en su precio, modo de venta y prácticas así lo corroboran: el coste del ejemplar era, al inicio de la guerra, un tercio del salario medio regulado semanal, alcanzando en números especiales hasta el doble de su valor. La revista, además, se nutría de abundante publicidad (por lo menos un 30% de la publicación) con anuncios de productos de lujo como licores, vestimenta de piel, cerámicas, muebles o joyas. También con la inclusión de membretes de bancos, hoteles y salas de fiesta a las que solo podían acudir los potenciales compradores de este título, no solo con alto poder adquisitivo, sino con posibilidad de cierta despreocupación por el asunto bélico. Con todo, *Vértice* se recibía por suscripción, lo que aseguraba a la formación poder realizar las tiradas al disponer de fondos previos, imprimir un número exacto y aportar económicamente al Movimiento.

La suscripción, además, evitaba la posibilidad de ser una publicación disponible a cualquier comprador. Esto permitía adquirir la conciencia de estar recibiendo un objeto de valor único, al que además podían extraérsele las portadillas de cada sección, a donde iban a parar todos los esfuerzos gráficos del equipo artístico, de modo que, además, se garantizaba un tipo de coleccionismo. Esto permite configurar *Vértice* como un argumentario plástico, un artefacto total. Ante esta situación, suponía un marco perfecto para redibujar la impresión sobre el conflicto bélico, convertirlo en una suerte de divertimento y una causa a la que contribuir económicamente.

Asimismo, el análisis de la sección «De la guerra en España», ha arrojado varias aportaciones: por un lado, la muestra del conflicto como un entretenimiento, es decir, el ideologema de la guerra como deporte; y como un muestreo de repertorios sobre la masculinidad vinculada al combate y la verticalidad del falangismo que confluyen definitivamente en la conversión del soldado en sujeto artístico. Por otro, se ha destacado la especial importancia de la contribución de artistas como Tono, primer confeccionador y director artístico de la cabecera, y el publicista

Compte, dos agentes de esta estetización de la guerra e introductores de una plástica moderna en la revista que la vincula, en los años de la contienda, con el panorama internacional de entreguerras.

Finalmente, la interpretación de las imágenes lega el propósito de Falange de crear una relación indisoluble entre falangismo y modernidad, definiendo así su propio estilo, entendido como un modo de ser.

REFERENCIAS

Albert, Mechthild: «La guerra y el hogar: iconografía e ideología en la revista *Vértice* (1937-1939)», en Guereña, Jean-Luis (dir.): *Image et trasmission des savoirs dans les mondes hispaniques et hispanoaméricains.* Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2007, pp. 633-643.

Ascunce Arrieta, José Ángel: *San Sebastián, capital cultural (1936-1940).* San Sebastián Monográficas Michelana, 1999.

Box, Zira: «Cuerpo y nación: sobre la España vertical y la imagen del hombre», *Ayer,* 3 (2017), pp. 205-228.

Box, Zira: «Análisis socio-metafórico y culturas políticas: sobre el estudio del nacionalismo falangista», *Política y sociedad,* 55 (2018) pp. 93-114.

Cadenas Vincent, Vicente: *Actas del último Consejo Nacional de Falange Española de las JONS (Salamanca 18-19, IV, 1937) y algunas noticias referentes a la Jefatura Nacional de Prensa y Propaganda.* Madrid, Gráficas Ugina, 1975.

Corderot, Didier: «Tono y sus *tonerías* (1938). Vanguardia artística a servicio de la propaganda rebelde», *Diablotexto Digital* (2016), pp. 56-76.

Di Febo, Giuliana: «El 'monje guerrero': identidad de género en los modelos franquistas durante la Guerra Civil,. en V.V.A.A: *Las mujeres y la guerra civil española.* Madrid, Ministerio de Asuntos Sociales e Instituto de la Mujer, 1991.

Di Febo, Giuliana: *Ritos de guerra y victoria en la España franquista.* Bilbao, Desclée, 2002.

Fontán del Junco, Manuel: *La vanguardia aplicada 1890-1950.* Madrid, Fundación Juan March y Editorial Arte y Ciencia, 2012.

González Aja, Teresa (ed.): *Sport y autoritarismos: la utilización del deporte por el comunismo y el fascismo.* Madrid, Alianza, 2002.

Giménez Caballero, Ernesto: «Verdadera imagen de Franco», *Vértice,* 4 (julio 1937), p. 51.

Giménez Caballero, Ernesto: *Los secretos de la Falange.* Madrid, Yunque, 1939.

Giménez Caballero, Ernesto: *Arte y Estado (introducción, edición y notas de Enrique Selva).* Madrid, Biblioteca Nueva, 2009/1935.

González Aja, Teresa: «Monje y soldado. La imagen masculina durante el Franquismo», *Revista internacional de Ciencias del Deporte,* 1 (2005), pp. 64-83.

Llorente Hernández, Ángel: *Arte e ideología en el franquismo (1951-1936).* Madrid, Visor, 1995.

Martínez Cano, Julia: «La modernidad en las revistas de entreguerras: fotografía y propaganda», en Díaz del Campo, Ramón V.; Pérez Garzón, Juan Sisinio (coords.): *La aventura de la modernidad. Los años veinte en España.* Madrid, Catarata, 2022, p. 264-281.

Mendelson, Jordana: *Revistas y guerra. 1936-1939.* Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2007.

Ortiz-Echagüe Trujillano, Javier: «José Compte: de la fotografía publicitaria a la propaganda en la guerra civil española (1936-1939)», *Comunicação Pública,* 23 (2017) pp. 56-78.

Primo de Rivera y Sáenz de Heredia, José Antonio: *Obras completas.* Madrid, Delegación Nacional de Prensa y Propaganda de F.E.T., 1945.

Purcet Gregori, Aleix; Alonso Fernández, Juan: «Fascismo, guerra y fotografía: la mirada de la Nueva España», en *Girona 2014: Archivos e Industrias Culturales,* (2014), pp. 1-18.

Ridruejo Jiménez, Dionisio: *Casi unas memorias.* Barcelona, Península, 2007.

Rodríguez Tranche, Rafael; Sánchez-Biosca, Vicente: *El pasado es el destino. Propaganda y cine del bando nacional en la Guerra Civil.* Madrid, Cátedra, 2011.

Sánchez Vigil, Juan Miguel: «La mirada azul», en Heras Herrero, Beatriz de las (ed.): *Imagen y guerra civil española. Carteles, fotografía y cine.* Madrid, Síntesis, 2017, pp. 75-100.

Sánchez Vigil, Juan Miguel; Olivera Zaldúa, María: *Fotoperiodismo y República.* Madrid, Cátedra, 2014.

Thomas Andreu, Joan Maria: *Falange, Guerra Civil y franquisme. F.E.T. y de las J.O.N.S de Barcelona en els primers anys del regum franquista.* Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1992.

Vega Rosa, Carmelo: *Fotografía en España (1839-2015). Historia, tendencias, estéticas.* Madrid, Cátedra, 2017.

Vilar Rodríguez, Margarita: «La ruptura posbélica a través del comportamiento de los salarios industriales: nueva evidencia cuantitativa (1908-1963)», *Revista de historia industrial,* 25 (2004), pp. 81-126.

Viuda-Serrano, Alejandro; González Aja, Teresa: «Héroes de papel. El deporte en la prensa como herramienta de propaganda política del fascismo y franquismo. Una perspectiva histórica comparada», *Historia y comunicación social,* 17 (2012) pp. 41-68.

CRISTO ESPERANDO LA CRUCIFIXIÓN: EL HALLAZGO DE UNA PINTURA DE JOSÉ MAEA COPIANDO A ALONSO CANO Y LAS VERSIONES GRÁFICAS DE ÁLVAREZ DE MON

CHRIST AWAITING CRUCIFIXION: THE DISCOVERY OF A PAINTING BY JOSÉ MAEA COPYING ALONSO CANO AND THE GRAPHIC VERSIONS BY ÁLVAREZ DE MON

Vicente Guerola Blay[1] y María Castell Agustí[2]

Recibido: 24/10/2022 · Aceptado: 28/06/2023
DOI: https://doi.org/10.5944/etfvii.11.2023.35978

Resumen

Alonso Cano lleva a término a mitad del siglo XVII un lienzo con la representación de *Cristo esperando la crucifixión* influido por el naturalismo severo. No debió de pasar desapercibida esta pintura en el neoclasicismo, en tanto que dos autores como José Maea (1759-1826) y Manuel Álvarez de Mon (f. 1809) utilizaron este modelo según dos fórmulas diferentes: el primero, a través de una copia al óleo como objeto de aprendizaje y el segundo, con un dibujo y posterior grabado para optar a un premio en forma de concurso de la Academia de San Fernando.

En el presente trabajo se estudian los aspectos artísticos, estéticos, iconográficos, de análisis de fuentes gráficas, así como de la historicidad propia de las obras.

Con la exposición de una pintura inédita de Maea y las versiones gráficas de Álvarez de Mon, podemos analizar una convergencia hacia el estudio de una pintura barroca bajo los postulados del academicismo.

Palabras clave

Alonso Cano; José Maea; Manuel Álvarez de Mon; copia; aprendizaje académico

Abstract

In the mid-17th century, Alonso Cano completed a canvas depicting «Christ awaiting crucifixion», influenced by the so-called severe naturalism.

This painting did not went unnoticed in Neoclassicism, as two artists such as José Maea (1759-1826) and Manuel Álvarez de Mon (d. 1809) used this model according to

1. Universitat Politècnica de València. C. e.: *vguerola@crbc.upv.es*
ORCID: <*https://orcid.org/0000-0001-5223-77337*>
2. Universitat Politècnica de València. C. e.: *mcastell@crbc.upv.es*
ORCID: <*https://orcid.org/0000-0002-2561-2666*>

two different formulas: the first by means of an oil painting as an object of learning and the second by means of a drawing and subsequent engraving for a prize in a competition organized by the San Fernando Academy.

In this work, we will study the artistic, aesthetic and iconographic aspects, the analysis of graphic sources, as well as the historicity of those artworks.

With the exhibition of an unpublished painting by Maea and the graphic versions by Álvarez de Mon, we have materialised a convergence towards the study of Baroque painting under the postulates of academicism.

Keywords

Alonso Cano; José Maea; Manuel Álvarez de Mon; copy; Academic apprenticeship

BAJO DIFERENTES ADVOCACIONES y representaciones pasionistas, se ha venido a personificar, en materia de arte, el momento previo en el que Cristo va a ser dispuesto sobre la cruz. Así, títulos como: «Cristo esperando a la crucifixión», «Cristo sobre la piedra fría», «Preparativos para la crucifixión», «El último reposo de Cristo» o «El descanso de Cristo», se refieren a la circunstancia del acontecimiento en el Calvario; mientras que denominaciones como: «Cristo de la Piedad», «lastimoso», «de la Clemencia» o «El Cristo de la Humildad», -especialmente este último muy difundido como invocación en la tradición hispánica-, toman su denominación del estado anímico de Jesús.

En el presente artículo trataremos de exponer las implicaciones que entraña el hecho de la realización de copias de maestros antiguos, según dos fórmulas diferentes de aproximación artística. La copia siempre ha tenido una presencia fundamental en los procesos de aprendizaje, desde los métodos de los talleres tradicionales o gremiales, hasta la aparición de las academias. Copiar significa reproducir y, con ello, la labor de observar soluciones previas al hecho creativo propiamente dicho. Original y copia en este sentido son términos radicalmente opuestos. El primero significa único, novedoso, fruto del acto creativo y de la inventiva de su autor. En contraposición, la copia, de entrada, parece supeditada al ineludible dictado del original, el cual ha servido de modelo para hacer otro semejante, y que nunca podrá ser sustituido por el que trata de emularlo. Estas definiciones pueden resultar en exceso sinópticas, dado que más allá del copista como reproductor podemos encontrar otras acciones importantes. Así, la copia merece, en muchos casos, el calificativo de «formación» en manos de aprendices, como herramienta de adquisición de destrezas resueltas previamente en el original. En cambio, a menudo nos encontraremos con copias que se permiten la libertad de introducir y analizar, a través de versiones propias, la interpretación, más o menos, semejante a la obra primigenia.

El segundo supuesto para la copia se encontraría en la base de la difusión de un original por medio de la estampa y la obra gráfica. En este sentido, en la copia debe prevalecer el respeto absoluto a la fuente original, para convertir el hecho en una mera circunstancia de reproductibilidad. El mundo de la obra gráfica fue fundamental para difundir obras de arte entre un público amplio, que de otra manera jamás hubiesen alcanzado su disfrute y conocimiento, permitiendo a través de su reproducción campos diferentes de transmisión: la imprenta como método de ilustración y la estampa como obra única, objeto de admiración por parte de estudiosos y coleccionistas, para finalmente ser utilizadas como fuente gráfica de inspiración en manos de artistas.

Este es el caso del lienzo de *El Cristo esperando la crucifixión,* tradicionalmente conocido como *El Cristo de la Humildad* que pintara Alonso Cano (Granada, 1601-1667), entre 1635 y 1643, según diversos autores, y que actualmente se conserva en el crucero derecho de la Capilla del Santísimo Cristo de la Redención, en la madrileña iglesia de San Ginés. Transcurridos aproximadamente ciento cincuenta años, en 1781 el pintor valenciano José Maea realiza una copia de aquel. Esta pintura, recientemente descubierta en manos del coleccionismo privado, presenta ciertas particularidades que podríamos denominar como únicas. Se trata de una obra autógrafa, fechada y realizada en Madrid, prácticamente con seguridad copiada con la visión directa del original. Sin

embargo, la diferencia de escala entre el lienzo de Cano y el formato relativamente pequeño de Maea denotan, en este último, el interés por el detalle a través del estudio pormenorizado de la obra del maestro andaluz. En este sentido, la pintura de Maea muestra un interés explícito en la copia como modelo de aprendizaje, si bien el académico valenciano fue incapaz de renunciar a ciertas premisas que alejan su estilo, inmerso en el neoclasicismo, del naturalismo barroco de la obra de Cano.

Una segunda aproximación a *El Cristo de la Humildad* de San Ginés fue el dibujo y posterior grabado que realizase Manuel Álvarez de Mon, cuyo tema fue propuesto por la Academia de San Fernando de Madrid para el concurso de 1802, a través del cual alcanza el premio dotado con Medalla de Oro de una onza. En este caso, la obra gráfica responde a un objetivo diferente a la copia como aprendizaje, para convertirse en objeto de divulgación y conocimiento de una obra estimada como extraordinariamente importante en la producción de Alonso Cano, no permitiéndose Álvarez de Mon ninguna licencia interpretativa y limitándose al estudio particularizado del original.

UNA PINTURA DE JOSÉ MAEA COPIANDO *EL CRISTO DE LA HUMILDAD* DE ALONSO CANO

El ejemplo del pintor José Maea, en relación a su formación artística, no deja de repetir algunos esquemas que se reproducen en otros tantos autores de la escuela valenciana. Un primer aprendizaje en el taller o alrededor de un pintor local, seguido del ingreso como alumno en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, donde a partir de las aspiraciones y pretensiones de alcanzar un mayor rango a nivel nacional se traslada, en edad muy temprana, a Madrid para seguir su instrucción pictórica en la Academia de San Fernando.

Posiblemente no nos encontremos ante uno de los maestros de mayor renombre entre la nómina de la escuela valenciana del academicismo, sin embargo, en Maea concurren una serie de circunstancias que permiten reconocer en su trayectoria profesional a un pintor de grandes dotes y de una notable habilidad en materia gráfica. Sus dibujos podrían estar considerados entre los mejores ejemplos del panorama nacional de la época.

La aparición recientemente de un lienzo de pequeño formato con la representación de Cristo en el momento de los preparativos para la crucifixión, (Figura 1) firmado y fechado, nos ha permitido aproximarnos a los años inmediatos a su establecimiento en Madrid, según reza en la inscripción del margen inferior izquierdo de la pintura:

«J[ose]ph Maea lo p[intó]. en M[adrid]. Año / 1781» (Figura 2)

Esta obra refleja los ideales de la formación académica a través del sistema de la observación y copia de los maestros considerados antiguos. Más allá de la anodina reproducción sistemática de un *ex-novo*, Maea hace constatar un viraje hacia un trabajo con tintes de ejecución personal, una especie de readaptación estilística en el tiempo. De la fuente gráfica original, *El Cristo de la Humildad* de

Alonso Cano, de considerable formato, a la escala pequeña del ejercicio de copia y aprendizaje realizado por Maea, se pueden establecer una serie de parámetros de comparación por encima de cuestiones fundamentales, como una equiparación estilística, técnica o de tamaños de las obras.

En la representación se sitúa la figura de Cristo, despojado de sus vestiduras y sentado sobre una roca en el momento previo a su crucifixión, de donde surge la advocación como «Cristo sobre la piedra fría», justo en el instante en el que dos sayones se encuentran realizando los preparativos de agujerear la cruz para facilitar la ejecución. El cuerpo de Cristo se presenta de perfil, con gesto espontáneo cruza los pies y recoge sus manos anudadas, arqueando ligeramente el torso e inclinando la cabeza hacia adelante y dirigiendo la mirada hacia los verdugos con rostro compungido. En segundo término, y vistos detrás de un terraplén en el margen inferior izquierdo, se sitúan las figuras de la Virgen, san Juan y la Magdalena. En el fondo, entre personajes, destaca un conjunto arquitectónico que bien podría ser el convento de las Madres Dominicas que fundó el Conde-Duque de Olivares en Loeches y a la derecha el panteón que fuera del Conde-Duque, hoy de la Casa de Alba[3].



FIGURA 1. JOSÉ MAEA, *EL CRISTO DE LA HUMILDAD*, ÓLEO SOBRE LIENZO, 1781. VALENCIA. Colección privada

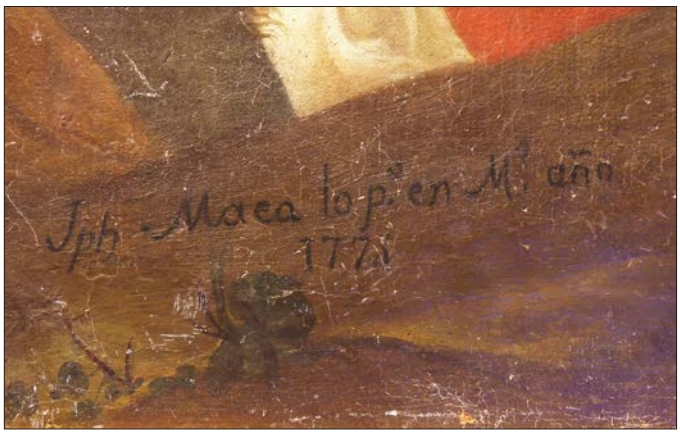


FIGURA 2. JOSÉ MAEA, FIRMA AUTÓGRAFA EN *EL CRISTO DE LA HUMILDAD*, ÓLEO SOBRE LIENZO, 1781. VALENCIA. Colección privada

Maea debió copiar en la misma iglesia madrileña de San Ginés *El Cristo de la Humildad* de Alonso Cano. No es extraño que esta obra del afamado pintor granadino fuese objeto de referencia y estudio por parte de los pintores con ánimo de aprender de los grandes maestros del Barroco hispánico (FIGURA 3). Maea aportó

3. Montes, José Luis; Quesada, José María: «Capilla del Santísimo Cristo de la Redención». Disponible en línea: *http://www.parroquiadesangines.es/un-recorrido-por-las-obras-de-arte-del-templo-parroquial-2/14-capilla-sacramental/* [Consulta 11-06-2021].

la información de la copia en la cara posterior de la obra, si bien este reverso, en la actualidad, presenta un entelado que nos oculta esta inscripción. Pensamos que el anónimo restaurador transcribió la notificación que iba a quedar oculta, para que volviese a ocupar el reverso del soporte de tal modo que no se perdiese la información inherente a la misma, bajo la inscripción:

«Por Obra de Alonso Cano»



FIGURA 3. ALONSO CANO. *EL CRISTO DE LA HUMILDAD*, ÓLEO SOBRE LIENZO, C. 1640-1643, PARROQUIA DE SAN GINÉS, MADRID. Foto cortesía de la Parroquia

Cano fue un artista que podríamos calificar de polifacético, dadas sus incursiones en el terreno de la arquitectura, la escultura y principalmente la pintura, siendo reconocido como una de las figuras fundamentales en el panorama artístico del «Siglo de Oro» español[4]. Formado inicialmente en el taller de carpintería y retablos de su padre, recibió de él las nociones esenciales del dibujo, para trasladarse a la temprana edad de 15 años con su familia a Sevilla, donde fue aceptado como aprendiz en el taller del no menos afamado Francisco Pacheco (Sanlúcar de Barrameda, 1564-Sevilla, 1644). De este, recibió una fuerte influencia en materia técnica y artística, así como también en la instrucción teórica, como uno de los principales tratadistas del momento.

Cano está documentado en Madrid en 1638 como pintor y ayudante de cámara en la decoración del Alcázar y del Palacio del Buen Retiro. En su etapa madrileña se transforma su pintura hacia soluciones que podríamos considerar elegantes y dinámicas, como representativas excepcionales del Barroco, en comparación con sus modelos de formación donde se caracteriza por composiciones graves y de un naturalismo severo. De vuelta a su ciudad natal es ordenado sacerdote y consigue un puesto de canónigo en la catedral, donde realizó diferentes y novedosos proyectos artísticos, incluido el diseño de su fachada, que se construyó con posterioridad a su muerte en 1667.

En un primer momento *El Cristo de la Humildad* fue fechado por el historiador Harold Wethey entre 1635 y 1638, situando cronológicamente su ejecución durante la etapa sevillana del pintor. Otros autores como Leticia Frutos apuntan en cambio, una fecha de realización más tardía, ya que, en el proceso de restauración del lienzo llevado a término en 1998 se pudieron constatar soluciones técnicas próximas a las fórmulas de Tiziano, que Cano bien pudo conocer a través del estudio de las Colecciones Reales con ocasión del incendio del Palacio del Buen Retiro y proponiendo entre los años 1640 y 1643 una nueva cronología de producción[5].

El lienzo aparece en el asiento documental del Archivo de Protocolos de Madrid, vinculado a Dª Francisca Ladrón de Guevara, viuda de D. Pablo Antonio Suárez, juez de quiebras de rentas reales de Carlos II e hija del gobernador D. Martín Ladrón de Guevara[6]. La pintura formó parte de su oratorio privado y fue donada en 1682, por esta misma señora, a la Real Congregación del Santo Cristo de San Ginés de Madrid, para que se difundiera el culto a esta imagen. Fue instalada en el crucero derecho de la capilla del Santísimo Cristo de la Redención, donde se ha conservado hasta la actualidad[7].

---

4. Para una revisión bibliográfica alrededor de la figura del pintor Alonso Cano, se puede consultar: Wethey, Harold E.: *Alonso Cano: pintor, escultor y arquitecto*. Madrid, Alianza Editorial, 1983; Álvarez, José *et alii*: *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*. Madrid, Fundación Argentaria (ed.), 1999; VVAA: *Alonso Cano. Espiritualidad y modernidad artística*. Catálogo de la exposición conmemorativa del IV Centenario. Granada, TF editores, 2001-2002; Aterido, Ángel: *Corpus Alonso Cano: documentos y textos*. Madrid, Subdirección General de Información y Publicaciones, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2002; Avilleira, J.: «Alonso Cano», *Álbum Letras-Artes*, 68 (2002), pp. 4-5; VVAA: *Alonso Cano. Arte e iconografía*. Catálogo de exposición. Granada: Arzobispado de Granada, 2002.

5. Frutos, Leticia M.: «Noticias sobre las obras de Alonso Cano en Madrid: el Cristo de la Humildad de la Real Congregación del Santo Cristo de San Ginés», *Archivo Español de Arte*, 76, nº 303 (2003), pp. 318-319.

6. Frutos, Leticia M.: *op. cit.*, p. 314.

7. Montes, José Luis; Quesada, José María: *op. cit.*

LA TRAYECTORIA DE JOSÉ MAEA: DATOS BIOGRÁFICOS

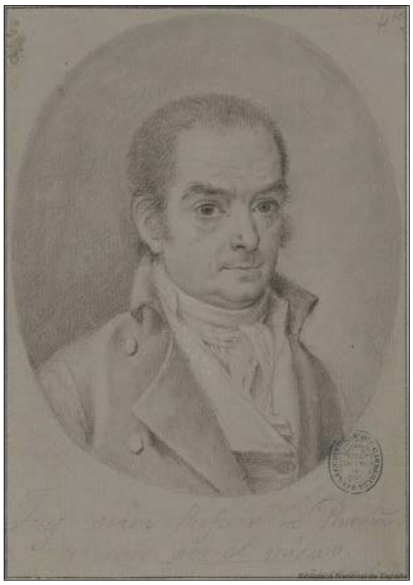


FIGURA 4. JOSÉ MAEA, *AUTORRETRATO*, (S.F.), LÁPIZ NEGRO Y REALCES DE CLARIÓN SOBRE PAPEL PREPARADO A LA AGUADA GRIS. BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA (DIB / 15/28/1). Foto cedida por la BNE

José Maea (Valencia, 1759-Madrid, 1826)[8] (FIGURA 4), fue un pintor academicista valenciano de singular importancia que desarrolló una amplia producción artística y desempeñó una destacada labor como miembro de la Real Academia de San Fernando[9]. Sin embargo, tanto su obra como las funciones que ejerció en esta institución son en gran medida desconocidas. Algunos autores, como Esteve o Morales y Marín[10], han llevado a término algunas aproximaciones a su perfil biográfico, si bien, como señala Alba, efectivamente, han llegado hasta nosotros escasos datos sobre su trayectoria vital y artística[11].

Perteneciente a la nómina de los pintores retardatarios del academicismo, las obras de Maea son fundamentalmente de carácter religioso y de ejecución convencional[12]. Sin embargo, no deben ser pasados por alto sus trabajos como retratista, entre los cuales destacan los de los duques de Berwick[13], pertenecientes a la colección de la Casa de Alba y conservados actualmente en el Palacio de Liria (FIGURA 5). Asimismo, gran parte de su producción gráfica en materia de dibujo estuvo encaminada a facilitar el trabajo de distintos grabadores, tal y como ocurrió con las copias que le fueron encomendadas de los retratos de varones ilustres de la Nación del Real Sitio del Escorial, para realizar posteriormente la serie de grabados *Retratos de los Españoles Ilustres con un epítome de sus vidas*[14].

8. Si bien los autores que se han aproximado al perfil biográfico de Maea han señalado 1760 como año de su nacimiento, en la actualidad sabemos que nació a finales de agosto de 1759. Navarrete, Esperanza: «José Maea». En Real Academia de la Historia. *Diccionario Biográfico electrónico*. Disponible en línea: *https://dbe.rah.es/biografias/19403/jose-maea* [Consulta 30-03-2022].

Se conserva un autorretrato de José Maea en la Biblioteca Nacional de España con la signatura: DIB/15/28/1, realizado con la técnica del dibujo a lápiz negro con realces al clarión sobre papel preparado a la aguada gris; 193 x 137 mm. Disponible en línea: *http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000184820* [Consulta 05-04- 2022].

9. Vilaplana, David: «Neoclasicismo, Academicismo y Romanticismo: La Pintura», en Aguilera Cerni, Vicente: *Historia del arte valenciano. Del manierismo al arte moderno*. Valencia, Biblioteca Valenciana. Consorci d'Editors Valencians, Tom.4, 1997, pp. 306-307.

10. Estévez, Tomás: «D. José Maea. Pintor 1760-1826», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Tomo XLI (1933), pp. 113-122; Morales y Marín, José Luis: «El pintor valenciano José Maea (1760-1826). Noticias documentales y composiciones para ser grabadas», *Archivo de Arte Valenciano*, 78 (1997), pp. 112-133.

11. Alba Pagán, Ester: *La pintura y los pintores valencianos durante la Guerra de la Independencia y el reinado de Fernando VII (1808 - 1833)* (Tesis Doctoral), Universitat de València, 2004, pp.1449-1459. Disponible en línea: *http://hdl.handle.net/10803/9966*

12. García, Amando: *Pintura valenciana*. Valencia, Cátedra de Eméritos de la Comunidad Valenciana, 2008, pp.186-187.

13. Estévez, Tomás: *op. cit.*, p. 116. Los retratos de los V duques de Berwick-upon-Tweed: Jacobo Felipe Fitz-James Stuart Stolberg-Geden y su esposa M.ª Teresa de Silva-Fernández de Híjar y Palafox, documentados en 1791, debieron ser encargados con ocasión de su matrimonio que tuvo lugar el año anterior.

14. *Ibidem*; Gallego, Antonio: «Catálogo de los dibujos de la Calcografía Nacional», *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Vol. 42 (1976), p. 64.



FIGURA 5. JOSÉ MAEA, *LOS V DUQUES DE BERWICK*, 1791, ÓLEO SOBRE LIENZO. PALACIO DE LIRIA. Colección Casa de Alba. Foto cedida por la Fundación Casa de Alba

Maea comenzó su formación en Valencia, ciudad en la que adquiere los primeros conocimientos y nociones en materia artística con el que fuese su maestro el pintor y sacerdote Cristóbal Valero. En la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos fue alumno del prolífico José Camarón (Segorbe, 1731-Valencia, 1803), con quien a menudo se suele confundir su producción por la influencia y la proximidad de sus estilos. En 1777, nuestro autor a sus 17 años se trasladó a Madrid, para ampliar su formación en la Real Academia de San Fernando donde figura como alumno hasta 1786.

En 1790 fue nombrado Académico de Mérito por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando tras presentar su lienzo *La resurrección de Lázaro*[15], que actualmente se conserva en esa misma institución. Este reconocimiento proporcionó a Maea un nuevo cargo consistente en sustituir a los Directores o Tenientes Directores en su ausencia, adquiriendo todas sus funciones, comenzando de esta forma su carrera como docente académico en esta entidad.

Las continuas aspiraciones de Maea alrededor de los cargos importantes de la Real Academia de San Fernando, principal institución de Bellas Artes del Estado, propició que intentase en sucesivas ocasiones alcanzar el cargo de Director. Sin embargo, no fue hasta 1822 con la renuncia de Vicente López, cuando finalmente fue

15. Morales y Marín, José Luis: *op. cit.,* p. 112.



FIGURA 6. JOSÉ MAEA, ***VIRGEN CON EL NIÑO Y ÁNGELES***, 1790, ÓLEO SOBRE LIENZO. VALENCIA, CAPILLA DE LA SAPIENCIA. UNIVERSITAT DE VALÈNCIA (INV. UV000026). Foto cedida por la Fundació General de la Universitat de València. Patrimoni Cultural

propuesto para este cargo[16]. Transcurridos cuatro años desde su nombramiento, muere en Madrid el 11 de febrero de 1826, a los sesenta y seis años, después de dos años de un lastimoso estado de incapacidad, casi enteramente ciego y con una grave perturbación mental[17], dejando tras de sí un extenso legado de dibujos, conservados en gran parte en los fondos del Museo del Prado, así como una trayectoria artística de consolidada reputación. Lamentablemente en Valencia, su ciudad natal, apenas guarda memoria de su legado, a excepción del magnífico lienzo de *La Virgen con el Niño y ángeles* expuesto al culto en la capilla de la Sapiencia de la Universitat de València[18] (Figura 6).

AVATARES HISTÓRICOS DEL *CRISTO DE LA HUMILDAD* DE MAEA. RAFAEL COMENGE Y LA PROPIEDAD DE LA PINTURA EN EL SIGLO XX

Desconocemos el recorrido y las vicisitudes de la pintura, desde su creación hasta poder situarla en 1920, cuando el diplomático valenciano Rafael Comenge la regala a su amigo Julián Vicedo. No sabemos cómo aparece el cuadro en manos de Comenge, pudo tratarse de un legado testamentario familiar, o bien que fuese adquirida en el comercio de las antigüedades. En cualquier caso, una inscripción manuscrita sobre papel y encolada en el listón inferior del bastidor (Figura 7) nos informa, de forma explícita, de su propiedad:

«Este Camarón (...) mi cordial y querido / amigo D. Julián Vicedo. /La Portera-Marzo-1920 / Rafael Comenge»

Sabemos, por tanto, que Rafael Comenge (Alberic 1855-1934)[19], fue el propietario de la obra hasta que la regaló a su amigoJulián Vicedo, encontrándose en la localidad de La Portera, una pedanía próxima al municipio de Requena, en Valencia. Del receptor de la obra nada hemos podido documentar, en cambio Comenge fue una

16. Estévez, Tomás: *op. cit.,* p.119; Navarrete, Esperanza: *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura de la primera mitad del siglo XIX.* Madrid, Fundación Universitaria Española, 1999, p.72.

17. Navarrete, Esperanza: *La Academia...,* p. 153; Alba Pagán, Ester: *op. cit.,* p. 1456.

18. Blaya, Nuria: «Mare de Déu amb el Nen i àngels», en VVAA: *Herència pintada. Obres pictòriques restaurades de la Universitat de València.* Valencia, Vicerectorat de Cultura, 2002, pp. 212-214.

19. A la temprana edad de 14 años Comenge inicia su formación universitaria en la facultad de Filosofía y Letras de Valencia, estudios que compaginaría con la titulación de Derecho. En 1874, con el propósito de realizar el doctorado en ambas disciplinas se traslada a Madrid donde establece su domicilio, si bien nunca llegó a abandonar la casa natalicia de sus antepasados. Con tan solo 25 años, dirige el rotativo «El Progreso» y colabora habitualmente en otros tantos periódicos. Como novelista aborda infinidad de temáticas: jurídicas, sociopolíticas, religiosas, así como de acontecimientos históricos. Fue diputado en Cortes por el distrito de Alberic y fiscal del Tribunal Contencioso-Administrativo de las islas Filipinas hasta 1897. A su regreso a España recibe el cargo de Gobernador Civil en diferentes provincias y Oficial Mayor del Ministerio de la Gobernación, puesto que ostentará hasta su jubilación. Para una revisión bibliográfica alrededor de la figura de Comenge: Arnau, Ramón: «Rafael Comenge, periodista intelectual y político», *Compendio histórico de Alberic y sus hijos,* 1997, p. 262; Rodríguez, José: «Rafael Comenge y Dalmau, escritor», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura,* 85 (2009), p. 174; Comenge, Pilar; Giménez, M.ª Amparo; Ortega, Enrique: *A Don Rafael...Un hombre fascinante. Vida, obra y herencia cultural de Rafael Comenge Dalmau en su Alberic natal.* Alberic, Ajuntament de Alberic, 2021.

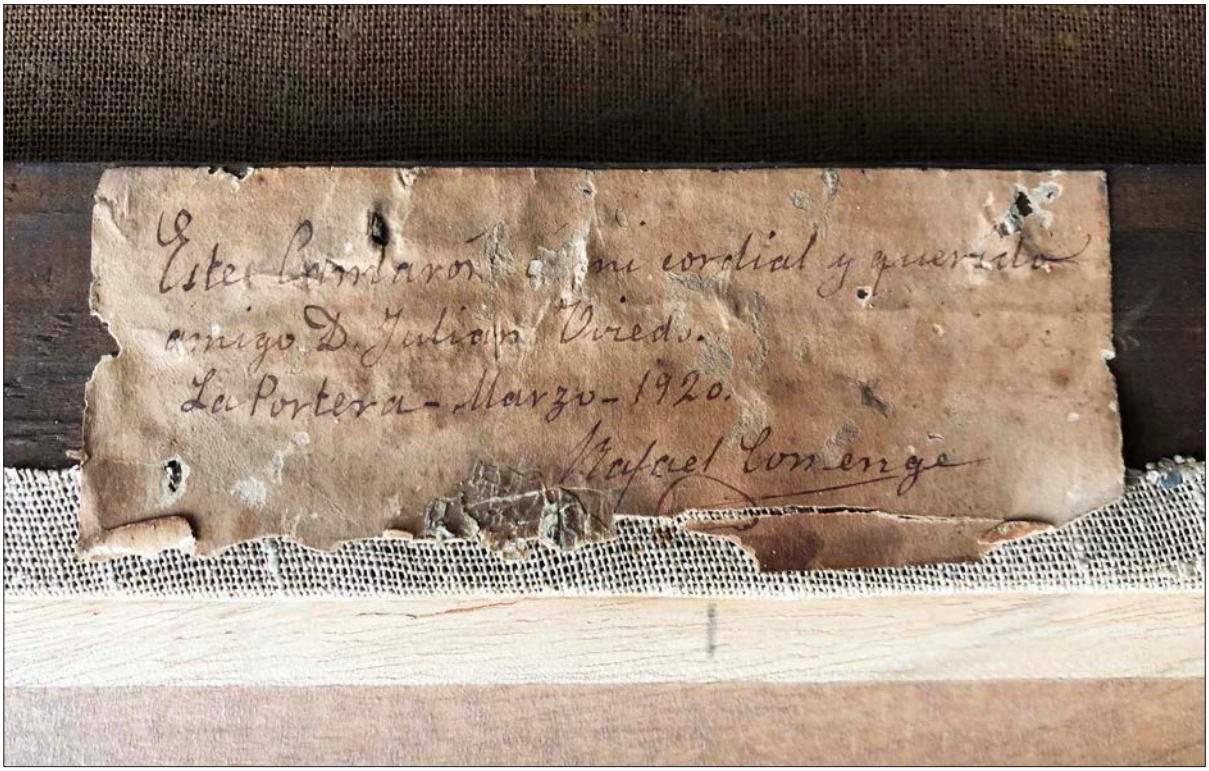


FIGURA 7. CARTELA EN EL REVERSO DEL BASTIDOR DE *EL CRISTO DE LA HUMILDAD* CON LA INSCRIPCIÓN MANUSCRITA DE RAFAEL COMENGE, DOCUMENTADA EN 1920

personalidad polifacética, que tuvo un importante papel durante la Restauración Borbónica, desarrollando una dilatada trayectoria política, aunque se dedicó principalmente al periodismo. Asimismo, tuvo una amplia producción literaria, en la que cabe destacar la novela «El Roder Micalet Mars» o «El Honrado sin honra», una de las obras que mayor fama le reportó [20].

Desconocemos sus intereses artísticos o en relación con el coleccionismo, sin embargo, el hecho de que poseyera una pintura de un renombrado pintor valenciano del siglo XVIII podría vincularle con el afán de reunir obras relativamente antiguas relacionadas con sus orígenes valencianos. No obstante, cabe señalar que en la dedicatoria Comenge utiliza el término «Este Camarón» considerando, por tanto, que en aquel momento la pintura estuvo atribuida al círculo de los pintores que, bajo el apellido «Camarón», formaron una saga de artistas alrededor del neoclasicismo en Valencia. Podríamos hipotetizar que en aquel momento la obra presentaría un gran oscurecimiento que no permitiese la correcta lectura de la firma autógrafa y que la restauración que se puede documentar en el cuadro hubiese tenido lugar con posterioridad a su transmisión.

20. Comenge, Rafael: *El roder Micalet Mars o El honrado sin honra.* Alberic, Publicacions de l'Ajuntament d'Alberic, 1993.

CONCOMITANCIAS Y DIVERGENCIAS ENTRE *EL CRISTO DE LA HUMILDAD* DE ALONSO CANO Y LA VERSIÓN DE JOSÉ MAEA

Hay una cuestión importante que cabe señalar al inicio de la descripción de las pinturas, se trata del formato prácticamente cuadrado de las obras, que conlleva generalmente unas fórmulas de composición que equilibren el tratamiento del espacio representacional. Paralelamente a esta elección, se presenta una línea de horizonte en el centro del encuadre y que nos sitúa como espectadores en un campo extraordinariamente cercano al acontecimiento narrado en la escena. Se trata de un nivel de proximidad medio, en comparación con líneas de horizonte altas o bajas, que disminuyen o enfatizan la ubicación del receptor respecto de la narración. Sin lugar a duda, Maea traslada de forma explícita a su lienzo el formato y el tratamiento espacial de la obra original de Alonso Cano.

La composición de la obra de Cano, trasmitida como copia por Maea, presenta una estructura notablemente ordenada, destacando la figura de Cristo donde recae el punto principal de atención y sobre el cual se vuelca el acento lumínico. Respecto al resto de figuras podríamos estar ante un ejemplo de utilización del recurso de isocefalia, en el que los personajes se muestran dentro de una línea convergente horizontal enfatizando así el sentido equilibrado de la escena.

Refiriéndonos explícitamente al lienzo de Maea, si bien es reflejo del estudio de la pintura primigenia, se establecen cuatro planos para la consecución de la narración figurativa. El primero es el localizado en el margen derecho con la imagen de Cristo y los dos sayones situados sobre un terraplén, creando una triangulación compositiva. El segundo plano presenta los personajes de la Virgen, san Juan y la Magdalena en el cuadrante inferior izquierdo. El tercero está ocupado por el paisaje montañoso con figuras y un entorno urbano y finalmente el cuarto, en la mitad superior del encuadre, define la infinitud del cielo.

Si bien Maea se mantiene fiel a la composición que muestra la pintura original del maestro barroco, su reproducción no supone una copia fidedigna del cuadro de Alonso Cano. La distancia cronológica entre 1640-1643 de *El Cristo de la Humildad* original y la copia documentada en 1781, marca una distancia en el tiempo que influye directamente en la resolución estética de cada una de ellas. En la pintura primigenia, la escena está dotada de un mayor acento dramático mediante una representación enfatizada y explícita de las heridas desgarradoras de Cristo, de su morfología anatómica, de la expresión trascendente y severa del rostro, así como en la entonación claroscurista y en el gusto por el detalle. En relación con la obra de Maea, esta plantea una estética más academicista a través de un tratamiento amable y moderado de la imagen, donde se desestiman los contrastes acentuados en el tratamiento de la luz, la vigorosidad anatómica y el procedimiento prácticamente desdibujado de los volúmenes, así como la simplificación de las arquitecturas que aparecen en el fondo. En el modelo de Cano el rostro de Cristo se dirige hacia el espectador y muestra una larga cabellera, en cambio en la copia de Maea, esta es de menor desarrollo y la mirada parece derivarse hacia el grupo de los sayones. Con todo, la obra es deudora de una estética neoclásica trasladando una fórmula

tipológicamente barroca a un concepto de plástica moderada, bajo los postulados del academicismo imperante en el momento de la copia (Figura 8).



FIGURA 8. COMPARACIÓN DE LA FIGURA DE CRISTO EN LOS LIENZOS DE ALONSO CANO Y JOSÉ MAEA

La principal divergencia entre ambas pinturas radica esencialmente en el sentido estético entre un lienzo barroco, en relación con su versión edulcorada neoclásica. Pero más allá del estilo y las fórmulas estéticas, cabe subrayar las dimensiones de las obras como substancial paradigma de su comparación, con unas medidas de 153 x 147 cm en la de Cano, en relación con el formato pequeño de 63 x 64 de Maea. (Figura 9) En este sentido, el pintor valenciano tuvo que adaptar el estudio de la obra y minimizar, en última instancia, los detalles presentes en su copia. Evidentemente, Cano despliega mayores recursos de estudio anatómico en las figuras, principalmente en la de Cristo, pero también en el tratamiento de luces y texturas; en comparación con la técnica de Maea que presenta una considerable reducción de recursos plásticos, en el desarrollo formal del dibujo, el claroscuro, la pincelada o los detalles morfológicos de los personajes.

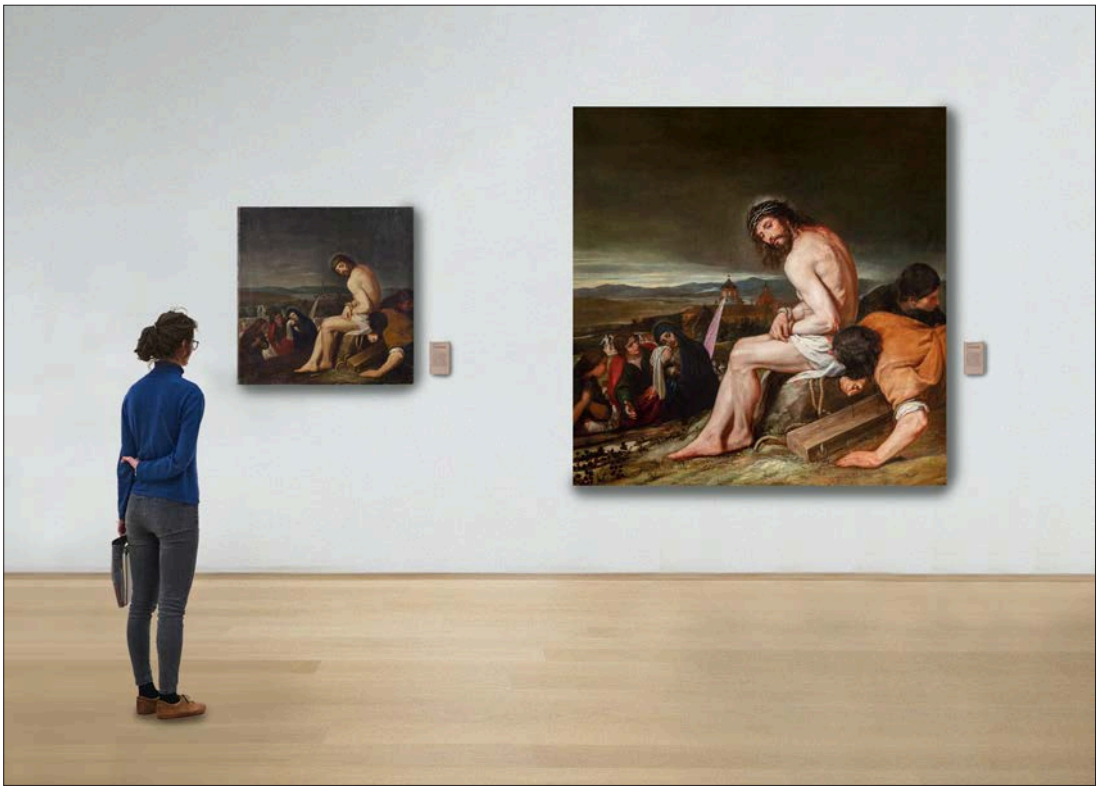


FIGURA 9. COMPARACIÓN DE LOS FORMATOS DE LOS LIENZOS DE ALONSO CANO Y JOSÉ MAEA EN UN ESPACIO COMPOSITIVO. Recreación de los autores

EL TIPO ICONOGRÁFICO DE LA REPRESENTACIÓN DE «CRISTO ESPERANDO LA CRUCIFIXIÓN»

El lienzo de Maea, como ya se ha señalado, es copia prácticamente exacta del original de Alonso Cano. Esta tipología iconográfica conocida como «Cristo de la Humildad», «Cristo de la Paciencia» y con menor frecuencia «Señor de las Penas» o «Señor de la piedra fría», tuvo su origen en el siglo XIV en Alemania y gozó de gran aceptación en toda Europa, desarrollándose según diferentes versiones gráficas en los Países Bajos.Un ejemplo claro de esta tipología aparece en el grabado xilográfico del *Frontispicio de la Pequeña Pasión* de Alberto Durero de 1511.

En este caso Cristo se representa habitualmente sentado, en actitud pensativa, y apoyando la cabeza en una mano[21], bajo un gesto de apariencia de abatimiento y extenuación. Tal como apunta Vizcaíno[22] este pasaje no tiene inspiración directa en los Evangelios, sino que procede de la tradición medieval, a partir del desarrollo

21. Ávila, Ana: «Una imagen de piedad manierista y su pervivencia en el barroco: el Cristo de la Humildad y Paciencia», en Guerrero, José; *et alii*: *III Congreso nacional de historia del arte*. Sevilla, Comité español de historia del arte (CEHA), 1980, p. 132.

22. Vizcaíno, Mariam: «El Cristo de la Humildad, una iconografía de pasión pintada por Alonso Cano para el Madrid de los Austrias», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, XIX-38 (2010), pp. 430-432.



FIGURA 10. EUGENIO CAJÉS, *CRISTO SENTADO DESNUDO*, (S.F.). BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA (DIB / 13/12/48). Foto cedida por la BNE

narrativo de las escenas de la Pasión, en las que se muestra a Cristo según el esquema de este tipo iconográfico.

Es posible que Cano se inspirase en la producción pictórica de Eugenio Cajés (Madrid, 1574-1634), a través de las representaciones de sus lienzos: *Cristo en el Calvario* del Museo del Prado[23] y del *Cristo desnudo y su madre contemplándole* que se encontraba en el Convento de Doña María de Aragón, ambos en Madrid. Si bien se expresa gráficamente más próximo a su dibujo a sanguina del *Cristo sentado desnudo,* aunque en visión invertida, conservado en los fondos de la Biblioteca Nacional[24]. La cercanía del modelo gráfico no se corresponde solamente en la disposición del torso, sino también, en la de las extremidades inferiores (Figura 10).

Este tipo iconográfico tiene un gran desarrollo en el ámbito hispánico y adquiere un nuevo impulso al ser incluido en la imaginería devocional del siglo XVII, a través de los pasos procesionales de la Semana Santa, con la intención de aumentar, al igual que ocurrió a finales de la Edad Media, los momentos en los que poder detenerse para meditar la Pasión de Cristo. En cuanto a la interpretación y los significados presentes en la obra, el hecho de mostrar a Cristo maniatado hace referencia a los textos de *Las Meditaciones sobre la Pasión* en los que se podía leer que en el momento en el que Cristo espera a ser crucificado «estaba estrechamente atado de tal modo que no podía moverse»[25].

LA COPIA COMO SISTEMA DE REPRODUCCIÓN EN VISTAS AL APRENDIZAJE, COLECCIONISMO Y CONSERVACIÓN

Alrededor de la materia de la copia pictórica se hace presente en el devenir del arte un continuo debate sobre la pedagogía y la propia enseñanza artística en el ámbito europeo. A partir de biografías y de otros tantos tratados de arte, así como a través de documentos, cartas, diccionarios, etc., podemos reconocer muchos de los avatares que, con el tiempo, fue asumiendo el hecho de la copia pictórica. Para Mazzarelli[26] existe una divergencia esencial en este ámbito del aprendizaje, concretamente entre lo que supusieron los principios teóricos y la realidad práctica. Roma se convirtió en este sentido en la meca para la formación artística desde los inicios del neoclasicismo, hasta bien entrado el periodo romántico. Cabe señalar que son de sobra conocidas las fórmulas empleadas en este periodo por diferentes academias europeas, que a

23. Esta obra a partir de 1835 está documentada en el Museo de la Trinidad con ocasión de los bienes desamortizados por Mendizábal entre 1835-1836, procedentes en origen del Convento de la Santísima Trinidad ubicado en la Calle de Atocha, donde Villamil lo asienta en su inventario de 1865, anotándolo como autor desconocido madrileño. Años después pasaría a formar parte de los fondos del Museo del Prado, que en calidad de depósito lo cedió en 1880 por Real Orden, a la Universidad de Barcelona. Disponible en línea: *https://ceanbermudez.es/wiki/Cristo_desnudo_y_su_madre_contemplándole_-Caxés,_Caxesi_o_Caxete_(Cajés),_Eugenio* [Consulta: 28-02-22]

24. Se trata de un dibujo a sanguina sobre papel verjurado agarbanzado con unas medidas de 291 x 204 mm., que cronológicamente la crítica ha situado entre 1600 y 1609, y que se encuentra registrado con la signatura: DIB/13/12/48. Disponible en línea: *http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000183256* [Consulta:30-02-22]

25. Vizcaíno, Mariam: *op. cit.,* p. 440.

26. Mazzarelli, Carla: *Dipinguere in copia. Da Roma all'Europa, 1750-1870. I. Teorie e pratiche*. Roma, Campisano Editore, 2018.

través de sus discípulos pensionados en la ciudad eterna llevaron a término *in situ* considerables trabajos de copia. Rafael o Correggio, entre otros, encabezaron la lista de muchas de las reproducciones que posteriormente eran remitidas a sus países de origen, dando a conocer a los grandes maestros de la escuela italiana. No fue este el único objeto de reproductibilidad, dado que también las réplicas de la estatuaria clásica fueron transmitidas desde Italia al resto de Europa a través de moldes[27]. Sin lugar a duda, no fueron solo los clásicos del Renacimiento los autores tomados en cuenta para su aprendizaje, también se llevaron a término copias de otros movimientos y escuelas artísticas, impartiéndose la copia como disciplina de enseñanza académica en muchos países, donde sus respectivas pinacotecas se convirtieron en verdaderos centros donde llevar a cabo esta instrucción como enseñanza.

Otra tipología, en este terreno, fue la copia como sustituto a modo de *ex novo* para el reemplazo o restitución del original, en aquellos casos donde el uso de obras en bocaportes, portezuelas de sagrario, estandartes, etc., estaban sometidas a una continua manipulación. Estas copias de reposición fueron ampliamente requeridas para permitir una perdurabilidad en el tiempo de los originales, en vistas a su preservación.

La distancia que podemos establecer entre una copia exacta del original, a modo de *ex novo,* se aleja considerablemente del concepto de copiar como sistema de aprendizaje. La primera, próxima a una idea casi fraudulenta o de falsificación, se opone al sentido de la instrucción y la enseñanza artística. La creación de una copia exacta reducía el genio del pintor convirtiéndolo en un mero imitador, donde preponderaba el valor de la restitución frente al estudio del estilo o técnica del autor en el proceso de formación del copista. Paralelamente, la copia puede evocar una doble acepción, cuando esta tiene un sentido fraudulento en manos de un mercado donde los marchantes y clientes, ávidos de obtener obras de reconocidos autores, comercializaron con esta tipología de falsificaciones que fueron introducidas de forma ilícita, principalmente en el coleccionismo privado. Aún hoy en día, en subastas y en el mercado de antigüedades, siguen aflorando numerosos casos de este tipo de estafa.

Como ejemplo paradigmático de la copia como enseñanza artística o aprendizaje en el ámbito de la Academia de San Fernando, se sitúa la obra objeto del presente estudio. *El Cristo de la Humildad* de Maea es una réplica que nos remite a la fuente gráfica en una pintura autógrafa del granadino Alonso Cano. Esta versión realizada por Maea durante su etapa de formación supone un ejercicio de aprendizaje, es decir, hace uso de la copia como instrucción artística.

Son muy pocos los estudios que se han realizado alrededor de este método de adquisición de conocimiento artístico a través de la copia en los talleres o, más adelante, en el mundo académico. La fórmula de imitar para aprender, o la de la copia de pinturas como ejercicio didáctico, tiene abundantes ejemplos desde antiguo. Si bien, son muy pocas las referencias a este magisterio, conociendo básicamente el resultado a través de la confrontación de las pinturas originales con las de los alumnos.

27. Bolaños, María: «Borrowed beauties: The National Collection of artistic reproductions». *Culture & History Digital Journal*, 2- 2 (2013), e025.

En este sentido, muchos aprendices en el oficio de pintar imitaban la producción de sus maestros para formarse en los rudimentos de la esencia de su profesión[28].

Concretamente las academias, como instituciones garantes de la enseñanza de las bellas artes fomentarán en sus programas de estudio el desarrollo de disciplinas tendentes a la copia de los grandes maestros, instando a una doble acepción, por un lado, en la aproximación estética y compositiva y, por otro, en la familiarización del conocimiento de la técnica. Copiar, implica precisamente un cierto grado de interpretación, si bien este concepto puede resultar de difícil comprensión, porque copiar nos remite a una actitud pasiva, en cambio fehacientemente la copia implica método y aplicación de ideas a través de técnicas para enfrentarse a una solución mediante recursos aprendidos[29]. Algunos autores llegan incluso a distinguir entre lo que podemos denominar copia activa o pasiva. La primera supone una fórmula de readaptación y lectura del original para tratar de llegar a su génesis, mientras que la segunda implica una reproducción escrupulosa del original, con un máximo respeto a la demostración de la habilidad de su autor, sin ninguna aportación emotiva[30].

Puede dar la impresión de que copiar es un acto de fácil resolución, nada más equívoco, dado que este ejercicio supone una gran habilidad para la retención del original y una alta capacitación de memoria visual y de traslado de muchos condicionantes: gráficos, cromáticos, tonales, compositivos o de encuadre. Copiar se asemeja a un acto nunca cerrado, ya que solo el original está concluso y que la aproximación a este puede resultar insatisfactoria. Al margen de estas cuestiones, copiar es instructivo y metódico en orden al aprendizaje y supone una inmersión radical en el imaginario del pintor que realizó la obra objeto de copia. Serían interminables las referencias a los pintores que se han aproximado a esta práctica a lo largo de su formación e incluso en el desarrollo de su producción artística[31].

Podemos hipotetizar que, dada la inexistencia de fuentes gráficas intermedias como grabados o bocetos de la obra de Cano, Maea debió realizar al menos el dibujo de la obra *in situ*, debiéndose trasladar a la iglesia de San Ginés en Madrid, donde estaba expuesta al culto[32].

En conclusión, Maea llevó a término un ejercicio de observación y reproducción. Las soluciones gráficas, cromáticas, o compositivas estaban ya resueltas en la obra primigenia, mientras que la copia comportaba, tan solo obligatoriamente, un correcto estudio a través de la revisión de la pintura original, mediante un trabajo conducente al análisis de un modelo tomado como referencia para el aprendizaje.

---

28. Herrero-Cortell, Miquel Àngel: «Del sacar de otras pinturas. Consideración de las copias pictóricas a la luz de los tratados y otros textos del Renacimiento: reputación teórica *versus* repercusión práctica», *Revista de humanidades*, 35 (2018), pp. 91-92.

29. Barroso, M.ª Cristina: *Los copistas del Museo del Prado. La revalorización de la copia de maestros en el aprendizaje del artista. La importancia de la copia* (Tesis Doctoral Inédita), Universidad Autónoma de Madrid, 2017, p. 61. Disponible en línea: *http://hdl.handle.net/10486/679907*

30. Barroso, M.ª Cristina: *op. cit.,* p. 81.

31. *Idem,* p. 53.

32. Frutos, Leticia M.: *op. cit.,* pp. 318-319.

LA COPIA A TRAVÉS DEL GRABADO COMO SISTEMA DE REPRODUCCIÓN, DIFUSIÓN Y DEVOCIÓN

Próximo en el tiempo a la pintura de Maea de 1781, es un manuscrito de Ceán Bermúdez, documentado en 1791 en Sevilla, bajo el título «Discurso sobre el discernimiento de las pinturas, dibujos y estampas originales de las copias». Su reflexión nos invita a profundizar en el siempre controvertido terreno de la diferenciación entre una copia y un original[33]. Ceán, supo reconocer de forma clarividente la trascendencia que el grabado había de ocupar como expresión artística, pero también como obra de reproducción y transmisión de la producción de grandes autores. El grabado representaba un vehículo de aprendizaje y magisterio en la formación, principalmente de artistas noveles ávidos del conocimiento de maestros del pasado, pero también, supuso una muestra de capital importancia para los estudiosos, coleccionistas y aficionados al arte.

La fórmula de copiar y transmitir una pintura antigua vendría definida por la finalidad de su reproducción con vistas a su difusión por medio de la estampa, ya que este medio gráfico posibilitaba que alrededor de una obra se pudiera multiplicar su visualización y, al mismo tiempo, convertirse en un medio de transmisión pública a través de una fórmula asequible y relativamente económica. El grabado como símil del original, se convirtió en un instrumento fundamental para la selección y divulgación de grandes obras maestras.

Generalmente la distancia entre el grabado y la pintura objeto de copia presenta una radical oposición, principalmente definida por el carácter polícromo del original en relación con la monocromía del grabado. A esta cuestión, cabe añadir la diferencia de la técnica y del formato. Nada tienen en común la obra gráfica en dibujo o buril con los pinceles de la pintura sobre lienzo y, menos aún, la cuestión de sus soportes, texturas y materiales.

En relación con el ejemplo anteriormente estudiado de Maea, no ha dejado de sorprendernos cómo pasados unos años, concretamente en 1802, la misma Academia de San Fernando, en la que el pintor valenciano ostentaba el título de Académico de Mérito, propone como tema de grabado para la consecución de un concurso la copia del *Cristo de la Humildad* de Cano, referida documentalmente, en aquella ocasión, como *Jesucristo en el Calvario*. Por acuerdo de los dieciséis miembros de aquel tribunal académico de calificación, se le concede al grabador Manuel Álvarez de Mon (f. Madrid,1809)[34] un premio dotado con Medalla de Oro de una onza. De esta obra se conserva el dibujo preparatorio en los fondos de la misma institución[35] y un ejemplar del grabado en la colección Antonio Correa de la Calcografía Nacional[36] (Figuras 11 y 12).

---

33. Ceán-Bermúdez, Juan Agustín: Sobre el conocimiento de las pinturas originales y de las copias. Santiago, Elena M.ª y González, Javier (eds.). Oviedo, KRK Ediciones, 2020.

34. Blas, Javier: «Manuel Álvarez de Mon». *Real* Academia de la Historia. *Diccionario Biográfico electrónico.* Disponible en línea: *https://dbe.rah.es/biografias/41130/manuel-alvarez-de-mon* [Consulta 30-03-2022].

35. El dibujo documentado en 1802 y conservado en la Real Academia de San Fernando, se encuentra realizado a lápiz negro sobre papel agarbanzado claro con número de inventario: D-2409. Disponible en línea: *https://www.academiacolecciones.com/dibujos/inventario.php?id=D-2409* [Consulta 05-04-2022].

36. Un ejemplar del grabado a buril en talla dulce también cronológicamente asentado en 1802 procedente de la colección Antonio Correa, se conserva actualmente en la Calcografía Nacional con el número de inventario:



FIGURA 11. MANUEL ÁLVAREZ DE MON, *CRISTO ESPERANDO A SU CRUCIFIXIÓN*, DIBUJO PREPARATORIO, 1802.
Real Academia de San Fernando (D - 2409). Foto cedida por la RABASF

Este es un ejemplo documental verdaderamente importante, en tanto que ha llegado hasta nosotros el dibujo preparatorio que permitió a Ávarez de Mon llevar la obra a la estampa. Esta fórmula de trabajo inherente a muchas de las disciplinas

AC-02148. Disponible en línea: *https://www.academiacolecciones.com/estampas/inventario.php?id=AC- 02148* [Consulta 05-04-2022].

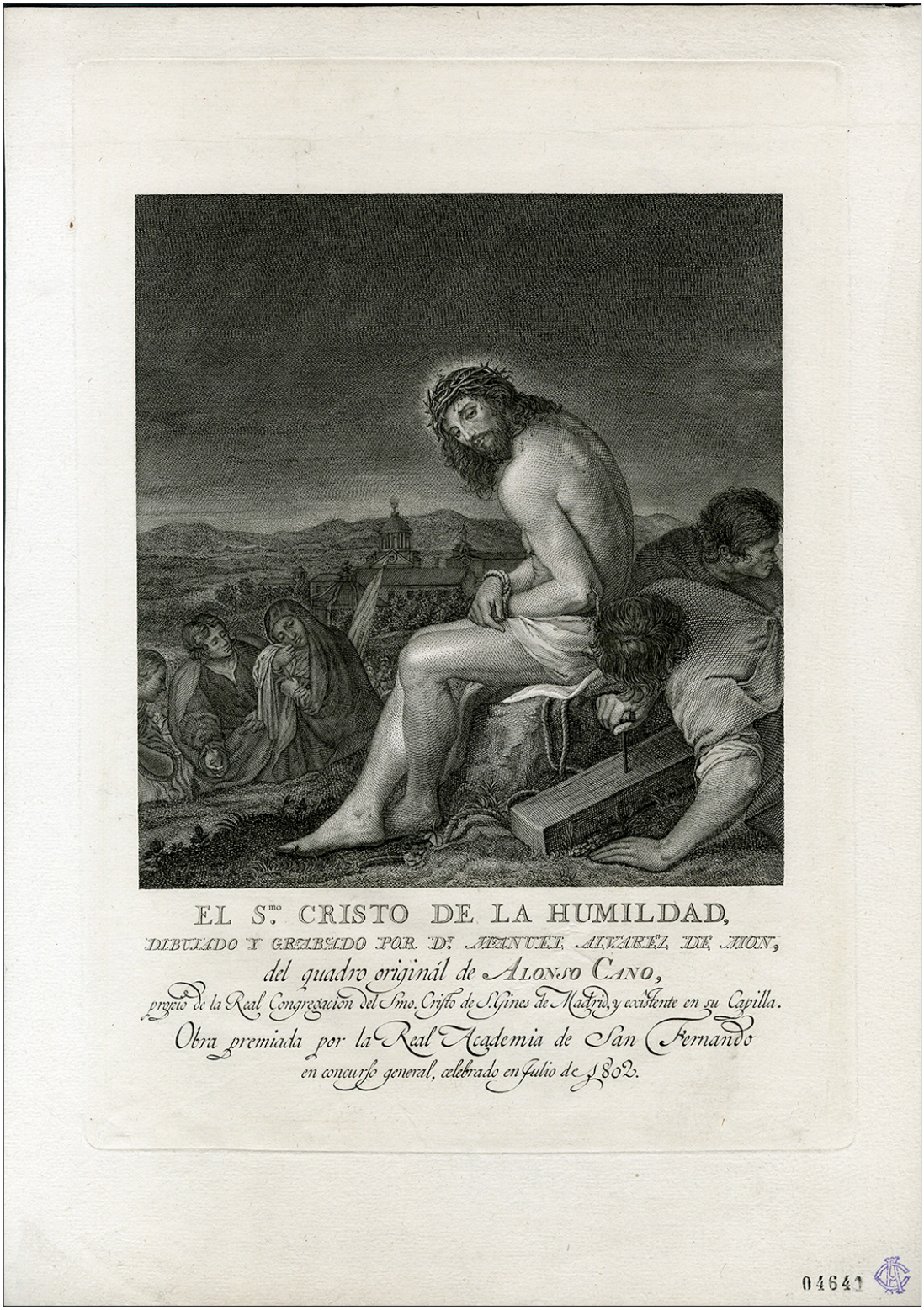


FIGURA 12. MANUEL ÁLVAREZ DE MON, *SANTÍSIMO CRISTO DE LA HUMILDAD*, GRABADO CALCOGRÁFICO, 1802.
Colección Antonio Correa, Calcografía Nacional (ac - 02148). Foto cedida por la RABASF

artísticas tiene mucho en común con los *modellinos* y bocetos en la pintura, los cartones en los tapices, los yesos en la escultura, etcétera. Es evidente que el proceso técnico del grabado, como reproducción de una obra, precisa siempre de un dibujo previo que permita la consecución fidedigna de la obra objeto de estudio. En este caso, el dibujo desarrolla un análisis pormenorizado de todos los elementos presentes en la pintura, haciendo hincapié en los detalles del paisaje y los personajes que acompañan la escena, si bien, la figura de Cristo, por su desarrollo compositivo es la que cobra especial importancia en el tratamiento gráfico de la representación. El dibujo de una extraordinaria calidad técnica. Está realizado a través de líneas superpuestas paralelas y entrecruzadas, con un efecto muy semejante a lo que después va a constituir el trabajo con el buril.

El grabado se encuentra realizado con una minuciosidad extrema y reproduce de forma fiel todos los detalles del dibujo trasmitidos indirectamente desde la pintura original. Técnicamente está resuelto con una excepcional perfección y puede ser clasificado entre las obras más importantes salidas de la producción de Álvarez de Mon.

En última instancia, los grabados como copia de obras de antiguos maestros deben ser definidos, por su condición de puesta al servicio de la difusión del original, bajo el respeto absoluto de la fuente primigenia, para convertirse el objeto artístico en una mera circunstancia de reproductibilidad. El mundo de la obra gráfica fue fundamental para divulgar creaciones artísticas que, de otra manera, jamás hubiesen alcanzado del disfrute y conocimiento por parte del público en general. Al margen de esta cuestión, cabe significar que un grabado de estas características cumple también una función devocional, dado que la estampa refleja una escena pasionista de gran calado en el ámbito teológico y en el de la religiosidad popular. En este sentido, la comercialización de estampas, más allá del afán coleccionista o del conocimiento propio de la obra que reproduce, tiene una clara función de transmisión de ideas y conceptos con un sentido doctrinario y de culto.

LA TRAYECTORIA DE MANUEL ÁLVAREZ DE MON: DATOS BIOGRÁFICOS

Se desconoce la fecha de nacimiento de este grabador en talla dulce, que tuvo como maestro en su etapa de aprendizaje al también entallador Juan Moreno Tejada, (Carrión de los Condes, (Palencia), 1739 – Madrid, 1805) quien llegó a ser nombrado académico de mérito de San Fernando en 1794 y en 1801 recibió el título de grabador de cámara. Fue precisamente este quien recomendó a Álvarez de Mon para entrar a trabajar en la reconocida imprenta Sancha de Madrid, uno de los negocios editoriales más fructíferos de finales del siglo XVIII en el entorno de la corte de donde salieron algunas de las impresiones bibliográficas más importantes de la época.

Como ya se ha comentado anteriormente, en 1802 Álvarez de Mon obtiene uno de los reconocimientos más destacados de su trayectoria artística con la Medalla de Oro por su copia del cuadro *Jesucristo en el Calvario* de Alonso Cano. Ese mismo año, en colaboración con su maestro, lleva a término diferentes grabados como

ilustraciones de la edición de «Los Trabajos de Persiles y Segismunda» de Miguel de Cervantes, estampadas por la ya referida imprenta de Gabriel de Sancha.

En 1804, y bajo el mismo editor, se imprime el poema «Excelencias del pincel y del buril en quatro silvas»[37] escrito por su maestro como homenaje a la práctica del grabado. Este, delega en su alumno Álvarez de Mon el frontispicio con la representación de la *Alegoría de la pintura*, inspirado a su vez en un dibujo del polifacético José Andrés Rossi (Madrid, 1771 – Sevilla, 1849), un destacado dibujante, grabador, escultor y escritor[38].

Dos años más tarde realiza la *Segunda vista del palacio de Augusto* en Tarragona para el libro de Alexandre de Laborde (París, 1773-1842), *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*[39], publicado por la imprenta de Pierre Didot L'Aine en París.

José Maea y Álvarez de Mon coinciden en el tiempo alrededor de una misma obra en su proceso gráfico de ejecución, el primero como experto dibujante[40] y el segundo como grabador[41]. Se trata del retrato del ilustre escritor y militar D. Diego de Álava y Beaumont, incluido en el libro: *Los retratos de los españoles ilustres con un epítome de sus vidas*, publicado en 1791 por la imprenta Real de Madrid[42].

No sabemos cuánto de estrecha pudo llegar a ser la relación entre ambos, ni tan siquiera si volvieron a coincidir en alguna otra edición. Pero bien es cierto, que la confluencia de cada uno de ellos en su materia de especialización hizo de este trabajo uno de los más destacados de la colección, con un tratamiento técnico y estético de primera magnitud, donde no dejaron a la libre interpretación ningún detalle de la fisonomía del gentilhombre de cámara de Felipe II. La fuente gráfica directa para la realización de esta obra cabe rastrearla en la xilografía anónima que fue incluida en el libro de Diego de Álava y Beaumont[43], de donde Maea tomó como *vera effigie* para el supuesto retrato de este destacado ensayista y artillero[44].

---

37. Moreno de Tejada, Juan: *Excelencias del pincel y del Buril en cuatro silvas*. Madrid, Imprenta Sancha, 1804.

38. En referencia a este dibujo puede consultarse la ficha del catálogo de la exposición: Solache, Gloria: «Andrés Rossi. *Alegoría de la pintura*», en Hoffman-Samland Jens: *Dibujos españoles en la Kunsthalle de Hamburgo.* Madrid, Museo Nacional del Prado, 2014, pp. 182-183.

39. Laborde, Alexandre de: *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*. París, Imprenta de Pierre Didot L'Aine, 1806, p. 150.

40. El dibujo autógrafo de Maea documentado en 1807 de *D. Diego de Álava y Beaumont* se conserva en la Calcografía Nacional con el nº de inventario DG-0091. Se trata de un dibujo a lápiz negro y carbón sobre un ligero fondo de aguada en papel blanco amarillento, con unas medidas de 205 x 145 mm. Disponible en línea: *https://www.academiacolecciones.com/dibujos/inventario.php?id=DG-0091* [Consulta 17-10-2022].

41. Tanto la matriz como la estampa de este grabado de Álvarez de Mon se conservan en la Calcografía Nacional, con nº de registro de la plancha: M-2871 y nº de inventario del grabado: R-2871. Disponible en línea: *https://www.academiacolecciones.com/estampas/inventario.php?id=R-2871* [Consulta 17-10-2022].

42. La serie de retratos españoles ilustres surge a raíz de la recién creada Real Calcografía en 1788 bajo los auspicios de Floridablanca, para continuar con Aranda y Godoy. Se trató de uno de los proyectos más ambiciosos de la época y una de las razones para la creación de esta institución. La colección está basada en un binomio, desde el conocimiento y divulgación de las biografías de los más relevantes personajes de la nación a la del fomento, desarrollo y conocimiento técnico del grabado en España, donde en su realización participaron los más destacados grabadores de San Fernando. VVAA: *Los retratos de los españoles ilustres con un epítome de sus vidas*. Madrid, Imprenta Real, 1791, p. 392; Molina, Álvaro: «Retratos de españoles ilustres con un epítome de sus vidas. Orígenes y gestación de una empresa ilustrada», *Archivo Español de Arte*, 89-353 (2016), pp. 43-60.

43. Álava y Beaumont, Diego de: *El perfecto capitán instruido en la disciplina militar y nueva ciencia de la artillería.* Madrid, Pedro Madrigal, 1590, p. 36.

44. En la serie de «Retratos de los españoles ilustres» José Maea llevó a cabo un total de 55 dibujos constituyendo una de las labores más importantes en la producción de este conjunto. Morales y Marín, José Luis: *op. cit.,* p. 129.

Este grabado podría tomarse como su testamento artístico, dado que la prematura muerte de Álvarez de Mon en 1809, cuando había recibido a cuenta 1500 reales por la realización de este retrato, deja inconclusa la matriz que se terminará en 1816.

CONCLUSIONES

Desconocemos los pormenores que inclinaron a José Maea a la elección como objeto de estudio y aprendizaje del lienzo de *El Cristo de la Humildad* de Alonso Cano de la iglesia de San Ginés de Madrid. Bien es cierto, que nuestro autor quiso dejar constancia autógrafa de su trabajo, indicando además de su nominación, el año y el lugar de ejecución. Sabemos, por tanto, que su ejercicio artístico fue realizado en Madrid, el mismo lugar donde se encuentra la pintura objeto de copia. En el reverso del lienzo, a través de sistemas de documentación fotográfica de observación especializada, hemos podido reconocer una inscripción que, a pesar de ser prácticamente irreconocible, pensamos fue transferida por el anónimo restaurador que llevó a término el entelado en todo el soporte de la obra. En este epígrafe se deja constancia del pintor al cual se está copiando, inscripción en la que se hace prevalecer la autoría sobre el título y el lugar de ubicación del original. Este tributo al maestro granadino debe ser tomado como testimonio de reconocimiento a uno de los grandes artífices del barroco hispánico y la elección de su *Cristo de la Humildad,* como una de sus obras más señaladas y emblemáticas conservadas en el ámbito madrileño.

Con nuestro trabajo hemos sacado a la luz una pintura de José Maea que debemos incluir en su catálogo de obras y que esperamos que en un futuro entre a formar parte de la puesta en valor de su legado artístico. Ya hemos señalado la trayectoria biográfica de nuestro autor y pensamos que, con su *Cristo de la Humildad,* se pueden manifestar las bases de una fórmula de aprendizaje pictórico basado en el estudio de los maestros que podríamos considerar «clásicos», como sistema de copia para alcanzar dotes de manejo y habilidad en los recursos propios de la instrucción plástica. Aunque básicamente realiza una copia del original, podemos considerar este lienzo como una obra de tipo «activo», dado que incorpora una versión menos dramática y, en última instancia, académica respecto del modelo barroco. El acento mostrado en la morfología anatómica de Cristo, de mayor contención emocional respecto del dramatismo de Cano, así como, del tratamiento en detalle de los elementos que conforman la composición, aleja considerablemente el original de la obra objeto de estudio. La incidencia de la luz en los volúmenes deja paso, de la sensación rasante del maestro barroco, a la visión envolvente y desdramatizada de la versión académica.

La obra de Alonso Cano y más concretamente su *Cristo de la Humildad,* debió ejercer una fuerte influencia, como muestra de referencia para ser trabajada desde la óptica academicista. Este es uno de los aspectos más relevantes de nuestra reflexión y estudio, que queda manifiestamente probada en la elección de esta obra por la Academia de San Fernando para el concurso de grabado del año 1802. Con esta ocasión Manuel Álvarez de Mon muestra sus dotes en la técnica del buril para

realizar un destacado dibujo y posterior grabado, merecedores del premio y cuya finalidad última estaría al servicio de la difusión del original mediante la estampa.

El lienzo de Cano conservado en la iglesia de San Ginés de Madrid es utilizado, según nuestra investigación, bajo dos postulados de tratamiento artístico diferentes. En el caso de Maea, como se ha venido insistiendo, la copia más allá del homenaje y reconocimiento a uno de los más destacados pintores del panorama barroco peninsular centra su atención en lo que hemos denominado la copia como instrucción y aprendizaje, bajo la atenta mirada del análisis de los pormenores de la obra, pero también desde la óptica pictórica basada en la forma y el color. El segundo caso, con Álvarez de Mon, el argumento es bastante diferente, ya que centra el estudio en el acento gráfico y, por tanto, desestima lacuestión del cromatismo en beneficio del tratamiento formal en base a la línea, el claroscuro y la entonación. En ambos casos, las obras resultantes son fiel reflejo de la obra de referencia y, a la vez, completamente divergentes en la finalidad de su ejecución.

REFERENCIAS

Alba Pagán, Ester: *La pintura y los pintores valencianos durante la Guerra de la Independencia y el reinado de Fernando VII (1808 - 1833)* (Tesis Doctoral Inédita), Universitat de València, 2004. Disponible en línea: *http://hdl.handle.net/10803/9966*

Álvarez Lopera, José *et alii*: *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*. Madrid, Fundación Argentaria, 1999.

Arnau García, Ramón: «Rafael Comenge, periodista intelectual y político», *Compendio histórico de Alberic y sus hijos.* Alberic, 1997.

Aterido Fernández, Ángel: *Corpus Alonso Cano: documentos y textos*. Madrid, Subdirección General de Información y Publicaciones, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2002.

Ávila Valverde-Hierro, Ana: «Una imagen de piedad manierista y su pervivencia en el barroco: el Cristo de la Humildad y Paciencia», en Guerrero, José; *et al.*: *III Congreso nacional de historia del arte*. Sevilla, Comité español de historia del arte (CEHA), 1980.

Avilleira, J.: «Alonso Cano», *Album Letras-Artes,* 68 (2002), pp.4-5.

Barroso Gutiérrez, M.ª Cristina: *Los copistas del Museo del Prado. La revalorización de la copia de maestros en el aprendizaje del artista. La importancia de la copia* (Tesis Doctoral Inédita), Universidad Autónoma de Madrid, 2017. Disponible en línea: *http://hdl.handle.net/10486/679907*

Blas Benito, Javier: «Manuel Álvarez de Mon», *Diccionario Biográfico electrónico*, Real Academia de la Historia. Disponible en *línea: https://dbe.rah.es/biografias/41130/manuel-alvarez-de-mon*

Blaya Estrada, Nuria: «Mare de Déu amb el Nen i àngels», en VVAA: *Herència pintada. Obres pictòriques restaurades de la Universitat de València.* Valencia, Vicerectorat de Cultura, 2002, pp. 212-214.

Bolaños, María: «Borrowed beauties: The National Collection of artistic reproductions», *Culture & History Digital Journal*, vol. 2, 2 (2013), e025.

Comenge Muñoz-Cobo, Pilar; Giménez Ortiz, M.ªAmparo; Ortega Gironés, Enrique: *A Don Rafael...Un hombre fascinante. Vida, obra y herencia cultural de Rafael Comenge Dalmau en su Alberic natal.* Alberic, Ayuntamiento de Alberic, 2021.

Estévez, Tomás: «D. José Maea. Pintor 1760-1826», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones,* tomo XLI (1933), pp. 113-122.

Frutos Sastre, Leticia M.: «Noticias sobre las obras de Alonso Cano en Madrid: el Cristo de la Humildad de la Real Congregación del Santo Cristo de San Ginés», *Archivo Español de Arte*, vol. 76, 303 (2003), pp. 314-319.

Gallego Gallego, Antonio: «Catálogo de los dibujos de la Calcografía Nacional», *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando,* vol. 42 (1976), pp. 47- 72.

García Rodríguez, Amando: *Pintura valenciana*. Valencia, Cátedra de Eméritos de la Comunidad Valenciana, 2008.

Herrero-Cortell, Miquel Àngel: «Del sacar de otras pinturas. Consideración de las copias pictóricas a la luz de los tratados y otros textos del Renacimiento: reputación teórica *versus* repercusión práctica», *Revista de humanidades*, 35 (2018), pp. 81-106.

Mazzarelli, Carla: *Dipinguere in copia. Da Roma all'Europa, 1750-1870. I. Teorie e pratiche*. Roma, Campisano Editore, 2018.

Molina Martín, Álvaro: «Retratos de españoles ilustres con un epítome de sus vidas. Orígenes y gestación de una empresa ilustrada», *Archivo Español de Arte*, vol. 89, 353 (2016), pp. 43-60.

Montes, José Luis; Quesada, José María: «Capilla del Santísimo Cristo de la Redención». Disponible en línea: *http://www.parroquiadesangines.es/un-recorrido-por-las-obras-de-arte-del-templo-parroquial-2/14-capilla-sacramental/*

Morales y Marín, José Luis: «El pintor valenciano José Maea (1760-1826). Noticias documentales y composiciones para ser grabadas», *Archivo de Arte Valenciano,* 78 (1997), pp. 112-133.

Navarrete Martínez, Esperanza: *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura de la primera mitad del siglo XIX.* Madrid, Fundación Universitaria Española, 1999.

Navarrete Martínez, Esperanza: «José Maea», en *Diccionario Biográfico electrónico.* Real Academia de la Historia. Disponible en línea: *https://dbe.rah.es/biografias/19403/jose-maea*

Rodríguez Richart, José: «Rafael Comenge y Dalmau, escritor», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura,* 85 (2009), pp. 173-204.

VVAA: *Alonso Cano. Arte e iconografía*. Catálogo de exposición. Granada: Arzobispado de Granada, 2002.

Solache, Gloria: «Andrés Rossi. *Alegoría de la pintura*», en Hoffman-Samland, Jens: *Dibujos españoles en la Kunsthalle de Hamburgo.* Madrid, Museo Nacional del Prado, 2014.

Vilaplana Zurita, David: «Neoclasicismo, Academicismo y Romanticismo: La Pintura», en Aguilera Cerni, Vicente (ed.): *Historia del arte valenciano. Del manierismo al arte moderno*. Valencia, Biblioteca Valenciana. Consorci d'Editors Valencians, vol. 4, 1997, pp. 306-307.

VVAA: *Alonso Cano. Espiritualidad y modernidad artística*. Granada, Catálogo de la exposición conmemorativa del IV Centenario. TF editores, 2001-2002.

Vizcaíno Villanueva, Mariam: «El Cristo de la Humildad, una iconografía de pasión pintada por Alonso Cano para el Madrid de los Austrias», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo XIX, 38 (2010), pp. 429-451.

Wethey, Harold E.: *Alonso Cano: pintor, escultor y arquitecto*. Madrid, Alianza Editorial, 1983.

JULIO PLAZA Y ELENA ASINS, DOS COPISTAS ATÍPICOS EN EL MUSEO DEL PRADO

JULIO PLAZA AND ELENA ASINS, TWO ATYPICAL COPYISTS AT THE PRADO MUSEUM

Maite Dávila Mata[1] y José Javier Azanza López[2]

Recibido: 04/05/2023 · Aceptado: 24/08/2023
DOI: https://doi.org/10.5944/etfvii.11.2023.37448

Resumen[3]

Este artículo tiene como objetivo analizar la labor de copia llevada a cabo por los artistas madrileños Julio Plaza y Elena Asins en el Museo del Prado en 1959 y 1963, y su posible influencia en sus posteriores trayectorias profesionales. Esta aportación documental permitirá una relectura de su período de aprendizaje, apenas esbozado en sus respectivas biografías, para constatar que obedece a una planificación conjunta que tiene su punto de partida en su asistencia como alumnos libres a diversos centros de la capital, en el marco de la cual se inscribe su presencia en las salas de la pinacoteca madrileña, y continúa en Alemania y Francia. Con todo este bagaje, se adentrarán en un período de búsqueda de su propia identidad en la que tendrán cabida tanto las nuevas corrientes experimentales como el legado de los grandes maestros.

Palabras clave

Julio Plaza; Elena Asins; Museo Nacional del Prado; formación artística y ejercicio de copia; arte tardofranquista

---

1. Universidad de Navarra. C. e.: *davilamatamaite@gmail.com*; ORCID: <*https://orcid.org/0000-0003-01354-3257*>
2. Universidad de Navarra. C. e.: *jazanza@unav.es*; ORCID: <*https://orcid.org/0000-0002-0375-7899*>

3. Nuestro mayor agradecimiento a las personas e instituciones que han contribuido a dar forma a esta investigación: Archivo Intermedio Militar de Melilla; Yolanda Cardito (técnico de Gestión del Archivo, MNP); Capi Corrales (Universidad Complutense); Victoria Durá (Archivo, Biblioteca y Publicaciones, Academia de San Fernando); Jaime García del Barrio (director Museo Universidad de Navarra); Pilar Harguindey (responsable de Documentación y Biblioteca Círculo de Bellas Artes); Marysa Hernández Molina (Escuela de Cerámica de la Moncloa); Juan Jesús Ilundáin (voluntario cultural Museo de Navarra); Mercedes Jover (directora Museo de Navarra); Sonia López Lafuente (Archivo Lafuente, Heras, Cantabria); Ana Martín Bravo (jefa de Servicio de Documentación y Archivo, MNP); Aline Minot (Bibliothèque École des Beaux-Arts, París); Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Javier Pérez Iglesias (director Biblioteca Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense); Eduardo Polonio (compositor); Antonio José Poveda-Mañosa (Biblioteca Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense); Luis Javier Ruiz Sierra (Director Instituto Cervantes de El Cairo); Julia Vallespín Rodríguez (Escuela de Arte Francisco Alcántara).

Abstract

This paper aims to analyse the work carried out by the artists Julio Plaza and Elena Asins as copyists at the Prado Museum in 1959 and 1963, and their possible influence on their subsequent professional careers. This documentation will allow us to re-examine their training period, which is barely mentioned in their respective biographies, and to verify that it followed a common plan, beginning with their attendance as unregistered students at various centers in the capital, coinciding with their presence in the Prado, and continuing in Germany and France. Against this backdrop, they will enter a period of searching for their identity, in which both the new experimental trends and the legacy of the great masters will have a place.

Keywords

Julio Plaza; Elena Asins; Prado National Museum; Artistic Learning and Copy Work; Late-Francoism

INTRODUCCIÓN

Julio Plaza González (Madrid, 01/02/1938-São Paulo, 17/06/2003) es un artista todavía pendiente de reconocimiento en España, circunstancia que obedece a su temprana marcha a Brasil en 1967 para participar en la IX Bienal Internacional de São Paulo, de donde pasó a la Escuela Superior de Diseño Industrial de Río de Janeiro con una beca del Ministerio de Asuntos Exteriores brasileño (Itamaraty). Tras cuatro años en Mayagüez como profesor de lenguaje visual, invitado por la Universidad de Puerto Rico, en 1973 retorna a Brasil y se establece en São Paulo, donde desarrollará su polifacética trayectoria profesional en la Fundação Armando Álvares Penteado (apoyado por su director Donato Ferrari) y en la Universidad de São Paulo[4]. En la ciudad brasileña fundó el Centro de Estudios Aster (1978-1981), dedicado principalmente a la formación de artistas visuales[5].

Alumno autodidacta, su aprendizaje en diversas ciudades europeas lo acercará a los presupuestos de la poesía concreta y de la pintura neoconstructivista, muy presentes en su producción artística de los años 60: «Julio Plaza es el que tiene una idea más constructivista de la pintura en ese momento», observa Gómez de Liaño[6].

En Brasil se encontró un panorama en el que la nueva figuración ganaba terreno y el conceptualismo se postulaba como el catalizador de todos los procesos ocurridos a la par de la represión política vivida tras el golpe militar de 1964[7]. En este ambiente contactó con grupos con una mayor tradición en la experimentación con el lenguaje, como Noigandres[8], y con artistas como Hélio Oiticica, Cildo Meirelles e Ivan Serpa, con quienes avanzará en sus estudios sobre el arte concreto, del que acabará distanciándose en favor de la exploración de la semántica de la imagen[9]. No menos relevantes fueron sus relaciones con el poeta Augusto de Campos (firmaron conjuntamente los libros-poema *Objetos*, 1968, *Poemóbiles*, 1974[10], *Caixa Preta*,

4. Varias exposiciones celebradas en la última década en Brasil y España han reivindicado su figura: en el caso brasileño, *Julio Plaza o poético e o político*. Fundaçao Vera Chaves Barcellos, Porto Alegre, 2013; y *Julio Plaza Indústria Poética*. Museu de Arte Contemporanea da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014; y, en el español, dos exposiciones en la Galería José de la Mano: *Julio Plaza*. Madrid, 2014; e *Insularidades. Tomás García Asensio y Julio Plaza en Puerto Rico (1969-1973)*. Madrid, 2020.

5. Sayão, Bruno: *Constelação ASTER: histórias de um centro de estudos de arte em* São Paulo (1981-1978) (Tesis doctoral inédita), Universidade de São Paulo, 2021.

6. Chapman, Hopi; Emerich, Karine (dirs.): *Julio Plaza, o poético e o político* [Documental]. São Paulo, Fundação Vera Chaves Barcellos y Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2012, min. 2:50-2:54 [en línea] *https://curtadoc.tv/es/curta/artes/julio-plaza-o-poetico-e-o-politico/* [Consulta: 11-03-2023]; Aguirre, Juan Antonio: «El constructivismo de Julio Plaza», *Artes* (noviembre 1966), pp. 25-28.

7. Mari, Marcelo: «Arte pop, arte conceptual y el golpe militar en Brasil (1964-1970)», *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, 48 (2019), pp. 85-99.

8. Noigandres fue un grupo creado en São Paulo en 1952 por los poetas Décio Pignatari y los hermanos Augusto y Haroldo de Campos, quienes desarrollaron los principios de la poesía concreta. En España fue conocido gracias, entre otros factores, a Ángel Crespo, al movimiento Problemática 63, al poeta Julio Campal y a las conferencias impartidas por Ignacio Gómez de Liaño, como la que acogió la Galería Barandiarán de San Sebastián en 1966. Xirau, Ramón: «Teoría de la poesía concreta del Brasil», *Diálogos. Artes, Letras, Ciencias humanas*, 8, 1.43 (1972), pp. 24-28; Díaz Urmeneta, Juan Bosco: «Entrevista a Ignacio Gómez de Liaño», en *Modelos, estructuras, formas. España 1957-79*. Sevilla, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo/Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2005, pp. 131-150.

9. Aguilar, Gonzalo: *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2003.

10. Aguilar, Gonzalo: «Entreabrir. Los *Poemóbiles* de Julio Plaza y Augusto de Campos», *Arte y parte*, 111 (2014), pp. 101-116.

1975, y *Reduchamp*, 1976, que juegan con los límites entre texto e imagen[11]) y con el historiador y crítico de arte Walter Zanini, con quien colaboró en numerosos proyectos que culminaron en las muestras *Prospectiva74* y *Poéticas Visuais* (1974 y 1977, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo), así como en las ediciones de 1981 y 1983 de la Bienal Internacional de São Paulo[12]. La interacción entre las artes, el diseño gráfico, la poesía concreta y el comisariado de exposiciones, coparon su trayectoria, caracterizada por la interdisciplinariedad, siempre con una estética de inconfundible personalidad teñida en ocasiones de afán revolucionario[13].

Elena Asins Rodríguez (Madrid 02/03/1940-Azpiroz, Navarra, 14/12/2015) es una de las figuras más complejas del panorama contemporáneo español: artista plástica, escritora, conferenciante y crítica de arte, su personalidad solitaria no le impidió participar en diversos grupos surgidos en la España tardofranquista, de los que absorbió todo aquello que le interesaba para configurar su particular lenguaje. Tal bagaje la convierte en una artista única, pionera y poliédrica[14], en cuya obra tienen cabida la tradición constructivista, el *Computer Art*, el *Op Art* y el minimalismo: «una de las raras representantes del arte conceptual en España»[15].

Adelantada a su tiempo (al final de su carrera se consideraba mejor comprendida por la juventud que por su propia generación), Asins se interesó desde muy temprano por las corrientes experimentales. Participó en proyectos vinculados a la poesía concreta (asistió a las conferencias de Max Bense en 1968 en el Instituto Alemán de Madrid) y al uso de la computación en la creación artística (se inscribió en los seminarios del Centro de Cálculo de la Universidad Complutense). En los años 70 se dedicó al estudio de la semiótica en Stuttgart, investigación que tuvo continuidad en Estados Unidos: en la New School for Social Research de Nueva York en 1980, donde se formó con Noam Chomsky, y en la Universidad de Columbia en 1982, donde investigó acerca de la aplicación digital de las artes plásticas. Consagrada al trabajo audiovisual con el ordenador como herramienta en su refugio navarro de Azpiroz, recibió la Medalla de Oro al Mérito en Bellas Artes (2006), el Premio Nacional de Artes Plásticas (2011) y el Premio Arte y Mecenazgo (2012), como culminación de una exitosa carrera marcada por la experimentación y la radicalidad[16].

Este trabajo pondrá el foco en la etapa de aprendizaje de ambos artistas, mejor conocida en Julio Plaza y más escurridiza en Elena Asins, quizás porque, como refiere

---

11. El propio Augusto de Campos declaraba en 1976: «El encuentro con Plaza fue el acontecimiento más importante de los últimos años para mi producción poética». Santaella, Lucia: *Convergências: poesia concreta e tropicalismo*. São Paulo, Nobel, 1986, pp. 68-70.

12. *Julio Plaza. Poética / Política.* Porto Alegre, Fundação Vera Chaves Barcellos, 2013.

13. Gómez de Liaño, Ignacio: «Julio Plaza (Madrid, 1938- São Paulo, 2003», *Arte y parte*, 111 (2014), pp. 64-85; *Acervos artistas brasileiros* [en línea] *https://web.archive.org/web/20101028125808/http:/www.acervos.art.br/gv/artistas_brasileiros/bio_julioplaza.php* [Consulta: 9-06-2023]

14. Ramírez, Julia: «Armonías del número. Elena Asins, 1940-2015», *Arquitectura viva*, 182 (2016), p. 50.

15. Fernández Aparicio, Carmen; Díaz de Rábago, Belén: *Elena Asins. Fragmentos de la memoria II*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2017.

16. Maderuelo subraya «la radicalidad derivada de prescindir de lo accesorio para buscar lo estructural», y concluye: «Radical es la obra de Elena Asins, reducida al número y convertida en depurada línea», en el contexto más amplio de la radicalidad como seña de identidad de la experimentación en España en las décadas de 1960 y 1970. Maderuelo, Javier: «Escritura experimental en España, 1963-1983», en Lafuente, José María (dir.): *Escritura experimental en España, 1963-1983*. Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2014, pp. 92 y 136.

Gómez de Liaño, «de esa pareja que eran Elena y Julio, en los 60 la figura importante era Julio»[17]. Las declaraciones de quienes compartieron con ellos espacio-tiempo e inquietudes plásticas en este período nos sitúan en posición de entenderlos como un tándem disruptivo en el panorama del arte contemporáneo español que condensó, junto a los grupos que crearon y/o de los que formaron parte, las nuevas propuestas rupturistas tanto con el informalismo como con la nueva figuración. Y, dentro de esta formación inicial, se encuentra su labor como copistas en el Museo del Prado en dos etapas de los años 1959 y 1963, que nos habla de trayectorias paralelas e intereses comunes[18].

EL PUNTO DE PARTIDA: FORMACIÓN Y PRIMEROS ESTUDIOS EN MADRID

Retrotrayéndonos a los inicios de ambos, constatamos un origen común que rehúye de forma voluntaria el aprendizaje reglado, apostando por la formación como alumnos libres, no sujetos a un estricto plan de estudios[19]. Julio Plaza no ocultaba su condición de alumno libre en medio «del carácter represivo del régimen fascista español que imponía sus condiciones a la cultura»[20], postura refrendada con el explícito: «Estudios libres en» con el que encabezaba los catálogos de sus exposiciones de este período[21].

Por su parte, Elena Asins siempre proclamó su autodidactismo: «No he tenido profesores, mis maestros han sido mis compañeros y gente como Wittgenstein, que ha ido pasando por mi vida»[22]. Y confesaba a su vez una mayor atracción por la arquitectura que por las Bellas Artes, en lo que apreciamos el eco de la tradición familiar de tres generaciones de la carpintería en hierro[23], así como su visión estética en términos de espacio y construcción:

> La arquitectura me ha interesado siempre. Yo quise ser arquitecta y trabajé con arquitectos siendo adolescente, iba a dibujar al Casón del Buen Retiro, y les tenía una gran

17. Chapman, Hopi; Emerich, Karine: *op. cit*., min. 2:55-3:01.

18. «Autodidacta, se formó como pintora en Madrid asistiendo a clases de la Escuela de Artes y Oficios, del Círculo de Bellas Artes, de la Escuela de Cerámica, y como copista en el Museo del Prado». «Elena Asins», en Lafuente, José María (dir.): *op. cit.*, p. 243.

19. No podemos abordar ahora, por razones de espacio, los modelos de enseñanza artística dominantes en este período. Nos remitimos para ello a los estudios, entre otros, de Llorente Hernández, Ángel: *Arte e ideología en el franquismo, 1936-1951*. Madrid, Visor, 1995; López Vizcaíno, Pilar: «La formación oficial en las artes figurativas. La Escuela de Bellas Artes de San Fernando», en Henares Cuéllar, Ignacio *et. al.*: *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*, Vol. 1. Granada, Universidad de Granada, 2001, pp. 661-676.

20. Plaza, Julio: «Julio Plaza por el propio. Memorias y trayectorias», en *Julio Plaza. Poética / Política...*, p. 135.

21. Sirva como ejemplo el catálogo de la exposición individual *Julio Plaza*. Madrid, Sala Neblí, 1966.

22. Artetxe, José Ángel: «Conversación con Elena Asins», *Artecontexto. Arte, cultura, nuevos medios*, 12 (2006), p. 52.

23. Elena Asins era hija, nieta y bisnieta de maestros constructores del hierro (su bisabuelo fue Bernardo Asins y Serralta, cerrajero de la Real Casa), de cuyo taller salieron algunas de las principales obras de este material en nuestro país. En la artista, la huella del oficio familiar se manifiesta en su visión arquitectónica y en la trama geométrica de sus formas en las que adquiere protagonismo el vacío; y también, en el sentido secuencial que preside gran parte de su obra, tras el que se esconden las matemáticas y la música, pero también el rigor compositivo y el esquematismo formal de la rejería. Azanza López, José Javier; Dávila Mata, Maite: «Elena Asins antes de Elena Asins: entre el aprendizaje y la búsqueda (1956-1968)», *Cuadernos de Arte*, 54 (2023), pp. 153-172.

> envidia, de hecho, Bellas Artes nunca me interesó. He tenido siempre mi criterio, soy muy individualista[24].

La voluntad de renuncia a elementos plásticos como el color y el dibujo («artista de la renuncia», la califica Gómez de Liaño[25]) en aras del espacio arquitectónico y del rigor matemático, marcará la carrera de Asins. Sus primeros pasos en el arte, mediada la década de los 50, la vinculan a la Escuela de Cerámica de la Moncloa[26] y al Círculo de Bellas Artes, como corrobora Alexanco: «Me la he encontrado en muchos sitios: en el Círculo de Bellas Artes dibujando, en el Centro de Cálculo...»[27]. Son, en todo caso, datos imprecisos que ponen de manifiesto el carácter fragmentario del relato biográfico de la artista o, como ella misma decía, «retazos de los signos que fui trazando a través de mi vida»[28]. *Fragmentos de la memoria*, título de la gran exposición comisariada por Manuel Borja-Villel que le dedicó en 2011 el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), se muestra explícito de tal discontinuidad.

En el caso de Julio Plaza, que visitó desde pequeño el Museo del Prado y a los doce años ya mostraba su capacidad artística dibujando para sus tías los santos de su devoción[29], dio sus primeros pasos como alumno libre en Artes y Oficios (1950-1955) y en el Círculo de Bellas Artes (1955-1960)[30]. A su vez, trabajaba en una fábrica de vidrio y pintaba paisajes y bodegones que vendía para decorar hoteles y restaurantes[31]. Así recordaba el artista madrileño en 1994 esta etapa formativa inicial, en la que desarrolló un lenguaje figurativo y apostó por el espacio y la construcción, subrayando la revelación que supuso el contacto directo con el arte en museos y galerías:

> Asistí a las clases libres del Círculo de Bellas Artes en Madrid, modelo vivo, pintura [...] Mi primera fase artística más significativa fue figurativa; mi tema: lo telúrico del paisaje, la naturaleza muerta, los objetos. Visión figurativa, construida: menos las figuras que el espacio plástico, menos el tema y más la construcción, menos el cuadro que la pintura. Pero lo interesante de aquella época fue el contacto con museos, exposiciones y obras artísticas de la historia, recibiendo el conflicto entre originales y reproducciones, o sea, el «Museo Imaginario»[32].

En su deseo de construir más que de expresar, Plaza manifestaba su predilección por la España de la creación concisa de formas pétreas («como en Zurbarán»), la España del románico y la España árabe y oriental, así como por la concreción

---

24. Artetxe, José Ángel: *op. cit*., p. 52.
25. Gómez de Liaño, Ignacio: «Elena Asins, o la danza silenciosa de las líneas», en *Elena Asins. Fragmentos de la memoria*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011, p. 24.
26. *Spain is culture. Elena Asins Rodríguez.* [en línea] *http://www.spainisculture.com/fr/artistas_creadores/elena_asins_rodriguez.html* [Consulta: 3-11-2022]
27. *Presentación del libro ¡Qué no quiero que me expliquen! Elena Asins: espacio y ciudades*. Pamplona, Museo Universidad de Navarra, 2020, 25m54s-25m59s [Archivo de Vídeo en línea] *https://www.youtube.com/watch?v=n707DXRJEEg* [Consulta: 18-11-2022]
28. Asins, Elena: «Ni antológica ni retrospectiva», en *Elena Asins. Fragmentos de la memoria...,* p. 11.
29. Así se deduce del testimonio de su hermana Carmen, recogido en Sérgio Gomes, Karina: *Julio Plaza: um artista na contramão* (Tesis doctoral inédita), Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, 2020, pp. 28-29.
30. *Julio Plaza...*; *Acervos artistas brasileiros...*
31. Sérgio Gomes, Karina: *op. cit.*, p. 31.
32. Plaza, Julio: «Julio Plaza por el propio...», p. 135.

escultórica de Jorge Oteiza. Tal concepto de construcción pudo suponer un punto de encuentro con el afán arquitectónico de Elena Asins, propiciando el entendimiento entre ambos[33].

Fue muy probablemente en el Círculo de Bellas Artes donde Julio Plaza y Elena Asins se conocieron, iniciando una relación artística y personal (estuvieron casados y fruto del matrimonio nació en 1962 su hija Elisa) que les llevó a continuar en paralelo su aprendizaje. El artista riojano Julián Gil, quien estudió de 1958 a 1963 en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, recordaba:

> A Julio y a Elena, yo los conocí cuando me preparaba para ir a la Academia de Bellas Artes. Ellos estaban también haciendo preparación clásica, dibujaban allí, y eran dos personajes muy característicos, que chocaban. Te estoy hablando del año 58[34].

No pasa desapercibida la observación de que «chocaban» en ese ambiente de estudios oficiales, que viene a reforzar la teoría de su asistencia como alumnos libres[35]. Fija además un primer anclaje cronológico en 1958, y alude a la «preparación clásica» de ambos. En consecuencia, a finales de los años 50 Plaza y Asins compartían un proyecto de formación común, que los llevará al Museo del Prado.

PRIMERA ETAPA DE COPIA EN EL PRADO (1959): TRAS LAS HUELLAS DE GOYA

FERNANDO CRUZ SOLÍS, GARANTE DE PLAZA Y ASINS

Pese a su formación como alumnos libres, Julio Plaza y Elena Asins no quedaron al margen de un elemento clave en el aprendizaje artístico: la copia de los grandes maestros en las salas del Museo del Prado.

Los museos acogieron, desde el instante mismo de su apertura, a numerosos copistas en sus salas, y el Prado no fue una excepción. Así lo demuestra la normativa específica plasmada en sus sucesivos reglamentos desde mediados del siglo XIX y la abundante documentación que ha generado la labor de copia y que conserva su archivo. Resulta obligado reivindicar la importancia de la copia en el aprendizaje

33. Ídem, pp. 134-138.

34. Chapman, Hopi; Emerich, Karine: *op. cit*., min. 2m22s-2m41s.

35. La consulta documental de los archivos ligados a la formación artística en Madrid ha resultado ardua, dado que la mayoría no se conservan, se encuentran fragmentados o carecen de un índice que facilite la búsqueda. Y en aquellos en los que hemos podido llevar a cabo nuestra consulta (archivo de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, depositado en la Universidad Complutense), no hemos obtenido resultados por el momento. Otros, como el que recogía la actividad del Círculo de Bellas Artes, no se han podido localizar al depender su labor docente de terceras instituciones que alquilaban sus locales. Tan solo el archivo y centro de documentación del Museo del Prado nos ha permitido certificar la presencia de Plaza y Asins en la pinacoteca madrileña en 1959 y 1963.

artístico, que requiere del copista voluntad y esfuerzo para asimilar la lección de los maestros y aprender de ellos la técnica pictórica[36].

El acceso al Prado como copista conllevaba cumplimentar una instancia solicitando la autorización del director de la pinacoteca. En el caso de Plaza y Asins, sus respectivas instancias llevan números de registro consecutivos (454 y 455) y vienen firmadas el mismo día (9 de septiembre de 1959). Por ellas sabemos que Julio se avecindaba en el número 4 de la calle Andalucía, en tanto que Elena lo hacía en el mismo número de Regueros; se trataba en ambos casos de sus respectivos domicilios familiares. El detalle de ser los únicos formularios cumplimentados con bolígrafo de color verde va más allá de lo anecdótico y refuerza la idea de actuación conjunta[37] (Figuras 1 y 2).

Otro dato común es el avalista de su solicitud, en ambos casos el escultor Fernando Cruz Solís (Sevilla, 1923-Manzanares el Real, Madrid, 2003), quien hacía valer como mérito personal su Medalla de segunda clase obtenida en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1952[38]. Cruz Solís desempeñó durante este período diversos cargos: en 1959 alcanzó por oposición la plaza de Conservador de Escultura del Museo de Arte Moderno, y en 1963 fue nombrado Catedrático Interino de «Dibujo del Antiguo y Ropaje» de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, donde más tarde será Catedrático Numerario de «Talla Escultórica»[39].

Carecemos de información precisa acerca del modo en el que los jóvenes artistas obtuvieron el aval de Cruz Solís, seguramente con posicionamientos estéticos e ideológicos muy distantes. Quizás obedeció a una circunstancia puntual, quizás fue fruto de la asistencia a sus clases como alumnos libres, desde donde el escultor habría encaminado sus pasos hacia el museo, no en vano fue uno de los principales representantes de la estética del régimen que conectaba con la tradición nacional. Sea como fuere, lo cierto es que, si acudimos a las *Instancias al director* y a los *Registros de copistas* del Prado en el marco cronológico fijado para ambos (1959-1963), comprobaremos cómo Cruz Solís tan solo figura como garante de Plaza y Asins, quedando por tanto asociado su nombre a dos alumnos que apostaban por el modelo de enseñanza libre.

La información alusiva a las solicitudes de Plaza y Asins quedó consignada también en el *Registro de Copistas* correspondiente al año 1959, en ambos casos con

---

36. Diversos autores han abordado en las últimas dos décadas la importancia de la copia en el Museo del Prado como parte esencial en la formación artística, caso de Rocío Álvarez, José Javier Azanza, Esteban Casado, Alberto Castán, Estrella de Diego, Bernardo Pajares o M.ª de los Reyes Soto. Y, de manera específica, Barroso Gutiérrez, M.ª Cristina: *Los copistas del Museo del Prado. La revalorización de la copia de maestros en el aprendizaje del artista. La importancia de la copia* (Tesis doctoral inédita). Universidad Autónoma de Madrid, 2017.

37. Archivo del Museo Nacional del Prado (AMNP). Caja 966, leg. 14.65, exp. 10002. *Instancias dirigidas al Director del Museo Nacional de Pintura y Escultura por las que solicitan permiso para copiar obras*. Año 1959. Registrado nº 454 y nº 455. AMNP. Sign. L. 67. *Registro de copistas 1957-1995*: año 1959, p. 45, nº 454 y nº 455.

38. En 1952 Fernando Cruz Solís concurrió a la Exposición Nacional de Bellas Artes con dos obras que se expusieron en la Sala decimotercera: *Cabeza de Romanina* (nº 226) y *Driade* (nº 229), esta última un desnudo en barro cocido que le valió la Medalla de segunda clase. *Catálogo Oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1952*. Madrid, Blass Tipográfica, 1952, p. 36; Azcue Brea, Leticia: *El museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. La escultura y la Academia*. Madrid, Universidad Complutense, 1991, p. 228.

39. Domínguez Cubero, José: «Escultura novecentista en Jaén hasta el vanguardismo de los años sesenta. Maestros e iconografías», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 204 (2011), pp. 451-452.

la palabra «Nueva» en el apartado de observaciones, declaratoria de que solicitaban por primera vez autorización para copiar en el Prado[40].



Registrado núm. 455

Excmo. Sr. Director del Museo del Prado

CONOCIMIENTO (1)

Considero al interesado con suficiente aptitud y digno de obtener el favor que solicita.

Madrid, ___ de ___ de 195__.

Profesor en la Escuela ___

2ª Medalla en la Exposición nacional de 1952

ACUERDO

Conforme, y entréguese al interesado por Secretaría el adjunto permiso.

EL DIRECTOR,

Recibí el permiso.

Madrid, ___ de ___ de 195__.

E. ASINS

(1) Según el Reglamento, el adjunto que firma el conocimiento garantiza la honorabilidad y aptitud del solicitante.

D.ª Elena Asins Rodríguez

de nacionalidad ESPAÑOLA

residente en esta Ciudad, con domicilio en C/ Reducto, nº 4 Madrid

A V. E. con la debida consideración expone: Que nesitando copiar algunas de las obras de arte que encierra el Museo de su digna dirección, ruego a V. E. le conceda el permiso correspondiente al efecto, previo el cumplimiento de cuantos requisitos y obligaciones determina el reglamento vigente del Establecimiento.

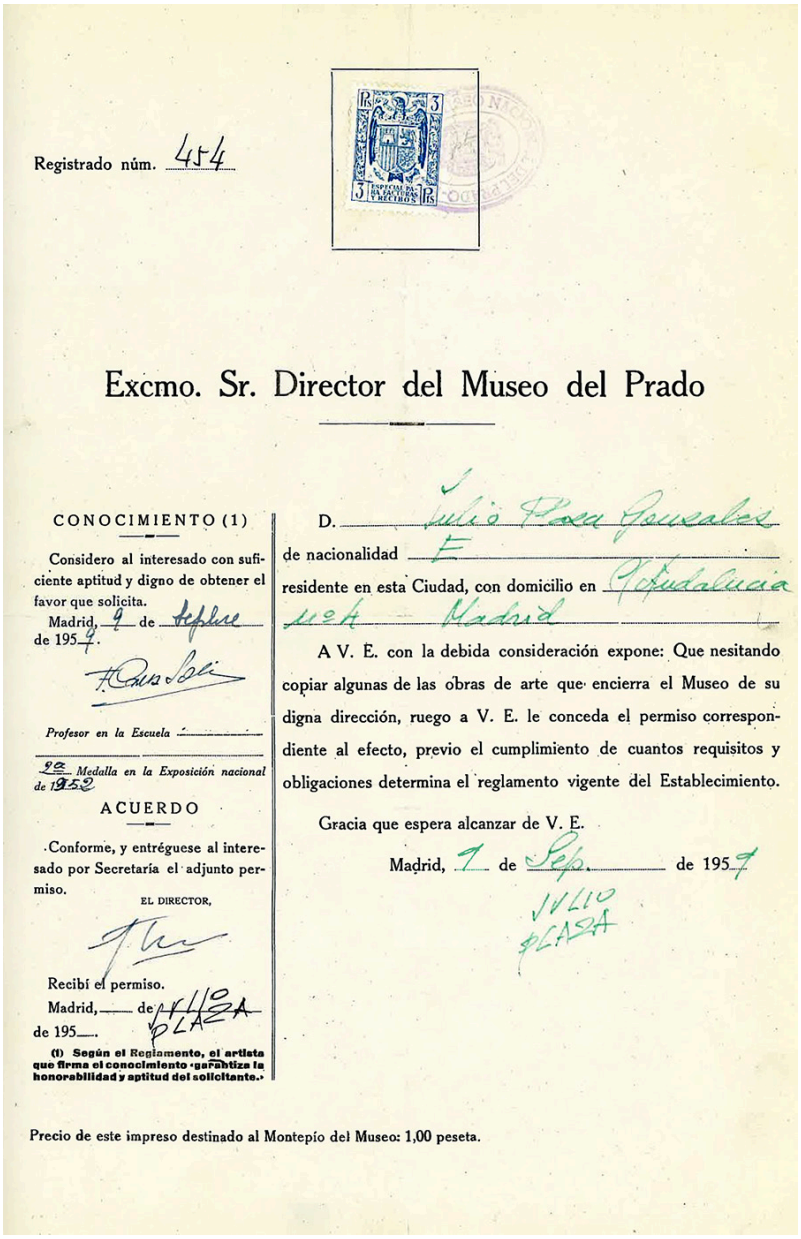
Gracia que espera alcanzar de V. E.

Madrid, 1 de Sep. de 1959

E. ASINS

Precio de este impreso destinado al Montepío del Museo: 1,00 peseta.

40. AMNP. Sign. L. 67. *Registro de copistas 1957-1995*: año 1959, p. 45, nº 454: «9 septiembre 1959. Nombre y apellidos: Julio Plaza González. Garantía: Cruz Solís. Observaciones: Nueva»; y nº 455: «9 septiembre 1959. Nombre y apellidos: Elena Asins Rodríguez. Garantía: Cruz Solís. Observaciones: Nueva».



Registrado núm. 454

Excmo. Sr. Director del Museo del Prado

CONOCIMIENTO (1)

Considero al interesado con suficiente aptitud y digno de obtener el favor que solicita.

Madrid, 9 de Septbre de 1959.

Profesor en la Escuela ———

2ª *Medalla en la Exposición nacional de* 1952

ACUERDO

Conforme, y entréguese al interesado por Secretaría el adjunto permiso.

EL DIRECTOR,

Recibí el permiso.

Madrid, —— de PLAZA de 195—.

(1) Según el Reglamento, el artista que firma el conocimiento garantiza la honorabilidad y aptitud del solicitante.

D. Julio Plaza Gonzalez

de nacionalidad E

residente en esta Ciudad, con domicilio en Pº Sudalucia nº 4 - Madrid

A V. E. con la debida consideración expone: Que nesitando copiar algunas de las obras de arte que encierra el Museo de su digna dirección, ruego a V. E. le conceda el permiso correspondiente al efecto, previo el cumplimiento de cuantos requisitos y obligaciones determina el reglamento vigente del Establecimiento.

Gracia que espera alcanzar de V. E.

Madrid, 7 de Sep. de 1959

JULIO PLAZA

Precio de este impreso destinado al Montepío del Museo: 1,00 peseta.

FIGURAS 1 Y 2. *INSTANCIAS DE ELENA ASINS Y JULIO PLAZA DIRIGIDAS AL DIRECTOR DEL MUSEO NACIONAL DE PINTURA Y ESCULTURA POR LAS QUE SOLICITAN PERMISO PARA COPIAR OBRAS*, 1959. AMNP. CAJA 966, LEG. 14.65, EXP. 10002. REGISTRADOS Nº 454 Y 455

ROMPIENDO MOLDES: LAS COPIAS DE JULIO PLAZA Y ELENA ASINS

El 9 de septiembre de 1959, coincidiendo con la firma de su instancia dirigida al director, Elena Asins registró su solicitud para copiar *La Romería de san Isidro* (1820-1823), una de las Pinturas Negras de Goya. Obtenida la autorización, dio comienzo

a su labor el 19 de septiembre y la tenía finalizada para el 3 de octubre, día en que sacó la copia de la pinacoteca[41]. En paralelo, Julio Plaza solicitó el 16 de septiembre autorización para copiar *Dos viejos comiendo*, otra de las Pinturas Negras[42].

Diez días más tarde, el 26 de septiembre, Plaza pedía permiso para copiar *San Juan Evangelista* (h. 1605) de El Greco; y el 14 de octubre haría lo propio con *Una despensa* (1642), del bodegonista de Amberes Adriaen van Utrecht[43]. Por su parte, Asins solicitaba autorización el 3 de octubre para copiar el *Caballero romántico*[44], que en aquel momento figuraba como anónimo en el *Catálogo del Museo del Prado* y que actualmente se identifica con el *Retrato de caballero* (1841) de Francisco Rosales[45] (Figura 3).

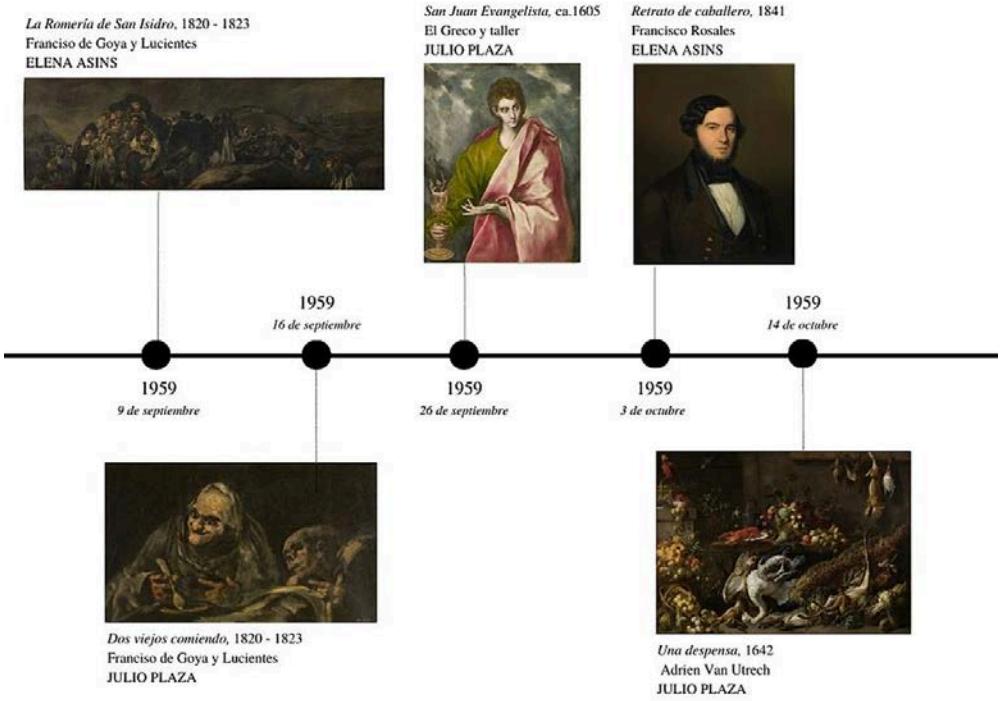


FIGURA 3. *OBRAS COPIADAS POR JULIO PLAZA Y ELENA ASINS EN EL MUSEO DEL PRADO EN 1959*

Comprobamos cómo en esta primera etapa ambos comienzan copiando una obra de Goya, uno de los pintores más demandados por los estudiantes en su aprendizaje, por lo que bien pudiera considerarse una tarea formativa. Sin embargo, se decantan por las Pinturas Negras, lo cual no es frecuente en la copia del pintor aragonés, en la que predominan sus cartones para la Real Fábrica de Tapices y sus retratos. Así, *La Romería de san Isidro* tan solo fue copiada ese mismo año por el alicantino Gabriel

41. AMNP. Sign. L23. *Libro de copistas, 1958-1961*, p. 229, nº 555.
42. AMNP. Sign. L23. *Libro de copistas, 1958-1961*, p. 229, nº 554.
43. AMNP. Sign. L23. *Libro de copistas, 1958-1961*, p. 232, nº 574, y p. 240, nº 620.
44. AMNP. Sign. L23. *Libro de copistas, 1958-1961*, p. 235, nº 592.
45. *Museo del Prado. Catálogo de los cuadros*. Madrid, Blass S.A., 1952, p. 791; Díez, José Luis: *Pintura del Siglo XIX en el Museo del Prado*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2015, p. 519.

Barceló, también autodidacta; y *Dos viejos comiendo* por Jesús Pinel. Es más, si nos fijamos en el número total de copias de las obras de Goya realizadas en el Prado en 1959, veremos que tan solo 8 de las 110 de aquel año corresponden a las Pinturas Negras, apenas el 7,3%, elocuente de su excepcionalidad en el conjunto de copias goyescas[46].

¿De dónde procedía el interés de la pareja por las Pinturas Negras? Es Elena Asins quien responde a nuestra pregunta, poniendo el acento en el «no color» y en la libertad creadora del pintor aragonés, que constituirán dos de las principales señas de identidad de la artista madrileña:

> A Goya no quiero ni nombrarlo porque no me interesa, lo único que me interesa son las pinturas negras, precisamente porque no tienen color. Además, Goya estuvo toda su vida haciendo arte de encargo porque era pintor de cámara. Cuando ya pudo independizarse de aquella humillación de ser artista, hace en la Quinta del Sordo su propia casa y la llena de pinturas negras; de modo que, de alguna manera, estamos de acuerdo. Cuando Goya pudo hacer lo que quiso, hizo aquello, que me parece sensacional[47].

En la admiración de Asins hacia Goya que «hizo lo que quiso» intuimos un planteamiento que incide de lleno en la dimensión ética de su obra, que rechazaba hacer del arte un objeto comercial y se rebelaba contra los convencionalismos del poder, puesta de manifiesto en su gran instalación *Antígona* (MNCARS, 2014), concebida por la creadora madrileña como denuncia de la crisis cultural y de valores de la sociedad.

En el caso de Julio Plaza, años después recordará su paso por el Prado citando a Velázquez, Zurbarán y Goya como sus maestros, a los que suma a Juan Gris, que eleva por encima de Picasso:

> Mi primer «paideuma» artístico aconteció en el Museo del Prado en Madrid. Zurbarán y, principalmente, Velázquez. Goya, el cliché expresivo hispánico, era también admirado y sobre todo, el cubista madrileño, Juan Gris, más que Picasso[48].

Después de Goya, la figura humana centra el interés de Asins y Plaza, la primera con la copia del *Retrato de caballero*, de Francisco Rosales, testimonio de la fuerte individualidad de la artista, por cuanto nadie más copió esta obra en 1959; y el segundo con *San Juan Evangelista* de El Greco, que conoció un total de nueve copias a lo largo del año. A ello se suma, en el caso de Plaza, *Una despensa* de Adriaen van Utrecth, obra de gran riqueza cromática que conecta con la faceta inicial del madrileño como pintor de bodegones. Variedad, por tanto, en el resto de obras copiadas, cuyo reducido número nos impide llegar a conclusiones de mayor calado.

---

46. En 1959 fueron también objeto de copia *Dos mujeres y un hombre* (Eliseo Esteve), el *Aquelarre* (Ana M.ª Bonal), el *Duelo a garrotazos* (Ángel Calleja) y la *Peregrinación a la fuente de San Isidro*, actualmente *El Santo Oficio* (Anhelo Hernández), que sumadas a las 4 ya reseñadas, contabilizan 8 copias.

47. Robledo Palop, Joan: «La desaparición de la imagen. Conversación con Elena Asins (Premio Nacional de Artes Plásticas 2011)», *Forma: revista d'estudis comparatius. Art, literatura, pensament*, 4 (2011), p. 47.

48. Plaza, Julio: «Julio Plaza por el propio...», pp. 134-138.

Se cierra aquí la primera etapa de Plaza y Asins como copistas en el Prado, puesto que poco después abandonarán Madrid hacia un nuevo destino: el norte de África.

UN PARÉNTESIS VIAJERO: DE MELILLA A ALEMANIA Y FRANCIA (1960-1962)

Tras este primer contacto con el Museo del Prado, en 1960 Julio Plaza y Elena Asins participan en el Salón de Mayo de las Juventudes Musicales Españolas de Madrid, donde Elena logró la Primera Medalla. Ese mismo año, el Casino Español de Melilla acogerá la primera exposición individual de Elena Asins; y al año siguiente será Julio Plaza quien exponga en él[49].

¿A qué obedece el cambio de escenario del binomio Plaza-Asins? Al hecho de que Julio fuera destinado a realizar el servicio militar a Melilla; Elena, que tenía familiares en la ciudad norteafricana y no le resultaba desconocida, viajó con él: «En 1960 expongo en Melilla, en el Casino Principal, donde mi madre, que era andaluza, tenía familiares y de vez en cuando los visitaba. Porque ellos valoraban mi trabajo»[50]. Los contactos familiares hicieron posible la subsistencia de Asins en la ciudad norteafricana pintando retratos para las familias pudientes[51]. Es en esta especialización en el retrato en la que debemos entender su copia del *Retrato de caballero* en el Prado.

Cerrada la etapa melillense, en 1961 se abre para ambos un nuevo período que les llevará a ampliar estudios en Alemania y Francia. La Volkshochschule de Colonia fue uno de sus destinos, así como Frankfurt am Main, ciudad en la que expusieron ese mismo año. En Francia, las biografías de Julio Plaza refieren que asistió a clases en L'École des Beaux-Arts y en la Académie Julian de París; de hecho, en los archivos digitalizados de L'École correspondientes a 1961-62, localizamos un apellido «Plaza» asistiendo con cierta regularidad a los *ateliers* de Monsieur Bersier y Monsieur Cami, a quien quizás debamos identificar con nuestro artista[52]. También los estudios sobre Asins mencionan su formación en L'École, si bien en este caso no existe documentación precisa al respecto. En consecuencia, desconocemos los cursos o *ateliers* a los que asistió. Sí que aparece un apellido «Rodríguez» como asistente a los mismos talleres que «Plaza», pero tan solo podemos conjeturar con la posibilidad de que Elena se inscribiese con (o fuese conocida por) su segundo apellido.

49. *Guía del Archivo de Artistas Abstractos Españoles*. Madrid, Fundación Juan March, 2021, pp. 180 y 1.689.
50. Ilundáin Echeverría, Juan Jesús, comunicación personal con E. Asins, 31 de julio de 2011.
51. Jover Hernando, Mercedes, comunicación personal, 8 de febrero de 2023.
52. *Présence des elèves dans les Ateliers*, s.f. Signaturas: AJ/52/567. «Ateliers Clairin, Cami, Bersier, Couteau, Legueult. 1961-1967».

DE VUELTA A MADRID: EL REENCUENTRO CON EL PRADO (1963)

En 1962, Julio Plaza y Elena Asins se encuentran de regreso en Madrid, donde ese mismo año Elena celebra una exposición individual en la Galería Espacio en la que emplea un lenguaje figurativo con protagonismo de torsos y cabezas[53]. Se trata de uno de los escasos testimonios que nos aproxima a su obra de este momento, caracterizada por la figuración expresionista[54].

Al año siguiente asistimos a su reencuentro con el Prado, que se ajusta al mismo procedimiento que ya vimos en 1959: solicitudes con números de registro consecutivos (195 y 196), firmadas el mismo día (15 de julio de 1963) y con Fernando Cruz Solís como garante de ambos[55]. En el apartado de observaciones, el término incluido es «Renovada», ya que obedece a la renovación de la que cursaron en 1959.

En esta ocasión, su actividad fue más prolífica que en la primera etapa, por cuanto copiaron un total de ocho obras (Figura 4). Julio Plaza copió cuatro paisajes: un *Paisaje* atribuido al pintor neerlandés Johannes Glauber (11 de septiembre), del que no consta número de catálogo, por lo que pudiera tratarse del *Paisaje con pastores y ganado* o del *Paisaje con ruinas* (ss. XVII-XVIII), que en el *Catálogo* de 1963 figuraban como de Glauber[56], y que actualmente se adjudican al pintor flamenco Adriaen Fransz Boudewijns; el *Paisaje con la Magdalena penitente* (h. 1660) del pintor romano Gaspard Dughet (9 de octubre); el *Paisaje con ruinas romanas y pastores* (1622-1623) del pintor neerlandés Cornelis van Poelenburch (15 de octubre); y, por último, una *Marina* (actual *Galera turca y navío holandés frente a la costa*, h. 1663) del también neerlandés Jacob Adriensz Bellevois (18 de octubre)[57].

Por su parte, Elena Asins copió otros cuatro paisajes, dos pertenecientes al británico David Roberts: el *Castillo de Alcalá de Guadaíra* (h. 1833) y la *Torre del Oro* (1833), para las que solicitó autorización el 11 de septiembre y el 18 de octubre

53. Existe cierta confusión acerca de la fecha de la exposición de Elena Asins en la Galería Espacio, por cuanto unas fuentes la sitúan en 1962 y otras en 1963. Con independencia de ello, la figuración fue la característica general, como refleja una reseña de prensa: «Con excepción de algún torso eficaz y sumariamente modelado, el sujeto común a las obras expuestas es la cabeza humana. Más concretamente, una peculiar cabeza femenina. Creo que esta repetición no se debe a falta de ingenio, sino que es un pretexto para hacer una pintura sustantiva con algún signo formal [...] Es a esta meta adonde se encamina la obra de Asins». S.A.B.: «Grupo 63», *ABC*, 9 de enero de 1964, p. 19.

54. Apenas queda constancia de la obra figurativa de Elena Asins en sus inicios, habiéndose borrado prácticamente su memoria. Como significaba el crítico de arte Mariano Navarro en su presentación de la artista en el programa *Trazos* (La 2 de RTVE) en 1978: «Los principios de Elena Asins son a través de una formación autodidacta, comienza realizando una pintura formalmente expresionista, de la que hoy casi no nos quedan recuerdos a ninguno de nosotros». Álvarez, Javier; Sevillano, Olga (dirs.): *Aquí no hay nada que comprender. Un documental sobre Elena Asins*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía [Archivo de Vídeo en línea]. *https://www.youtube.com/watch?v=SlD9t7TbB_Q*, 14m06s-14m20s. [Consulta: 25-02-2023]

55. AMNP, Sign. L. 67. *Registro de copistas 1957-1995*: año 1963, p. 115, nº 195: «15 julio 1963. Nombre y apellidos: Elena Asins Rodríguez. Garantía: Sr. Cruz Solís. Observaciones: Renovada»; y AMNP, Sign. L. 67. *Registro de copistas 1957-1995*: año 1963, p. 115, nº 196: «15 julio 1963. Nombre y apellidos: D. Julio Plaza González. Garantía: Sr. Cruz Solís. Observaciones: Renovada».

56. *Museo del Prado. Catálogo de las pinturas*. Madrid, Blass Tipográfica, 1963, pp. 243-244.

57. AMNP. Sign. L24. *Libro de copistas, 1961-1963*, p. 341, nº 741; p. 354, nº 818; p. 356, nº 832; p. 358, nº 844. Las cuatro copias de Julio Plaza en 1963 son registradas también en AMNP. Sign. L63. Índice de pintores copiados, -1963 1965, s.p.

respectivamente[58]. A ellos se suma un *Paisaje*, catalogado como Anónimo holandés y que ahora se identifica con el *Paisaje con pastores* (s. XVII) del pintor neerlandés Cornelis Gerritsz Decker, cuya copia comenzaba el 9 de octubre[59]. Y, finalmente, el *Descanso en el camino*, atribuido al neerlandés Johannes Glauber[60], autoría rectificada posteriormente en favor del flamenco Adriaen Fransz Boudewijns (ss. XVII-XVIII)[61]. En este último caso, la solicitud lleva fecha de 15 de octubre[62].

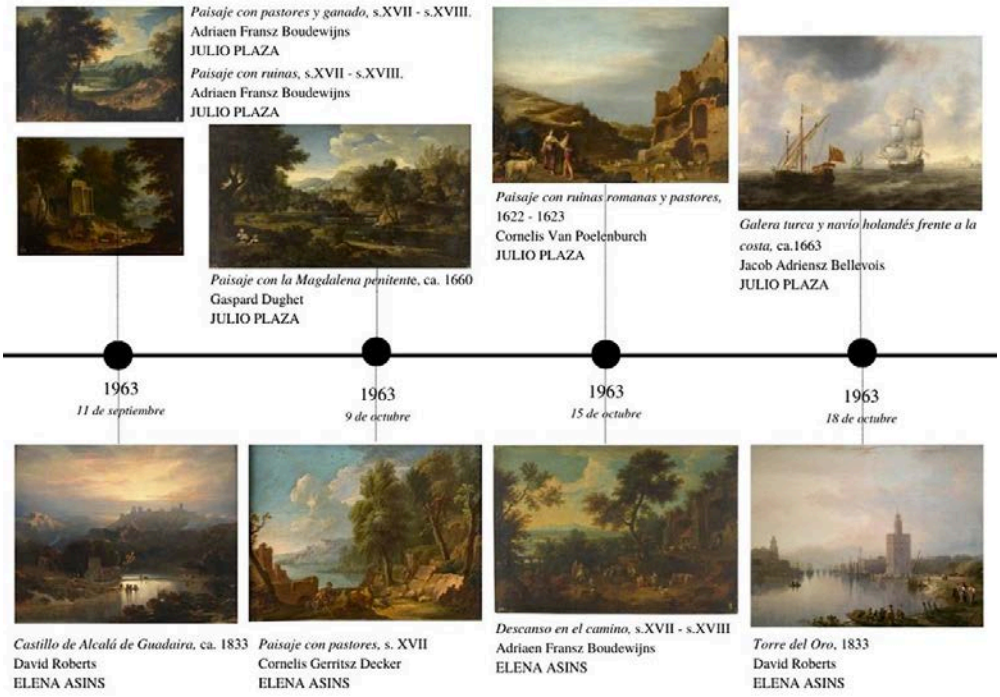


FIGURA 4. *OBRAS COPIADAS POR JULIO PLAZA Y ELENA ASINS EN EL MUSEO DEL PRADO EN 1963*

En una valoración de conjunto, las ocho obras copiadas por Asins y Plaza en 1963 parecen responder a una planificación previa a juzgar por sus similitudes, comenzando por el breve lapso temporal (11 de septiembre-18 de octubre), con absoluta coincidencia en las fechas de principio y fin. A ello contribuye igualmente el hecho de que todas ellas sean paisajes, cuya diversidad geográfica y cronológica no impide que participen de unos rasgos comunes: están caracterizados por el sentido de la luz y del color, los celajes ocupan una amplia superficie del lienzo y la gradación tonal acentúa la sensación de profundidad, con la apertura de amplios espacios y la presencia de arquitecturas y ruinas de edificios. Resulta llamativo cómo, en apenas cuatro años, su interés ha pasado de la austeridad cromática de las Pinturas Negras

58. AMNP. Sign. L24. *Libro de copistas, 1961-1963*, p. 341, nº 740, y p. 359, nº 845.
59. AMNP. Sign. L24. *Libro de copistas, 1961-1963*, p. 354, nº 819.
60. *Museo del Prado*, *op. cit.* (1963), p. 244.
61. *Museo del* Prado, *op. cit.* (1990), nº 1471.
62. AMNP. Sign. L24. *Libro de copistas, 1961-1963*, p. 357, nº 833. Las cuatro copias de Elena Asins en 1963 son registradas igualmente en AMNP. Sign. L63. Índice de pintores copiados, 1965-1963, s.p.

a la riqueza lumínica de los paisajes seleccionados, fruto sin duda de su indagación en las nuevas corrientes europeas, sin olvidar el eco de la luz norteafricana.

Otro detalle relevante es el carácter excepcional de su elección, dado que apenas fueron objeto de atención por otros copistas. Nadie más copió aquel año los paisajes de Decker, Dughet, van Poelenburch, ni Boudewijns; y el *Castillo de Alcalá de Guadaíra* de Roberts y la *Marina* de Bellevois fueron copiados una vez por otro autor, casualmente el mismo en ambos casos, Francisco Ortega. La excepción la constituye la *Torre del Oro* de Roberts, copiada en cinco ocasiones.

Comprobamos, por tanto, que las ocho obras seleccionadas por Plaza y Asins en 1963 son infrecuentes en la copia, por lo que no parecen responder al típico ejercicio de aprendizaje. Esto nos lleva a sospechar la existencia de una intencionalidad previa, que va más allá de adiestrar la mano. Sin seguridad en el acierto, podemos aventurar una triple hipótesis: primera, que actuaran movidos por un encargo particular, del que no tenemos constancia; segunda, que tuviera algún tipo de relación con la inminente exposición que preparaba el grupo Castilla 63 (al que pertenecían) en la madrileña Sala Amadís, si bien por las crónicas de la exposición parece poco probable[63]; tercera, que seleccionaran un conjunto de paisajes movidos por la presencia de la luz, elemento que desempeñará un papel destacado en su obra posterior.

LA HUELLA DEL PRADO Y SUS ARTISTAS EN LA OBRA DE PLAZA Y ASINS

La segunda etapa de Julio Plaza y Elena Asins como copistas del Prado cierra un período de aprendizaje y abre otro de búsqueda de un lenguaje personal en el que se adentrarán en las corrientes experimentales. Podemos concluir, por tanto, que 1963 supone un punto de inflexión en la trayectoria de ambos artistas que, a partir de este momento, se integran en diversos grupos y colectivos y despliegan una intensa actividad expositiva. Conviene realizar una reflexión acerca del bagaje con el que llegaron y en qué medida incidió en su trayectoria posterior, prestando especial atención a su labor en el Prado.

De entrada, debemos significar su afán rupturista, ávidos por experimentar con nuevas técnicas y lenguajes. Plaza se muestra categórico: «es necesario romper con los conceptos de artes tradicionales» porque «sus consecuencias han sido nefastas para la sociedad»[64], afirma en su *Manifiesto pro-integración* (Madrid, 1967), considerado uno de los más favorables a la integración de las artes como expresión

63. El período de copia de Julio Plaza y Elena Asins en el Museo del Prado se extendió de septiembre a octubre de 1963, y en noviembre-diciembre la Sala Amadís de Madrid acogió la primera exposición del grupo Castilla 63. Sin embargo, no parece existir una conexión entre ambos. Las crónicas de la exposición califican a Plaza como artista no figurativo («solo dos de ellos, García Núñez y Plaza, son abstractos»), en tanto que Asins, que se alineaba con la figuración expresionista, «es la que mezcla en sus obras elementos distintos, ajenos». Nada nos hace pensar, por tanto, que la actividad del Prado estuviera directamente ligada con la exposición. Armiñán, Luis de: «Grupo Castilla 63», *ABC*, 1 de enero de 1964, p. 23; S.A.B.: *op. cit.*

64. Plaza, Julio: «Manifiesto pro integración», *Nueva Forma*, 15 (1967), p. 62.

de un nuevo humanismo[65]. Por su parte, Asins fija en 1963 el primer gran corte de su carrera: «Hasta 1963 trabajé en lo figurativo, a los veintitrés [años] ya comencé con la abstracción»[66].

Sin duda, en este nuevo camino emprendido por ambos jugó un papel fundamental su aprendizaje europeo, en el que conocieron de primera mano las corrientes constructivistas rusas y el neoplasticismo holandés[67]. También tomaron contacto con grupos como GRAV (*Groupe de Recherche d'Art Visuel*), fundado en París en 1960, que investigaba distintos efectos lumínicos y cromáticos, abriéndose al *Op Art* y al arte cinético. Y se relacionaron con diversos poetas del espacialismo francés, todo lo cual fue alimentando sus investigaciones estéticas. Como apunta Regina Silveira a propósito de Julio Plaza, a través del contacto con Europa el artista madrileño «buscó otros caminos que lo alejaron de las ciudadelas del dibujo de modelo vivo y de las técnicas tradicionales de la pintura y de la escultura»[68].

En 1963 forman, junto a Luis García Núñez «LUGÁN» y otros artistas, el grupo Castilla 63, apadrinado por el crítico de arte Carlos Areán, cuyos integrantes carecían de un programa común y se elevaban por encima del conflicto figuración-no figuración[69]. Sus siete exposiciones colectivas, desde la primera en la Sala Amadís de Madrid (noviembre-diciembre de 1963), hasta la última en el Cercle Artístic de Sant Lluc de Barcelona (enero de 1965), supusieron un paso adelante en la conformación de una corriente artística renovadora en la España de los 60, a lo que contribuirán otros colectivos como Problemática-63 (1963), la Cooperativa de Producción Artística y Artesana (1966) y Nueva Generación (1967), a los que pertenecieron y en cuyas exposiciones participaron Plaza y Asins[70].

Para entonces, críticos, comisarios y teóricos como Ángel Crespo, Juan Antonio Aguirre, Julio Campal e Ignacio Gómez de Liaño, venían reuniendo a artistas que compartían la necesidad de ruptura e introducción de nuevas formas de hacer, apostando por la utilización de nuevos lenguajes y medios de producción artística[71]. No podemos -ni debemos- ignorar el peso de las creaciones poético-artísticas en ambos, en un momento en el que la escritura experimental agrupó a artistas con ideas e intereses contrapuestos, convencidos de la necesidad de una nueva forma de entender lo estético[72].

---

65. Zorita Arroyo, Diego: «Los manifiestos de la poesía concreta española», *Revista de Literaturas Hispánicas,* 13 (2021), p. 83.

66. Asins, Elena: «Sin título», en *Catálogo de la Exposición Elena Asins*. Madrid, Galería Seiquer, 1970, s.p.; Ballester, José Manuel: «Presentación», en *Elena Asins*. Málaga, Diputación de Málaga, 1974, s.p.; Robledo Palop, Joan: *op. cit*., p. 44.

67. A ello se refiere Julián Gil cuando percibe «connotaciones históricas europeas» en la obra constructiva de Asins y Plaza. Barreiro López, Paula: *La abstracción geométrica en España (1957-1969)*. Madrid, CSIC, 2009, p. 260.

68. Silveira, Regina: «Julio Plaza por Regina Silveira. España y Puerto Rico: los primeros años», en *Julio Plaza. Poética / Política...*, p. 139.

69. Areán, Carlos: *Grupo Castilla 63*. Madrid, Publicaciones Españolas, 1965; Barroso Villar, Julia: *Grupos de pintura y grabado en España. 1939-1969*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 2015 [1979], p. 30.

70. Marzo, Jorge Luis; Mayayo, Patricia: *Arte en España (1939-2015). Ideas, prácticas, políticas*. Madrid, Cátedra, 2015, pp. 249-336.

71. Barreiro López, Paula: «Tránsitos concretos: de la pintura a la poesía en la España franquista los años sesenta», *Bulletin of Hispanic Studies*, 95.9 (2018), pp. 977-998.

72. Insiste en este aspecto, desde el necesario revisionismo historiográfico, Javier Maderuelo, indicando que en torno a la escritura experimental se dieron cita dos generaciones de autores (los nacidos antes de la guerra civil y

A ello se suman nuevos viajes por Europa[73], en especial a La Haya en julio de 1966 para ver la exposición *Piet Mondrian, 1872-1944* (Museo Municipal de La Haya, 15 de junio-7 de agosto de 1966), experiencia que reafirmará su transformación estética, como observa Asins al señalar que volvió de La Haya «mirando de otra manera»[74].

Meses después, los caminos de Plaza y Asins se separan. Tras organizar una exposición individual en la Sala Neblí de Madrid (18 de octubre-1 de noviembre de 1966), con presentación del poeta y crítico de arte Ángel Crespo[75], Julio Plaza partirá en mayo de 1967 desde Barcelona hacia Brasil como integrante de la delegación española de la IX Bienal de Arte de São Paulo, con un conjunto de obras de gran formato, progresiones geométricas modulares construidas en madera y pintadas de blanco[76]. Para entonces ya había conocido a la artista Regina Silveira, con la que iniciará una relación personal[77]. En Brasil explorará las posibilidades del videotexto y de la computación digital, liderando un proceso de hibridación artística en la llamada cultura de los medios que involucró por igual a poetas y artistas y lo convertirá en un exponente del arte postal. Asimismo, inició una intensa colaboración en Puerto Rico con el artista normativo español Tomás García Asensio. A todo ello sumará su dedicación docente y curatorial[78].

---

los que lo hicieron en los años cuarenta), que comenzaron a trabajar a mediados de los sesenta, participando de una experiencia común. Maderuelo, Javier: *op. cit.*, pp. 125-133.

73. En un contexto más amplio de la importancia del acto de viajar, Maderuelo pone el acento en los viajes de Elena Asins, en especial en el que realizó en 1965 con Plaza por diversas ciudades europeas (París, Colonia, Heidelberg y Bruselas). Ídem, pp. 91-92. El Archivo Lafuente custodia dos cuadernos originales de Asins fruto de este viaje, a modo de collages geométricos en los que se aprecia la influencia del neoplasticismo: *S. t.* [cuaderno de viaje] (1965) (número 011391/000) y *Divertimentos en el viaje de 1965 (París, Köln, Heidelberg, Bruxeles, S. t.)* (1965) (número 011390/000). El primero de ellos formó parte de la exposición *Escritura experimental en España, 1963-1983*, en tanto que el segundo se exhibió en *La idea de arte* (Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria MAS, Santander, 17 de julio-14 de diciembre de 2014), muestra comisariada por Javier Maderuelo y Maurizio Scudiero. Lafuente, José María (dir.): *Escritura experimental...*, pp. 244-245; *La idea de arte*. Santander, Ediciones La Bahía, 2014, pp. 271 y 275.

74. Corrales Rodrigáñez, Capi: ¡Que no quiero que me expliquen! Elena *Asins: espacio y ciudades*. Pamplona, Museo Universidad de Navarra, 2020, pp. 24-25.

75. Ángel Crespo señalaba a propósito de Julio Plaza que «por primera vez muestra entre nosotros un arte objetivo de rica problemática: un arte que resume y desarrolla cuantos experimentos han llevado a cabo artistas españoles y extranjeros tan bien dotados como él y de los que esperamos muestras semejantes y capaces de implantar un serio y meditativo acontecer en el campo de nuestra naciente vanguardia nacional». *Julio Plaza...*, s.p. Y en parecidos términos se expresaba el crítico Ramón Faraldo, quien afirma que el artista «insiste en la experimentación, con convicción y resultados impecables». Faraldo, Ramón: «Crítica de las artes», *Arte y Hogar*, 258 (1966), s.p.

76. Organizada por la Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores, la representación de España en la Bienal estuvo comisariada por Luis González-Robles. Julio Plaza formó parte de la Sección de Pintura con cuatro obras, todas ellas de 1967: *Elementos modulares programados*, *Objeto cibernético*, *Cubos programados de vértice* y *Móvil programado*. En *IX Bienal de São Paulo. Catálogo*. São Paulo, Gobierno Federal y Gobierno del Estado de São Paulo, 1967, s.p.

77. Regina Silveira llegó a Madrid en 1967 con una beca del Instituto de Cultura Hispánica (ICH). Ambos artistas se conocieron e iniciaron un camino conjunto y una relación personal que se mantuvo hasta 1987. Santa Olalla, Pablo: «Las trayectorias (entre)cruzadas de Regina Silveira y Julio Plaza», *Modernidad(es) descentralizada(s)*, 26-7-2018 [en línea] *https://modernidadesdescentralizadas.com/gis/las-trayectorias-entrecruzadas-de-regina-silveira-y-julio-plaza/* [Consulta: 25-02-2023]; Santa Olalla, Pablo: «Lecciones de arte. La tríada arte-vida-educación en la trayectoria de Regina Silveira», *Caiana*, 18 (2021), pp. 76-96; Silveira, Regina: *op. cit.*, pp. 139-143.

78. Estella, Iñaki: *INSULARIDADES. Tomás García Asensio y Julio Plaza en Puerto Rico [1969-1973]*. Madrid, Galería José de la Mano, 2020 [en línea] *https://josedelamano.com/artprensa/tomas-garcia-asensio-y-julio-plaza-insularidades/* [Consulta: 30-03-2023]

Por su parte, Elena Asins aprehendió todo cuanto le interesaba de los movimientos que se sucedían en España, Francia y Alemania, país al que volverá en 1968, instalándose en Stuttgart gracias a una beca para profundizar en los estudios sobre semiótica de Max Bense[79]. También asistió, aunque de forma esporádica y tardía[80], a los seminarios del Centro de Cálculo de la Universidad Complutense (1968-1969), cuya creación fue «una de las cosas más importantes que se ha hecho en España», a juicio de la artista[81], que limpió su pensamiento e incorporó lo esencial a su obra[82]. Asins se volcó en el estudio de la semiótica, profundizando en la relación entre pintura y escritura[83], y comenzó el camino hacia una producción caracterizada por el empleo de la geometría y la relación matemático-musical, más allá de cualquier apreciación figurativa: «A partir del 68 comienza a preocuparme el ámbito lineal, la estructura pura, la relación entre imagen, y concepto, entre matemática pura y matemática gráfica», asevera[84].

Por todo lo señalado, pudiera parecer que ni su aprendizaje inicial ni su paso por el Prado dejaron huella en Plaza y Asins; en una visión de conjunto de su trayectoria, nada hace pensar que un día plantaron su caballete delante de El Greco, Goya y David Roberts. Sin embargo, consideramos que la lección de los maestros caló en ambos, quienes los reinterpretaron y adaptaron a su particular propuesta estética, sumando otras tendencias que contribuyeron a definir su lenguaje personal. Como reconocía Asins: «todo cambia, no hay nada que desaparezca. Se transforma»[85]. Dos aspectos, a nuestro juicio, permiten establecer dicha conexión.

El primero es la importancia del color negro, que les llevó a decantarse por las Pinturas Negras de Goya. Ya hemos indicado las razones que esgrimía Asins en su elección; y, de hecho, la figura de Goya le acompañará siempre, al punto de que en Azpiroz dará forma a su particular «Quinta del Sordo», llegando a desarrollar plenamente, entre moquetas, muebles y manteles negros, sus presupuestos

79. Maderuelo, Javier: *op. cit.*, p. 67.

80. Castaños Alés alude a la participación «difícil de precisar» de Asins en el Centro de Cálculo, cuya presencia en sus seminarios no aparece documentada hasta julio de 1971, si bien antes se habían exhibido obras suyas en exposiciones como *Formas computables* (junio de 1969). Y concluye que «además de asistir a muy pocas reuniones, no llegó a realizar en el Centro ninguna obra con la computadora [...] la adopción de la máquina como herramienta de trabajo fue posterior a la disolución del seminario, circunstancias que en absoluto le han impedido reconocer en reiteradas ocasiones la deuda contraída con el seminario». Castaños Alés, Enrique: *Los orígenes del arte cibernético en España. El Seminario de Generación Automática de Formas Plásticas del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid (1968-1973)* (Tesis doctoral inédita), Universidad de Málaga, 2000, pp. 7, 97, 108 y 201 [en línea] *https://www.cervantesvirtual.com/obra/los-origenes-del-arte-cibernetico-en-espana-el-seminario-de-generacion-automatica-de-formas-plasticas-del-centro-de-calculo-de-la-universidad-de-madrid-19681973--0/* [Consulta: 2-05-2023]. Coincide con él Alexanco al señalar que apenas participó en el Seminario: «Fue dos veces en tres años, porque ella estaba en Alemania». *Presentación del libro...*, 26m06s-26m29s.

81. Álvarez, Javier; Sevillano, Olga (dirs.): *op. cit.*, 2m28s-2m31s.

82. Corrales Rodrigáñez, Capi: *op. cit.,* p. 32; Álvarez, Javier; Sevillano, Olga (dirs.): *op. cit*., 4m31s-4m44s.

83. En los últimos años de la década de 1960, Elena Asins compuso varios poemas en el marco de la poesía experimental en los que las palabras adquirían la condición de elemento plástico, de los que tan solo se conserva (Archivo Lafuente) *Cantos de Orfeo*, poema visual de 22 páginas mecanografiadas finalizado en Madrid en mayo de 1970. Asins, Elena: *Cantos de Orfeo*. Santander, Ediciones La Bahía, 2013; Maderuelo, Javier: *op. cit.*, p. 92.

84. Asins, Elena: «Sin título», *op. cit*.

85. *Cara a cara. Elena Asins*, Canal6Navarra, 2012, 9m46s-9m51s [Archivo de Vídeo en línea] *https://www.youtube.com/watch?v=vKqFUmoSUMU* [Consulta: 2-05-2023]

teóricos y estéticos[86]. Como recuerda la artista: «Negro, gris y blanco son los colores que definen mi obra, por mi interés por la esencialidad de las cosas»[87].

En su «desinterés» por el color, Asins renunciará a los tonos que sugieren estados de ánimo (cuestión apuntada por Juan Antonio Aguirre a propósito de su exposición en la Galería Edurne en mayo de 1968)[88], de forma que, tras sus investigaciones neoplasticistas a mediados de la década, sus trabajos posteriores serán en blanco y negro, caso de sus estructuras ópticas y en expansión. *Sin título* (1968, MNCARS) concede el protagonismo absoluto al negro, y *Sin título (NEGRO)* (ca. 1968, MNCARS) (Figura 5) asume casi valores de manifiesto textual de la importancia del no-color para la artista, cuestión en la que no podemos obviar otras influencias además de la goyesca[89].

También para Julio Plaza, el negro define gran parte de su obra de los años 60 previos a su partida a Brasil, como comprobamos en *Sucesiones* y *Collage* (1966, MNCARS) (Figura 6). Ya en el continente americano, una de sus colaboraciones con Augusto de Campos fue *Caixa Preta* (*Caja Negra*, 1975), a la vez que para el homenaje a los artistas Lygia Clark y Hélio Oiticica sugirió que las paredes del Gabinete de Artes Gráficas se pintasen de negro[90]. En última instancia, comparte con Elena Asins su rechazo a los colores que sugieren emociones y estados de ánimo:

> Me interesan los colores puros y he estado usando el blanco como preferencia. No me interesa nada que tenga una relación directa con la naturaleza externa. También trabajo mucho con tonos grises y negros, que para mí son colores muy abstractos. Pero no me interesan los colores simbólicos[91].

El segundo aspecto es la presencia de la luz en ambos artistas en este período. Asins experimentó con móviles luminosos, a la vez que realizó un conjunto de obras sumamente depuradas y monocromas definidas por un concepto de claridad y luminosidad[92]. Por su parte, Plaza presentaba sus *Cajas luminosas* en la última exposición colectiva de Castilla 63, y señalaba a propósito del conjunto de obras que exponía en la Sala Neblí:

---

86. «Mi casa es una obra mía, me la he hecho yo. Es una casa en blancos y negros, no hay puertas, es una obra mía en la cual penetras y te envuelve». Corrales Rodrigáñez, Capi: op. cit., p. 94; Álvarez, Javier; Sevillano, Olga (dirs.): op. cit., 49m35s-50m07s.

87. *Elena Asins*. s.l., Komunikazio-ereduak, 2013, 10m56s-11m03s [Archivo de Vídeo en línea] *https://www.youtube.com/watch?v=fpkWpityFus* [Consulta: 4-06-2023]

88. «La escala cromática es blanco, negro y la gama de grises [...] Estos colores en ningún momento se utilizan considerando su capacidad emotiva. Antes al contrario, ha sido por huir de ese contenido síquico por lo que se ha renunciado a otros tonos que fácilmente sugerían estados de ánimo específicos». Aguirre, Juan Antonio: «Presentación», en *Elena Asins*. Madrid, Galería Edurne, 1968, s.p.

89. «El color natural de la materia debe desaparecer, siempre que sea posible, debajo de una capa de color puro o de no-color», significa la artista. Asins, Elena: «Consideraciones generales sobre la obra de Mondrian», en *Generación automática de formas plásticas: resumen de los seminarios celebrados durante el curso 1968-1969*. Madrid, Centro de Cálculo de la Universidad Complutense, 1969, pp. 79-86; *Elena Asins. Fragmentos de la memoria...,* p. 49.

90. Sérgio Gomes, Karina: *op. cit.*, pp. 143-144.

91. Ídem, p. 36.

92. Llorente Hernández, Ángel: «Elena Asins, poeta del tiempo y el espacio», en *Elena Asins. Fragmentos de la memoria...,* p. 35.

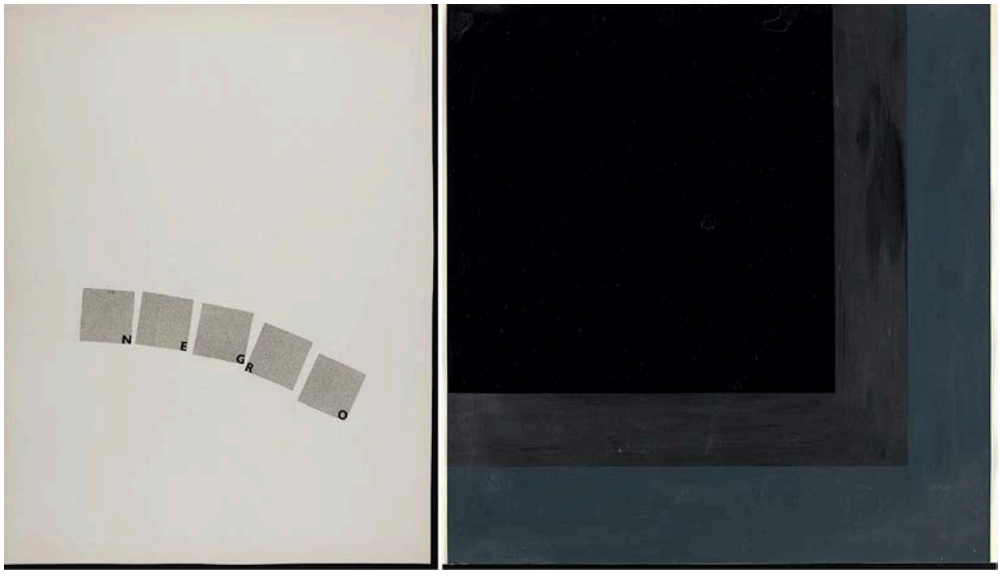


FIGURA 5. ELENA ASINS, *SIN TÍTULO (NEGRO)*, CA. 1968. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
FIGURA 6. JULIO PLAZA, *SUCESIONES*, 1966. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

> He aquí mis problemas: la integración del espacio, de la luz pictórica real [...] La luz artificial que he venido usando en algunas esculturas me sirve como elemento integrador; en realidad esta luz influye en el color aportando valores plásticos, móviles o estáticos [...] Me interesan los cuadros llenos de luz: por eso los pinto de blanco, porque se prestan a una metamorfosis de formas que al reflejarse producen el espacio-luz[93].

Y volverá a insistir en el concepto luz-espacio en su *Manifiesto pro-integración*[94]. *Sin título* (ca. 1966, MNCARS) (FIGURA 7), ensamblaje de madera pintada y bombillas, es fiel reflejo de tal preocupación. Sin olvidar que las obras con las que viajó a Brasil jugaban con el binomio color/luz reflejados. Como recordaba al respecto: «La luz artificial que he venido usando en algunas esculturas me sirve como elemento integrador; esta luz influye en el color aportando valores plásticos, móviles o estáticos»[95]. El estudio de la luz seguirá siendo una constante en su obra, como vemos en *Instalação para Kasimir Malevich 1878-1978*, que definía en términos de «luz y negación, energía y absorción»; y *Luz azul* (1982, panel luminoso en São Paulo), uno de sus primeros palíndromos, juego de palabras visual entre el mensaje estético y los puntos de la trama luminosa que producen el cambio de palabras[96].

No podemos ignorar la influencia de corrientes contemporáneas como el suprematismo, el arte óptico y el arte cinético, así como las investigaciones en torno a la luz de artistas como Eusebio Sempere (con quien Asins coincidió en 1971 en el Seminario de Generación Automática de Formas Plásticas del Centro de

93. *Julio Plaza...*; Barreiro López, Paula: *La abstracción geométrica...*, p. 363; Sérgio Gomes, Karina: *op. cit.*, pp. 36-37.
94. «La construcción del espacio no se puede imaginar sin la luz [...] la importancia del espacio-luz es evidente en la integración». Plaza, Julio: «Manifiesto pro integración»..., p. 62.
95. Sérgio Gomes, Karina: *op. cit.*, p. 36.
96. Ídem, pp. 133-134 y 183-185.

Cálculo[97]), que originaron a mediados de los 50 un movimiento cinético-lumínico con la invención de los relieves luminosos, en los cuales «la luz es el elemento esencial»[98]. Ese interés perdura en la década de los 60, como refleja la muestra *Op Art* que acogió en marzo de 1966 la Galería Edurne de Madrid, considerada la primera exposición de arte óptico en España[99]. Pero conviene recordar asimismo que, en sus ejercicios de copia en el Prado en 1963, Plaza y Asins seleccionaron un conjunto de paisajes con la luz como elemento esencial, lo cual resulta revelador de la atracción que suscitaba en ambos. La luz asume carta de naturaleza en su obra, y permite plantear un nuevo nexo entre tradición y modernidad.

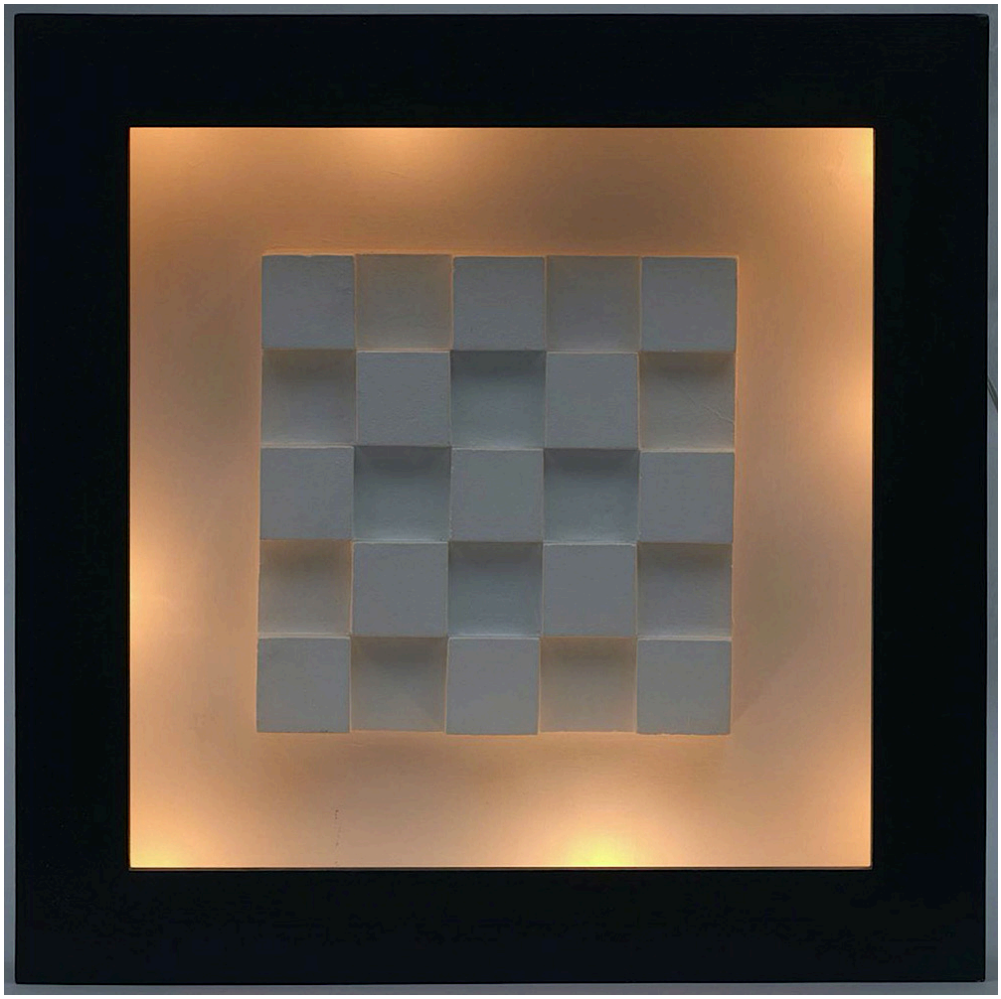


FIGURA 7. JULIO PLAZA, *SIN TÍTULO*, CA. 1966. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

97. VV.AA.: «Seminario de Generación Automática de Formas Plásticas», *Boletín del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid*, 16 (1971), pp. 54-62.

98. Areán, Carlos: «Eusebio Sempere o el constructivismo de la luz», *El Correo de las Artes*, 32 (1961), s.p.; Barreiro López, Paula: *La abstracción geométrica*..., pp. 83-84, 131 y 224-225.

99. Ramírez de Lucas, Juan: «Notas de arte. El llamado 'Op Art' o el arte en movimiento», *Arquitectura*, 88 (1966), pp. 49-53; Barreiro López, Paula: *La abstracción geométrica*..., pp. 254-257.

CONCLUSIONES

El anterior recorrido por la etapa de formación inicial de Elena Asins y Julio Plaza nos pone en disposición de refrendar el testimonio de Julián Gil cuando aseveraba que ambos fueron dos elementos disonantes que chocaban a la vista de quien se acercase a los círculos de aprendizaje artístico en la capital. No solo sus marcadas personalidades definían una forma de hacer, sino que el tándem que formaron permitió la creación de un plan de actuación conjunta para ambos artistas, que durante este período se enriquecieron de manera mutua.

Ciertamente, los dos procuraron marcar distancias con los planes de estudio oficiales, movidos más por razones ideológicas que artísticas. Con todo, eran conscientes de la necesidad de adquirir una formación dentro de la tradición, por lo que volvieron su mirada hacia el Museo del Prado, donde llevaron a cabo una labor de copia muy personal en la que se enfrentaron a El Greco, Goya y David Roberts, así como a los paisajistas y bodegonistas del barroco europeo. Al no haberse conservado las copias, desconocemos si se trató de un ejercicio de copia tradicional o si atendió a otros intereses y objetivos, disyuntiva a considerar dado el marcado individualismo de ambos; pero de lo que no cabe duda es de su personal elección de artistas y obras.

Aparentemente, su paso por la pinacoteca madrileña no dejó huella en dos artistas que se erigen en claros exponentes del conceptualismo, en un momento de auge en España de una serie de prácticas artísticas denominadas «alternativas» en las que el énfasis se desplaza del objeto al concepto[100]. Pudiera parecer que llegaron al museo, copiaron y se fueron con sus copias y aquí concluyó todo, pues difícilmente podrían tener cabida los «clásicos» en su obra posterior. Sin embargo, el período de aprendizaje contribuye, en mayor o menor medida, a conformar el lenguaje personal de todo artista, y Plaza y Asins no fueron una excepción. No pudieron sustraerse a la lección de los grandes maestros, a los que reinterpretaron desde unos nuevos presupuestos y formas de concebir la producción artística.

Conviene no perder de vista que, además de los nuevos aires venidos de Europa y Latinoamérica, la etapa formativa de Plaza y Asins se inscribe en un período de cambio de paradigma historiográfico, que supondrá una relectura de la gran tradición pictórica hispana, a modo de seña de identidad contemplada como estímulo por igual (más allá de las motivaciones en cada caso) por el informalismo (Goya fue su «profeta» y las Pinturas Negras su «biblia»[101]) y por la neofiguración (el Equipo Crónica enfatiza la iconicidad de El Greco, Velázquez y Goya[102]). Además, en los seminarios del Centro de

100. Marchán Fiz, Simón: *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid, Akal, 1986.

101. Observa Díaz Sánchez que «en la década de los 50, la gran tradición pictórica española (Velázquez, Ribera, Zurbarán, Goya) se impondrá como referencia de los pintores de vanguardia, especialmente en los ámbitos del informalismo». Y concluye: «pintura y crítica contribuyeron, en la España de posguerra, a una determinada construcción del pasado [...] y se llevó a cabo un enlace con la gran tradición pictórica española que, de Velázquez a Goya, se vio como un modelo de modernidad». Díaz Sánchez, Julián: «El peso del pasado. Crítica y pintura como mecanismos de construcción histórica», *Espacio, tiempo y Forma. Serie V, Historia Contemporánea*, 24 (2012) pp. 82 y 95.

102. Como indica Llorens: «Las obras de Velázquez, El Greco, Goya, etc. son «manejadas» (no criticadas) en la medida en que arrastran una carga cultural, social y política concreta». Llorens, Tomàs: *Equipo Crónica*. Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2015, pp. 17-19 y 30-31.

Cálculo dirigido por Florentino Briones se realizaron estudios sobre las densidades de luz y color a pinturas de El Greco (*Apostolado)* y Goya (*Maja desnuda)*[103]. Como destaca Llorens, Velázquez y Goya son dos referentes de la cultura franquista ya desde los años cincuenta[104].

No es de extrañar por tanto que, en este ambiente intelectual, el Prado se convirtiera en lugar común de referencia en la dictadura y en el tardofranquismo, e incluso en la Transición[105]. Así lo expresaba Canogar, al afirmar que sus artistas de referencia fueron «esos grandes maestros que siempre tuvimos cerca, en el Museo del Prado, que dio raíces a nuestra pintura informalista»[106]. Todo ello revela el peso de la «escuela española» en el panorama artístico español de la segunda mitad del siglo XX[107].

En este reencuentro intergeneracional, Goya sale al paso de ambos artistas, justo cuando Antonio Saura confesaba, desde una «resignación» rebosante de admiración, la dependencia de todos ellos, abstractos y figurativos, del maestro aragonés: «Total, nada. Sale uno de Goya y se vuelve a meter en Goya», declaraba en 1960, con la mirada puesta en las Pinturas Negras[108]. Otros integrantes de «El Paso» se confesaban herederos directos del pintor aragonés: «Goya es mi padre», afirmaba Viola, en tanto que Canogar reconocía «la gran lección aprendida con las pinturas negras de Goya» y Millares profundizaba en la «rabia negra de Goya» desde su angustia desgarrada[109].

Junto al «no color» goyesco, destaca en Plaza y Asins un interés por la luz, ya sea natural, ya artificial o eléctrica, que les lleva a indagar en sus posibilidades. Todo ello confluye en su reflexión acerca de la luz, que asume protagonismo en su obra de este período.

Reconstruir las biografías de Julio Plaza y Elena Asins en las décadas de los 50 y 60 no solo nos permite conocer mejor los orígenes de dos artistas empeñados en la búsqueda de su identidad personal, sino que nos aproxima a los mecanismos

---

103. Castaños Alés, Enrique: *op. cit.*, pp. 180, 184-186, 214 y 257-259.

104. Llorens, Tomàs: «Vanguardia y política en la dictadura franquista: los años sesenta», en *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*. Barcelona, Gustavo Gili, 1976, p. 145.

105. Marzo, Jorge Luis: «Lo moderno como antimoderno. Apuntes sobre el arte oficialista español en la época de la Transición», en Ruiz Maldonado, Margarita; Casaseca Casaseca, Antonio; Panera Cuevas, F. Javier (eds.): *El poder de la imagen. La imagen del poder*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2013, p. 202.

106. Sáez Pradas, Fernando: «Entrevista a Rafael Canogar. La construcción del hecho pictórico», *AACA Digital: Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*, 29 (2014), s.p. [en línea] *http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=1028* [Consulta: 30-07-2023]

107. El propio Canogar reconoce que «el despertar plástico español -aun en tan sofocante ámbito como la España de los años 50- fue posible gracias a la aparición de una vanguardia que venía a conectar con lo más profundo del ser y sentir español, que dieron raíces nacionales, al mismo tiempo que universalidad a la joven pintura española». Y atribuía a su pintura una función muy concreta: «encontrar nuevamente las verdaderas esencias de la pintura española de todos los tiempos». Díaz Sánchez, Julián: «Los críticos, los artistas y la pintura abstracta de la España de postguerra», *Archivo Español de Arte*, 297 (2002), p. 48; Sáez Pradas, Fernando: *op. cit.*, s.p.

108. Díaz Sánchez, Julián: «Goya según Antonio Saura», en *Goya y su contexto*. Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2013, pp. 445-454.

109. Rivero Gómez, Miguel Ángel: «La pintura de Manolo Millares desde la estética negativa de Adorno», *Fedro*, 20 (2020), pp. 84-116; Muñoz, Miguel Ángel: «Rafael Canogar: abstracción, tiempo y memoria», en *La abstracción de Rafael Canogar*. Valencia, Instituto Valenciano de Arte Moderno, 2013, pp. 15-25; Sáez-Pradas, Fernando: *op. cit.*, s.p.; Castro, Antón: «Viola o el arte de la vida», en *Manuel Viola en recuerdo del porvenir. Retrospectiva (1933-1985)*. Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 2016, pp. 13-21.

a través de los cuales se configuró el sistema del arte contemporáneo español de la época, que contemplaba nuevas inquietudes y horizontes, pero que no por ello prescindió de la influencia de los maestros que, desde el Museo del Prado, venían marcando el camino desde siglos atrás.

REFERENCIAS

Acervos artistas brasileiros [en línea] *https://web.archive.org/web/20101028125808/http:/www.acervos.art.br/gv/artistas_brasileiros/bio_julioplaza.php* [Consulta: 9-06-2023].

Aguilar, Gonzalo: *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2003.

Aguilar, Gonzalo: «Entreabrir. Los *Poemóbiles* de Julio Plaza y Augusto de Campos», *Arte y Parte*, 111 (2014), pp. 101-116.

Aguirre, Juan Antonio: «El constructivismo de Julio Plaza», *Artes* (noviembre 1966), pp. 25-28.

Aguirre, Juan Antonio: «Presentación», en *Elena Asins*. Madrid, Galería Edurne, 1968, s.p.

Álvarez, Javier; Sevillano, Olga (dirs.): *Aquí no hay nada que comprender. Un documental sobre Elena Asins*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2022 [Archivo de Vídeo en línea] *https://www.youtube.com/watch?v=SlD9t7TbB_Q* [Consulta: 25-02-2023].

Areán, Carlos: *Grupo Castilla 63*. Madrid, Publicaciones Españolas, 1965.

Areán, Carlos: «Eusebio Sempere o el constructivismo de la luz», *El Correo de las Artes*, 32 (1961), s.p.

Artetxe, José Ángel: «Conversación con Elena Asins», *Artecontexto. Arte, cultura, nuevos medios*, 12 (2006), pp. 49-55.

Asins, Elena: «Consideraciones generales sobre la obra de Mondrian», en *Generación automática de formas plásticas: resumen de los seminarios celebrados durante el curso 1968-1969*. Madrid, Centro de Cálculo de la Universidad Complutense, 1969, pp. 79-86.

Asins, Elena: «Sin título», en *Catálogo de la Exposición Elena Asins*. Madrid, Galería Seiquer, 1970.

Asins, Elena: «Ni antológica ni retrospectiva», en *Elena Asins. Fragmentos de la memoria*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011, p. 11.

Asins, Elena: *Cantos de Orfeo*. Santander, Ediciones La Bahía, 2013.

Azanza López, José Javier; Dávila Mata, Maite: «Elena Asins antes de Elena Asins: entre el aprendizaje y la búsqueda (1956 -1968)», *Cuadernos de Arte*, 54 (2023), pp. 153-172.

Azcue Brea, Leticia: *El museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. La escultura y la Academia*. Madrid, Universidad Complutense, 1991.

Ballester, José Manuel: «Presentación», en *Elena Asins*. Málaga, Diputación de Málaga, 1974, s.p.

Barreiro López, Paula: *La abstracción geométrica en España (1957-1969)*. Madrid, CSIC, 2009.

Barreiro López, Paula: «Tránsitos concretos: de la pintura a la poesía en la España franquista los años sesenta», *Bulletin of Hispanic Studies*, 95.9 (2018), pp. 977-998.

Barroso Gutiérrez, M.ª Cristina: *Los copistas del Museo del Prado. La revalorización de la copia de maestros en el aprendizaje del artista. La importancia de la copia* (Tesis doctoral inédita), Universidad Autónoma de Madrid, 2017.

Barroso Villar, Julia: *Grupos de pintura y grabado en España. 1939-1969*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 2015 [1979].

Castaños Alés, Enrique: *Los orígenes del arte cibernético en España. El Seminario de Generación Automática de Formas Plásticas del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid (1968-1973)* (Tesis doctoral inédita), Universidad de Málaga, 2000 [en línea] *https://www.cervantesvirtual.com/obra/los-origenes-del-arte-cibernetico-en-espana-el-seminario-de-generacion-automatica-de-formas-plasticas-del-centro-de-calculo-de-la-universidad-de-madrid-19681973--0/* [Consulta: 2-05-2023].

Castro, Antón: «Viola o el arte de la vida», en *Manuel Viola en recuerdo del porvenir. Retrospectiva (1933-1985)*. Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 2016, pp. 13-21.

Catálogo Oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1952. Madrid, Blass Tipográfica, 1952.

Chapman, Hopi; Emerich, Karine (dirs.): *Julio Plaza, o poético e o político* [Documental]. São Paulo, Fundação Vera Chaves Barcellos y Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2012 [en línea] *https://curtadoc.tv/es/curta/artes/julio-plaza-o-poetico-e-o-politico/* [Consulta: 11-03-2023].

Corrales Rodrigáñez, Capi: ¡Que no quiero que me expliquen! Elena *Asins: espacio y ciudades*. Pamplona, Museo Universidad de Navarra, 2020.

Díaz Sánchez, Julián: «Los críticos, los artistas y la pintura abstracta de la España de postguerra», *Archivo Español de Arte*, 297 (2002), pp. 39-50.

Díaz Sánchez, Julián: «El peso del pasado. Crítica y pintura como mecanismos de construcción histórica», *Espacio, tiempo y Forma. Serie V, Historia Contemporánea*, 24 (2012) pp. 79-95.

Díaz Sánchez, Julián: «Goya según Antonio Saura», en *Goya y su contexto*. Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2013, pp. 445-454.

Díaz Urmeneta, Juan Bosco: «Entrevista a Ignacio Gómez de Liaño», en *Modelos, estructuras, formas. España 1957-79*. Sevilla, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo/Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2005, pp. 131-150.

Díez, José Luis: *Pintura del Siglo XIX en el Museo del Prado*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2015.

Domínguez Cubero, José: «Escultura novecentista en Jaén hasta el vanguardismo de los años sesenta. Maestros e iconografías», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 204 (2011), pp. 429-464.

«Elena Asins», en Lafuente, José María (dir.): *Escritura experimental en España, 1963-1983*. Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2014, pp. 242-253.

Estella, Iñaki: *INSULARIDADES. Tomás García Asensio y Julio Plaza en Puerto Rico [1969-1973]*. Madrid, Galería José de la Mano, 2020 [en línea] *https://josedelamano.com/artprensa/tomas-garcia-asensio-y-julio-plaza-insularidades/* [Consulta: 30-03-2023]

Faraldo, Ramón: «Crítica de las artes», *Arte y Hogar*, 258 (1966), s.p.

Fernández Aparicio, Carmen; Díaz de Rábago, Belén: *Elena Asins. Fragmentos de la memoria II*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2017.

Gómez de Liaño, Ignacio: «Elena Asins, o la danza silenciosa de las líneas», en *Elena Asins. Fragmentos de la memoria*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011, pp. 17-25.

Gómez de Liaño, Ignacio: «Julio Plaza (Madrid, 1938- São Paulo, 2003», *Arte y parte*, 111 (2014), pp. 64-85.

Guía del Archivo de Artistas Abstractos Españoles. Madrid, Fundación Juan March, 2021.

IX Bienal de São Paulo. Catálogo. São Paulo, Gobierno Federal y Gobierno del Estado de São Paulo, 1967.

Julio Plaza. Madrid, Sala Neblí, 1966.

Julio Plaza. Poética / Política. Porto Alegre, Fundação Vera Chaves Barcellos, 2013.

La idea de arte. Santander, Ediciones La Bahía, 2014.

Llorens, Tomàs: «Vanguardia y política en la dictadura franquista: los años sesenta», en *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*. Barcelona, Gustavo Gili, 1976, pp. 136-167.

Llorens, Tomàs: *Equipo Crónica*. Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2015.

Llorente Hernández, Ángel: *Arte e ideología en el franquismo, 1936-1951*. Madrid, Visor, 1995.

Llorente Hernández, Ángel: «Elena Asins, poeta del tiempo y del espacio», en *Elena Asins. Fragmentos de la memoria*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011, pp. 35-44.

López Vizcaíno, Pilar: «La formación oficial en las artes figurativas. La Escuela de Bellas Artes de San Fernando», en Henares Cuéllar, Ignacio *et. al.*: *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*, Vol. 1. Granada, Universidad de Granada, 2001, pp. 661-676.

Maderuelo, Javier: «Escritura experimental en España, 1963-1983», en Lafuente, José María (dir.): *Escritura experimental en España, 1963-1983*. Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2014, pp. 15-141.

Marchán Fiz, Simón: *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid, Akal, 1986.

Mari, Marcelo: «Arte pop, arte conceptual y el golpe militar en Brasil (1964-1970)», *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, 48 (2019), pp. 85-99.

Marzo, Jorge Luis: «Lo moderno como antimoderno. Apuntes sobre el arte oficialista español en la época de la Transición», en Ruiz Maldonado, Margarita; Casaseca Casaseca, Antonio; Panera Cuevas, F. Javier (eds.): *El poder de la imagen. La imagen del poder*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2013, pp. 199-218.

Marzo, Jorge Luis; Mayayo, Patricia: *Arte en España (1939-2015). Ideas, prácticas, políticas*. Madrid, Cátedra, 2015.

Muñoz, Miguel Ángel: «Rafael Canogar: abstracción, tiempo y memoria», en *La abstracción de Rafael Canogar*. Valencia, Instituto Valenciano de Arte Moderno, 2013, pp. 15-25.

Museo del Prado: inventario general de pinturas (I). La Colección Real. Madrid, Museo del Prado y Espasa Calpe, 1990.

Museo del Prado. Catálogo de las pinturas. Madrid, Blass Tipográfica, 1963.

Museo del Prado. Catálogo de los cuadros. Madrid, Blass S.A., 1952.

Plaza, Julio: «Manifiesto pro integración», *Nueva Forma*, 15 (1967), p. 62.

Plaza, Julio: «Julio Plaza por el propio. Memorias y trayectorias», en *Poética / Política.* Porto Alegre, Fundação Vera Chaves Barcellos, 2013, pp. 134-138.

Ramírez, Julia: «Armonías del número. Elena Asins, 1940-2015», *Arquitectura viva*, 182 (2016), pp. 48-51.

Ramírez de Lucas, Juan: «Notas de arte. El llamado 'Op Art' o el arte en movimiento», *Arquitectura*, 88 (1966), pp. 49-53.

Rivero Gómez, Miguel Ángel: «La pintura de Manolo Millares desde la estética negativa de Adorno», *Fedro*, 20 (2020), pp. 84-116.

Robledo Palop, Joan: «La desaparición de la imagen. Conversación con Elena Asins (Premio Nacional de Artes Plásticas 2011)», *Forma: revista d'estudis comparatius. Art, literatura, pensament*, 4 (2011), pp. 43-52.

Sáez Pradas, Fernando: «Entrevista a Rafael Canogar. La construcción del hecho pictórico», *AACA Digital: Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*, 29 (2014), s.p. [en línea] *http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=1028* [Consulta: 30-07-2023].

Santaella, Lucia: *Convergências: poesia concreta e tropicalismo*. São Paulo, Nobel, 1986.

Santa Olalla, Pablo: «Las trayectorias (entre)cruzadas de Regina Silveira y Julio Plaza», *Modernidad(es) descentralizada(s)*, [en línea] *https://modernidadesdescentralizadas.com/gis/las-trayectorias-entrecruzadas-de-regina-silveira-y-julio-plaza/* [Consulta: 26-7-2018].

Santa Olalla, Pablo: «Lecciones de arte. La tríada arte-vida-educación en la trayectoria de Regina Silveira», *Caiana*, 18 (2021), pp. 76-96.

Sayão, Bruno: *Constelação ASTER: histórias de um centro de estudos de arte em* São Paulo (1978-1981) (Tesis doctoral inédita), Universidade de São Paulo, 2021.

Sérgio Gomes, Karina: *Julio Plaza: um artista na contramão* (Tesis doctoral inédita), Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, 2020.

Silveira, Regina: «Julio Plaza por Regina Silveira. España y Puerto Rico: los primeros años», en *Julio Plaza. Poética / Política.* Porto Alegre, Fundação Vera Chaves Barcellos, 2013, pp. 139-143.

Spain is culture. Elena Asins Rodríguez [en línea] *http://www.spainisculture.com/fr/artistas_creadores/elena_asins_rodriguez.html* [Consulta: 3-11-2022].

VV.AA.: «Seminario de Generación Automática de Formas Plásticas», *Boletín del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid*, 16 (1971), pp. 54-62.

Xirau, Ramón: «Teoría de la poesía concreta del Brasil», *Diálogos. Artes, Letras, Ciencias humanas*, 8, 1.43 (1972), pp. 24-28.

Zorita Arroyo, Diego: «Los manifiestos de la poesía concreta española», *Revista de Literaturas Hispánicas*, 13 (2021), pp. 79-96.

LOS BORDADORES DE LA CASA REAL DURANTE EL REINADO DE CARLOS IV Y MARÍA LUISA DE PARMA: NUEVAS APORTACIONES DE LAS TRAYECTORIAS DE JUAN LÓPEZ DE ROBREDO Y BERNARDINO PANDEAVENAS

THE EMBROIDERERS OF THE ROYAL HOUSE DURING THE REIGN OF CARLOS IV AND MARÍA LUISA DE PARMA: NEW CONTRIBUTIONS FROM THE TRAJECTORIES OF JUAN LOPEZ DE ROBREDO AND BERNARDINO PANDEAVENAS

Sandra Antúnez López[1]

Recibido: 02/06/2023 · Aceptado: 22/08/2023
DOI: https://doi.org/10.5944/etfvii.11.2023.37554

Resumen[2]

El objetivo de este artículo es conocer la trayectoria artística de los principales bordadores durante el reinado de Carlos IV y María Luisa de Parma. Partiendo de los estudios previos iniciados por María Luisa Barreno Sevillano y Pilar Benito García, haremos un breve repaso acerca de la organización de los artífices de la confección y las distinciones entre aquellos que trabajaban para casa y cámara, ya que se diferencian en ocupación, sueldo y posición dentro de la jerarquía palatina. Analizaremos qué bordados de vestidos se diseñaron para la reina, además de una de las obras más trascendentales, el álbum de diseños realizado entre 1800 y 1808 atribuido a Robredo. Por último, presentaremos el entorno de ambos bordadores, que habían aprendido su oficio a través de sus respectivas familias Los clanes Robredo y Pandeavenas se conocían muy bien, puesto que los cabezas de familia habían trabajado para Carlos III. Las fuentes primarias consultadas revelan datos inéditos

1. Universidad Autónoma de Madrid. C. e.: *sandra.antunez@estudiante.uam.es*
ORCID: <*https://orcid.org/0000-0001-9459-9699*>

2. Quiero agradecer la ayuda y consejos para la elaboración de este artículo a José Antolín Nieto Sánchez. Agradezco también a los revisores anónimos de la revista sus comentarios para el desarrollo y mejora del presente artículo. Este artículo forma parte del proyecto, «*Ganar y perder en las sociedades hispánicas de la Edad Moderna. Dialécticas de éxito y fracaso en los procesos históricos de cambios y resistencias*» (PID2022-142050NB-C22), dirigido por José Antolín Nieto Sánchez y Fernando Andrés Robres, desarrollado en la Universidad Autónoma de Madrid y financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España.

hasta el momento, que permiten estudiar las familias artesanas y su producción de obras textiles para la monarquía.

Palabras clave
Bordador; obras; vestidos; Robredo; Pandeavenas; bordados; siglo XVIII

Abstract
The objective of this article is to know the artistic trajectory of the main embroiderers during the reign of Carlos IV and Maria Luisa de Parma. Departing from previous studies initiated by Maria Luisa Barreno and Pilar Benito, we will make a brief review about the organization of the garment makers, it differed from those who worked for the house and camera, since they differ in occupation, salary and position within the palatine hierarchy. We will analyze the dress embroideries designed for the queen, as well as one of most transcendental works, the album of designs made between 1800 and 1808 and attributed to Robredo. Finally, we will present their background. Both embroiderers had learned their trade through their respective families. The Robredo and Pandeavenas clans knew each other very well, since the heads of the families had worked for Carlos III. The primary sources consulted reveal unpublished data up to now, that allow us to study the artisan families and their production of textile works for the monarchy.

Keywords
Embroiderer; works; dresses; Robredo; Pandeavenas; embroidery; 18th century

EL USO DE RICOS TEJIDOS y bordados utilizados en la decoración de vestidos cortesanos realzaba la imagen de potestad y legitimidad de monarcas, príncipes e infantes. A lo largo del reinado de Carlos IV y María Luisa de Parma se confeccionaron y diseñaron riquísimos bordados para vestidos destinados a sus majestades. El estudio de este panorama ha sido iniciado por María Luisa Barreno y Pilar Benito. Ambas han rastreado la trayectoria y las principales obras de bordadores de cámara tan ilustres como Antonio Gómez de los Ríos, Juan López Robredo y Bernardino Pandeavenas[3]. Nos centraremos en estos dos últimos.

A través de la documentación de archivo sabemos los ritmos de producción y qué obras encargaba la reina tanto para ella como para sus principales camareras de cámara. Dentro de las obras de los bordadores de cámara, sobresale uno de los pocos ejemplares de la colección de diseños realizados por un bordador. Así, destaca una recopilación de diseños de bordados para la reina y el resto del personal de la Casa Real, este único ejemplar lo hemos podido datar contrastando las cuentas existentes entre 1800 y 1808.

Debemos de tener presente que dentro del *corpus palatino* se diferencian los artífices de casa, cámara, capilla y caballerizas, puesto que los sastres y bordadores indistintamente podían trabajar en casa o cámara, o en ambos, como sucede con nuestros protagonistas. También debemos considerar que ambos bordadores procedían de grandes clanes familiares que habían trabajado previamente en el reinado de Carlos III, como es el caso del padre de Juan, Manuel de Robredo. También la familia Pandeavenas había trabajado para la corte como es el caso de la hermana de Bernardino Pandeavenas, Paula Pandeavenas, costurera de cámara de la reina María Luisa. Antes de aportar nuevos datos acerca de ambos artífices, debemos preguntarnos: ¿Cuáles fueron las vías de entrada en la corte hasta convertirse en bordadores de la Real Cámara? Y ¿cuáles fueron sus principales obras?

UNA BREVE APROXIMACIÓN A LA ORGANIZACIÓN DE LOS OFICIOS REALES EN TIEMPOS DE CARLOS IV Y MARÍA LUISA DE PARMA

Entre 1789 y 1808, la Casa Real aparece dividida en cuatro grandes secciones: casa, cámara, capilla y caballerizas. La diferencia entre los oficiales de Casa y Cámara no ha sido fácil de explicar, ya que los trabajadores de ambos espacios tuvieron contacto directo con los soberanos[4]. Sin embargo, debemos de tener presente que el cuarto privado de la reina estaba incluido en la Real Cámara, dependencia bajo las órdenes de la camarera mayor, Florencia Pizarro y Herrera, III marquesa de San

3. Esta serie de bordadores aparecen mencionados en: Ágreda Pino, Ana María: «El bordado en Zaragoza en el siglo XVIII, entre el esplendor y la crisis. Apuntes para el estudio de la consolidación del arte del bordado en la Edad Moderna», *Artigrama*, 14 (1999), p. 323.

4. Martínez Millán, José y Hortal Muñoz, José Eloy: «El funcionamiento diario de Palacio: los oficios de la Casa», en Martínez Millán, José y Hortal Muñoz, José Eloy (dirs.): *La Corte de Felipe IV (1621-1665): Reconfiguración de la Monarquía Católica*. Madrid, Polifemo, 2015, vol. 1, pp. 440-441.

Juan de Piedras Albas, y después de María Isidra de la Cerda y Guzmán, VII marquesa de Montealegre. En las salas personales de los reyes se encontraban sus guardarropas, cada uno delimitado por su personal, ya que los jefes y mozos de cada uno tenían oficiales diferentes. Esta serie de oficiales se encargaban del cuidado y mantenimiento de los vestidos reales.

Los oficiales de casa se encargaban de tareas relacionadas con el funcionamiento general de palacio, como actividades de la familia, acondicionar todo lo necesario para llevar a cabo los oficios, o la organización de las distintas tesorerías, entre las actividades más importantes[5]. Los artífices de la confección que trabajaban como sastres, costureras, bordadores o zapateros se preocupaban por equipar al resto de los oficiales de la Casa Real, mediante la elaboración de uniformes y de todo aquello que necesitaban. De esta manera, no es lo mismo ser «bordador de casa», que «bordador de cámara». Los oficiales de la Real Cámara se ocupaban de los monarcas, herederos al trono y resto de familia real; un ejemplo de ello es la alta producción de vestidos y prendas del sastre de cámara de la reina, Pedro Alcántara, para las infantas María Luisa e Isabel[6]. Un mismo sastre y bordador podían confeccionar la imagen de la reina, pero también de otros miembros.

Debemos de tener presente que los trabajadores de la confección también contaban con la ayuda de un oficial. En esta situación entraban los bordadores, modistas y zapateros. En las nóminas de esta serie de ayudas figura que se les pagaba por día. Un ejemplo es el caso de la bordadora Isabel Rubio Bocanegra, con un salario de 6 reales diarios[7]. Sin embargo, las modistas de María Luisa cobraban por cuenta presentada, por lo que hubo que esperar a 1816 para que fueran incorporadas en la nómina de los individuos de la Real Casa y Cámara de palacio. Tanto modistas como sastres de cámara y de casa componen un sector importante del mercado laboral de la época, no sólo por su número, sino también porque en él confluye la variedad de relaciones de producción coexistentes en la industria de este periodo.

Durante el reinado de Carlos IV y María Luisa de Parma, los propios monarcas fueron conscientes de la necesidad de ampliar el número de artífices e impulsaron la creación de Reales Escuelas y obradores bajo su amparo, como la Real Escuela de Pasamanería, la Real Escuela y Casa de Enseñanza de Niñas Huérfanas[8], la Escuela

5. Acerca del funcionamiento de la Casa Real y sus distintas dependencias sobresale el estudio de: Vázquez Gestal, Pablo: «La Corte de Carlos IV», en Enciso Recio, Luis Miguel: *La nación recobrada: la España de 1808 y Castilla y León*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 2008, p. 40. También destaca: Antúnez López, Sandra: «La estructura interna del Real Guardarropa de la reina María Luisa de Parma (1788-1808)», *Revista de Historia Moderna: Anales de la Universidad de Alicante*, 41 (2023), p. 281.

6. El sastre realizó una serie de prendas y vestidos para las infantas, entre las que destacan una serie de *citoyens* (especie de capa larga) de raso con flores. Archivo General de Palacio (AGP), administración general, legajo 248, exp. 3. «Cuenta de Pedro Alcántara, mes de marzo de 1802». En Valencia se fundó mediante una real orden la Escuela de Flores y Ornatos en 1784 por Carlos III estableciendo el estudio natural de las flores y realizar diseños en distintos soportes, como grabados, acuarelas y textiles. Véase: López Terrada, María José: «La Escuela de Flores y Ornatos de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia», en González Tornel, Pablo: *Diseño, seda y flores*. Gijón, Trea, 2022, pp. 95-144.

7. AGP, personal, caja 925, exp. 26. «Isabel Rubio Bocanegra, encargada d abordar y coser pantalones y medias para SSMM y AA».

8. En el último tercio del siglo XVIII, el aprendizaje de niñas en los oficios textiles era costeado por los padres. Dentro de la citada escuela, las niñas huérfanas realizaban diversas actividades como costura, bordado, encajes, etc.

de Flores de la Reina y la Real Escuela de Bordado. Las finalidades de estas escuelas fueron tres: la formación moral y religiosa, la consecución de la «felicidad y el bienestar individual y colectivo», y la formación técnica y económica de las alumnas. La financiación de estos establecimientos se caracterizó por la escasez de recursos económicos y por las irregularidades e incertidumbres de las espaciadas dotaciones procedentes de la Hacienda Real[9].

La nómina de los oficiales de manos siempre estaba sujeta a cambios, ya que los artífices reales tenían sueldo fijo y honores, como veremos en los casos de Robredo y Pandeavenas, pero la Casa Real prefería pagar por producto realizado –a destajo– y no tener demasiados oficiales de manos en nómina.

LOS BORDADORES DE LA REAL CASA: ENTRADA EN LA CORTE, TÍTULOS Y JUBILACIÓN (1789-1808)

El acceso a los oficios de Corte se efectuaba mediante distintas vías y atendiendo a múltiples elementos. Entrar en la corte era el primer eslabón de la trayectoria profesional de un trabajador privilegiado. Primero, había que obtener una plaza y a su vez convertirse en oficial de manos. Tras su nombramiento, el aspirante pasaba a ocupar su lugar en la jerarquía palatina[10]. El puesto al que optaba este tipo de artífices se encontraba estratificado y el mayor reconocimiento pertenecía a quienes habían servido en la Real Cámara. Después de las disposiciones institucionales correspondientes, los trabajadores obtenían el título de criado real y, en algunos casos, el permiso de colocar las armas reales en la entrada de sus tiendas o fábricas[11]. En conjunto, esta situación posibilitaba la adquisición de una nueva identidad socioprofesional, o un nuevo estatus, manifestado mediante signos distintivos como el uniforme y una serie de valores emanados del entorno cortesano del que eran partícipes[12].

Otra de las formas de acceso era la interinidad, como fue el caso del sastre de cámara de la reina, Pedro Alcántara García. Esta vía se configuró como un arma de doble filo pues estos dependientes reales gozaban de menos ventajas que los titulares, ya por haber trabajado durante un periodo concreto de tiempo o ya por contar solo con encargos específicos. Con duro trabajo y puntualidad, el sastre se benefició de los derechos de ser oficial de manos[13]. Una tercera forma de acceso era la enfermedad

---

Un ejemplo de ello fue el que muestra el matrimonio González-Font. López Barahona, Victoria: *Las trabajadoras en la sociedad madrileña del siglo XVIII*. Madrid, Asociación cultural y científica iberoamericana, 2016, pp. 305.

9. Moral Roncal, Antonio: *Gremios e ilustración en Madrid (1775-1836)*. Madrid, Actas, 1998, p. 392.

10. En la gran mayoría de casos el jurar plaza era un mero trámite, puesto que muchos oficiales de manos trabajaban con anterioridad en la Real Casa. Aunque hay excepciones en las primeras décadas del siglo XIX, como es el caso de Francisco Navarro. El bordador envió una obra bordada junto con una carta propia recomendando sus servicios y para que se fijasen en su destreza a la hora de ejecutar las obras. AGP, personal, caja 735, exp. 39, «Francisco Navarro, bordador de cámara»

11. Como es el caso del zapatero de la reina María Josefa Amalia de Sajonia, Manuel Perez Terán, que solicitó el escudo de armas reales el 7 de diciembre de 1827. AGP, personal, caja 824 exp. 15, «Manuel Perez Terán, zapatero de la reina».

12. Romero González, Álvaro: «Los bordadores en la monarquía hispánica: trayectorias profesionales y familiares (1578-1700)», *Magallanica*, 7 (2021), p. 273.

13. AGP, personal, caja 35 exp. 20, «Pedro Alcántara García, sastre de cámara de la reina».

o cubrir bajas, como ocurrió con el bordador Juan López de Robredo, que cubrió las ausencias y enfermedades de su padre, Manuel de Robredo también bordador de casa y cámara de los reyes[14]. Al fallecer su padre, Juan heredó su oficio[15].

La modalidad más directa para obtener una nómina en la corte era solicitar una merced. Esta práctica fue más accesible para los habitantes de Madrid que buscaban trabajo y amparo regio. Muy pocos se aventuraban a viajar a Palacio para buscar dicho beneficio, pero los hubo. Un ejemplo fue el de Enrique Suleau, maestro bordador francés domiciliado en Madrid, que se presentó con un memorial explicando que había estado trabajando 22 años en Madrid y en la Real Fábrica de Bordados dirigida por José Nieto[16]. Este memorial fue denegado el 27 de agosto de 1807[17].

Otra forma recurrente de acceso fueron los enlaces matrimoniales con otros artífices o con personal que trabajaba para la Casa Real. Sirva como ejemplo la sobrina de Bernardino Pandeavenas, Micaela, casada con el mozo de guardarropa de Fernando VII, Alejo Abella[18]. Acerca de este núcleo familiar conocemos a través de las fuentes primarias que vivía en las cercanías del Real Palacio, concretamente en la casa de Pajes, en el cuarto bajo. Las redes familiares constituían un fuerte vínculo que se consolidaba de generación en generación y permitían aglutinar distintos oficios en un mismo clan familiar. Así sucedió con la familia Robredo y Pandeavenas, pasando su oficio de padre a hijo y, también, de tío a sobrino.

Los artífices de la Casa Real no tenían obligatoriedad de ser maestros. No se les exigía dicha titularidad, puesto que era un oficio jurado y, en algunos casos, heredado, como ocurrió con Juan López de Robredo[19]. En los expedientes personales de los oficiales de manos se detalla si debían disfrutar de la exención de media anata[20], o si tenían derecho a tener cirujano, médico y botica, al tener problemas de salud o estar próximos a la vejez. Otra serie de beneficios que podían obtener elevando memoriales al monarca eran el derecho de vestir uniforme de manos o poder ostentar el distintivo de «Don»[21]. Sin embargo, esta serie de oficiales también podían solicitar el honor

14. AGP, personal, caja 888, exp. 20. «Manuel de Robredo, bordador de cámara». Esta referencia ha sido extraída del artículo: Barreno Sevillano, María Luisa: «Bordadores de cámara y situación del arte de bordar en Madrid durante la segunda mitad del siglo XVIII», *Archivo Español de Arte*, 47 (1974), p. 277.

15. AGP, personal, caja 572, exp. 9, «Juan López Robredo, bordador de cámara». Esta referencia ha sido extraída del artículo anterior: *Ibidem*, p. 279.

16. López Barahona, Victoria: *op. cit.,* pp. 257-258.

17. AGP, reinados Carlos IV, cámara, legajo 18, «Pruebas de bordadores, años 1789-1808».

18. AGP, administración general, caja 22946, exp. 21, «Real Sumillería de Corps, nombramientos y ascensos en el Real Guardarropa 1814-1833».

19. Debemos aclarar que los descendientes o hijos de un bordador no heredaban el oficio del cabeza de familia, sino que tenían más facilidades de incorporarse a dicho trabajo. Los descendientes también podían ser trabajadores –normalmente eran oficiales mozos de un determinado trabajo– previamente antes de ser seleccionados al puesto de su pariente. Un ejemplo de dicha situación es la propia familia de Robredo ya que ninguno de sus hijos –José, Juan, Juana y Ramona– continuaron con el trabajo de su padre. Sin embargo, José al ser oficial del taller de su padre, se hizo cargo de la casa-tienda, aunque no trabajó para la Casa Real.

20. Media anata: antiguo impuesto instaurado por Real Cédula el 18 de agosto de 1631. El impuesto gravaba los cargos públicos y las concesiones o mercedes remuneradas por la monarquía, obligando al beneficiario a pagar la mitad de su sueldo correspondiente al primer año. Generalmente, el tributo no se aplicaba en su totalidad.

21. Un caso llamativo son las diversas solicitudes del sastre de cámara, Pedro Alcántara García para obtener el título de Don. En comparación con otros artesanos como López de Robredo, al sastre le costó el doble puesto que no heredó el oficio y su familia no tenía vinculación con la Real Casa. La solicitud de distintivo de Don se hace el día 21 de marzo de 1789, AGP, reinados Carlos IV, cámara, legajo 19.



FIGURA 1. FRANCISCO DE GOYA, *JUAN LÓPEZ DE ROBREDO*, C. 1790-1800. ÓLEO SOBRE LIENZO.
Colección particular. Licencia Creative Commons

de vestir uniforme de personal de la Casa Real, algo que en el caso de Juan López de Robredo fue concedido tras el fallecimiento de su padre, Manuel, puesto que en su juramento el día 16 de febrero de 1788 se le concedió dicho derecho. Aunque eso no fue todo. La relación de Robredo con los monarcas fue muy fructífera, ya que fue retratado por el pintor de cámara Francisco de Goya, según ha explicado María Luisa Barreno[22]. En dicho retrato aparece vistiendo el «gran uniforme de bordador de cámara de S.M», un tipo de uniforme destinado a ceremonias palatinas. El retratado lleva en sus manos uno de los diseños de sus dibujos, que posteriormente se bordó en los uniformes del personal. Concretamente, porta el mismo boceto que está bordado en su casaca[23] (FIGURA 1). En la ficha del catálogo de la Fundación Goya aparece datado entre

22. Barreno Sevillano, María Luisa: «El retrato del bordador Juan López de Robredo por Goya», *Archivo Español de Arte*, 47 (1974), p. 82.
23. *Ibidem*, p. 83. AGP, registros, 857, f. 69a. «*Colección de diseños de uniforme bordados*».



FIGURA 2. ZACARÍAS GONZÁLEZ VELÁZQUEZ, FRANCISCO TOLOSA Y AVIÑÓN, 1785. ÓLEO SOBRE LIENZO. Museo Lázaro Galdiano. Madrid

los años 1790 a 1800[24]. Estas fechas posiblemente estén cercanas a la realización de la colección de diseños bordados realizado por el bordador de cámara.

No obstante, Robredo no es el único bordador que fue retratado a lo largo del siglo XVIII, ya que destaca el retrato del bordador Francisco Tolosa realizado por Zacarías González en 1785 (FIGURA 2)[25]. Sin embargo, Tolosa no aparece retratado vistiendo el uniforme de bordador de cámara, puesto que recibió encargos específicos para bordar vestidos para María Luisa[26]. Acerca de este bordador conocemos que fue maestro de Francisco Navarro, bordador de casa y cámara a lo largo del reinado de Fernando VII[27].

Siguiendo las distintas formas de acceso a la Casa Real, tenemos otro aspecto relevante de la trayectoria profesional de este personal: la jubilación. Había de dos tipos: una, por avanzado estado de edad y salud, y otra por viudedad u orfandad. En el primer caso destaca el caso de la encajera de la reina María Luisa y de las sucesivas esposas de Fernando VII. La encajera se jubiló el 26 de septiembre de 1846, después de trabajar para la corona durante 45 años, y recibió una pensión de jubilación de 6.160 reales[28]. En el segundo tipo se encuentra Aquilina Jesusa Cuevas, viuda del bordador de cámara, Juan López de Robredo, que solicitó una pensión de viudedad de 1.333 reales al mes, una de las pensiones más altas de las viudas de los oficiales de manos[29].

Este tipo de beneficios por la vía de la remuneración se mostraban como un factor identitario, al permitir al individuo en cuestión considerarse parte de un grupo distinguido. Esta situación socioeconómica comenzaba a fraguarse tras su entrada en el puesto, pues el oficial de manos, amparado bajo la Real Cámara, percibía una

24. El retrato del bordador se encuentra en una colección privada, se puede consultar en: <*https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/juan-lopez-de-robredo/410*>.

25. Núñez Vernis, Bertha: «Zacarías González Velázquez: nuevos retratos familiares y otras obras inéditas», *Goya*, 247-248 (1995), p. 28. Acerca de la trayectoria de este bordador: Agua de la Roza, Jesús y Nieto Sánchez, José: «Organización del trabajo. salario artesano y calendario laboral en el Madrid del siglo XVIII», *Sociología del trabajo*, 84 (2015), p. 78.

26. Tolosa bordó para la reina un brial de color rosa bordado de plata y distintos abalorios por el importe de 840 reales. AGP, administración general, legajo 223, exp. 2, «Cuenta de Francisco Tolosa, diciembre de 1788».

27. AGP, personal caja 735, exp. 39, «Maestro del bordador: Francisco Navarro, bordador de cámara».

28. AGP, personal, caja 16629 exp. 1, «Juana Bernard, encajera de cámara».

29. AGP, administración general, caja 5311, «Documentos justificativos de libramientos de la Real Casa y Patrimonio, agosto de 1820. Nómina de viudas».

serie de ventajas concretas frente a los artesanos de la Villa[30]. No es extraño que hubiese rivalidades entre ambos colectivos, como en la huelga de sastres de 1753[31]. Las relaciones laborales mantenidas entre los trabajadores de villa y los de corte también eran versátiles, pues muchos de estos últimos procedían de las filas de los de villa. En este sentido, el disfrute de privilegios por parte de los de corte se manifiesta en casos como el de Ceferino Alguacil, que fue testigo en algunos exámenes de cotilleros, o Pedro Alcántara García, que alcanzó el grado de veedor del gremio de sastres[32]. Este tipo de vínculos podían catapultar a estos artífices en el oficio, pues les permitía recibir encargos por parte de la corona[33]. Así, los artífices de villa pudieron recibir encargos por la corona y escalar dentro de la jerarquía laboral de la Casa Real.

El espacio también permite conocer las oportunidades de las que gozaron ciertos artífices. Si bien es cierto que el derecho de aposentamiento de origen medieval ya no tenía presencia a fines del siglo XVIII y primeras décadas del siglo XIX, en la ciudad había propiedades de la monarquía que permitieron a algunos oficiales de manos poder instalarse en espacios alquilados o dependientes de aquella. En las cuentas y documentos justificativos consultados destaca el asentamiento de varios trabajadores en el llamado «Barrio de Palacio» y zonas aledañas, como las calles Montera, Jacometrezo, Carmen y Mayor. Todo parece indicar que los menestrales vinculados con la Casa Real no desperdiciaban ni la cercanía a Palacio, ni las posibilidades que ofrecía la ubicación de sus tiendas y talleres en el centro de la ciudad.

LOS BORDADORES DE CÁMARA: ¿ARTISTAS O ARTESANOS?

Los bordadores de cámara fueron considerados artistas pues su labor, a diferencia de la de los sastres, radica más en la creatividad artística y no en la confección de vestidos[34]. Incluso, los bordadores de cámara fueron retratados por los pintores de cámara. Como hemos mencionado anteriormente, Goya inmortalizó a Juan López de Robredo en un cuadro donde el bordador tiene entre sus manos un boceto perteneciente a la colección de diseños para el personal de la Casa Real. Este bordador fue miembro de una famosa dinastía de bordadores y, a la muerte

30. Cardiñanos Bardeci, Inocencio: «Ordenanzas municipales y gremiales de España en la documentación del *Archivo Histórico Nacional*», *Cuadernos de Historia del Derecho*, 24 (2017), p. 272. Este proceso se culminó cuando en 1783 se habilitó a todos los oficios para obtener empleos públicos declarándolos honestos y honrados. Las artes y oficios de herreros, curtidores, sastres, zapateros y carpinteros se tendrían por honestos y honrados, y el uso de ellos no envilecía a la familia ni persona que lo ejerciera ni la inhabilitaba para obtener empleos municipales.

31. La huelga de sastres rechazaba la subida de precios y reclamaba el mismo salario que los sastres de corte. Véase: Nieto Sánchez, José: *Artesanos y mercaderes: una historia social y económica de Madrid (1450-1850)*. Madrid, Fundamentos, 2006, p. 455.

32. El cotillero de cámara de la reina María Luisa, Ceferino Alguacil, fue testigo en distintos exámenes de maestro cotillero. Un ejemplo es: Archivo Histórico de Protocolos (AHPM), Madrid, 19.979, ff. 383a.– 384r., «Carta de examen de Bernardo Barbosa, 6 de noviembre de 1793». El sastre de cámara de la reina aparece siendo veedor del gremio de sastres, como se detalla en distintas cartas de examen del año 1787. AHPM, 19.445, ff. 521r. – 526a.

33. Nieto Sánchez, José: *op. cit.*, p. 360. La familia Ubon, que pasó de producir medias de seda para los habitantes de Madrid a tener encargos por parte de la Real Cámara.

34. El paso de la concepción de artesano a artista requeriría un amplio trabajo que excede los límites de este artículo. Para poder contextualizar dicha situación nos remitimos al estudio: Shiner, Larry: *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona, Paidós, 2021, pp. 57-63.

de su padre en 1788, heredó la plaza de bordador de cámara. Desde aquel instante se convirtió en el más perfecto colaborador de los sastres reales, proporcionando a la reina María Luisa exquisitas muestras de su habilidad. Sus trabajos cubrían la decoración de sillerías, cortinas, tapices, vestidos, paños de tocador, etc., obras que le acreditan como el mejor bordador de fines del siglo XVIII y principios del nuevo siglo[35]. Además, Robredo firmaba lo que producía. Según apunta Pilar Benito, el hábito de firmar o marcar no era algo casual y mucho menos en el caso de Robredo[36]. Se trataba de una forma de reivindicar la profesión de bordador como artista, igualándola al arte de la pintura. La misma Pilar Benito encontró la firma del bordador en la colgadura de la Sala de los Cuadros bordados de la Casita del Príncipe en El Escorial y en unas refinadas cortinas destinadas al Oratorio de la Reina María Luisa de Parma en el Palacio de Madrid[37]. Esta última obra firmada certifica la importancia de Robredo como artista y su estrecha relación con la soberana[38].

En 1789, los oficiales de manos destinados a construir la apariencia de los reyes, fueron considerados por primera vez como «artistas» dentro de la jerarquía palatina. El ejemplo más llamativo era el del bordador de cámara de los reyes, Juan López de Robredo, el cual recibió numerosos honores: vestir el uniforme de personal de la Casa Real, distintivo de *Don*, médico, botica, cirujano, carruaje para las jornadas reales, además de contar con una importante nómina. Sin embargo, Robredo no fue el único que consiguió los llamados «honores de artista», pues otros, como el maestro botonero, Francisco Lorel lograron auxilio para mantener sus obligaciones y ser considerados artista de cámara de la reina María Luisa[39].

Debemos de tener en cuenta, que en el contexto de la Casa Real tener honores de artista significa ser considerado como tal y obtener diversos favores reales, como el aumento de pedidos y acceder a la real servidumbre, vestir uniforme, tener auxilio médico, obtener socorros y estar presente en las jornadas reales de los Reales Sitios. Este último acceso es uno de los más relevantes para los oficiales de manos, ya que significa gozar de plena confianza por parte del monarca, además de contar con pequeñas ayudas económicas.

Entre 1814 y 1820 se elaboró un primer listado de *Artistas y proveedores de la Real Casa, Capilla y Cámara de SM*. En este registro se especificaron todos los artistas que trabajaban para la imagen de los reyes, desde cordoneros, sastres, floristas, cofreros, pasamaneros, zapateros, medieros y plumistas, entre otra serie de proveedores dedicados al comercio textil. Este es el único listado de los artistas

35. Recientemente la especialista Pilar Benito ha vuelto a recordar la maestría de Juan López de Robredo en la conferencia: Benito, Pilar (2022): «Joyas de seda. Las colecciones textiles de Patrimonio Nacional». En: *https://www.youtube.com/watch?v=kcj_KSct3Gk*.

36. Benito, Pilar: *Paraísos de seda. Tejidos y bordados de las casas del Príncipe en los Reales Sitios de El Pardo y El Escorial*, (Tesis doctoral inédita), Universitat de València, 2015, p. 316.

37. Benito, Pilar: *op. cit.,* pp. 33-318. También se detalla en: Barreno Sevillano, María Luisa: «Colgaduras bordadas de las Casitas de El Escorial, El Pardo y Aranjuez», *Reales Sitios*, 48 (1976), pp. 43-44. Véase: López Castán, Ángel: *Los gremios artísticos de Madrid en el siglo XVIII y primer tercio del siglo XIX oficios de la madera, textil y piel*, (Tesis doctoral inédita), UAM, 1989, pp. 574-575.

38. Benito, Pilar: «El oficio de Tapicería del Palacio Real de Madrid», *Arbor*, 665 (2001), p. 204.

39. AGP, reinados Carlos IV, cámara, legajo 20, «Medieros, botoneros, cofreros, guitarreros, abaniqueros, cuchilleros, cajeros, cerrajeros, floristas, ebanistas, cesteros, cordoneros (1789-1808)».

del vestido que trabajan para la corte de Fernando VII en las primeras décadas del siglo XIX. En este registro se detalla que los distintos oficiales de manos dedicados a la confección tendrán el nombre de «artistas»[40]. Sin embargo, el siglo XIX fue una de las centurias donde se pone en valor el trabajo de los artistas dedicados a las labores de la confección y del vestido. Después de la muerte de Fernando VII, María Cristina en su papel de reina gobernadora emitió una real orden que consideraba la eliminación de los oficios de manos de casa y cámara. Desde entonces estos oficiales iban a ser nombrados como «artistas», independientemente de qué oficio o labor desempeñasen en la Casa Real. El documento con data de 30 de septiembre de 1834 deja claro que:

> (...) Los oficios de manos de la Real Casa y Cámara fueron abolidos entre otras reales ordenes por la general de 30 de septiembre de 1834, y desde entonces quedaron anulados y caducaron los nombramientos que estaban hechos ejecutándose cuanto es propio de aquellos por los artistas que se creen más a propósito y mayores ventajas ofrece, y este es el sistema que le sigue en el día: de consiguiente ninguna reclamación justa puede deducir el recurrente si como asegura no se le emplea en cosas de su oficio porque tampoco hay obligación de ello (...)[41].

JUAN LÓPEZ DE ROBREDO. NUEVOS DATOS Y ENCARGOS REALES

La biografía de este bordador revela desde sus orígenes familiares su vinculación con el oficio. Juan era hijo de Teresa Nieto, procedente de Chinchón, y Manuel de Robredo, natural de la ciudad de Toledo y sobrino de Bernardino de Robredo, ayuda de jefe de la real tapicería de Carlos III. Fue bordador de cámara del rey Carlos III, los príncipes e infantes, El 12 de febrero de 1788 fue nombrado bordador de cámara permitiéndole el uso del uniforme del guardarropa, que por orden real del 9 de marzo de 1796 había concedido el rey a su difunto padre. Poco después de su nombramiento, pagaba 7.866 maravedís de vellón por la media anata correspondiente a su nombramiento como bordador de cámara[42].

En 1790, Juan solicitó a los monarcas la asignación de un sueldo por cada vestido que realizaba. De esta manera, cobraba anualmente 15.000 reales, o un sueldo mensual de 600 reales, descontando la media anata. Desde el 9 de junio de 1793 disfrutó del distintivo de «Don», como su compañero, el sastre de cámara, Pedro Alcántara[43].

Su primera obra como bordador de cámara de María Luisa aparece en una cuenta correspondiente a los meses de marzo-junio de 1788. La factura fue cobrada el 24 de noviembre y alcanzó un valor de 50.922 reales. En ella se detallan vaqueros

40. AGP, registro 999, «Artistas y proveedores de la real casa, capilla y cámara de SM, 1814 hasta 1834».
41. AGP, personal, caja 824, exp. 15, «Real orden de 1834».
42. AGP, reinados Carlos III, legajo 203, «Real Cámara, bordadores, años 1766-1788».
43. AGP, registros 100, f. 339a, «Registro de reales órdenes, decretos y resoluciones sobre asuntos referentes a la Real Cámara, años 1781-1794».

con ricas bordaduras de oro[44]. El 30 de diciembre de 1788, la soberana encargó un vestido de corte para su entrada real, con bordaduras en plata y lentejuelas[45]. Los costes de la mano de obra y los textiles empleados por Robredo revelan que se trata de una obra de excelente calidad. Las cuentas del bordador especifican los vestidos destinados a entradas y otra serie de eventos, como un vestido para el día de San Fernando. La factura de este vestido y otras prendas tiene un importe de 67.201 reales, y en ella también se especifican los vestidos bordados destinados a las damas del servicio de la soberana[46].

En las cuentas sucesivas, los precios de Robredo se mantienen entre 6.000 y 50.000 reales. Pero estas no serán las facturas de vestidos bordados más costosas del artesano, pues una de 1793 alcanzó la astronómica suma de 136.194 reales. En las obras del bordador se detallan vestidos bordados para las camaristas y trajes de novia para las damas como regalo por parte de la reina[47].

Apenas han quedado obras del artesano, pero se han conservado algunos de sus dibujos en la colección de diseños bordados para el personal de la Real Casa, como hemos podido explicar anteriormente. Conviene subrayar que entre los informes y facturas se ha conservado un pequeño boceto de un dibujo de bordado para la reina, realizado el 29 de septiembre de 1795, aunque no se especifica si es para un vestido de corte u otra prenda de vestir[48] (Figura 3).

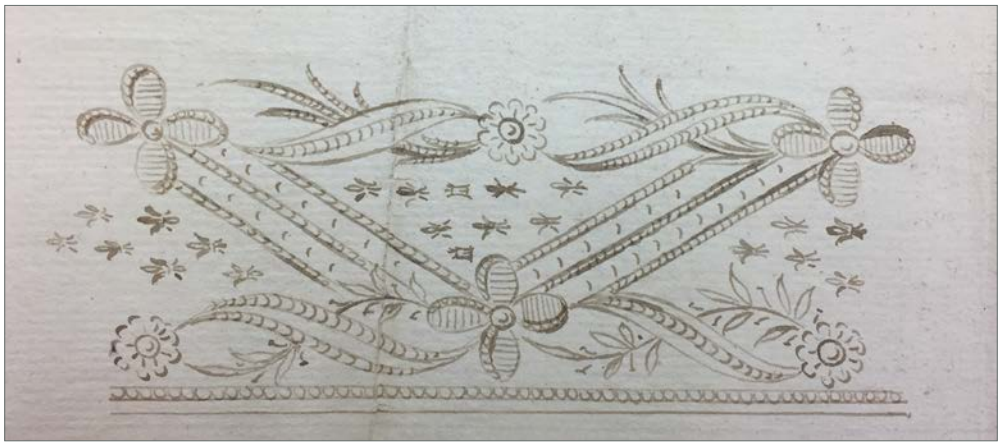


FIGURA 3. JUAN LÓPEZ DE ROBREDO, BOCETO DE BORDADO PARA UN VESTIDO DESTINADO A LA REINA, 1795. AGP, REINADOS CARLOS IV, CÁMARA, LEGAJO 18. Fotografía de la autora

44. AGP, administración general, legajo 223, exp. 1. «Cuenta de Juan López de Robredo, en noviembre de 1788», véase el documento 1 del apéndice.

45. AGP, administración general, legajo 223, exp. 2, «Cuenta de Juan López de Robredo, en diciembre de 1788». Acerca de los vestidos que llevaban los reyes en su entrada real y quien realizó sus bordados: Descalzo Lorenzo, Amalia: «Carlos IV y María Luisa de Parma: vestidos para reinar», en Lorenzo, Elena de (coord.): *La época de Carlos IV (1788-1808). Actas del IV congreso internacional de la Sociedad Española de Estudios del siglo XVIII*. Oviedo, Trea, 2009, p. 382. El encargo puede verse en el documento 2 del apéndice.

46. AGP, administración general, legajo 225, exp. 1, «Cuenta de Juan López de Robredo, en abril de 1789».

47. AGP, administración general, legajo 233, exp. 1, «Cuenta de Juan López de Robredo, en julio de 1793».

48. Durante su trayectoria en las dependencias palatinas, el bordador trabajó para la condesa de la Puebla. En la factura se detallan varias partidas de varas bordadas en oro, por el importe de 123 reales y 28 maravedís desde enero hasta septiembre de 1797: Archivo Histórico de la Nobleza (AHNOB), Toledo, Osuna, caja 185, d. 1, «Documento justificativo de pago de Juan López de Robredo, en septiembre de 1797».

El historial de las obras de Robredo destinadas para el uso de la reina es innumerable. Probablemente, la parmesana encargó varias obras «en conjunto» con lo que vestía su marido, pues sabemos que, en algunas ocasiones, la reina se vistió utilizando los mismos motivos decorativos bordados que el monarca. Un ejemplo de ello aparece en la cuenta del 1 de enero al 19 de abril de 1797, cuyo importe es de 39.387 reales. Los tejidos de estas obras fueron suministrados por Iruegas e Ibarra y entregados a Robredo[49].

Entre 1807 y 1808 Robredo estuvo al servicio del infante Francisco de Paula, puesto que los reyes preferirían encargar las obras a otros bordadores que se encontraban en la dependencia de la real cámara. En los años siguientes, Robredo no fue el único bordador de cámara de la familia real. María Luisa recurrió a Bernardino Pandeavenas y también solicitó obras a la escuela de niñas de la Real Sociedad Matritense dirigida por José Nieto. Con todo, las obras de nuestro artista siguieron siendo muy demandadas y cosechando éxitos y Robredo llegó a gozar de carruaje propio para desplazarse a las jornadas reales de los monarcas. El análisis de sus encargos permite contabilizar más de 45 cuentas entregadas a la tesorería, de costes muy elevados como hemos detallado.

El bordador trabajó durante 24 años al servicio de los reyes y su familia. En 1808, fecha de su fallecimiento, sus hijos reclamaron el pago de las últimas obras entregadas al real servicio de la reina, las cuales ascendían a 60.359 reales[50]. Su hijo José de Robredo se convirtió en oficial mayor del obrador de su padre, establecido en el número 1 de la calle Hortaleza de Madrid (manzana 328)[51]. Su hermano Juan sirvió como oficial en el regimiento de tiradores de Murcia. En la contienda de 1808 fue hecho prisionero y conducido hasta Francia, mostrando todo su apoyo a los monarcas durante la guerra[52]. Finalmente, las múltiples solicitudes de sus herederos a la corona surtieron efecto en los años siguientes[53]. Las deudas atrasadas se elevaban a una cantidad de 165.267 reales[54] y fueron pagadas progresivamente por la real tesorería en distintos plazos. Por ejemplo, en 28 de noviembre de 1830 José López de Robredo recibió un abono de 40.739 reales por las partidas debidas a su padre[55].

---

49. AGP, administración general, legajo 240, exp. 4. «Cuenta de Juan López de Robredo y cuenta de Iruegas e Ibarra. Ambas facturas fueron cobradas en abril de 1797». Dicho encargo se encuentra en el documento 3 del apéndice.

50. Cifra solicitada por los herederos de Robredo: AGP, reinados Fernando VII, caja 168, exp. 14, «Nota de los pagarés de Solana en agosto de 1815».

51. Información de la casa-tienda en: AHPM 25.558, ff. 19a. – 21r., «Poder general, otorgado por Mariano Torrente y su mujer Juana López de Robredo a favor de José de Madrazo, a quien nombran su administrador y apoderado».

52. AGP, personal, caja 572, exp. 9, «Juan López de Robredo, bordador de cámara».

53. AGP, reinados Fernando VII, caja 554, exp. 17. «Expediente a instancia de la heredera de Juan López de Robredo, bordador que fue de la cámara en que solicitan el abono de unas cuentas».

54. AGP, reinados Fernando VII, caja 5, exp. 6. «Créditos del bolsillo secreto de la Reina Madre, satisfechos por la tesorería general de la real casa, los cuales se remiten a la contaduría general de la misma con la cuenta del año de 1830».

55. AGP, registros 1566, f. 226a., «Registro de los reales decretos y órdenes del rey correspondientes a la Real Cámara, años 1826-1831».

CONTENIDO DE LA *COLECCIÓN DE DISEÑOS DE UNIFORMES BORDADOS CEDIDO POR S.M.* ¿UNA OBRA DE JUAN LÓPEZ DE ROBREDO?

La colección de diseños para uniformes bordados se compone de 138 hojas apaisadas que reproducen en color los diseños de los bordados pertenecientes a los distintos uniformes del personal de palacio. El álbum en cuestión contiene 96 diseños de los dibujos bordados. Aunque su autoría no puede argumentarse documentalmente, pensamos que puede deducirse a través del retrato de Goya[56]. Siguiendo la propuesta de María Luisa Barreno y considerando que el dibujo que porta en el retrato coincide con su casaca y uno de los diseños del libro, creemos que esta obra se puede atribuir a José López de Robredo (Figura 4)[57].



FIGURA 4. FRANCISCO DE GOYA, DETALLE, JUAN LÓPEZ DE ROBREDO, C. 1790-1800. ÓLEO SOBRE LIENZO. Colección particular. Licencia Creative Commons

Siguiendo esta argumentación, entre las obras de Francisco de Goya sobresale una copia de un retrato de la reina del pintor conservada en el Museo del Prado. En ella la reina luce un vestido de corte escotado con manga corta en color blanco, y encima lleva una sobrecamisa de color rosa con motivos vegetales bordados. La parte central de la prenda de encima probablemente estuviese bordada por Robredo, puesto que las flores bordadas son muy parecidas a las de sus bocetos. Concretamente, el boceto de las manos del retrato de Robredo nos recuerda al bordado que luce María Luisa (Figura 5).

56. Posiblemente los primeros diseños se empezaron a gestar en 1799 y 1800 debido a que Francisco de Goya retrató al bordador en ese periodo de tiempo. En el único estudio que tenemos de este retrato fue realizado por María Luisa Barreno Sevillano, que sitúa en esa fecha la realización de dicho retrato. El diseño de los bordados no se extiende más de 1808, puesto que en ese año falleció el bordador.

57. Barreno Sevillano, María Luisa: *El retrato del bordador*..., p. 83.



FIGURA 5. ANÓNIMO, COPIA DE FRANCISCO DE GOYA, LA REINA MARÍA LUISA DE PARMA, C. 1800. ÓLEO SOBRE LIENZO. Museo Nacional del Prado, Madrid



FIGURA 6. JUAN LÓPEZ DE ROBREDO, DIBUJO DEL BORDADO DEL VESTIDO DE GALA QUE USABA LA REYNA Y SSAA, 1800-1808. AGP, REGISTRO 857, F. 5R. Fotografía de la autora

En esos años los monarcas solicitaron la renovación de los uniformes del personal de la casa, para que se adecuasen a la nueva moda[58]. De ningún otro bordador se conoce una colección de diseños, aunque sí obras como es el caso del bordador de cámara de Carlos III, Antonio Gómez de los Ríos. El bordador realizó escenas del Quijote para el dormitorio del rey en el palacio de Aranjuez[59]. La producción del artífice al servicio de los reyes fue a más. También sobresale una serie de colgaduras blancas bordadas que se colocaron en la iglesia del monasterio de San Jerónimo de Madrid con motivo de la jura de Fernando VII como príncipe de Asturias. Dicha obra aparece representada en la pintura de Luis Paret en 1791[60]. En años previos al reinado de Carlos IV realizó una dalmática (1743-1756) con escenas inspiradas en *El triunfo de la iglesia* de Pablo Rubens que se conserva la Galería de las Colecciones Reales de Patrimonio Nacional[61].

El álbum se divide en ocho grandes capítulos. En las primeras páginas de la obra se recopilan dibujos bordados para la reina, la princesa de Asturias y las infantas (FIGURA 6).

58. Barreno Sevillano, María Luisa: «Archivo de Palacio y Museo de Trajes de Aranjuez: el bordado de los uniformes en la corte de Carlos IV y María Luisa», *Reales Sitios*, 42 (1974), p. 15.

59. Benito, Pilar: «Una escena del Quijote bordada por Antonio Gómez de los Ríos para el dormitorio de Carlos III en el Palacio Real de Aranjuez», *Archivo Español de Arte*, 73 (2000), p. 63. Niño, Felipa: «Una obra del bordador de cámara Antonio Gómez de los Ríos», *Archivo Español de Arte*, 14 (1941), p. 309.

60. Barreno Sevillano, María Luisa: «Doseles bordados para la Corona española en el siglo XVIII (1), Palacios Reales de Madrid y de La Granja», *Reales Sitios*, 59 (1979), pp. 57-64. Barreno Sevillano, María Luisa: «Doseles bordados para la Corona española en el siglo XVIII (2), Palacio Real de Madrid», *Reales Sitios*, 60 (1979), pp. 50-51.

61. Dicha dalmática se puede visualizar en: <*https://www.galeriadelascoleccionesreales.es/obra-de-arte/dalmatica/f3c6be4d-8da4-4695-8808-7851befbe580*≥



FIGURA 7. JUAN LÓPEZ DE ROBREDO, DIBUJO DEL BORDADO DEL UNIFORME DE LOS GENTILESHOMBRES DE LA REAL CÁMARA, 1800-1808. AGP, REGISTRO 857, F. 47R. Fotografía de la autora

Seguidamente, se incluyen los bordados que llevaban la camarera mayor, damas, guardamayor, azafatas, señoras de honor, camaristas y dueñas. A continuación, se describen los bordados de los uniformes de la Casa Real, incluyendo oficios como mayordomo mayor, grefier, escribientes, veedores, archivero, guardarropa, guardajoyas, arquitecto, proveedor y jefe de la repostería. Después de esta serie de oficios aparecen aquellos que se incluyen en la Real Cámara, que son: gentilhombre, ayuda de cámara, secretario, secretarios de estampilla, de sumillería, bibliotecario, cirujano, callista, boticario, pintor, platero, bordador, músico y maestro de baile. En el capítulo siguiente, aparecen los trabajos relativos a la Real Capilla: oficiales de la patriarcal, archivero, oficiales del juzgado y músicos. En el álbum de dibujos se diseñan también aquellos bordados para el uniforme del personal de la Real Caballeriza y montería, en los que se incluyen: caballerizo mayor, montero mayor, teniente de montero mayor, veedor, caballeros pajes y oficiales de veeduría de dicha dependencia. En otro capítulo tenemos los bordados que fueron utilizados por los consejos, secretarios, embajadores, ministros y secretarios de embajadas. Por último, se incluye aquellos bordados que iban a lucir las secretarias del despacho de la Casa Real.

Lo más trascendental de esta obra son los uniformes destinados a la reina, princesa de Asturias e infantas. En el dibujo del bordado para la reina se detalla que se usaban antes del año 1808, y se especifica que es un diseño para los días de gala. Para los días de media gala se usaba el mismo diseño, sin las cenefas con detalles de flor de lis y sin las flores (FIGURA 7). Este diseño de Robredo fue utilizado por las reinas María Isabel de Braganza y María Josefa Amalia de Sajonia[62]. Sin embargo, no tenemos ninguna documentación textil de que fuese vestido por ellas.

Esta serie de diseños se mantuvo hasta 1815 y fueron copiados por el bordador de casa, Francisco Rodríguez. Los dibujos de este último siguen los mismos motivos decorativos y vegetales que tenían los diseños de Robredo, pero los de 1815 están

62. AGP, reinados Fernando VII, caja 399, «Memoriales, 1814- 1819».

firmados por el propio bordador[63]. Al parecer los diseños de Robredo causaron gran sensación durante el reinado de Fernando VII, conservándose distintas copias de los diseños bordados.

Los bordados de la colección no aparecen firmados por Robredo, aunque sí sabemos que las copias realizadas por el bordador Francisco Rodríguez contienen su firma (Figura 8). Un ejemplo de ello es un dibujo del bordado perteneciente al uniforme de gentilhombre. Este diseño es idéntico al de Robredo. Pero el de Rodríguez no tiene color y el de Robredo muestra un sombreado y una exquisita calidad del dibujo, cualidades de las que el otro dibujo carecía.

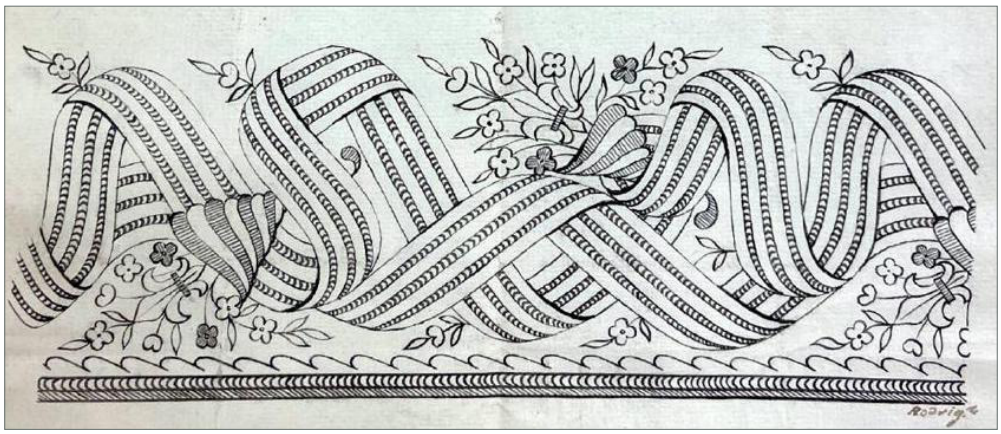


FIGURA 8. FRANCISCO RODRÍGUEZ, DIBUJO DEL BORDADO DEL UNIFORME DE LOS GENTILESHOMBRES DE LA REAL CÁMARA, 1814-1816. AGP, REINADOS, FERNANDO VII, CAJA 399, EXP. 30. Fotografía de la autora

BERNARDINO PANDEAVENAS. PORTAMUEBLES Y BORDADOR DE CÁMARA

Este afamado ayuda de portamuebles del Real Guardarropa de la reina comenzó gozando de un sueldo anual de 3.300 reales en 1793. Desde el 29 de octubre de 1794 gana ya como portamuebles una nómina de 4.400 reales al año. El 7 de marzo de 1798 se le concedieron los honores de bordador de cámara honorario[64]. Su primer encargo fueron pañuelos bordados para la reina en los meses de noviembre y diciembre de 1795, cuando cobró 3.110 reales[65].

Acerca de su vida personal, conocemos que contrajo nupcias con Ana Rodríguez, natural de Cartagena, en la parroquia de Santa María y San Martín el 30 de marzo de 1795[66]. Pandeavenas residía en el número 18 en la calle Ancha de Majaderitos (manzana 208), en el barrio de Sol. El bordador solicitó reedificar su fachada y

63. AGP, reinados Fernando VII, caja 399, exps: 26 y 30, «Bordados de uniformes del personal de la Real Casa, año 1815».

64. AGP, reinados Carlos IV, cámara, legajo 18, «Bordadores, años 1789-1808».

65. AGP, administración general, legajo 238, exp. 1, «Cuenta de Bernardino Pandeavenas, en enero de 1794». El encargo se encuentra en el documento 4 del apéndice.

66. Archivo Diocesano de Madrid, (AHDM), Madrid, 477, «Libro de registros, expedientes matrimoniales, 1795».

levantar un tercer piso. Incluso se adjunta en el informe de la reforma un dibujo de cómo sería el aspecto final de la vivienda, que estuvo realizada por el arquitecto Joaquín Rodríguez. Posiblemente en dicha vivienda trabaja Bernardino en la elaboración de bordados reales[67].

Bernardino Pandeavenas compatibilizó sus labores en la cámara de la reina con otros encargos provenientes de la élite aristocrática. Un ejemplo son los múltiples pedidos de la condesa de Benavente realizados entre 1781 y 1804. 1785 fue un año de mucho trabajo para este bordador, pues recibió una gran cantidad de encargos de la condesa, para la que confecciona bordados para vestidos de corte por 34.153 reales. En marzo de ese mismo año se consigna también un importe de 13.020 reales por un vestido de corte bordado en color carmelita. Los encargos del año 1804 son también de gran importancia porque no sólo tenemos bordados para la señora sino también para su hijo, Francisco de Borja –marqués de Peñafiel– por valor de 4.146 reales, para el día de su boda[68]. Dentro de este periodo de trabajo, se encuentra la bordadura de cuatro cortinas y el testero compuesto de 27 paños, todo cuajado de leones, castillos y flores de lis, confeccionado en el mes de agosto de 1789, por el importe de 5.733 reales, con destino a la casa de Osuna[69].

En comparación con las facturas de Juan López de Robredo, las obras de Pandeavenas tenían un coste muy inferior. Hemos de entender que, al tratarse de un bordador de cámara honorario, los encargos más costosos y ricos irían destinados a Robredo como bordador de cámara[70].

Pandeavenas también realizó confecciones encargadas por el sastre de cámara Pedro Alcántara, como un cinturón angosto bordado de plata sobre cinta y diversos chalecos por el precio de 800 reales[71]. En abril de 1798 estuvo presente en las jornadas reales de Carlos y María Luisa y la reina le encargó varias obras bordadas para una jornada en Aranjuez[72]. Los encargos incluían desde bordar diversos chales hasta componer varios bordados para la azafata Joaquina Erea, como regalo de la reina. Estas obras tuvieron un valor de 22.724 reales[73].

A lo largo de su carrera palatina, Pandeavenas estuvo presente en otras jornadas como portamuebles de la reina. Durante junio de 1801 se encargó de cargar cofres y bolsas grandes de tafetán en la jornada de Badajoz[74]. La última cuenta presentada por

67. Archivo Villa de Madrid (AVM), Madrid, secretaria, 1-56-18, «Licencia a Bernardino Pandeavenas para reedificar la fachada y levantar piso tercero en la casa número 18 en la calle Ancha de Majaderitos, 15 de enero de 1800».

68. AHNOB, Osuna, ct. 401, d. 1-19, «Bernardino Pandeavenas, maestro bordador: libramientos, cuentas y recibos»

69. AHNOB, Osuna, ct. 399, «Cuentas de la casa de osuna, años 1789-1790».

70. , AGP, administración general, legajo 241, exp. 4, «Cuenta de Bernardino Pandeavenas, en octubre de 1797». En la cuenta se señala: «(...) Un chal azul de muselina bordado de plata y fleco de plata 1.287. Un jubon bordado y cuajado de plata sobre tafetan azul turqui 2.680. Por haber cuajado un pedazo de crespon con lentejuelas de plata para hacer otras mangas de dicho jubón 120. Un chal de muselina, bordado de plata, piedras y sedas y un fleco de madroños 1.560. Por un bordado de un uniforme chico de Azafata de la nueva creación que se hizo por orden de SM 960, 11 varas de grodetur azul turqui para dicho 418. Por 7 varas y media de punzo hermano para dicho 330. Por cuenta del sastre y cordonero de hechuras y aforros del mismo uniforme 291 (...)».

71. AGP, administración general, legajo 242, exp. 3, «Cuenta de Bernardino Pandeavenas, en marzo de 1798».

72. También conocemos que Bernardino Pandeavenas no sólo confeccionó bordados para la reina, sino que estuvo presente en diversas obras del oficio de tapicería: López, Victoria: *op. cit*., pp. 129-130.

73. AGP, administración general, legajo 242, exp. 5, «Cuenta de Bernardino Pandeavenas, en mayo de 1798».

74. AGP, reinados Carlos IV, cámara, legajo 37, «Cuentas de los gastos de la Real Guardarropa, años 1801-1802».

Pandeavenas recopila las obras realizadas desde 1 de julio hasta finales de diciembre de 1806, y en ella aparece la composición de un vestido de luto que vino de Francia bordado con vidrios largos y recortados, jubones de raso, y diversos vestidos con ricas guarniciones[75]. Esta cuenta de 36.773 reales es una de las últimas que cobró el bordador en 1815.

Las trayectorias de Robredo y Pandeavenas son muy similares. Ambos fueron bordadores de cámara, aunque en el caso de Bernardino fue nombrado honorario sin sueldo como bordador, aunque sí lo recibía como portamuebles de la reina. Estos artífices se diferencian por la cantidad de encargos que recibían y los costes de material. Los bordados más costosos fueron de Robredo, los más asequibles, de Pandeavenas. Este último confecciona más de 40 obras para la reina y su servidumbre, un número semejante al de su compañero. Ambas trayectorias se han comparado en el siguiente gráfico comparativo (Figura 9). Al realizar este gráfico se ha manejado las facturas que detallan los encargos que realizó la reina María Luisa de Parma a sus dos bordadores. De esta manera, se revela que las obras de Robredo eran más costosas que las de su compañero, además de tener una manufactura exquisita y la plena confianza de la reina para la confección de trajes bordados.

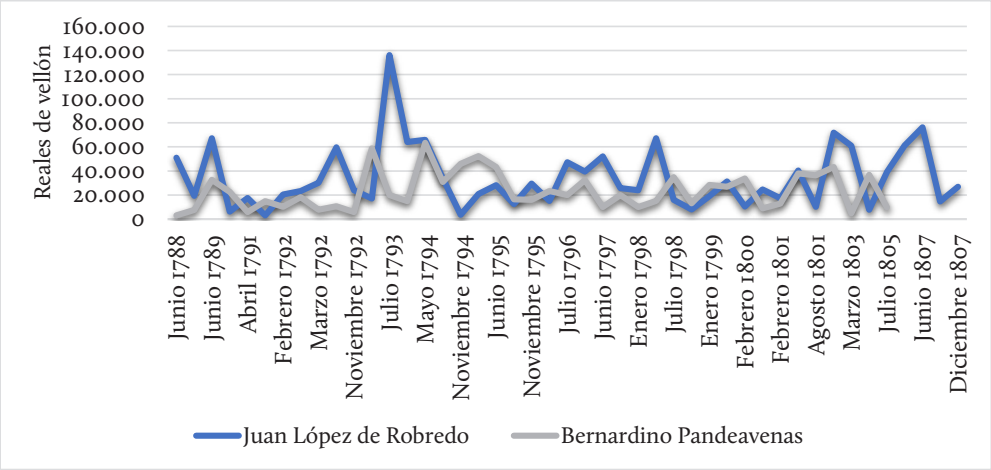


FIGURA 9. GRÁFICO COMPARATIVO DE LA PRODUCCIÓN PARA LOS REYES DE LOS BORDADORES DE CÁMARA, JUAN LÓPEZ DE ROBREDO Y BERNARDINO PANDEAVENAS (1788-1807). Elaboración de la autora

Pandeavenas sirvió a la familia real durante 26 años, seis voluntariamente con las armas en la mano durante la Guerra de la Independencia y los demás en la real servidumbre de la esposa de Fernando VII, María Isabel de Braganza[76]. Después del conflicto bélico, el nuevo monarca le concedió una pensión de 750 reales durante tres meses en 1815. En ese año siguió con su oficio de portamuebles al servicio de la reina[77]. Esta no fue su única pensión, pues durante 1822 recibió un donativo de

75. AGP, administración general, legajo 254, exp. 2, «Cuenta de Bernardino Pandeavenas, en agosto de 1807».
76. AGP, personal, caja 785, exp. 32, «Bernardino Pandeavenas, portamuebles del real guardarropa».
77. AGP, registros, 2175, s/f., «Registro de los donativos y limosnas concedidos por SM con cargo a su Bolsillo Particular, años 1815-1820».

3.000 reales anuales[78]. En años previos a su jubilación en 1819, su vacante como portamuebles fue para el mozo de oficio, Santiago García con un sueldo de 4.400 reales anuales[79].

Como la situación financiera de la monarquía era pésima, Bernardino se vio en la obligación de solicitar el pago de las últimas cuentas en las que se detallaban varios géneros para la real servidumbre de la reina y bordados para la reina madre. Incluso reclamó la cantidad de 230 reales que le quedaron pendientes como criado de la soberana antes del estallido de la guerra contra el ejército francés[80].

CONCLUSIONES

En este artículo se han ido desgranando nuevas aportaciones acerca de la trayectoria de los principales bordadores de cámara, Juan López de Robredo y Bernardino Pandeavenas. La última década del siglo XVIII fue clave para los trabajadores con oficios creativos en la Casa Real, ya que se empiezan a llamar «artistas» en vez de artesanos u oficiales de manos. En las páginas previas hemos destacado que hasta el año 1834 no tendrán esa consideración, pero se demuestra que era una situación habitual demandar los llamados «honores de artista».

Como hemos analizado, ser *artesano de Corte* era muy distinto a ser *artesano de Villa.* Los artífices de la imagen de las reinas disfrutaban de privilegios que los artistas de Villa no tenían[81]. Además de disfrutar del estatus cortesano, los miembros de la familia de un artífice de Corte también se beneficiaban del posible acceso de sus herederos al oficio palatino (al fallecer el cabeza de familia no era raro que su puesto fuese continuado por sus hijos o nietos). Los bordadores tenían conocimientos matemáticos y geométricos, además de poseer aprendizaje y título de maestría, razones más que sobradas para ser definidos como «artistas». Pero hubo que esperar al siglo XIX para que su magnífico trabajo les elevase a tal categoría, e incluso tal distintivo apareciese como un rango propio dentro de la Casa Real, con los citados «honores de artista» que conllevaban el disfrute de beneficios.

Por otra parte, las diversas tipologías de acceso a la Casa Real exponen la relevancia que las familias adquieren para preservar el favor regio, ya que grandes sagas de bordadores –Robredo, Pandeavenas o posteriormente Navarro[82]– trabajaron desde tiempos de Carlos III hasta Fernando VII. La herencia de oficio permite perpetuar el puesto y el asentamiento de grandes clanes artesanales confeccionando ropa y bordados para la familia real. Así, el traspaso de los oficios fue una costumbre muy común que se apoyaba en la tradición del desempeño artesanal y

78. AGP, registros, 2176, s/f., «Registro de donativos y limosnas concedidos por SM con cargo a su Bolsillo Particular, años 1822-1823».

79. Op. Cit., AGP, personal, caja 785, exp. 32.

80. AGP, reinados Fernando VII, caja 381, exp. 8, «Bernardino Pandeavenas, guardarropa 1817-1828».

81. Nos remitimos al estudio de: Nieto Sánchez, José: *op. cit.,* pp. 327-328.

82. Pérez, Manuel: «Francisco Navarro Arnao, el último bordador de cámara de la monarquía española», en Campi, Isabel y Ventosa Sílvia (coords.): *Nombres en la sombra: hacia la deconstrucción del canon en la Historia de la Moda y el Textil*. Barcelona, Museo del Diseño de Barcelona, 2019, p. 157.

en el aval familiar para ingresar. De esta manera, estas familias pudieron gozar de privilegios entorno a las dependencias palatinas como son: escudo de armas reales en su taller o tienda, beneficiarse de botica, médico y cirujano, además de vestir el uniforme del personal de palacio.

Sin embargo, esta situación implica preguntarnos cuál fue el grado de patrimonialización del puesto en los clanes familiares, ya que Manuel de Robredo pasó casi toda su vida trabajando para Carlos III, igual que su hijo trabajando para Carlos IV. O incluso, la familia Pandeavenas que tenían distintos integrantes en puestos de la Casa Real, como Paula Pandeavenas –costurera de cámara y hermana de Bernardino Pandeavenas–. Este clan seguiría presente hasta el reinado de Fernando VII, ya que gran parte de la familia Pandeavenas seguirá ocupando oficios reales, como costureras de la Casa Real.

Los nuevos datos aportados de las trayectorias de los bordadores indican que la maestría de Robredo fue muy superior a la de Pandeavenas, puesto que Robredo dedicó parte de su vida a trabajar para el diseño de bordados en las dependencias reales y consiguió ser uno de los mejores artistas del bordado de fines del XVIII y primeros años del XIX. Junto a Robredo, Pandeavenas realizó obras bordadas para la familia real, aunque nunca obtuvo el honor de ser llamado «artista». Pandeavenas demostró su lealtad también en la Guerra de la Independencia contra el adversario francés. Ambos bordadores guardaron siempre lealtad a la monarquía hasta las fechas de su fallecimiento, incluso después de sus muertes no se les pagaron los encargos pendientes por parte de la tesorería de la Casa Real.

Finalmente, la consideración de bordador real –o incluso cualquier oficio palatino– fue primordial para la longevidad del oficio y del clan familiar. A través de las facturas conservadas hemos podido rastrear las ingentes cantidades de dinero que se gastaba la reina en la creación de bordados para sus vestidos. Un ejemplo de la obra de los bordadores es el álbum de diseños atribuido a Robredo, el cual nos acerca a cómo eran los diseños y cómo podían quedar en la confección final de un vestido. Después de la muerte de Robredo, su sombra fue muy alargada ya que ningún bordador llegó a su maestría salvo el artífice Francisco Navarro.

APENDICE

Documento 1. AGP, administración general, legajo 223, exp. 1. Cuenta de Juan López de Robredo, en noviembre de 1788.

Extracto de la cuenta de Juan López de Robredo, bordador de cámara en los meses de marzo hasta junio del año 1788, por valor de 50.922 reales y 23 maravedís. Cobrado en 24 de noviembre de 1788.

(...) *Una turca o vaquero bordado de oro sobre muselina y piedras verdes languas y redondas y piedras de las mas nuevas a la figurin Lantejuelas canutillos y forcal con mucha prisa y es su valor, 4.639 reales y 19 maravedís. Otra bata o turca bordada muy rica sobre glase de plata de oro canutillos de oro y de plata lentejuelas de oro torcal de oro piedras lenguas monadas piedras larguas verdes piedras larguas blancas, piedras*

redondas blanca, 5.856 reales y 20 maravedís. Otra turca bordada de plata y colores rica y con toda prisa sobre azul celeste que llevara lentejuelas de plata y canutillos (...).

Documento 2. AGP, administración general, legajo 223, exp. 2. Cuenta de Juan López de Robredo, en diciembre de 1788.

Extracto de la cuenta del bordador Juan López de Robredo de las obras entregadas para el real servicio en estos seis últimos meses, 19.408 reales. 30 de diciembre de 1788.

(...) *Un vestido o jubón de gala rico que le arreglo para la que entrada su majestas religiosa bordado de lentejuelas y canutillos de plata pedrería sobre puestos y otras varias clases de materiales que tuvo de coste, 1.236 reales. 23 de julio se bordo para SM un traje o guardapiés todo cuajado de bordado de plata con lentejuelas y canutillos de plata o fuelas ricas de plata, 4.662 reales. se bordo otro vestido de corte a SM el guardapiés blanco y el vaquero mordado tornasolado y el guardapiés y jubón cuajado todo, 8.244 reales. se bordo a SM otro vestido sobre raso blanco rayado cuajado todo el brial de plata con lentejuelas canutillos y varios esmaltas, 4.228 reales* (...).

Documento 3. AGP, administración general, legajo 240[2], exp. 4. Cuentas de Juan López de Robredo y Iruegas e Ibarra, abril de 1797.

Extracto de la cuenta del bordador de cámara Juan López de Robredo desde 1 de enero de 1797 hasta 19 de abril de 1797, valor de 39.387 reales.

(...) *Otro vestido que se bordó y SM regalo 20.320, se bordó una guarnicion para brial sobre grodetur morado con lentejuelas y canutillos de plata 887, un chaleco compañero a la guarnicion anterior del mismo fondo y materiales 191, se bordo otro chaleco y guarnicion sobre terciopelo color de cereza con lentejuelas, canutillos de oro, piedras y otros géneros 2.133, se bordo a toda prisa un chaleco y guarnion para brial sobre raso blanco con oro de lentejuelas y canutillos 1.473, se bordo un chaleco sobre raso azul guarnicion de punto de cadeneta y lentejuelas 150* (...).

Extracto de la cuenta de Yruegas e Ybarra en marzo, se cobra en 26 de abril de 1797, por valor de 5.546 reales.

(...) *2 varas de grodetur verde de Florencia para chalecos, 15 varas sarga negra para vaquero y forro, 1 vara grodetur caña para chaleco, 13 varas de grodetur fondo oscuro con listas azules y motas blancas de Francia para vestido, 13 varas de raso con listas vestir para otro vestido, 2 varas de tafetan blanco y azul ancho de Francia para chalecos, 82 varas y 3 cuartas tafetan blanco ala de mosca entregado a Alcántara, 13 varas de raso negro labrado para vestido, 6 varas de tafetan negro en tela de grodetur* (...).

Documento 4. AGP, administración general, legajo 238, exp. 1. Cuenta de Bernardino Pandeavenas, en enero de 1796.

Extracto de cuenta de los pañuelos que ha bordado Bernardino Pandeavenas por orden de la reina desde noviembre y diciembre de 1795, se cobra en enero por 3.110 reales.

(...) *15 pañuelos bordados de seda, 11 sobre lino, 4 sobre crespon a razón de 558 reales cada uno por 2.370. 1 Guarnicion con lunares morados para un brial de crespon 200, 1 guarnicion de moro lino bordado de sedas 540* (...).

REFERENCIAS

Ágreda Pino, Ana María: «El bordado en Zaragoza en el siglo XVIII, entre el esplendor y la crisis. Apuntes para el estudio de la consolidación del arte del bordado en la Edad Moderna», *Artigrama*, 14 (1999), pp. 305-323.

Agua de la Roza, Jesús y Nieto Sánchez, José: «Organización del trabajo. salario artesano y calendario laboral en el Madrid del siglo XVIII», *Sociología del trabajo*, 84 (2015), pp. 69-84.

Antúnez López, Sandra: «La estructura interna del Real Guardarropa de la reina María Luisa de Parma (1788-1808)», *Revista de Historia Moderna: Anales de la Universidad de Alicante*, 41 (2023), pp. 272-294.

Barreno Sevillano, María Luisa: «Bordadores de cámara y situación del arte de bordar en Madrid durante la segunda mitad del siglo XVIII», *Archivo Español de Arte*, 47 (1974), pp. 273-300.

Barreno Sevillano, María Luisa: «El retrato del bordador Juan López de Robredo por Goya», *Archivo Español de Arte*, 47 (1974), pp. 81-83.

Barreno Sevillano, María Luisa: «Archivo de Palacio y Museo de Trajes de Aranjuez: el bordado de los uniformes en la corte de Carlos IV y María Luisa», *Reales Sitios*, 42 (1974) pp. 15-20.

Barreno Sevillano, María Luisa: «Colgaduras bordadas de las Casitas de El Escorial, El Pardo y Aranjuez», *Reales Sitios*, 48 (1976), pp. 43-56.

Barreno Sevillano, María Luisa: «Doseles bordados para la Corona española en el siglo XVIII (1), Palacios Reales de Madrid y de La Granja», *Reales Sitios*, 59 (1979), pp. 57-64.

Barreno Sevillano, María Luisa: «Doseles bordados para la Corona española en el siglo XVIII (2), Palacio Real de Madrid», *Reales Sitios*, 60 (1979), pp. 49-56.

Benito García, Pilar: «Una escena del Quijote bordada por Antonio Gómez de los Ríos para el dormitorio de Carlos III en el Palacio Real de Aranjuez», *Archivo Español de Arte*, 73 (2000), pp. 63-66.

Benito García, Pilar: «El oficio de Tapicería del Palacio Real de Madrid», *Arbor*, 665 (2001), pp. 193-219.

Benito García, Pilar: *Paraísos de seda. Tejidos y bordados de las casas del Príncipe en los Reales Sitios de El Pardo y El Escorial*, (Tesis doctoral inédita), Universitat de València, 2015.

Cardiñamos Bardeci, Inocencio: «Ordenanzas municipales y gremiales de España en la documentación del *Archivo Histórico Nacional*», *Cuadernos de Historia del Derecho*, 24 (2017), pp. 253-410.

Descalzo Lorenzo, Amalia: «Carlos IV y María Luisa de Parma: vestidos para reinar», en Lorenzo, Elena de (coord.): *La época de Carlos IV (1788-1808). Actas del IV congreso internacional de la Sociedad Española de Estudios del siglo XVIII*. Oviedo, Trea, 2009, pp. 375-387.

López Castán, Ángel: *Los gremios artísticos de Madrid en el siglo XVIII y primer tercio del siglo XIX oficios de la madera, textil y piel*, (Tesis doctoral inédita), UAM, 1989.

López Castán, Ángel: «Los mozos de oficio de la Real Tapicería y la creación de los muebles para la Jornada de Barcelona de 1802», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 20 (2008), pp. 103-122.

López Barahona, Victoria: *Las trabajadoras en la sociedad madrileña del siglo XVIII*. Madrid, Asociación cultural y científica iberoamericana, 2016.

López Terrada, María José: «La Escuela de Flores y Ornatos de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia», en González Tornel, Pablo (ed.): *Diseño, seda y flores*. Gijón, Trea, 2022, pp. 95-144.

Martínez Millán, José y Hortal Muñoz, José Eloy: «El funcionamiento diario de Palacio: los oficios de la Casa», en Martínez Millán, José y Hortal Muñoz, José Eloy (dirs.): *La Corte de Felipe IV (1621-1665): Reconfiguración de la Monarquía Católica*. Madrid, Polifemo, 2015, tomo I, pp. 440-473.

Moral Roncal, Antonio: *Gremios e ilustración en Madrid (1775-1836)*. Madrid, Actas, 1998.

Nieto Sánchez, José Antolín: *Artesanos y mercaderes: una historia social y económica de Madrid (1450-1850)*. Madrid, Fundamentos, 2006.

Niño Mas, Felipa: «Una obra del bordador de cámara Antonio Gómez de los Ríos», *Archivo Español de Arte*, 14 (1941), pp. 309-311.

Núñez, Bertha: «Zacarías González Velázquez: nuevos retratos familiares y otras obras inéditas», *Goya*, 247-248 (1995), pp. 26-32.

Pérez Sánchez, Manuel: «Francisco Navarro Arnao, el último bordador de cámara de la monarquía española», en Campi, Isabel y Ventosa Sílvia (coords.): *Nombres en la sombra: hacia la deconstrucción del canon en la Historia de la Moda y el Textil*. Barcelona: Museo del Diseño de Barcelona, 2019, pp. 157-163.

Pinto Crespo, Virgilio (coord.): *Madrid, Atlas histórico de la ciudad siglos IX-XIX*. Madrid, Lunwerg Editores, 2001.

Romero González, Álvaro: «Los bordadores en la monarquía hispánica: trayectorias profesionales y familiares (1578-1700)», *Magallanica*, 7 (2021), pp. 267-298.

Shiner, Larry: *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona, Paidós, 2021.

Vázquez Gestal, Pablo: «La Corte de Carlos IV» en Enciso Recio, Luis Miguel, *La nación recobrada: la España de 1808 y Castilla y León*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 2008, pp. 37-53.

REIVINDICARSE SIN EXPONERSE. ESTRATEGIAS TRANSLÚCIDAS EN LOS AUTORRETRATOS DE ROSA VALVERDE

VINDICATING WITHOUT EXPOSING. TRANSLUCENT STRATEGIES IN ROSA VALVERDE'S SELF-PORTRAITS

Haizea Barcenilla[1]

Recibido: 02/07/2023 · Aceptado: 22/08/2023
DOI: https://doi.org/10.5944/etfvii.11.2023.37858

Resumen[2]

Este artículo presenta y analiza una serie de autorretratos de la artista Rosa Valverde (1953-2015). Pretende, en primer lugar, dar a conocer a esta interesante artista apenas investigada. Para ello, se centra en su autorrepresentación como pintora para intentar comprender el modo en que la utilizó para reivindicarse como artista profesional. Este análisis se realiza desde la teoría de los afectos, proponiendo que la artista utilizó la estrategia translúcida, una forma de mostrar sin exponerse como cuerpo de mujer, como respuesta al sentimiento de vergüenza provocado por ser mujer en un sistema del arte patriarcal que la rechazaba. Esta estrategia se presenta como femenina, resignificando el término para definir el conjunto de experiencias compartidas atravesadas por el género que vivieron las artistas del último cuarto del siglo XX y que pudo llevarlas a utilizar estrategias de respuesta similares.

Palabras clave

Rosa Valverde; autorretrato; estrategia translúcida; teoría de los afectos; historiografía feminista

Abstract

This paper seeks to present and analyse a group of self-portraits by artist Rosa Valverde (1953-2015). Its first objective is to introduce an artist still barely researched. It uses therefore a number of self-representations as painter, in order to understand how she used them to claim herself as a professional artist. The analysis is based on affect theory, and it proposes the term «translucent strategy» to qualify the artist's

---

1. Euskal Herriko Unibertsitatea – Universidad del País Vasco. C. e.: *haizea.barcenilla@ehu.eus*; ORCID: <*https://orcid.org/0000-0001-5486-4320*>

2. Esta investigación se enmarca en los proyectos de investigación I+D *Desnortadas. Territorios del género en la creación artística contemporánea* (PID2020-115157BG-I00) y *Gorputza, egiletasuna eta generoa euskal kultur sorkuntzan* (Universidad, Empresa y Sociedad, US21/17) así como en el grupo *Hariak. Literaturaren eta arteen inguruko ikerketa feministak* (GIU22/008).

system to represent herself without exposing her female body. This strategy would respond to the feeling of shame that being a woman in a patriarchal art system provoked in her. We propose to define this strategy as feminine, re-signifying the term to define the ensemble of gender-biased experiences that women artists of the last quarter of 20th century shared, and that might have led them to develop similar response strategies.

Keywords

Rosa Valverde; self-portrait; translucent strategy; affect theory; feminist historiography

1. UN PASEO POR SAN TELMO MUSEOA

Quien pasea por el San Telmo Museoa de Donostia-San Sebastián se encuentra un cuadro extraño, algo estrambótico incluso. Sus colores principales son el rosa y el azul; las superficies son planas. A pesar de su bidimensionalidad, nos muestra dos planos: en el más cercano apreciamos la forma esquemática, casi abstracta, de una cara que solo reconocemos por los labios y las gafas; en el más alejado, un caballete con una pintura y un brazo autónomo que, sin cuerpo que lo acompañe, baila en el aire y pinta una forma roja sobre el lienzo con lo que parece un dedo empapado en sangre.



FIGURA 1. ROSA VALVERDE, *YO, PINTANDO* (1980). 92X110 CM. San Telmo Museoa

Se trata de la obra *Yo, pintando* (1980) (FIGURA 1) de la desconocida artista vasca Rosa Valverde (1953-2015). Los Amigos del Museo la adquirieron para la colección un año tras la muerte de la artista y pasó a ser su primera obra visible en una institución pública del País Vasco. Desde entonces, San Telmo Museoa ha adquirido y recibido en donación otras de sus obras, y en 2022 dedicó una exposición a sus cajas, una de sus producciones artísticas más características.

Sin embargo, y a pesar de este importante impulso por parte de la institución, la obra de Valverde aún no ha sido estudiada en profundidad[3]. Son varias las razones que han llevado a este descuido: por una parte, el no mantener una trayectoria regular durante su carrera influyó en su visibilidad. Como veremos, su obra también resultó difícil de clasificar dentro de las tendencias definidas por la historiografía vasca. Pero, por otra parte, hubo condicionantes de género que impactaron en su carrera, y en estos se va a centrar este análisis.

Este artículo parte de un triple objetivo. En primer lugar, deseo presentar y dar a conocer a Rosa Valverde, una artista original que merece estudio y atención. Su obra es extensa y variada, lo que me lleva a tener que seleccionar entre su producción; por ello, como segundo objetivo me he decantado por analizar su autorrepresentación como pintora en los primeros años de su carrera. Sabemos que las artistas mujeres utilizaban el autorretrato como forma de auto-afirmación dentro de la profesión artística, así como para construir una identidad dentro de sus círculos de reconocimiento[4]. Por ello, sugiero que estos trabajos trascienden la intimidad de Valverde y señalan la incomodidad de una situación profesional influida por el género, común a muchas otras artistas contemporáneas y probablemente también de épocas anteriores.

En consecuencia, el tercer objetivo es metodológico: quisiera ofrecer herramientas conceptuales de análisis extrapolables a otras artistas, que puedan servir para interpretar tanto autorretratos como otro tipo de obras en que la experiencia de género de sus autoras llevara a una forma de representación concreta, una forma que denominaré estrategia translúcida. Unir este concepto con la teoría de los afectos puede ayudarnos a comprender las formas en que diversas artistas mujeres navegaron las mareas de un sistema del arte patriarcal y androcéntrico. A partir de esta lectura propondré también repensar y reivindicar el concepto de feminidad desde un posicionamiento feminista.

---

3. El grueso de las obras de Valverde se encuentra en poder de su familia. Su sobrina Isabel Sagüés está llevando a cabo un enorme trabajo catalogándolo y dándolo a conocer. Quisiera reconocer la valiosa labor que realiza para mantener su memoria y agradecer la ayuda que me ha prestado para que pudiera conocer la obra de Valverde, así como en sus comentarios a este artículo.

4. Mayayo, Patricia: *Frida Kahlo: contra el mito.* Madrid, Cátedra, 2008; Lomba, Concha: «Pintoras frente al espejo, 1800-1939. Autorretratos de las artistas contemporáneas», en Salinas Gil, Rafael; Lomba, Concha (eds.): *Olvidadas y silenciadas*. Valencia, Universitat de Valencia, 2021, pp.193-218; Ansa, Garazi; Haizea Barcenilla (eds.): *Baginen Bagara. Artistas mujeres, lógicas de la (in)visibilidad*. Donostia-San Sebastián, Erein, 2021, pp. 16-24, entre otras.

2. ¿QUIÉN FUE ROSA VALVERDE?

Rosa Valverde nace en Donostia-San Sebastián en 1953, en una familia burguesa de gran tradición cultural: su padre era ilustrador y artista, además de propietario de una empresa de industrias gráficas. El apoyo incondicional de su familia, tanto económico como emocional, resulta fundamental para comprender la dedicación de Valverde al arte durante toda su vida. De hecho, dio sus primeros pasos con su padre y tuvo acceso al mundo artístico e intelectual desde su infancia. Aunque no recibió educación artística reglada, asistió durante cuatro años en su adolescencia al Taller de Libre Expresión del artista José Antonio Sistiaga y en el que se ofrecía una formación totalmente libre, que no condicionara la creatividad infantil con esquemas preconcebidos. Hablamos, pues, de una artista autodidacta que siempre valoró su libertad creativa por encima de todo[5].

En 1975 se produjo un encuentro que marcó la vocación de Valverde: conoció al artista José Llanos, con el que estableció una duradera e intensa amistad en la que el arte tenía un lugar privilegiado. A través de Llanos comenzó a frecuentar el círculo de Vicente Ameztoy, un artista que, a pesar de ser aún joven, gozaba ya de reconocimiento en el entorno artístico vasco. Es en este momento cuando Valverde comienza a pintar de manera regular y se decide a exponer sus obras. El apoyo y el intercambio con este entorno artístico resulta fundamental para el desarrollo de su obra[6].

Este grupo no solo inspiró a Valverde en su vocación, sino que podemos especular que la aconsejó y apoyó a la hora de conseguir exposiciones. De hecho, nada más comenzar su carrera consiguió varias muestras relevantes. Las piezas que analizaré a continuación corresponden a esta época, concretamente al periodo entre 1977 y 1981, un momento de gran producción y en el que su carrera profesional parecía coger impulso. Además de varias exposiciones en el País Vasco (San Telmo Museoa en Donostia y Sala UNED de Bergara en 1978), realizó una muestra en el Espai 10 de la Fundación Joan Miró de Barcelona (1980), un gran logro para una artista de tan corta trayectoria y con una obra tan particular.

Aunque esta relación con Llanos, Ameztoy y su círculo fue fundamental para Valverde, que la valoraba de manera muy positiva y con gran cariño, a nivel historiográfico no le ha resultado tan beneficiosa. La historiografía del País Vasco muestra predisposición a establecer categorías para englobar a grupos de artistas. Estas categorías pueden ser muy dudosas, puesto que tienden a basarse en el trabajo del artista más prominente para establecer el lenguaje «oficial» que defina al grupo, y desde el que se valora la «corrección» (o falta de ella) del resto de participantes. Así, en vez de construir una historia compleja analizando las diferencias y matices entre artistas que mantenían relaciones de amistad e intercambio artístico, se

5. Calvo Elizasu, Lupe: «Rosa Valverde: pintura soilik margolariei interesatzen zaigula sentitzen dut», *Emakunde. El arte de las mujeres. Arte y género*, s/n (2007), pp. 15-16.

6. La propia Valverde ofrece un relato de este encuentro y destaca la importancia sobre su vocación en el texto «Encuentro en 1975», incluido en Dúo, Gonzalo: *Proyecto Rosa Valverde Lamsfus. Catálogo 1975-2000.* Autoedición, 2001, pp. 431-436.

aprecia a menudo una simplificación que lleva a que trabajos diferentes y particulares queden fuera del canon historiográfico[7].

Este es el caso del grupo de amigos y artistas en el que se inscribió Valverde. La obra de Ameztoy, el agente con mayor éxito artístico, ha dado pie a la etiqueta «realismo mágico», un término utilizado recurrentemente para definir la obra de todos ellos[8]. Sin embargo, basta con observar la obra con la que hemos comenzado este relato para comprender que esta definición no corresponde al trabajo de Valverde; si de algo se alejan estéticamente sus trabajos es del realismo. Aunque las obras de estos artistas compartían un espíritu vital y una comprensión afín del arte, sus características tanto formales como iconográficas son diversas; y entre ellas, la más alejada de un estilo común es la de Valverde. Esto ha llevado a que la historiografía la haya desatendido, al considerar que no encajaba en los parámetros que la crítica había establecido *a priori*; y cuando la ha atendido, ha sido para destacar lo mal que encajaba en estas definiciones, sin preocuparse de buscar otras nuevas[9]. Es por ello que urge una relectura de su trabajo desde otra perspectiva, una que se centre en sus propias características y no en su encaje con otros lenguajes que no le son propios[10].

Este artículo busca un primer paso en esa relectura. Por ello, observa los trabajos de esta primera época de Valverde hasta 1981, cuando su producción bajó y comenzó un cambio de fase acompañado de una larga ausencia de los circuitos expositivos. Replantear lo dicho hasta ahora sobre la primera época de Valverde, la que más atención ha atraído, ayudará a establecer bases más sólidas desde las que abordar en el futuro el resto de su amplia producción, que continuó hasta su muerte en 2015. Es necesario superar las comparaciones estériles y mirar a lo más profundo de su trabajo para comprender sus propias lógicas internas. Y a la hora de adentrarse en profundidad, ¿qué hay más profundo que un autorretrato?

3. PRÓXIMA Y LEJANA

No es sencillo identificar todos los autorretratos de Rosa Valverde. Los que trataremos aquí son claras autorrepresentaciones, pero muchas otras obras incluyen

7. Ane Lekuona ofrece un riguroso estudio del proceso historiográfico en «La historiografía del arte del País Vasco. Una revisión feminista a la segunda mitad del siglo XX», *Historia actual online*, 51 (2020), pp. 141-152. Un ejemplo muy reciente de la tendencia a la categorización a partir de una serie de figuras y conceptos clave puede observarse en Viar, Javier: *Historia del arte vasco.* Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2017.

8. Este término es utilizado habitualmente por Edorta Kortadi y por Javier Viar. Sin embargo, no todos los críticos de la época lo consideraban concluyente. Maya Aguiriano, por ejemplo, en el catálogo de la exposición *Artistas vascos entre el realismo y la figuración (1970-1982)* se aproxima a las diferentes prácticas de la época de manera más sutil (1982).

9. Cabe destacar la excepción del catálogo escrito por Javier San Martín para la exposición de 2002 en el Koldo Mitxelena Kulturunea que citaré en varias ocasiones, el único estudio serio y profundo sobre la artista.

10. Ejemplos de trabajos referenciales a la hora de acercarnos a una artista desde su propio lenguaje y creando un análisis histórico-artístico que responda a sus características son las aportaciones de Mieke Bal, *Una casa para el sueño de la razón. Ensayo sobre Louise Bourgeois*. Murcia, CENDEAC, 2007; Subrizi, Carla: «Carol Rama e l'animale: divenire donna e feminismo negli anni noventa», *Boletín de Arte*, 40 (2019), pp. 61-67, y el estudio sobre Frida Kahlo de Patricia Mayayo citado anteriormente.

pequeñas fotografías de la artista o, sobre todo, rosas como *alter ego*. El propio color rosa es otro elemento identitario presente en su obra con el que Valverde se reconocía; decía que llamarse «rosa» condicionaba totalmente su personalidad[11]. Aunque no podamos profundizar en este aspecto, no debemos pasar por alto que su presencia se inserta de esta manera en muchos de sus trabajos.

Esta complejidad en la identificación no se limita a sus autorretratos: un factor con el que debemos lidiar es que las obras de Valverde no son fáciles de interpretar. En su primera época abundan las complejas composiciones bidimensionales en las que se combinan diferentes figuras y escenas. Valgan como ejemplo el ya mencionado *Yo, pintando* o *Sirena descuartizada jugando* (1981) (FIGURA 2): de carácter surrealista, con personajes fantásticos e híbridos imposibles de categorizar, muestran acciones narrativas pero ilógicas, a menudo incomprensibles. Estas combinaciones suelen estar cargadas de una característica habitual en la artista: el humor y la ironía.



FIGURA 2. ROSA VALVERDE, *SIRENA DESCUARTIZADA JUGANDO* (1981). 130X195 CM. Kutxa Fundazioa

Incluso en sus periodos posteriores, cuando su estilo formal se acerca a un mayor naturalismo, siguen apareciendo elementos imposibles de descifrar y situaciones que, aunque nos hacen intuir un desarrollo narrativo, nunca llegan a una conclusión evidente. Continuamente sentimos que la historia que se esconde tras el cuadro nos elude. Javier San Martín describe cómo «hay una paradoja en el arte de Rosa Valverde: su proximidad y su lejanía con respecto al espectador». Explica que su lenguaje pictórico parece accesible, pero esa accesibilidad es simple apariencia,

11. Álvaro Machimbarrena. «Rosa Valverde: la mente en el desván», *La Voz*, 29-XI-1983. Recopilado en Dúo, *op. cit.*, pp. 418-420. Excepto uno, que es plateado, todos los catálogos de sus exposiciones son de color rosa.

puesto que lo representado pertenece a un mundo propio de fantasía y recuerdos personales que resulta indescifrable y expulsa al espectador, que nunca llega a un conocimiento profundo del sentido de la obra, aunque puede imaginarlo o inventarlo, «que no es poco»[12].

Esta descripción del modo en que reaccionamos ante la obra de Valverde encaja con un término que me ha resultado útil en otras ocasiones: la estrategia translúcida. Utilizo este término para referirme a un tipo de imagen desarrollado como autoprotección por quienes se perciben sujetos vulnerables ante el canon de representación.

El canon de representación, como bien demuestra Naomi Wolf, es un mecanismo de control social: sirve como ejemplo aleccionador y estipula normas de modelado tanto de los cuerpos como de las actitudes. Este canon se ha ido formando por las imágenes del arte, que se vieron luego potenciadas por los sistemas de comunicación de masas, y a las que se unieron la publicidad y el cine. Al ser este canon parte de una sociedad heteropatriarcal, sus lógicas inevitablemente también lo son; así, a quien se sitúa fuera del canon o bien se le niega la visibilidad o, en caso de concedérsela, esta se utiliza como método aleccionador y punitivo de control[13].

Propongo que cuando los grupos subordinados, como las mujeres y las personas homosexuales, han intentado reivindicarse como sujetos políticos subvirtiendo el orden hegemónico y, con ello, su canon representacional, han utilizado dos estrategias: las contraimágenes y las estrategias translúcidas. Las contraimágenes se configuran al reivindicar de manera disruptiva aquellas imágenes que el canon descarta por inapropiadas. Valgan de ejemplo los carteles de colectivos homosexuales como Act Up en la crisis del SIDA, donde se representaban penes erectos o parejas gays besándose. Estas imágenes tienen el poder de contraponerse al canon, de poner en evidencia sus exclusiones y de provocar discusión. Como contrapartida, generan rechazo inmediato en una parte de la sociedad, por lo que resultan fáciles de controlar desde el sistema a través del descrédito o incluso de la censura. Causan una gran convulsión a corto plazo, pero son más vulnerables al descrédito y la censura a medio plazo.

La estrategia translúcida, en cambio, utiliza elementos que no se sitúan fuera del canon, pero los combina o elabora para conformar una imagen inesperada y ambigua, que sugiere sin desvelar totalmente. Como ejemplo sirven los *Billboard* de Felix González-Torres en los que, en plena epidemia del SIDA, mostró en grandes paneles de publicidad a lo largo de la ciudad de Nueva York, sin ningún título explicativo, una cama doble desecha con la marca de dos cuerpos en las sábanas. Esta intervención de corte poético esconde un mensaje sutil, el de aquellos cuerpos enfermos que se dejan morir y desaparecer. Sin embargo, es lo suficientemente abierto para que ninguna autoridad pueda censurarlo, aunque también, como

12. San Martín, Javier: *25 años en Rosa: una exposición retrospectiva de Rosa Valverde, 1977-2002*. Donostia-San Sebastián, Diputación Foral de Gipuzkoa, 2002, pp. 33-35.

13. Wolf, Naomi: *El mito de la belleza*. Madrid, Continta me tienes, 2020.

contrapartida, lo suficientemente ambiguo para que su mensaje pueda pasar inadvertido a mucha gente[14].

Esta estrategia ha sido también utilizada por varias artistas para representar a mujeres en el espacio público sin someterlas a los cánones de representación; es decir, para permitirles reclamar su lugar en la arena política al mismo tiempo que se les protege de su control[15]. En un entorno en el que el cuerpo femenino ha sido rehén de la mirada masculina, muchas mujeres creadoras han recurrido a este tipo de estrategias que les permiten visibilizar sin exponer.

Considero que este concepto se adapta muy bien a la obra de Valverde, quien parte de sus experiencias y sentimientos, pero no quiere desnudarse ante nosotras. Quiere proteger su intimidad, no contárnoslo todo, sino darnos la información justa para que podamos hilar nuestros propios relatos. Ofrece un espacio de imaginación e invención a partir de su universo, sin por ello desbordar los límites de su intimidad. Como ella misma indica, desea «guardar el secreto único, valioso, sagrado, intransferible que encierro tras ese arte»[16].

Prácticamente toda la obra de Valverde utiliza esta estrategia; sin embargo, en este apartado nos centraremos en sus autorrepresentaciones. En estas, la estrategia se acentúa al crearse más tensión entre dos polos: la necesidad de hacerse visible para reivindicarse como creadora dentro de un sistema que se resiste a legitimarla, y el deseo de escapar a los cánones de representación femenina. Y aunque en este artículo Rosa Valverde sea la protagonista, esta tensión ha estado presente en la realidad de todas las mujeres artistas del siglo XX.

Las obras que veremos se realizan entre finales de los años 70 y principios de los 80, un momento en el que Valverde disfrutó de algunas exposiciones importantes, que parecían poder ayudar a proyectar su carrera profesional. No es casual que sea en este momento cuando más obras de este tipo realiza; pero tampoco es sorprendente que para realizarlas utilice la estrategia translúcida. Por una parte, porque se adecua a su forma de acercarse al arte, pero por otra, por ser un modo muy femenino de autorrepresentación.

Utilizo el término «femenino» de manera deliberada para reivindicar una acepción diferente: me refiero a lo femenino como una serie de estrategias compartidas, de manera más o menos consciente, por mujeres que intentan encontrar un lugar propio dentro de un sistema del arte patriarcal que las excluye. Este «femenino» no implica connotaciones biológicas, sino que es plenamente cultural: asume que los aleccionamientos de género llevaron a muchas mujeres a una serie de experiencias vitales comunes, a las que ellas respondieron mediante estrategias en muchos casos coincidentes entre sí y divergentes de aquellas de sus congéneres hombres. Así, propongo que la estrategia translúcida es una estrategia femenina por su capacidad

14. Desarrollo estas ideas en profundidad en Barcenilla, Haizea: «Estrategias translúcidas y contraimágenes: romper con la representación hegemónica», *Boletín de Arte*, 40 (2020): pp. 23-32.

15. Para un estudio más profundizado de este caso, consultar Barcenilla, Haizea: «Rompe la ventana. Exposición y ocultación en Exhibition 19 de Señora Polaroiska», en Peyraga, Pascale; Gautreau, Marion; Peña Ardid, Carmen; Sojo, Kepa (eds.): *La imagen translúcida en los mundos hispánicos*. Villeurbaine, Orbis Tertius, Villeurbaine, 2016, pp. 491-512.

16. Machimbarrena en Dúo, Gonzalo: *op. cit.*, pp. 418-420.

de crear resquicios de infiltración para las mujeres dentro de los regímenes patriarcales en los que debían vivir y vivirse como artistas.

4. LA PINTORA QUE SE AUTORRETRATA

Yo, pintando (1980) (Figura 1) no es la única obra de aquella época en la que Valverde se representa a sí misma. Antes lleva a cabo varios autorretratos; el primero en 1977, llamado *Mi primer autorretrato*, de pequeño formato (Figura 3); el siguiente, *Autorretrato II*, de 1978, lo expone en el Museo San Telmo (Figura 4). Un año después lleva a cabo *Rosa con sombrero pensando en las nubes* y a finales de ese mismo año, con vistas a la exposición de la Fundació Joan Miró que se celebra en enero de 1980, compone la caja *Autorretrato en camisón, pintando* y la pintura *Paleta*. Observamos, por lo tanto, que en las primeras exposiciones importantes que realiza Valverde siempre muestra un autorretrato.

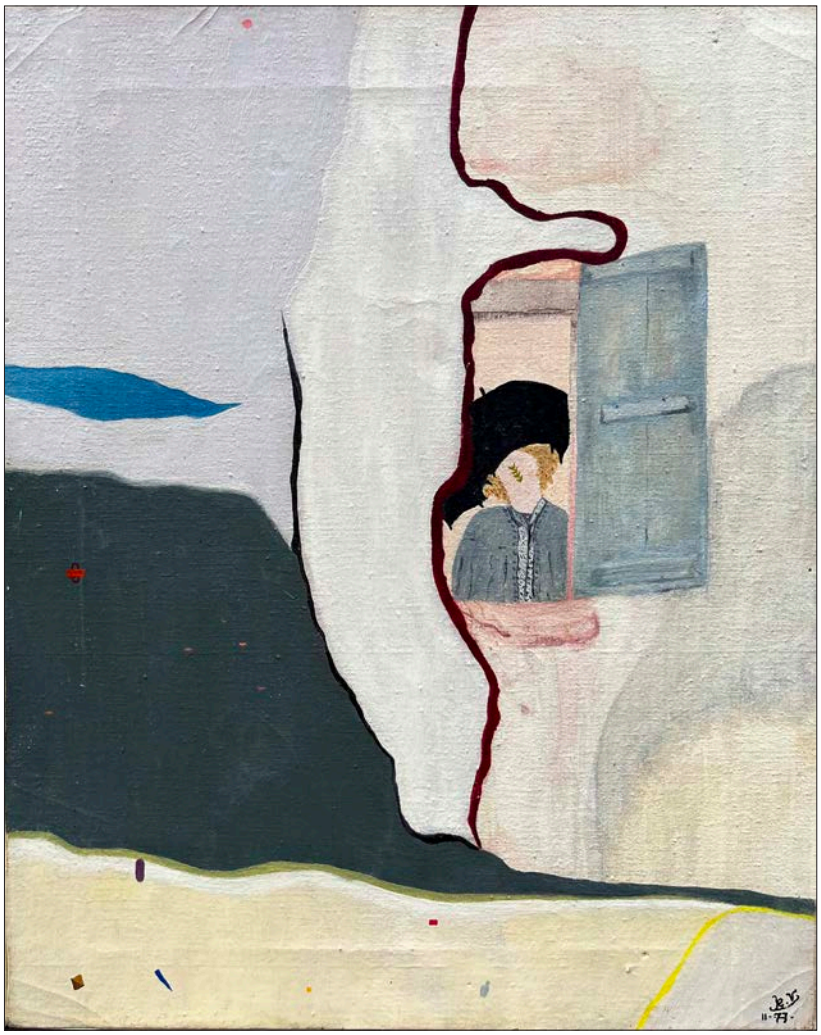


FIGURA 3. ROSA VALVERDE, *MI PRIMER AUTORRETRATO* (1977) 41X33 CM. Familia Valverde



FIGURA 4. ROSA VALVERDE, *AUTORRETRATO II* (1978) 54X81 CM. Colección particular

En esta misma época, su amigo Vicente Ameztoy también realiza al menos dos autorretratos, uno que forma un díptico con el retrato de su esposa, Virginia Montenegro, de 1976, y otro pintado entre 1977 y 1978 (FIGURA 5). A pesar de que en ellos se combinan varios elementos realistas de manera incomprensible, como ocurre en las pinturas de Valverde, hay una clara diferencia: las facetas de Ameztoy son claramente reconocibles.

No es así en el caso de Valverde. Sus rasgos no se reconocen fácilmente; en sus tres primeros autorretratos, se muestra mediante un torso esquematizado. En *Mi primer autorretrato* y *Autorretrato II* su cara es una simple superficie de color rosado y sus facciones han sido sustituidas, en el primer caso por una rama y en el segundo por una paleta. Es en *Rosa con sombrero pensando en las nubes* donde por primera vez se atisban unas líneas que indican los ojos. En los tres casos se aprecia su pelo rubio y rizado, su marca de identidad, pero la representación es muy esquemática, y costaría reconocer a la artista si no supiéramos de su autoría.

En el caso de *Autorretrato en camisón, pintando* (FIGURA 6) el efecto de esquematización se mantiene o incluso se intensifica. Se trata de una caja grande (92x110 cm) con un amplio marco azul en la que, en profundidad, se sitúa el busto de una figura femenina sobre unas nubes de algodón. El cuerpo y los brazos están hechos con un camisón y pedazos de tela y algodón pintados, y el pelo, con un material similar a estropajo. La cara es una simple forma de cartón sobre la que se delinean unos ojos cerrados con largas pestañas y una nariz, y un pedazo de espuma imita un cigarro. Aunque el pelo revuelto y la forma del rostro pueda recordar lejanamente a la artista, es imposible hablar de una representación naturalista. La carga irónica de la obra es palpable.

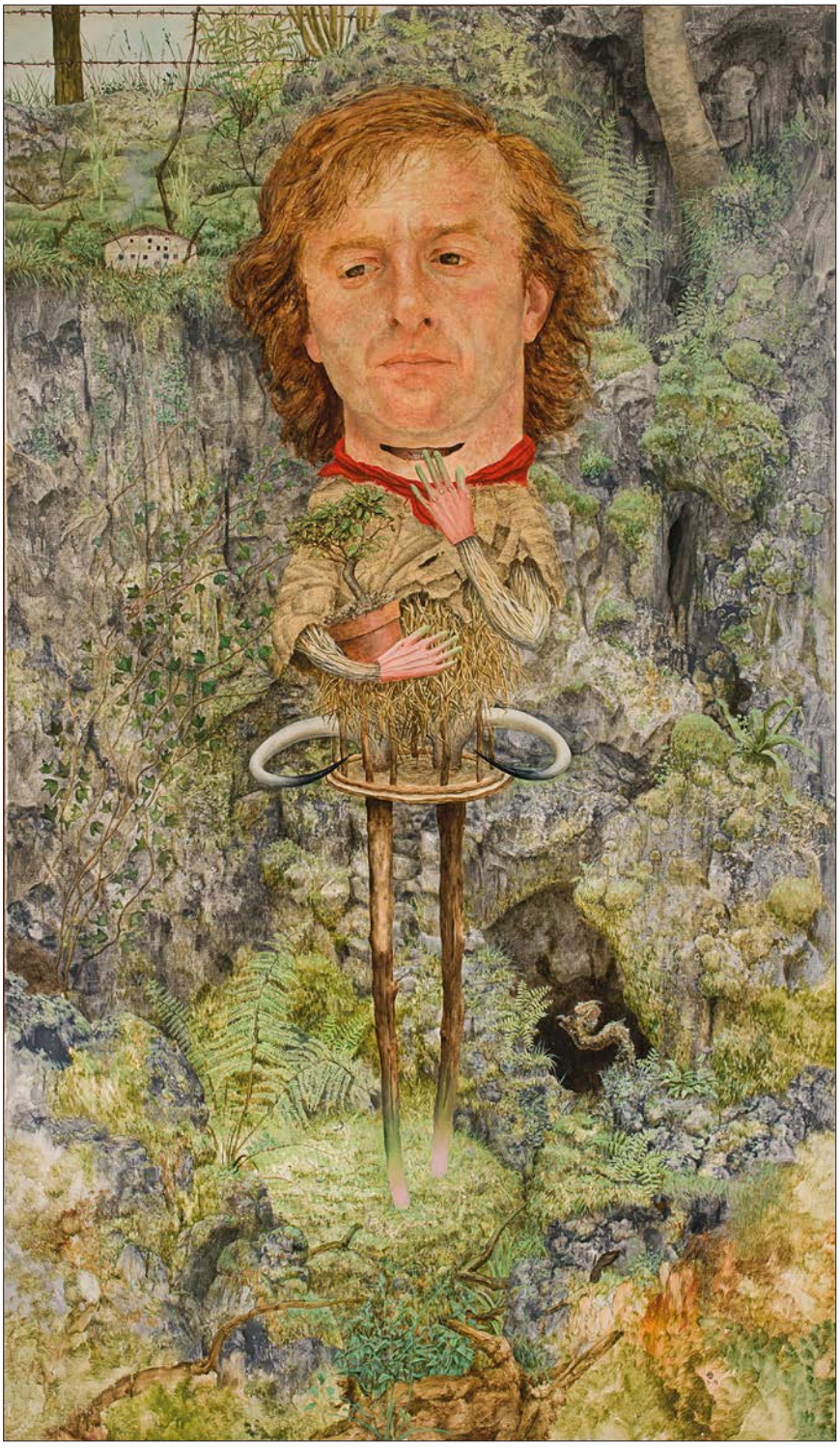


FIGURA 5. VICENTE AMEZTOY, *SIN TÍTULO (AUTORRETRATO)*, (1977-1978). 195X113,5 CM.
Colección de la familia Zumeta



FIGURA 6. ROSA VALVERDE, *AUTORRETRATO EN CAMISÓN, PINTANDO* (1980) 92X110 CM. Familia Valverde

La otra obra que hace referencia a Valverde como pintora en esta muestra es *Paleta*, una pintura de 100x83 cm que está directamente relacionada con el texto del catálogo que escribió la propia artista. Se trata de un texto breve y muy expresivo en el que describe su proceso artístico de manera lírica:

> Y un día, sentada al aire libre, no recuerdo, no tocaba ni hierba ni arena. La paleta era enorme; recostada, parecía dormir, pero de pronto, doblándose, desdoblándose, con movimientos agresivos, se acercó, y a una distancia de unos dos metros, provocándome con gran sutileza, abriendo la boca, me lanzó un chorretón de rojo geranio; mis hombros se inundaron de rojo atardecer chillón y comenzó el movimiento. Inundación corporal de pintura cargada de aguarrás. Los pinceles, totalmente locos. Mis manos, disparatadas, los pelos completamente erizados. Por un movimiento incontrolado un pincel se equivoca y se mete en mi boca cargado de pintura azul. ¿También había que comer el óleo al pintar?[17]

El cuadro representa a esta paleta, protagonista absoluta de la composición, situada entre dos pinceles y escupiendo pintura roja. Su ojo carece de las pestañas con las que Valverde identifica a los personajes femeninos, y su gesto parece enfadado, agresivo. El proceso de pintura, por lo tanto, comienza a partir de una provocación o un ataque por parte de los colores liderados por la paleta; es la propia pintura la que llama a la artista y la introduce en un proceso agitado, loco, de creación.

17. Valverde, Rosa: *El día i la nit*. Barcelona, Fundació Joan Miró – Espai 10, 1980.

Repasemos estos cuadros para analizar qué imagen de sí misma quería proyectar la artista a través de estos trabajos. Tanto en *Mi primer autorretrato* (1977) como en *Rosa con sombrero pensando en las nubes* (Figura 7) (1979) nos encontramos con una representación que, en principio, no desvela la profesión de Valverde; la muestra en un proceso de ensoñación. En el primero, la figura mira desde un contexto naturalista (una ventana que parece situada en una casa) hacia un paisaje abstracto y onírico, en el que las formas se disuelven. En el segundo, la cabeza, cercenada del cuerpo, flota perdida, lejos de la tierra; en ambos casos se hace alusión a un proceso más mental que físico. Por sus declaraciones[18] y el carácter onírico de su obra, podríamos interpretar que esta ensoñación está relacionada con su proceso artístico, pero lo cierto es que puede mostrar tanto su fase de inspiración como una actitud general ante la vida. Es mucho más el retrato de una soñadora que de una artista profesional.



Figura 7. Rosa Valverde, *Rosa con sombrero pensando en las nubes* (1979) 33x42 cm. Familia Valverde

Sin embargo, este tipo de representación cambia cuando las obras están realizadas en relación con exposiciones concretas. Es el caso de *Autorretrato II* (1978), expuesto en San Telmo, donde Valverde vuelve a presentarse como un torso, pero esta vez tras un lienzo representando la bahía de la Concha. Hay varios elementos a destacar en esta obra: en primer lugar, que su rostro ha sido sustituido por una paleta, aunando así, por primera vez, su identidad personal con su identidad como pintora. Otro elemento relevante es el pequeño brazo, entre mecánico y delicado como una puntilla, que sale del torso y blande el pincel que pinta un pájaro. Como en el caso

18. En varias ocasiones Valverde se refiere al arte como «cosa siempre mental», como por ejemplo en Merino, José Luis: *Hablan los artistas.* Donostia-San Sebastián, Elkar, 2013, p. 630.

de *Yo, pintando*, el brazo parece ser ajeno al cuerpo, y la acción de pintar, algo que sucede sin el control completo de la artista.

Esta representación como pintora es la que prevalece y se desarrolla para su exposición de enero de 1980 en la Fundació Miró, un espacio de prestigio y fuera de su entorno habitual de Gipuzkoa. Tanto el texto como las dos obras que expuso allí hablan específicamente de Valverde como artista; de hecho, el proceso de pintura se sitúa por delante de la representación realista del cuerpo de la autora. Su cuerpo está ahí, pero se ha convertido en un soporte abstracto para su profesión. Su representación corporal se ha esquematizado, se ha reducido al mínimo en el caso de la caja e incluso ha desaparecido en el de la paleta, porque lo fundamental no es exponer a la artista como cuerpo, sino su vocación. No debemos ver a la mujer, sino a la pintora.

Este cambio en la forma de representarse coincide con un cambio en la forma de entender su lugar en el mundo del arte. En noviembre de 1978, con razón de la exposición en la UNED de Bergara, Adelina Moya nos dice que

> Rosa Valverde comienza ahora a exponer su pintura, pero tiene unas ideas bastante claras: no a la comercialización del arte. Es consciente de que tal vez tenga que renunciar y pasar como todo el mundo por el tinglado de las galerías pero tiene muy claro que debe intentar evitarlo[19].

En cambio, un año después, la revista *Ere* recoge las declaraciones que Rosa realiza de cara a la exposición en Barcelona, en las que afirma que

> Quiero profesionalizarme. Lo único que quiero es pintar: es lo que más me interesa en la vida. No quiero que me tomen como un adorno, como una cosa folklorica[20].

Esta declaración es muy reveladora. En una postura mucho más definida, Valverde ha asumido que si desea dedicarse a la pintura, debe construirse una trayectoria profesional, y está decidida a hacerlo. También resulta evidente que entiende la exposición en la Fundació Miró como una buena opción para avanzar en ese camino, y ofrece una explicación para las obras en que se representa como pintora: se está reivindicando como profesional, como artista seria, en un contexto que puede legitimarla.

Y debe insistir en su seriedad, porque la segunda parte de la declaración nos muestra que Valverde siente que sus pretensiones no se toman en serio. Percibe que la consideran «como un adorno, como una cosa folklórica»; es decir, como una anomalía algo risible. La palabra «adorno» resulta especialmente reveladora, puesto que cuenta con la carga peyorativa de lo femenino, esta vez connotado desde una visión patriarcal: el adorno es un elemento superfluo, bello pero innecesario. Un adorno puede agradar a la vista, pero se vuelve molesto cuando se necesita ser resolutivo; pensemos en los zapatos de tacón si queremos movernos con rapidez.

---

19. Adelina Moya, «Arte biológicamente femenino», *Egin,* 1-XI-1978. Recogido en Dúo, Gonzalo: *op. cit.*, p. 403.
20. N.M., «Rosa Valverde expondrá en la Fundación Miró», *Ere* X, 1979. Recogido en Dúo, Gonzalo: *op. cit.*, p. 406.

Este ejemplo no es aleatorio, pues el adorno se une con el mundo de la femineidad patriarcal, con el modo en que las mujeres responden al mandato de género, acicalándose con joyas o maquillaje para procurar placer a la mirada masculina. Y por extensión, las propias mujeres son adornos: bellas y placenteras como compañía en los momentos distendidos, pero innecesarias, incluso molestas, en los serios entornos profesionales.

Me atrevo a especular que la palabra «adorno» nos transmite cómo sentía la artista que la crítica percibía su papel en el grupo de Ameztoy. Valverde siempre se sintió cómoda y querida entre sus compañeros artistas, pero no tanto con la crítica y la historiografía que se está formando en ese momento[21]; esta se toma en serio el trabajo de sus compañeros mientras se acerca al suyo con paternalismo. En este sentido, resultan reveladoras unas declaraciones a Edorta Kortadi mucho posteriores, de 2009. Cuando el historiador le pregunta si se considera la Maruja Mallo de Euskal Herria, Valverde, sin responder directamente a la pregunta, contesta rotunda:

> Voy a aclararte una cosa que os interesa a los historiadores. Yo ya era surrealista antes de conocer a Vixente Ameztoy; desde pequeña me atraía el taller de mi padre, con sus olores, sus cuadros, era un mundo mágico. Mis fechorías han sido siempre surrealistas, disparatadas. Luego vino mi contacto con él y con su obra[22].

Es evidente, por una parte, la suspicacia hacia los historiadores que se percibe en el texto; y por otra, queda claro que Valverde legitima su figura, no comparándose con Mallo, sino distanciándose de Ameztoy, o al menos exigiendo que se la considere al mismo nivel. Aunque esta entrevista sea muy posterior a la época que estamos analizando, muestra un recuerdo atravesado por sentimientos dolorosos. ¿De qué sentimientos se trata y cómo se materializan?

5. LA TRANSLUCIDEZ FRENTE A LA VERGÜENZA

Analicemos una propuesta teórica que puede ayudarnos a comprender las emociones implícitas tanto en las declaraciones de Valverde como en sus pinturas. Se trata de la teoría de los afectos de Sara Ahmed y, más concretamente, su reflexión sobre los efectos de la vergüenza sobre el cuerpo[23]. Cuando habla de las experiencias vividas de la vergüenza, Ahmed explica que este es un sentimiento que el sujeto tiene hacia sí mismo, a diferencia de, por ejemplo, la repugnancia, que se desarrolla hacia un objeto externo. En la vergüenza, quien la sufre es objeto y sujeto a la vez, puesto que es quien siente la vergüenza y quien la provoca; nos avergonzamos de algo que hemos hecho o que se relaciona con nosotras mismas.

Sin embargo, esta autorreferencialidad aún alude a una mirada externa: la vergüenza implica un miedo a la exposición, es decir, a que nuestro fallo o nuestra carencia quede

21. Lekuona, Ane: *op. cit*.
22. Kortadi, Edorta: *Rosa Valverde.* Estella, Museo Gustavo de Maeztu, 2009, p. 11.
23. Ahmed, Sara: *La política cultural de las emociones*. Ciudad de México, CIEG-UNAM, 2017, pp. 164-175.

visible ante un otro ideal. Es la proyección de esa mirada ideal interiorizada la que hace nacer nuestra vergüenza, puesto que anticipa nuestra exposición ante ella y evidencia el riesgo de que se considere que no estamos a la altura. Este sentimiento lleva al sujeto a replegarse e intentar desaparecer para evitar la exposición.

Ahmed habla de un «juego doble entre ocultamiento y exposición» que nos remite, de nuevo, a la estrategia translúcida. Hemos visto cómo esta forma de representar busca escapar al sistema de representación que castiga y controla las imágenes subversivas con la exposición y la vergüenza. La estrategia translúcida es, precisamente, un juego entre ocultamiento y muestra; un hacer visible sin sobre-exponer; un juego para escapar de la vergüenza sin renunciar a la visibilidad.

Pero, en el caso de Rosa Valverde, ¿de qué vergüenza estamos hablando? Debemos subrayar que su familia y amigos la describen como una persona desinhibida y fuerte, que sabía navegar los círculos artísticos. Por ello, para comprender cómo se forma este sentimiento, se impone leer la situación desde una perspectiva de género en la que el subconsciente toma un lugar fundamental. Hemos dicho que quien siente vergüenza percibe que no llega a unos ideales proyectados sobre sí. En este caso, el ideal consiste en la imagen del artista como hombre y genio, como sujeto sexuado masculino. Aunque Valverde se revelara conscientemente contra ello, el sistema del arte patriarcal le transmitía de manera clara que el simple hecho de ser mujer la convertía en un sujeto situado en el lugar equivocado, carente y fallido. El adjetivo «adorno» que tanto le molestaba nos revela el sesgo de género que pesa sobre el cuerpo de una artista mujer: la vergüenza de no ser lo que se debe ser. Exponer (su obra) era al mismo tiempo exponerse, correr el riesgo de poner en evidencia su carencia. Al mismo tiempo, no exponer (su obra) significaba renunciar, desaparecer.

Nos dice Ahmed:

> la vergüenza puede funcionar como un factor disuasivo: para evitar la vergüenza, los sujetos deben aceptar el «contrato» de los lazos sociales, buscando aproximarse a un ideal social. La vergüenza también puede experimentarse como el costo afectivo de no seguir los guiones de la existencia normativa[24].

En el caso de las mujeres de la década de los 70, el contrato social implicaba claramente no ser artista. También nos dice Ahmed que «la vergüenza se convierte en un sentimiento domesticador y de domesticación»[25], y cuesta aquí no unir el concepto de «domesticación» con su correlativo, lo «doméstico», o el espacio predefinido en una sociedad heteropatriarcal para las mujeres. Es decir, aquellas mujeres que se aventuraban fuera de las esferas para las que se consideraban apropiadas, quienes salían a la arena pública y rompían ese contrato, sufrían el costo afectivo que suponía vivir una experiencia de vergüenza.

Para navegar este sentimiento, Valverde recurre y enfatiza la estrategia translúcida. Aunque esta forma de representar ya aparecía en trabajos anteriores, aplicada al autorretrato resulta aún más valiosa. No la obliga a desaparecer, sino que le permite

24. *Idem*, p. 170.
25. *Ibidem*.

mantenerse en un lugar intermedio, donde las imágenes se proyectan pero no llegan a definirse. Su modo de articularlo consiste en no resaltarse como cuerpo de mujer. Desde sus primeras obras, el cuerpo desaparece al menos parcialmente; los rasgos faciales se sustituyen, evitando una valoración estética de su «belleza femenina».

Cabe retomar aquí la cuestión de la técnica. Valverde era una orgullosa autodidacta, que anteponía su originalidad a la perfección técnica, lo que influyó sin duda en sus elecciones estéticas. No obstante, me atrevo a aventurar que, de haber querido representarse de manera realista, habría encontrado el modo de hacerlo, por ejemplo, a través de *collages* de fotografía. El hecho de no haber buscado solución a su condicionamiento técnico me lleva a mantener que este tipo de representación es una elección que, consciente o inconscientemente, respondía a sus deseos y necesidades.

Especialmente interesante es su elección para la exposición en la Fundació Miró, una oportunidad clave para su profesionalización. Es evidente que era importante para ella ser percibida exclusivamente como una artista entregada al arte y no como cuerpo de mujer. Para conseguirlo, debía presentar un autorretrato translúcido, pero tal vez este no resultara suficientemente rotundo. Así, decidió mostrar sin desvelar por triplicado, demostrando su versatilidad y componiendo tres piezas complementarias: el texto del catálogo, la caja con su representación y la pintura de la paleta, símbolo de la pintura y sustituta de sus facciones en autorretratos anteriores. Sus tres formas de expresión, escritura, pintura y escultura, aparecieron combinadas, formando un todo que el espectador debía ensamblar. Creó en torno a estas tres piezas un espacio velado de autoproyección e imaginación, capaces de situarla como artista en un punto central, sin por ello exponerla al poder descalificador de la mirada masculina[26].

6. LA DIFUMINACIÓN DEL CUERPO

La necesidad de representarse como artista no desapareció tras la exposición de Barcelona. Como hemos dicho, parece que Valverde había depositado grandes esperanzas en esta muestra como trampolín hacia la profesionalidad. En este contexto realiza en 1980 *Yo, pintando* y en 1981, *Mesa de trabajo y su sombra* (FIGURA 8). De hecho, el primero de los cuadros parece surgir a partir de la exposición, puesto que puede comprenderse como una continuación de *Paleta* y del texto. Como en este, en el cuadro el brazo se disparata y pinta solo sobre el lienzo, alejado del cuerpo, y el pincel descontrolado entra en la boca de la artista. Valverde resulta de nuevo irreconocible en las formas geométricas y los bloques de color del primer plano; solo los labios rojos y un par de líneas de expresión nos indican que lo que se representa es una persona y probablemente una mujer.

26. Entiendo la mirada masculina como la define Laura Mulvey en «Visual Pleasure and Narrative Cinema», *Screen*, 16/3 (1975), pp. 6-18.



FIGURA 8. ROSA VALVERDE, *MESA DE TRABAJO Y SU SOMBRA* (1981). 130X90 CM. Colección San Telmo Museoa

Esta división de los planos resulta interesante. El acto físico de pintar parece desarrollarse en un plano diferente al de la artista, que observa su propio cuerpo desde la distancia. Esa distancia es tan grande que el cuerpo se divide en dos: es ella y no lo es al mismo tiempo, como ocurría con el brazo autómata de *Autorretrato II*. El cuerpo se reduce al mínimo necesario para pintar, un brazo flotando autónomo en el aire. Este brazo está pintando una pintura abstracta, concretamente una forma redonda, que coincide con obras en las que Valverde hace referencia a situaciones relacionadas con el cuerpo femenino (como *Aborto*, de 1977, y *Ciclo femenino*, de 1978) y que puede incluso recordar la iconografía vaginal; de hecho, el brazo está pintando

directamente con el dedo, ya que el pincel está en la boca de la artista, en otro plano. El dedo está empapado en lo que podría ser tanto pintura roja como sangre.

Toda la escena transcurre en el taller, identificable por los tarros con pinceles y algunos objetos familiares, y situando a la artista en un claro centro de producción. En este cuadro Valverde utiliza la estrategia translúcida para aunar en la misma imagen su presencia física y su relación con lo onírico a la hora de pintar; la referencia velada al cuerpo de mujer y su unión con el mundo de lo mágico y los sueños. La artista está presente, pero su cuerpo cada vez es más irreconocible.

Mesa de trabajo y su sombra, realizada al año siguiente, vuelve a situarse en el estudio, pero la relación hacia el cuerpo ha cambiado. De hecho, a diferencia de los cuadros anteriores, su título no menciona que se trate de un autorretrato. Sabemos que los es, por una parte, por las similitudes formales con la obra anterior, ya que vuelve a situarse en el estudio lleno de objetos y dibujos, que conocemos por las fotografías. Se da, además, el fenómeno del autorretrato dentro del autorretrato, ya que la imagen sobre la mesa es una foto de Valverde[27]. Su pelo y su postura se replican en la sombra, que muestra una versión translucida de la imagen. No hay, sin embargo, una representación naturalista de la artista. La sombra es un cuerpo de mujer con formas esquemáticas, difusas; de desconocer el detalle de la foto, solo reconoceríamos la marca de género que supone esa melena rizada, y que se proyecta sobre la atestada mesa de trabajo.

Por el contrario, sí hay otras imágenes bien definidas: el panel que corona la mesa está repleto de ellas, entre las que se distinguen una pareja bailando y la representación de tres cuerpos. Estos se sitúan formando un triángulo sobre la cabeza de la sombra. En la parte superior izquierda aparece un cuerpo desmembrado, que es muy probablemente una figurita de ángel sin un brazo y una pierna que conservó al menos hasta 2010, cuando aparece en una foto de su estudio, en una posición similar a la del cuadro[28]. A la derecha y a la misma altura se aprecia un cuerpo extraño, cuyo sexo no es fácil de definir, pero que muestra en el cruce de las piernas una forma redonda y esquemática. Esta podría hacer alusión al útero o al embarazo, como en *Ciclo femenino* o en *Aborto.* Finalmente, entre ambas imágenes y algo más baja se encuentra una representación de una venus, un desnudo femenino con una pose seductora, insertada en una forma redondeada, como la diosa en su concha. De hecho, algo más abajo y ya dentro del espacio que cubre la sombra, se aprecia un pequeño recorte que podría ser un primer plano de la Venus de Botticelli.

Vemos, por lo tanto, representaciones de diferentes cuerpos: el cuerpo asexuado y desmembrado del ángel, el cuerpo procreador y el cuerpo sensual. En contraste con estas presencias definidas y materiales, el cuerpo de la artista ha ido desapareciendo, haciéndose cada vez más translúcido y menos definido: se ha convertido en una sombra, es decir, en la proyección de un cuerpo que se esconde fuera del encuadre. Mientras que la venus, la madre o el ángel son objetos aceptados de representación canónica, la artista como sujeto parece seguir siendo una fuente de vergüenza, de

27. Agradezco a Isabel Sagüés por esta información.
28. Isabel Sagüés llama la atención sobre este hecho en su conferencia en San Telmo Museoa (2022).

inadecuación. La difuminación de su cuerpo de mujer es ya absoluto: es la imagen translúcida por excelencia, la que cubre la superficie pero deja ver a través; la que renuncia al cuerpo femenino para poder proyectarse como artista.

Esta desmaterialización ocurre en un momento en el que Valverde podía comenzar a sufrir un desengaño en torno a su futuro como artista profesional: tras la exposición de Barcelona no surgieron opciones relevantes, excepto una individual en la galería donostiarra Bixen-90 en 1981 y una pequeña individual en la feria Arteder en 1982, en Bilbao. Sí que se muestran obras suyas en la exposición *Artistas vascos entre el realismo y la figuración (1970-1982)* comisariada por Maya Aguiriano y presentada en el Museo Municipal de Madrid, pero de esta tampoco se derivan nuevos proyectos. Por lo tanto, a pesar de la apuesta y del entusiasmo de Valverde, su carrera se ralentizó y coincidió con una época difícil a nivel personal que la llevó a bajar su nivel de producción durante varios años y a enfocarse en la docencia en su Taller de Pintura, que funda en 1984. Por lo tanto, en el momento en que pinta *Mesa de trabajo y su sombra* en 1981 probablemente ya percibía que su camino hacia la profesionalidad iba a ser más lento y frustrante de lo que esperaba a finales de la década anterior. Estas dificultades con las que se encontró Valverde estaban seguramente influidas por su cuerpo femenino, ese cuerpo fuera de lugar, al que le resultaba imposible encajar en la figura masculina del artista. De hecho, aunque se autorrepresentó de otras maneras mucho más veladas, en sus siguientes 35 años de carrera no realizó más autorretratos como pintora. *Mesa de trabajo y su sombra* es un último intento de estar presente como pintora y no como mujer, de escapar a las representaciones estereotipadas y de intentar crear otros modos de mostrarse sin por ello ser totalmente desvelada.

7. REIVINDICARSE SIN EXHIBIRSE, UN RETO FEMENINO

En este artículo he recorrido una serie de obras en las que Rosa Valverde buscó ser reconocida como artista, evitando al mismo tiempo ser encasillada, percibida y juzgada como mujer. He denominado la forma en que materializó este objetivo como estrategia translúcida, y he argumentado que la necesidad de recurrir a este tipo de representaciones deriva de la experiencia vivida de vergüenza que corresponde a ser un cuerpo percibido como fallido e inapropiado: un cuerpo de mujer en el patriarcal sistema del arte del último cuarto del siglo pasado. También he propuesto que este sentimiento y la estrategia que deriva de él son estrategias femeninas, ya que es el género de la artista el que no encaja con la percepción de la figura del genio, y el que provoca ese incesante sentimiento de inadecuación.

Recurro a este término peyorativo e infantilizante, lo femenino, de manera consciente y reivindicativa, de la misma manera que miembros del colectivo LGTBI+ han subvertido el insultante término «marica» para cargarlo de nuevas connotaciones positivas. En este caso concreto, mi objetivo no es apropiarme de aquellos elementos identificados como femeninos por el régimen patriarcal y reinterpretarlos, sino utilizar el término de lo femenino para referirme a aquellas experiencias vitales mediadas por el género que las mujeres han experimentado de manera compartida.

Ahmed nos explica que la codificación de las emociones en los cuerpos es diferente y depende del lugar, hegemónico o subordinado, que ocupen en el sistema. La experiencia de sentirse artista en un mismo contexto era muy diferente para un hombre y para una mujer. Es decir, la sensación de vergüenza a la que me refiero en el caso de Valverde sería experimentada con más probabilidad por otras mujeres con las que no tuviera relación pero que, como ella, estuvieran intentando pasar a formar parte del sistema artístico español en aquel momento, que por los amigos hombres de su círculo artístico más cercano.

Si la sensación de inadecuación era compartida, también lo era el reto de buscar estrategias con las que superarla, estrategias translúcidas, que sin transparentar completamente no renunciaran a mostrar; estrategias que les permitieran estar sin dejarse desvelar, que mantuvieran la representación en su control y no en el del canon del sistema normativo.

Puede pensarse que la estrategia de mostrar sin desvelar, de renunciar a la literalidad o a la narratividad directa, es un recurso utilizado tanto por hombres como por mujeres a lo largo de la historia del arte, y así es: las propias obras de Ameztoy, a quien he hecho referencia en este artículo, son en muchos sentidos indescifrables y juegan con una opacidad controlada. Sin embargo, no denominaría su forma de crear como estrategia translúcida. La forma de hacer de este artista, como la de muchos otros que crearon obras con características similares, partía de una comodidad dentro del sistema canónico de representación: tomó sus herramientas y las combinó, en un modo innovador tal vez, pero sin buscar por ello subvertir las reglas del juego. En cambio, una estrategia translúcida sí busca una subversión; en este caso, la de incluir dentro de la imagen del artista a una creadora que, por su género, debería situarse fuera del sistema de representación.

Es por ello que reivindico la estrategia translúcida como una herramienta que ayude a leer las propuestas que aquellos agentes situados en los márgenes del sistema de representación ponen en práctica para incluirse en él y provocar pequeños cambios graduales, enfrentándose a la vergüenza. El trabajo de Rosa Valverde nos muestra una interesantísima forma de hacerlo, un modo original y propio de representar la autoría y la identidad artística sin tener que recurrir a la imagen de la artista como mujer. Sin lugar a dudas, muchas otras mujeres han compartido este reto y gracias a ellas la figura del/de la artista es hoy, cuarenta años más tarde, más flexible y menos encorsetada.

REFERENCIAS

Aguiriano, Maya: *Artistas vascos entre el realismo y la figuración (1970-1982)*. Madrid, Museo Municipal, 1982.

Ahmed, Sara: *La política cultural de las emociones*. Ciudad de México, CIEG-UNAM, 2017.

Ansa, Garazi; Haizea Barcenilla (eds.): *Baginen Bagara. Artistas mujeres, lógicas de la (in) visibilidad*. Donostia-San Sebastián, Erein, 2021.

Bal, Mieke: *Una casa para el sueño de la razón. Ensayo sobre Louise Bourgeois*. Murcia, CENDEAC, 2007.

Barcenilla, Haizea: «Rompe la ventana. Exposición y ocultación en Exhibition 19 de Señora Polaroiska», en Peyraga, Pascal; Gautreau, Marion; Peña Ardid, Carmen; Sojo, Kepa (eds.): *La imagen translúcida en los mundos hispánicos.* Villeurbaine, Orbis Tertius, Villeurbaine, 2016, pp. 491-512.

Barcenilla, Haizea: «Estrategias translúcidas y contraimágenes: romper con la representación hegemónica», *Boletín de Arte*, 41 (2020), pp. 23-32.

Calvo Elizasu, Lupe: «Rosa Valverde: pintura soilik margolariei interesatzen zaigula sentitzen dut», *Emakunde. El arte de las mujeres. Arte y género*, s/n (2007), pp. 15-16.

Dúo, Gonzalo: *Proyecto Rosa Valverde Lamsfus. Catálogo 1975-2000.* Autoedición, 2001.

Kortadi, Edorta: *Rosa Valverde.* Estella, Museo Gustavo de Maeztu, 2009.

Lekuona, Ane: «La historiografía del arte del País Vasco. Una revisión feminista a la segunda mitad del siglo XX», *Historia actual online*, 51 (2020), pp. 141-152.

Lomba, Concha: «Pintoras frente al espejo, 1800-1939. Autorretratos de las artistas contemporáneas», en Salinas Gil, Rafael; Lomba, Concha (eds.): *Olvidadas y silenciadas*. Valencia, Universitat de Valencia, 2021, pp.193-218.

Mayayo, Patricia: *Frida Kahlo: contra el mito.* Madrid, Cátedra, 2008.

Merino, José Luis: *Hablan los artistas.* Donostia-San Sebastián, Elkar, 2013.

Mulvey, Laura: «Visual Pleasure and Narrative Cinema», *Screen,* 16/3 (1975), pp. 6-18.

San Martín, Javier: *25 años en Rosa: una exposición retrospectiva de Rosa Valverde, 1977-2002*. Donostia-San Sebastián, Diputación Foral de Gipuzkoa, 2002.

Subrizi, Carla: «Carol Rama e l'animale: divenire donna e feminismo negli anni noventa», *Boletín de Arte*, 40 (2019), pp. 61-67.

Valverde, Rosa: *El día i la nit*. Barcelona, Fundació Joan Miró – Espai 10, 1980.

Viar, Javier: *Historia del arte vasco.* Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2017.

Wolf, Naomi: *El mito de la belleza*. Madrid, Continta me tienes, 2020.

ARCHITECTURAL LANDSCAPE. A NEW INTERPRETATION OF THE SLOPING CEILING OF REKHMIRE'S TOMB CHAPEL (TT 100)

PAISAJE ARQUITECTÓNICO. UNA NUEVA INTERPRETACIÓN DEL TECHO ASCENDENTE DE LA TUMBA DE REKHMIRE (TT 100)

Antonio Muñoz Herrera[1]

Recibido: 23/05/2023 · Aceptado: 30/08/2023
DOI: https://doi.org/10.5944/etfvii.11.2023.37593

Abstract

The tomb TT 100, belonging to the vizier Rekhmire, in the Theban necropolis (Luxor, Egypt), one of the best examples of funerary architecture of the Egyptian New Kingdom, has been widely studied since the beginning of the 20th century from the iconographic, historical and archaeological points of view. However, it has an anomalous structural feature for the classic Theban tomb typology of this period: a longitudinal corridor with a sloping ceiling ending in a combination of false stela and niche for a funerary statue. The anomaly, widely noted in classical literature, has been vaguely explained and often forgotten due to the celebrated decorative program that occupies the tomb.

This study aims to offer a reinterpretation of this architectural feature of the tomb based on a landscape archaeology approach. According to this methodology, the ancestral landscape of the necropolis, and the architectural and artistic features of the tomb of his relative and predecessor in the vizierate Useramun are significant elements for the interpretation of this element. The main result is Rekhmire's clear intention to emulate and replicate Useramun's double funerary structure, not only from the artistic point of view (already demonstrated in previous studies) but also from the spatial point of view, copying the phenomenological experience of space and landscape in the architectural development of his tomb. An example of how landscape archaeology can be useful in the study of the art of this ancient culture.

Keywords

Landscape archaeology; necropolis; Egypt; Thebes; tomb TT 100

---

1. Universidad Complutense de Madrid. C. e.: *antomu01@ucm.es*
ORCID: <*https://orcid.org/0009-0007-9965-0116*>

Resumen[2]

La tumba TT 100, perteneciente al visir Rekhmire, en la necrópolis tebana (Luxor, Egipto), uno de los mejores ejemplos de arquitectura funeraria del Reino Nuevo egipcio, ha sido ampliamente estudiada desde los inicios del siglo XX desde el punto de vista iconográfico, histórico y arqueológico. Sin embargo, posee un rasgo estructural anómalo para la tipología clásica de tumba tebana de este periodo: un corredor longitudinal con un techo ascendente que termina en una combinación de falsa estela y nicho para una estatua funeraria. La anomalía, ampliamente señalada en la bibliografía clásica, ha sido explicada vagamente y a menudo ha sido olvidada por el celebrado programa decorativo que posee la tumba.

El presente estudio pretende ofrecer una reinterpretación de este rasgo arquitectónico a partir de una perspectiva teórica anclada a la arqueología del paisaje. Según esta metodología, el paisaje ancestral de la necrópolis y los rasgos arquitectónicos y artísticos de la tumba de su familiar y antecesor en el cargo Useramun son elementos significativos para la interpretación de este elemento. La principal conclusión es la clara intención de Rekhmire de emular y replicar la doble estructura funeraria de Useramun, no sólo desde el punto de vista artístico (ya demostrado en estudios previos), sino también desde el punto de vista espacial, copiando la experiencia fenomenológica del espacio y el paisaje en el desarrollo arquitectónico de su propia tumba. Un ejemplo de cómo la arqueología del paisaje puede ser una aproximación teórica muy útil en el estudio del arte de esta cultura antigua.

Palabras clave

Arqueología del paisaje; necrópolis; Egipto; Tebas; tumba TT 100

2. I would like to thank Dra. Inmaculada Vivas Sainz for her kindly reading and comments of the first draft of this paper and for her improvements of my English.

INTRODUCTION

In lexicography, a hapax is a term recorded only once in a language, an author, or a text. These terms are often impossible to study due to the complexity of establishing parallels beyond etymological features. In this sense, the ascending ceiling of the vizier Rekhmire's tomb chapel (XVIII Dynasty) in the ancient necropolis of Thebes (Luxor)[3] represents an architectural hapax for these reasons. The structure of this longitudinal corridor, which extends over 30 meters into the mountain and whose ceiling rises 8 meters from the entrance to the endpoint[4], is a unique element in Egyptian private funerary architecture. Its interpretation has often been based on hypothesis about its possible symbolic value and meaning.

In fact, beyond mere architectural descriptions where everyone acknowledges the uniqueness of the ceiling structure of the longitudinal corridor[5], virtually no contemporary author dares to interpret the possible significance of this unusual architectural structure in the tomb of such an important member of the Egyptian royal court. They all repeat the sole argument presented by Norman de Garis Davies[6], who suggests that the ascending ceiling structure may have been intended by Rekhmire himself to imitate the architectural design of the recently constructed temple of Hatshepsut at Deir el-Bahari[7]. However, Davies provides no substantive argument to support this suggestion, relying solely on his personal opinion.

From another point of view, in recent years a number of theoretical discussions have aimed to explain the copies or emulations between the various Theban tombs, where TT 100 seems to have emulated, or at least to have studied carefully, the tomb of his uncle and predecessor in the vizierate Useramun for the development of his decorative program[8]. In this sense, there seems to be a clear intention on

---

3. The Theban tombs of this period are hypogea excavated on the rock of the mountain, formed by a chapel open to the outside with an inverted T-shape plan (a place for the visit of relatives and friends to make offerings) and a burial shaft with a chamber that would be sealed after the deposition of the deceased.

4. Güell, Josep; Quevedo, Alberto J.: «La Tumba del visir Rekhmire (TT 100): Un estudio textual e iconográfico. Aportaciones para una nueva perspectiva del visirato durante el Reino Nuevo», en Agudo Aparicio, Ana; *et al.* (eds.): *Séptimo centenario de los estudios orientales en Salamanca*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2014, p. 20.

5. Newberry, Percy E.: *The life of Rekhmara, vezir of Upper Egypt under Thothmes III and Amenhetep II: (circa b.C. 1471 - 1448)*. Westminster, London, 1900; Abdul-Qader, Muhammed: *The development of the funerary beliefs and practices displayed in the private tombs of the New Kingdom at Thebes*. Cairo, University of Cambridge, 1957, p. 11; Badawy, Alexander: *A History of Egyptian Architecture: The Empire (the New Kingdom)*. California, University of California Press, 1968, p. 411; Engelmann-von Carnap, Barbara: *Die Struktur des thebanischen Beamtenfriedhofs in der ersten Hälfte der 18. Dynastie: Analyse von Position, Grundrißgestaltung und Bildprogramm der Gräber*, Abhandlungen des Deutschen Archäologischen Instituts Kairo 15. Berlin, Achet-Verlag, 1999, pp. 64-81; Dorman, Peter: «Family burial and commemoration in the Theban necropolis», en Strudwick, Nigel; Taylor John H.: *The Theban Necropolis: Past, Present and Future*. London, British Museum Press, 2003, p. 39; Güell, Josep: «La Tumba del visir Rekhmire (TT 100): Un estudio textual e iconográfico. Aportaciones para el conocimiento de las causas de la desaparición y damnatio del mismo», en Pérez-Largacha, Antonio; Vivas Sainz, Inmaculada (eds.): *Actas V Congreso Ibérico de Egiptología. 2015*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2017, pp. 507-16; Doncker, Alexis Den: «Identifying-Copies in the Private Theban Necropolis. Tradition as Reception under the Influence of Self-Fashioning Processes», en Guillen, Todd (ed.): *(Re)Productive Traditions in Ancient Egypt. Proceedings of the Conference Held at the University of Liège, 6th-8th February 2013. Ægyptiaca Leodiensia 10,* Liège, Universidad de Liége, 2017, p. 348.

6. In this sense, it is also worth noting the importance of the work carried out by his wife, Nina de Garis Davies in the copy of the tomb decorations, which in many cases have allowed us to study scenes that are now lost.

7. Davies, Norman de Garis: *The Tomb of Rekh-Mi-Rē' at Thebes.* New York, Metropolitan Museum of Art, 1943, p. 5.

8. Doncker, Alexis den: *op. cit*., pp. 229-58; Dorman, Peter: *op. cit.*

Rekhmire's part to build a tomb that would dialogue with that of his ancestors in terms of artistic and decorative formality. However, the architectural part which is an essential component of the symbolic and sacred value of an Egyptian tomb, has been left out of this type of analysis.

In order to carry out this study, in which the sloping ceiling of the TT 100 may also correspond in this case to a kind of emulation by Rekhmire of his predecessors, it is intended to use the approach of landscape archaeology. This theoretical approach will make it possible to establish parallels and spatial interpretations, in which perspective, the relationship of architectural elements to their surroundings and to each other is fundamental and could shed new light on the symbolic and emulative value of the sloping ceiling of the Rekhmire's tomb.

Given the lack of landscape archaeological studies in the traditional Egyptological field[9], it is necessary to make a brief introduction to landscape archaeology in order to understand this epistemological approach and to verify the benefits that this application can offer.

ARCHAEOLOGICAL THEORY FRAMEWORK: A SUMMARY

Archaeology has had to confront the problem of materiality since its conception as a science, which has led to the development of different techniques and approaches to gaining archaeological knowledge[10]. For instance, during the 1940s, few or no attention was paid to charcoal debris in excavations, but after the 1950s, the ability to analyse these debris and establish its date using Carbon-14 changed archaeologists' view towards the material. In the first half of the XX century, archaeology worked with the concept of objects as the material reality of ancient people, which resulted in cultures being directly associated with lists of objects with common characteristics, and archaeological knowledge being reduced to the differences between objects. As consequence, differences between typologies invaded archaeological studies[11]. In this perspective, the more elaborated the objects were, the more complex the society was.

The «New Archaeology» emerged in the 1960s as an alternative to cultural history and reinforced the notion of material culture. This approach attempted to draw socio-economic conclusions about a particular society from the archaeological data,

9. In recent years, these perspectives have begun to be applied in Egyptology in a very suggestive way and offering interesting results, see: Jiménez-Higueras, Maria Angeles: «The Sacred Landscape of Dra Abu El-Naga», en Bárta, Miroslav; Janák, Jiří: *Profane Landscapes, Sacred Spaces*, *New Directions in Anthropological Archaeology*. Sheffield, Equinox Publishing Ltd, 2020, pp. 97-124; Muñoz Herrera, Antonio: «Sheikh Abd el-Qurna, a Landscape for the Afterlife: Reciprocity in Shaping Life Histories», en Kilroe, Loretta: *Invisible Archaeologies. Hidden aspects of daily life in ancient Egypt and Nubia*. London, Archaeopress, 2019, pp. 114-28; Geisen, Christina (ed.): *Ritual Landscape and Performance: Proceedings of the International Conference on Ritual Landscape and Performance, Yale University, September 23-24, 2016*, Yale Egyptological Studies 13. New Haven, Yale Egyptology, 2020.

10. Soler Segura, Javier: «Redefiniendo el registro material. Implicaciones recientes desde la arqueología del paisaje anglosajona», *Trabajos de Prehistoria* 64, 1 (2007), p. 44.

11. *Idem*, pp. 45-66.

using positivism and the purely scientific study of material artefacts[12]. It sought to understand the relationship between objects and social structures. Consequently, the relevance of material objects decreased in favor of the information that they could extract from the artefact's attributes[13]. However, this approach forgot that they were studying a social science and therefore these precise answers did not correspond to human reality.

In response to these shortcomings, a new movement related to the material interpretation– called Post-processualism– emerged in the 1980s and was interested in the symbolic aspects of the material record, at the same time as feminist, Marxist or structuralist schools were highlighting the bias of processual approaches[14]. This new perspective interpreted the object as a cultural constituted entity, with specific cultural meanings and reclassified within cultural categories[15]. Post-processual perspectives have demonstrated the interpretative bias of material records and their results have been based on androcentric values [16].

In this regard, post-processual approaches have introduced symbolic interpretation into the archaeological record. For them, archaeological evidence is not just physical evidence but a set of codified signs that convey ideas or events[17].

LANDSCAPE ARCHAEOLOGY

In this context, landscape archaeology acquires importance within archaeological interpretation. Landscape archaeology was born with the New Archaeology, but its methodology was based solely on ecological aspects, the application of systematic approaches, or logical and functional interpretations of the archaeological record. This approach resulted, in most studies, in explaining the location of settlements as a result of rational decisions, such as topography, weather, demography or «commercial' networks»[18]. However, with the rise of the new theoretical frameworks, landscape archaeology has broadened its scope. New interpretations of the role of landscape in ancient societies have, at least, five points in common:

* Landscape as critical identifier of a society.
* Landscape as a fundamental agent within the comprehension of historical process.

---

12. *Idem*, p. 46.
13. Clarke, David L: *Analytical Archaeology*. London, Methuen, 1968, pp. 11-16.
14. Soler Segura, Javier: *op.cit*., p. 47
15. Kopytoff, Igor: «La biografía cultural de las cosas: la mercantilización como proceso», en Appadurai, Arjun: *La Vida social de las cosas: perspectiva cultural de las mercancías*. Mexico, Grijalbo, 1991, p. 92.
16. Soler Segura, Javier: *op.cit*., p. 47
17. Hodder, Ian: *Symbols in Action: Ethnoarchaeological Studies of Material Culture.* Cambridge, Cambridge University Press, 1982, pp. 186-217; Shanks, Michael; Tilley, Christopher: *Re-Constructing Archaeology: Theory and Practice.* Cambridge, CUP Archive, 1987, pp. 130-34; Patrik, Linda E.: «Is There an Archaeological Record?», en Thomas, Julian: *Interpretive Archaeology: A Reader.* London-New York, A&C Black, 2000, pp. 130-31.
18. Soler Segura, Javier: *op.cit*., p. 49

- Concepts like experience or perception have been introduced within landscape interpretation.
- Interest for the interpretation trough visibility, landscape rationality or elements of cohesion.
- Overcoming of the materiality problem regarding archaeological record.

Thanks to these common points, the approach to the landscape has been made from a holistic perception. For these scholars, in every space where human civilization has lived, there is a relationship between the real life and the metaphysical and idealized conception[19]. For them, landscape is a symbolic construction, a reference system that has different activities that have meaning within a community[20]. As Thomas argues[21]: «Landscape is a network of related places, which have gradually been revealed through people's habitual activities and interactions, through the closeness and affinity that they have developed for some locations and through the important events, festivities, calamities [...] causing them to be remembered or incorporated into stories». Place is a relational concept because it contains events and specific locations that people expect to find. It is not a place by itself, but also the place of something[22].

The concept of landscape has a semantic ambiguity for us[23]. The western world considers «landscape» as a visual or geographical term, something that is not part of ourselves. However, ethnographic studies have demonstrated that there are different cultures that have different conceptions and different relationships with their environment[24].

For instance, for many ancient communities' landscape was a place for memories because, as Bender says[25]: «The continued use of places through time, draws attention to the historically constituted connections which exist between members of a community». This construction is created through links with the ancestors and their antiquity together with the history, monuments and landscapes of that community[26]. Memory and oversight are two elements that assemble the society, and it is here that landscape appears, because practices of remembering or forgetting can only be carried out through sets of actions and performances within a space[27].

---

19. Hirsch, Eric: «Introduction. Landscape: Between Place and Space», en Hirsch, Eric; O'Hanlon, Michael (eds.): *The Anthropology of Landscape: Perspectives on Place and Space.* Oxford, Clarendon Press, 1995, p. 3.
20. Daniels, Stephen; Cosgrove, Denis: «Introduction: Iconography and Landscape», en Daniels, Stephen y Cosgrove, Denis (eds.): *The Iconography of Landscape: Essays on the Symbolic Representation, Design and Use of Past Environments.* Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 1.
21. Thomas, Julian: «Archaeologies of Place and Landscape», en Hodder, Ian: *Archaeological Theory Today*. Cambridge, Polity, 2001, p. 173.
22. Heidegger, Martin: *Being and time.* Oxford, Blackwell, 1962, p. 136.
23. Ingold, Tim: «The picture is not the terrain», *Archaeological Dialogues* 4.1 (1997), p. 29.
24. Thomas, Julian: *op. cit.,* p. 174.
25. Bender, Barbara: «Subverting the Western gaze: mapping alternative worlds», en Ucko, Peter J.; Layton, Robert (eds.): *The archaeology and anthropology of landscape: shaping your landscape.* London, Routledge, 1999, p. 36.
26. Yoffee, Norman.: «Peering into the Palimpsest», en Yoffee, Norman (ed.): *Negotiating the Past in the Past. Identity, Memory, and Landscape in Archaeological Research.* Tucson, University of Arizona Press, 2007, p. 4.
27. Meskell, Lynn.: «Back to the Future. From the past in the present to the past in the past», en Yoffee, Norman (ed.): *Negotiating the Past in the Past. Identity, Memory, and Landscape in Archaeological Research.* Tucson, University of Arizona Press, 2007, p. 224.

This necessity of memory is related to the need to understand one's own present and as an element of legitimation: «the use of the past in the past»[28]. Understanding landscape as a cultural construction, as the product of the reciprocal interaction between the environment and the society that inhabits it, landscape archaeology is therefore an archaeology of places, defined not only by their geophysical conditions but also by their social, perceptual, ontological, epistemological and emotional dimensions; it is an archaeology of how people perceive the world, and how they interact with it, how they choose to manipulate it, and how they are in turn affected by the landscape conditions in which they live[29].

Related to all this, the places with more meaning –symbolic and physical– are probably cemeteries. The construction of cemeteries aims to defeat the death as individuals, contributes to the denial of the end of physical existence, and is also a point of connection with the living people[30]. Moreover, this symbolic meaning of being buried in a specific place has other interpretations. For instance, groups of descendants or family members use it to maintain the same disposal areas for the dead. In this sense, the interpretation of Rekhmire's tomb as an element of veneration not only for himself, but also as an element of family veneration towards his ancestors makes possible a reinterpretation of his tomb.

THE TOMB OWNER: REKHMIRE AND HIS FAMILIY

FAMILY AND POWER IN THEBES: HEREDITARY POWER

Rekhmire's family was the most powerful during the XVIII Dynasty. They controlled the Vizierate for three generations and they placed a large number of their descendants throughout the administrative and priestly areas, acting as we would call today as nepotism.

If we look in detail at the titles, we will understand the extent of this nepotism. The merging of Ineni's family, who held the religious power, with Ametu's family, who held the political/administrative positions, made possible the hoarding of the most important positions within Egyptian society during three complete generations. Seven of the eight sons of Ametu were priest or temple administrators. In all, during three generations, nearly half of the 39 descendants of Ametu and Ineni's families related to the Amon domain[31].

28. Van Dyke, Ruth; Alcock, Susan E., (eds.): *Archaeologies of Memory.* Malden, Blackwell, 2003, p. 1.
29. David, Bruno; Thomas, Julian: «Landscape Archaeology: Introduction», en David, Bruno; Thomas, Julian (eds.): *Handbook of Landscape Archaeology.* New York, Routledge, 2008, p. 38.
30. Richards, Janet: *Society and Death in Ancient Egypt: Mortuary Landscapes of the Middle Kingdom.* Cambridge, Cambridge University Press, 2005, pp. 61-62.
31. Muñoz Herrera, Antonio: *op. cit*.

All the important members of this family were buried at Sheikh Abd el-Qurna, creating what Shirley calls a «family precinct» within the Theban necropolis[32] (Figure 1). This family precinct may be recognized in the tombs' distribution. Although it is not regular, the distribution points out that the upper enclosure could have been? used as a family complex by the members of Ametu's family, according to the position of the tombs and the spatial relationship between them.



FIGURA 1. AERIAL VIEW OF SHEIKH ABD EL-QURNA AND THE FAMILY AMETU-INENI TOMBS'. Edited by the author from commons license photograph

Moreover, there are also similarities in the architecture of these tombs. Ametu's tomb (TT 83) copied the façade of Ineni's (TT 81), whose architecture is associated with the Middle Kingdom. Subsequently, Rekhmire (TT 100) copied several aspects of Useramun's tomb (TT 131 and 61) as we shall see. Thus, there seems to be an influence in the tombs' architecture, where it can be detected an intention of emulation between family members.

In this regard, two members of this family were strongly connected during their lives and their tombs may have been conceived as the continuation of that connection: Useramun and Rekhmire.

32. Shirley, Judith J.: «Viceroys, Viziers and the Amun Precinct: The Power of Heredity and Strategic Marriage in the Early 18th Dynasty», *Journal of Egyptian History* 3 (2010), p. 293.

HISTORICAL CONTEXT. THE VIZIRATE, USERAMUN AND REKHMIRE

Both Useramun and Rekhmire held the vizirate during the first half of the XVIII Dynasty and in fact, Rekhmire succeeded his uncle in the position. Regarding the Viziers, the position seems to have been reintroduced by Tutmosis I[33], who gave it to Imhotep. But after him, Ametu's family took control and held it until the first years of Amenhotep II[34].

Nevertheless, the power of the family did not end there. The Amon precinct grew in importance thanks to Ahmose, who created two new powerful positions: High Priest of Amon and God's Wife of Amon, and the civil administration and cult of Amon was quickly linked to the family relationship[35]. As Cline and O'Connor argued[36]: 'The priesthood was often a family affair, with several members of the same family in service simultaneously or successively'. In this regard, the Ametu's family also controlled the most important position in this area for the same three generations.

Furthermore, it is important to have a good background about the political events happening during the time of Useramun and Rekhmire (reigns of Hatshepsut-Amenhotep II). Hatshepsut was crowned no later than year 7 of Tutmosis III,[37] and she ruled the country for at least 15 years[38]. However, there is a lack of information concerning the political situation, but what seems clear is that during the coregency several officials were promoted and the Amon precinct increased its power[39]; this leads us to think that she needed the support of high officials and therefore this support was given in exchange for high positions. Afterwards, Tutmosis III took control of the country, but he did not make major changes in the administrations. He replaced several officials just when their careers went over. However, he did reduce the importance of officials related to the Amon domain, increased the power of the Vizierate and rewarded some officials after successful campaigns[40]. The religious influence, which had reached its peak of influence during the reign of Hatshepsut was replaced by the military sphere during the reign of Tutmosis III[41]. This trend

33. There are references to the position during the XIII and XVI Dynasties but none between them or in early XVIII Dynasty. Imhotep was the first Vizier attested in the XVIII Dynasty.

34. Shirley, Judith J.: «One Tomb, Two Owners: Theban Tomb 122 - Re-Use or Planned Family Tomb?», en Hawass, Zahi; Wegner Jennifer H.: *Millions of Jubilees: Studies in Honor of David P. Silverman.* Cairo, Publications du Conseil Supreme des Antiquités de l'Egypte, 2010, p. 83.

35. *Idem*, p. 91.

36. Cline, Eric H.; O'Connor, David: *Ramesses III: The Life and Times of Egypt's Last Hero.* Ann Arbor, University of Michigan Press, 2012, p. 85.

37. Shirley, Judith J.: «The Power of the Elite: The Officials of Hatshepsut's Regency and Coregency», en Galán, José M.; Bryan, Betsy; Dorman, Peter (eds.): *Creativity and Innovation in the Reign of Hatshepsut*. Chicago, The Oriental Institute of the University of Chicago, 2014, p. 173.

38. Dorman, Peter: *The monuments of Senenmut: problems in historical methodology.* London, Kegan Paul International, 1988, pp. 18-45.

39. Shirley, Judith J.: *The power of the elite*..., p. 174.

40. *Idem*, pp. 239-240.

41. *Idem*, pp. 242-244.

continued during the reign of Amenhotep II, with movements between military positions and high administrative offices[42].

Ametu was the first member of the family who had the title of Vizier (*ṯ3ty*). He was the grandson of the Viceroy Ahmose-Satayt and nephew of Satayt's successor, Ahmose-Tjuro, so it is clear that he came from an elite family of the early XVIII Dynasty[43]. The name of his father is unknown and there is no clear information about his family. It is also difficult to know how he accessed the Vizierate, since we do not have information about the previous titles, which might have pushed him into the vizierate[44].

However, what is clear is that the great ascension in his career came with his marriage to Ta-ametu, sister of Ineni (TT81), who controlled the important positions of the Amon domain. Thanks to this marriage, he could use his influence to promote his descendants to high positions in the administration of the Amon domain[45].

Useramun was the second son of Ametu. He started his career as wab-priest during the reign of Tutmosis I and he rose within the Amon priesthood administration during the following reigns[46]. Apparently, he was co-vizier with his father Ametu at the very beginning of the coregency[47]. This may have been designed in order to ensure the continuity of the family into the vizierate and also in agreement with Hatshepsut. Once alone, he was Vizier (*jmy-r njwt ṯ3ty*) for 15 years under Hatshepsut, taking less power than expected[48], and afterwards, between years 6 and 11 of Tutmosis III exerting a real influence within the court[49]. The transition to the next Vizier could have happened between year 28 and 32 of Tutmosis III, although there are other hypotheses that point out year 33[50] [51].

Rekhmire was the last member of Ametu's family who hold the vizierate (*jmy-r njwt ṯ3ty*). He was nephew of Useramun, and son of Neferweben (*wʿb n Ỉmn*) and Betau (*ḥkrt nswt*). It is not clear why none of Useramun's children were promoted to the vizierate instead of his nephew. However, there is a theory that points out that Neferweben may have held the position of Vizier between Useramun and

42. Shirley, Judith J.: «What's In A Title? Military and Civil Officals in the Egyptian 18th Dyansty Military Sphere», en Bar, Shay: Kahn, Dan'El; Shirley, Judith J.: *Egypt, Canaan, and Israel: History, Imperialism, Ideology, and Literature*. Leiden-Boston, Brill, 2011, p. 299; Eichler, Selke Susan: *Die Verwaltung des «Hauses des Amun» in der 18. Dynastie.* Hamburg, Helmut Buske, 2000, p. 537.

43. Shirley, Judith J.: *The power of the elite*..., p. 176.

44. Shirley, Judith J.: *The culture of officialdom: An examination of the acquisition of offices during the mid-18th Dynasty*, (Tesis doctoral inédita), Johns Hopkins University, 2005, pp. 77-79.

45. Bács, Tamás A.: «A New Viceroy of Nubia», en Bács, Tamas (ed.): *A Tribute to Excellence Studies offered in honor of Erno Gaal, Ulrich Luft, Laszlo Torok*, Studia Aegyptiaca 17. Budapest, Chaire d'Egyptologie de l'Université Eotvos Lorand, 2002, pp. 53-67.

46. Shirley, Judith J: *The culture of officialdom*..., p. 80.

47. Dziobek, Eberhard: *Denkmäler des Vezirs User-Amun*, Studien zur archäologie und Geschichte altägyptens 18. Heidelberg, Heidelberger Orientverlag, 1998, pp. 100-101.

48. Shirley, Judith J.: *The power of the elite*..., p. 244.

49. *Idem*, p. 185.

50. Laboury, Dimitri: *La statuaire de Thoutmosis III. Essai d'interprétation d'un portrait royal dans son contexte historique*, Aegyptiaca Leodiensia 5. Liege, ULg - CIPL, 1998, pp. 39-40.

51. For a detailed discussion about the transition year see Shirley, Judith J.: *The culture of officialdom*..., pp. 84-87).

Rekhmire, but it seems to be a weak hypothesis since there is no strong evidence for the name of Neferweben linked to the title of Vizier[52]. In this respect, Dziobek argues that Rekhmire was promoted to the vizierate because he was more capable of doing the job than his cousins and it was the best solution for the dynastic succession, as it actually was[53]. Another possibility suggested by Shirley is that the high position within the Amon domain administration could be a path to the Vizierate and in this respect, Rekhmire had an advantage over his cousins[54]. In any case, none of these hypotheses is really clear and the mystery of why Rekhmire took the vizierate remains unknown.

Rekhmire held the position during the reign of Tutmosis III. He was married to Meryt and they had four children. Rekhmire's plan was probably to promote his eldest son Menkheperresoneb to the vizierate, but although all his children held important administrative positions within the Amon domain, none of them was promoted. This may be because, as Dziobek suggests, when Amenhotep II became pharaoh, he probably saw the power of Rekhmire and his family as a threat to his kingship and he decided to keep? the position out of this family, in order to avoid potential problems[55].

AN ARCHITECTURAL LANDSCAPE

USERAMUN'S TOMB

Useramun is the one of the few officials who had two tombs in the Theban necropolis, TT 61 and 131[56], both at Sheikh Abd el-Qurna: one in the upper enclosure (TT 61)[57] and the other in the plain (TT 131)[58] (Figure 2).

From an architectonical point of view, TT 61 is a type IIIa (according to the typology established by Kampp 1996) consisting of a long corridor with a square chamber at the end with a small shrine. The tomb usurped a Middle Kingdom corridor and added a vertical shaft just outside the entrances, leading to a burial chamber decorated with Amduat[59] [60].

52. *Idem*, pp. 88-90.
53. Dziobek, Eberhard. *op. cit*., pp. 126-128.
54. Shirley, Judith J.: *The culture of officialdom*..., p. 92.
55. Dziobek, Eberhard. *op. cit*., p. 128.
56. Up to seven owners of dual tombs have been identified in the Theban necropolis during the New Kingdom. A detailed study of them can be found in Soliman, Rasha: «Courtiers with dual tombs», *Egyptian Journal of Archaeological and Restoration Studies* 5, 2 (2015), pp. 123-38.
57. Kampp, Friederike: *Die Thebanische Nekropole. Zum wandel des Grabgedankens von der XVIII. bis zur XX. Dynastie*, vol. I. Mainz am Rhein, Verlag Philipp von Zabern, 1996, p. 277.
58. *Idem*., p. 419.
59. In this sense, the tomb is contemporary with KV 34 (Tutmosis III), which would attribute to both tombs the oldest copies of this religious corpus and that of Useramun as the oldest copy in a private tomb.
60. Dorman, Peter: *Family burial*..., p. 38.

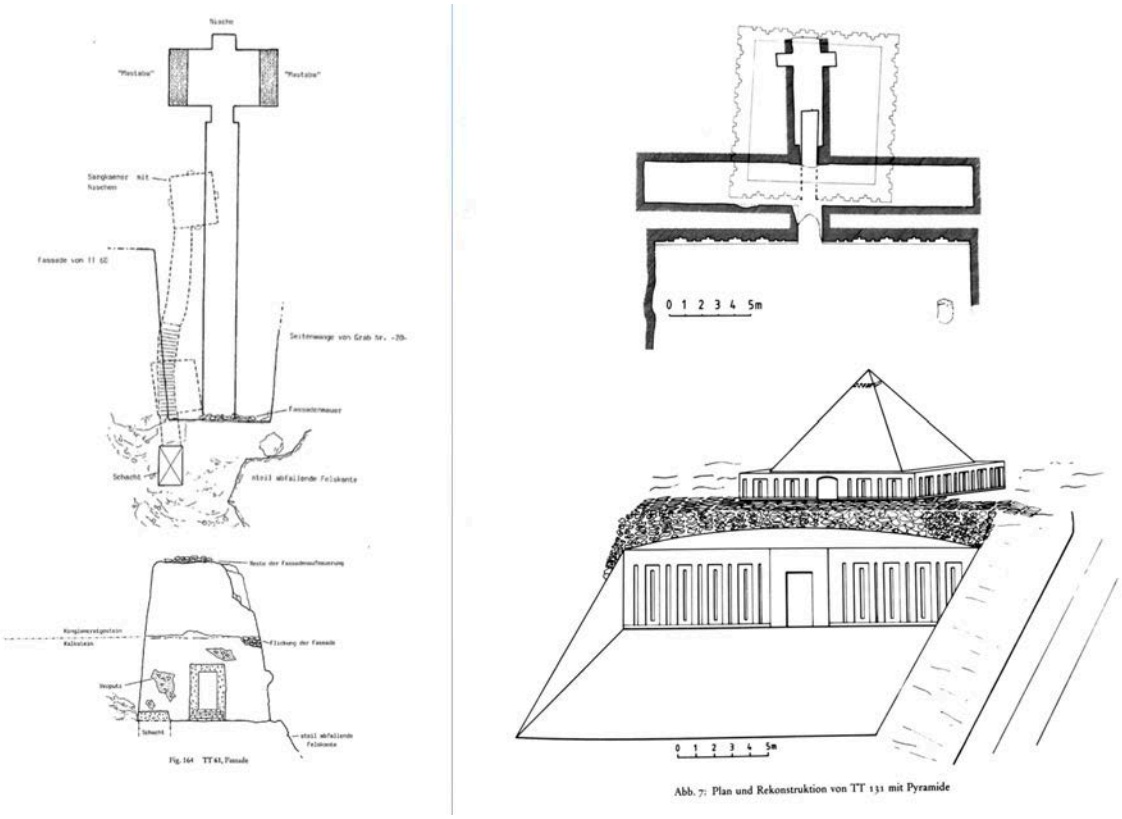


FIGURE 2. THE TWO TOMBS OWNED BY USERAMUN: LEFT, TT 61; RIGHT, TT 131. According to Kampp, Friederike: *Die Thebanische Nekropole...*Mainz, 1996, pp. 277-78, and Dziobek, Eberhard: *Eine Grabpyramidedes frühen NR in Theben*. Kairo, 1989, p.129

On the other hand, TT 131 is a Va-type with an inverted 'T'-shape tomb with a non-pillared transverse hall, and a corridor leading to two side chambers at the end. TT 131 had a pyramid superstructure and a façade that imitated Ametu's tomb[61]. The pyramid and the palace-like façade of TT 131 functioned mainly as visual markers in the necropolis landscape. In fact, TT 131 and 61 were built on the same line, creating a visual effect, so that the top of the pyramid of TT 131 pointed out the entrance of TT61 viewed from the bottom of the hill[62]. In this regard, it is also important to highlight that the façade of TT 61was intentionally cut out in a pyramidal shape as well[63]. These elements reveal the symbolic concept of natural elements of the landscape that they modified, shaping a form that it was already there (FIGURE 3).

Regarding the decoration, both tombs show their functionality through the decorative programs chosen for them. While in TT 61, in addition to the aforementioned Amduat in the burial chamber, scenes of offerings, worship of

61. Dziobek, Eberhard.: *op. cit*.
62. Shirley, Judith J.: *Viceroy, viziers*..., p. 103.
63. Shirley, Judith J.: *Politics of placement*..., p. 5.

Rahorakhty and Aton and scenes of funerary processions appear, in tomb TT 131 there are mainly scenes of Useramun working as Vizier and daily life scenes[64]. This seems to indicate a funerary character for TT 61 and an everyday character and offering



FIGURE 3. VIEW IN PERSPECTIVE OF THE DUAL TOMB OF USERAMUN. Photo of the author

chapel for TT 131. In addition, through the decorative program, Useramun had a clear intention to establish a connection with mythical and familiar ancestors: Den Docker studies demonstrate a clear reference to TT 60 for the choice of scenes and decorative programs; furthermore, there is a clear intention to emulate the family ancestor Ametu through the copy of the façade of his tomb and the continuous reference to his name in both TT 61 and TT 131[65]. In this sense, it seems that family emulation began with the construction of these tombs, and what Rekhmire does in a later period is to continue with this «tradition»[66]. It is also significant that only

64. Soliman, Rasha: *op.cit*: p. 124.
65. Dorman, Peter: *Family burial*..., p. 37. Doncker, Alexis Den: *op. cit*.
66. The emulation of Useramun's tombs responds not only to a family motive but also to office position. Den Doncker has identified a clear copy of these two tombs in TT 82, belonging to Amenemhat, Useramun's steward, who wanted to imitate the decoration of his chief's tomb. *Vid.* Doncker, Alexis Den: *op. cit*: p. 340.

Tutmosis III is depicted, and not Hatshepsut, which is a clear indication that his real influence and power was during the reign of Tutmosis III[67].

Considering all this information and from a holistic point of view, the double tomb of Useramun must be regarded as single monument, with TT 131 acting as an offering and public chapel and TT 61 as a tomb and funerary symbolic place[68].

REKHMIRE'S TOMB

TT 100[69] is located in the lower part of the upper enclosure. It is an interesting position because it is close to his contemporary officials but also near his family[70]. The tomb is of type Vb, the most common typology for a tomb of the XVIII Dynasty at Sheik Abd el-Qurna. Construction probably began in year 46 of Tutmosis III[71] and continued for the next 5 or 7 years. The structure it is a typical T-shaped Theban tomb with a transverse hall and a long corridor which ended in a false door with a statue niche 8 m upwards. The tomb is one of the largest at that time, measuring more than ca. 90 cubits, barely exceeding Useramun's tomb which measures ca.70 cubits[72] (Figure 4).

Rekhmire's tomb has two interesting features. The first one is the size of the courtyard, which has been fortunately preserved. The width of a normal courtyard at this time is between 7 and 14 meters but Rekhmire's is 19 meters wide and more than 13 meters long. This points out the social status of Rekhmire, reflected in the importance of the courtyards in the funerary and festive events. Moreover, it is interesting to highlight that one of the biggest courtyards preserved in the necropolis is the Useramun's courtyard (TT 131) with 20 meters wide[73]. This could lead to think that this large courtyard was an imitation of his uncle's[74] and the fact that Rekhmire's courtyard did not have a funerary shaft[75] may be another parallel to TT 131.

Nevertheless, the parallel between Useramun and Rekhmire's tombs can be better identified in the decoration program. Rekhmire borrowed several elements of Useramun's programme: he re-sequenced the the scenes of Useramun's transverse hall in TT 131, placing them in the opposite location and expanded them in style and content[76]. In the long corridor he used the programme of the funerary procession and motifs in the right wall, as Useramun had done in TT 61, while

67. Shirley, Judith J.: *The power of the elite*..., p. 244.
68. Dziobek, Eberhard: *op. cit*: pp. 118-120.
69. Kampp, Friederike: *op. cit*: p. 370.
70. Shirley, Judith J. *Politics of placement*..., p. 5.
71. Shirley, Judith J. *The culture of officialdom*..., p. 81.
72. Engelmann-von Carnap, Barbara: *op.cit*., pp. 64-81.
73. Galán Allué, José M.: «Los patios de entrada a las tumbas tebanas en época de Hatshepsut-Tutmosis III», *Trabajos de Egiptología - Papers on Ancient Egypt*, 5, 1 (2009), p. 255.
74. Shirley, Judith J. *Politics of placement*..., p. 5.
75. In the sloping corridor, inside the tomb, there are two vertical shafts that reach two funeral chambers. They were opened and excavated by the Giza Museum officials in 1894 and they have (ca. 5m) deep, but no remains of any kind were found. See Newberry, Percy: *op. cit*., p 21.
76. Doncker, Alexis Den: *op. cit*: pp. 346-348.

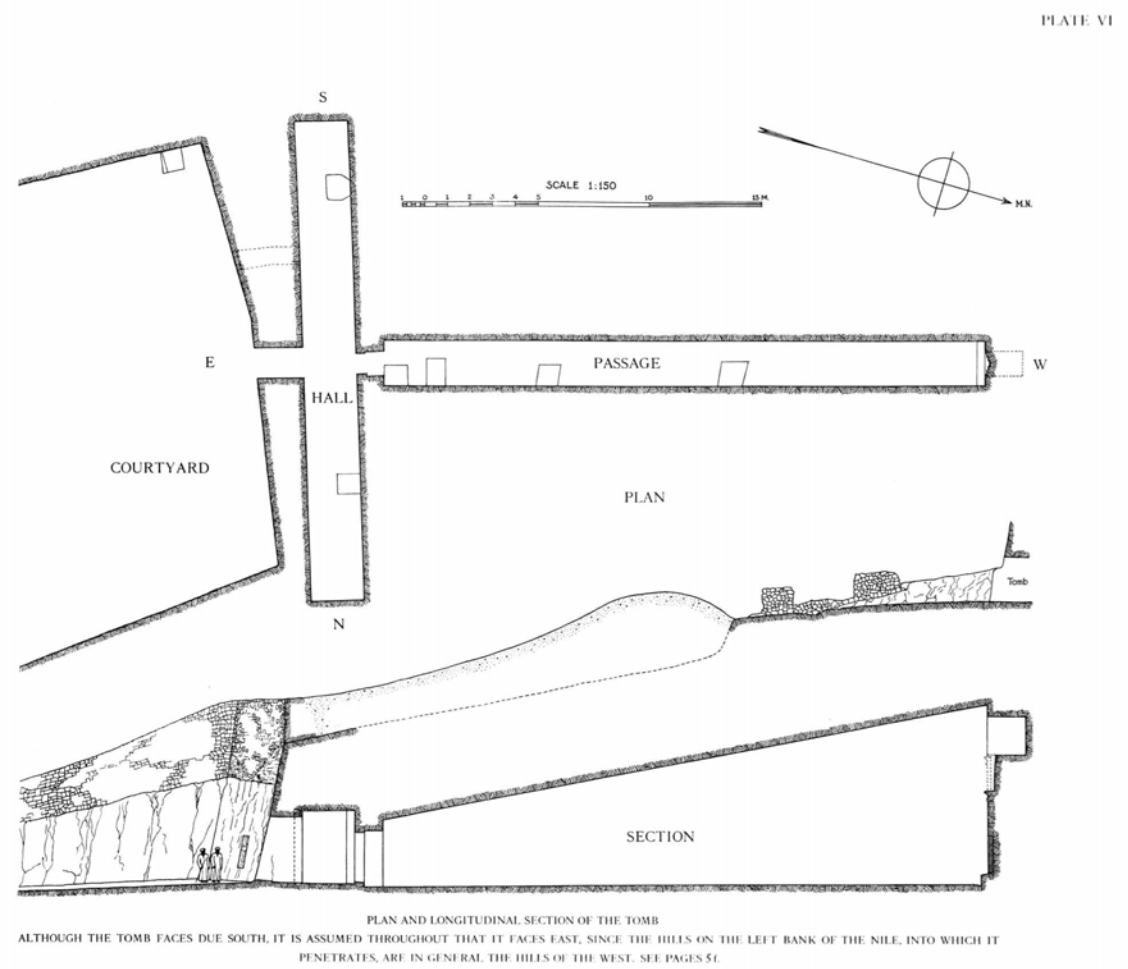


FIGURE 4. TT 100 PLAN. According to Davies, Norman de Garis: *The Tomb of Rekh-Mi-Rē' at Thebes* II, New York, 1948, pl.VI

used the left wall for his own representation controlling the duties of the vizier. In a way, Rekhmire compressed both decoration programmes of TT 61 and TT 131 into one tomb and he arranged the scenes in the same special way[77]. Taking into consideration that TT 131 was conceived as an offering chapel and TT 61 as a funerary tomb, Rekhmire may have borrowed this configuration and designed his own tomb with the transverse hall as the offering chapel (copying TT 131) and the long corridor as a funerary hall (as TT 61), reaching a niche statue preserved now at the Petrie Museum collection (Petrie UC 14655), 8 meters high from the floor, and a false door (Louvre C74). Moreover, there are unusual scenes such as the «gallery of ancestors», where several generations of family members were

77. There is another parallel in the decorative programs of both owners. Rekhmire's tomb shows the reception of foreign tributes that Rekhmire himself receives when in reality they were destined for the King's House. This also happens with Useramun: Güell, Josep: *op. cit.*, p. 513.

portrayed, dating back to Ametu[78], pointing out Rekhmire's clear intention to create a tomb that was also an artefact of ancestor memory.

Once the aim of Rekhmire (the imitation of his ancestor's tomb) is clear, the sloping ceiling of the corridor can be taken into consideration and studied from the perspective of the landscape archaeology to reach an explanation.

LANDSCAPE REPLICATION IN STONE

The attempts to explain this sloping ceiling have been limited and implausible. One of the most popular theories has been Rekhmire's attempt to replicate the sloping terraces of the temple of Hatshepsut at Deir el-Bahari[79]. However, there is no textual or archaeological evidence to support this and if we consider that the construction began in year 46 of Thutmose III, there is no reason to conclude that he wanted to replicate Hatshepsut's temple. Moreover, a quantitative analysis can be done to reject this explanation: if we measure the inclination of the ramps of the temple, we get an inclination of 11º. However, if we measure the sloping ceiling of Rekhmire's tomb, we will get 17º: 6º more inclined than the temple, so it is not likely that Rekhmire took the temple as an exact model for his own tomb.

My suggestion is that we have to consider another perspective to explain this particular architectural feature of Rekhmire's tomb. As we already said, Rekhmire borrowed many features of the decoration of the tomb of Useramun and we have concluded that Rekhmire had the two tombs of Useramun in mind when he built his own. In this regard, the approach of the landscape archaeology can help us. Useramun had two tombs, a thing that Rekhmire did not[80]. Nevertheless, Rekhmire was able to replicate the landscape features of the two tombs (as he did with the decoration), replicating the same perception inside his own tomb.

If we measure the visual inclination of the two tombs of Useramun in the landscape taken from the entrance of both tombs we will get 19º, only two less than Rekhmire's ceiling (17º) (Figure 5). Moreover, from a phenomenological point of view, the perception when entering Rekhmire's passage and looking upwards to see the niche statue and the false door, symbol of the entrance to the death's world, was the same perception that one has when standing in front of the entrance of TT 131 (the offering chapel tomb) and looking upwards to TT 61,the actual funerary tomb of Useramun (see Figure 3).

Therefore, the landscape scheme of Useramun, where he built a cult chapel on the lower level and a funerary chapel upwards on the hill, is replicated by Rekhmire in his own tomb, using the transverse hall as a cult chapel (even copying the decorative scenes of Useramun at TT 131) and the sloping ceiling as a landscape perspective in

78. Davies, Norman de Garis: *op. cit*: pls. 9-10; Dorman, Peter: *Family burial*..., p. 37.

79. *Idem*, p. 5.

80. On the possibility of a second tomb, it has been written that probably Rekhmire was not buried in TT 100. As he was possibly the overseer of the works in KV 34, some have argued that perhaps he could have usurped KV 33 for its final burial (an anapigraphic tomb close to KV 34) (Güell, Josep: *op. cit*., pp. 514-515).

stone leading towards its mortuary chamber. This could explain the height of the niche statue and the combination of this niche with a false door below. This landscape perspective could explain this unusual feature of the Rekhmire's tomb architecture, concluding that the shape of the ceiling is a landscape and a phenomenological reproduction of Useramun's double tomb through architecture (FIGURE 6).

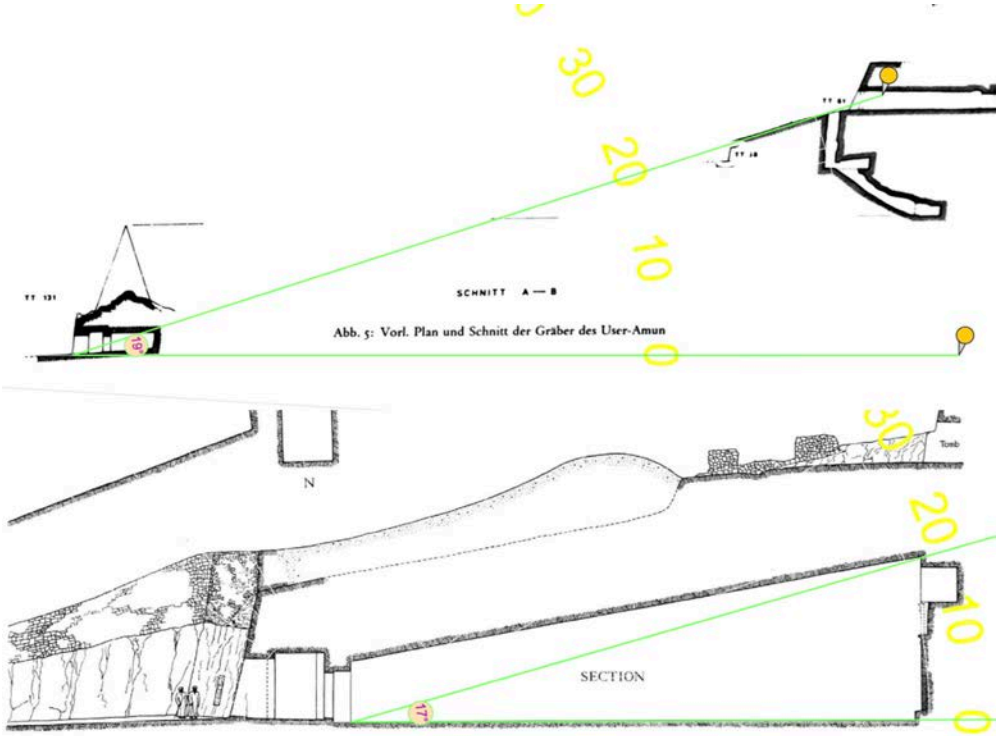


FIGURE 5. ANGLE COMPARISON OF USERAMUN AND REKHMIRE TOMBS. Diagram of the author based on Davies, Norman de Garis, *op. cit.* pl.VI

This, as Den Docker says[81], «leads us to consider tradition not as an inert knowledge of how to do things, but rather as a non-linear, persistently changing system in dialogue with living culture, where productivity and re-productivity don't coexist but merge, consciously or not». In this sense, the landscape played also a crucial role in the development of funerary architecture, acting as carrier of ancestral memory and being reproduced in architectural elements due to its symbolic value. Rekhmire's sloping ceiling is another way of venerating the memory of the ancestors as it has already been studied in the borrowed decoration programs. Here he has not only a replication of a landscape feature (2 tombs in the sloping mountain) but also a replication of the phenomenological perception and experience of the visitor in the space (FIGURE 7). The natural or artificial nature of this feature does not matter because what is important is the symbolic values they can transmit.

In this sense, the intention to replicate the phenomenological experience could have been determined by the joint participation of both tombs during the Beautiful

81. Doncker, Alexis Den: *op. cit.*, p. 334.

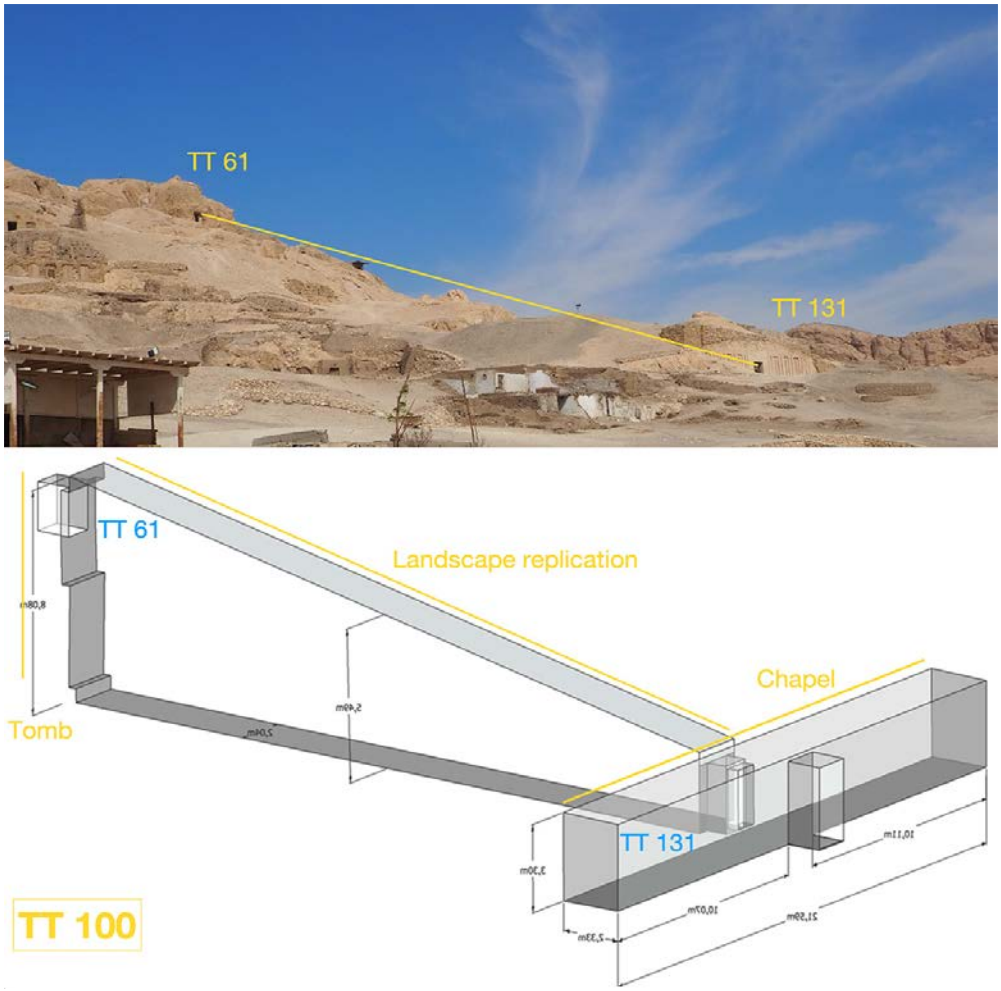


FIGURE 6. TT 100 RE-INTERPRETATION ACCORDING TO USERAMUN TOMBS' PARALLEL. Photo of the author and plan after Güell y Quevedo, *op.cit*. p. 27.

Festival of the Valley, where the family toured the different tombs of their relatives and where both Useramun and Rekhmire could have produced a similar experience given by these architectural features.

CONCLUSION

The application of landscape archaeology to the architectural study of the TT 100 demonstrates how new theoretical and epistemological frameworks can help to resolve interpretative problems in the archaeological record. These new perspectives can be very useful in broadening our epistemological horizons and enabling us to understand Egyptian materiality in different ways than we have done until now.

Rekhmire's tomb presented an interpretative hiatus in one of its most characteristic architectural features, which was a unique example in the Egyptological record. The sloping ceiling could only be interpreted according to hypotheses that had no textual



FIGURE 7. PARALLELS BETWEEN THE VIEW EXPERIENCE OF USERAMUN'S DUAL TOMB AND REKHMIRE'S CORRIDOR.
Photos of the author

or archaeological basis. In the light of the results presented in this study, it can be shown that this unique architectural feature in the Egyptian funerary record responds to Rekhmire's need and intention to venerate the figure of his ancestors, personified in his uncle and predecessor in the vizierate: Useramun. Thus, Rekhmire combined his uncle's dual tomb into a single burial site nearby, borrowing his decorative programs and mirroring them in his tomb. The dual conception of Useramun's tomb as an offering chapel (TT 131) and as a burial chamber (TT 61) was reproduced in TT 100 under a unique architecture that also replicates the phenomenological and spatial experience of the mountain's slope, achieving an almost identical angle of inclination. In this way, Rekhmire transformed two tombs into one, assimilating himself to the figure of his uncle, venerating him and reproducing a similar experience, which was full of symbolic meanings.

This paper demonstrates the epistemological potential of landscape archaeology and opens up a new interpretive path in which the landscape is not a passive agent of the religious and funerary experience, but an active agent in the conformation, development and transmission of these symbolic values. By understanding the Egyptian natural landscape in this way, new understandings can be reached about the ritual and funerary practices of this civilization, as well as about the unique features of its architecture.

REFERENCES

Abdul-Qader Muhammed, Mohamed: *The development of the funerary beliefs and practices displayed in the private tombs of the New Kingdom at Thebes*. Cambridge, University of Cambridge, 1957.

Bács, Tamás A: «A New Viceroy of Nubia», en Bács, Tamás (ed.): *A Tribute to Excellence Studies offered in honor of Erno Gaal, Ulrich Luft, Laszlo Torok*, Studia Aegyptiaca 17. Budapest, Chaire d'Egyptologie de l'Université Eotvos Lorand, 2002, pp. 53-67.

Badawy, Alexander: *A History of Egyptian Architecture: The Empire (the New Kingdom)*. California, University of California Press, 1968.

Bender, Barbara: «Subverting the Western gaze: mapping alternative worlds», in Ucko, Peter. J; Layton, Robert (eds.): *The archaeology and anthropology of landscape: shaping your landscape*. London, Routledge, 1999, pp. 31-45

Clarke, David L: *Analytical Archaeology*. London, Methuen, 1968.

Cline, Eric H.; O'Connor, David: *Ramesses III: The Life and Times of Egypt's Last Hero*. Ann Arbor, University of Michigan Press, 2012.

Daniels, Stephen; Cosgrove, Denis: «Introduction: Iconography and Landscape», in Daniels, Stephen; Cosgrove, Denis (eds.): *The Iconography of Landscape: Essays on the Symbolic Representation, Design and Use of Past Environments*. Cambridge, Cambridge University Press, 2000, pp. 1-11

David, Bruno; Thomas, Julian: «Landscape Archaeology: Introduction», en David, Bruno; Thomas, Julian (eds.): *Handbook of Landscape Archaeology*. New York, Routledge, 2008, pp. 27-43

Davies, Norman de Garis: *The Tomb of Rekh-Mi-Rē' at Thebes.* 2 vols. New York, Metropolitan Museum of Art, 1943.

Doncker, Alexis Den: «Identifying-Copies in the Private Theban Necropolis. Tradition as Reception under the Influence of Self-Fashioning Processes», in Guillen, Todd (ed.): *(Re) Productive Traditions in Ancient Egypt. Proceedings of the Conference Held at the University of Liège, 6th-8th February 2013,* Ægyptiaca Leodiensia 10. Liège, 2017, pp. 333-70.

Dorman, Peter: «Family burial and commemoration in the Theban necropolis», en Strudwick, Nigel; Taylor, James (eds.): *The Theban Necropolis: Past, Present and Future*. London, British Museum Press, 2003, pp. 30-41.

Dorman, Peter: *The monuments of Senenmut: problems in historical methodology*. London-New York, Kegan Paul International, 1988.

Dziobek, Eberhard: *Denkmäler des Vezirs User-Amun*. Studien zur archäologie und Geschichte altägyptens 18. Heidelberg, Heidelberger Orientverlag, 1998.

Dziobek, Eberhard: Eine Grabpyramidedes frühen NR in Theben. Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Abteilung Kairo, 45. Kairo, MDAIK, 1989, pp.109-132.

Eichler, Selke Susan: *Die Verwaltung des «Hauses des Amun» in der 18. Dynastie*. Hamburg, Helmut Buske, 2000.

Engelmann-von Carnap, Barbara: *Die Struktur des thebanischen Beamtenfriedhofs in der ersten Hälfte der 18. Dynastie: Analyse von Position, Grundrißgestaltung und Bildprogramm der Gräber*. Abhandlungen des Deutschen Archäologischen Instituts Kairo 15. Berlin, Achet-Verlag, 1999.

Galán Allué, José M.: «Los patios de entrada a las tumbas tebanas en época de Hatshepsut-Tutmosis III», *Trabajos de Egiptología - Papers on Ancient Egypt*, 5, 1 (2009), pp. 251-65.

Geisen, Christina (ed.): *Ritual Landscape and Performance: Proceedings of the International Conference on Ritual Landscape and Performance, Yale University, September 23-24, 2016*. Yale Egyptological Studies 13. New Haven, CT, Yale Egyptology, 2020.

Güell, Josep: «La Tumba del visir Rekhmire (TT 100): Un estudio textual e iconográfico. Aportaciones para el conocimiento de las causas de la desaparicion y damnatio del mismo», en Pérez-Largacha, Antonio; Vivas Sainz, Inmaculada (eds.): *Actas V Congreso Ibérico de Egiptología. 2015*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2017, pp. 507-16

Güell, Josep; Quevedo, Alberto J.: «La Tumba del visir Rekhmire (TT 100): Un estudio textual e iconográfico. Aportaciones para una nueva perspectiva del visirato durante el Reino Nuevo», en Agud Aparicio, Ana, *et. al.* (eds.): *Séptimo centenario de los estudios orientales en Salamanca*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2014, pp. 19-28

Heidegger, Martin: *Being and time*. Traducido por John Macquarrie y Edward S Robinson. Oxford, Blackwell, 1962.

Hirsch, Eric: «Introduction. Landscape: Between Place and Space», in Hirsch, Eric; O'Hanlon, Michael (eds.): *The Anthropology of Landscape: Perspectives on Place and Space*. New York, Oxford University Press, 1995, pp. 1-15.

Hodder, Ian.: *Symbols in Action: Ethnoarchaeological Studies of Material Culture*. Cambridge, Cambridge University Press, 1982.

Ingold, Tim: «The picture is not the terrain». *Archaeological Dialogues* 4.1 (1997), pp. 29-31.

Jiménez-Higueras, María Ángeles: «The Sacred Landscape of Dra Abu El-Naga», en Bárta, Miroslav; Janak, Jiri (eds.): *Profane Landscapes, Sacred Spaces. New Directions in Anthropological Archaeology*. Sheffield, Equinox Publishing Ltd, 2020, pp. 97-124.

Kampp, Friederike: *Die Thebanische Nekropole. Zum wandel des Grabgedankens von der XVIII. bis zur XX. Dynastie*. Mainz am Rhein: Verlag Philipp von Zabern, 1996.

Kopytoff, Igor: «La biografía cultural de las cosas: la mercantilización como proceso», en Appadurai, Arjun (ed.): *La Vida social de las cosas: perspectiva cultural de las mercancías*. Mexico, Grijalbo, 1991, pp. 89-122

Laboury, Dimitri: *La statuaire de Thoutmosis III. Essai d'interprétation d'un portrait royal dans son contexte historique*. Aegyptiaca Leodiensia 5. Liege, ULg - CIPL, 1998.

Laboury, Dimitri: «Tradition and Creativity. Toward a Study of Intericonicity in Ancient Egyptian Art», en Gillen, Todd (ed.): *(Re)Productive Traditions in Ancient Egypt*. Ægyptiaca Leodiensia 10, 2017, pp. 229-58.

Meskell, Lynn: «Back to the Future. From the past in the present to the past in the past», en Yoffe, Norman (ed.): *Negotiating the Past in the Past. Identity, Memory, and Landscape in Archaeological Research*. Tucson, University of Arizona Press, 2007, pp. 215-26

Muñoz Herrera, Antonio. «Sheikh Abd el-Qurna, a Landscape for the Afterlife: Reciprocity in Shaping Life Histories», in Kilroe, Loretta (ed.): *Invisible Archaeologies. Hidden aspects of daily life in ancient Egypt and Nubia*. London, Archaeopress, 2019, pp. 114-28.

Newberry, Percy E: *The life of Rekhmara, vezir of Upper Egypt under Thothmes III and Amenhetep II: (circa b.C. 1471 - 1448)*. Westminster, 1900.

Patrik, Linda E.: «Is There an Archaeological Record?», in Thomas, Julian (ed.): *Interpretive Archaeology: A Reader*. London-New York, A&C Black, 2000, pp. 118-144.

Richards, Janet: *Society and Death in Ancient Egypt: Mortuary Landscapes of the Middle Kingdom*. Cambridge-New York, Cambridge University Press, 2005.

Shanks, Michael, y Christopher Tilley: *Re-Constructing Archaeology: Theory and Practice*. Cambridge, CUP Archive, 1987.

Shirley, Judith J.: «One Tomb, Two Owners: Theban Tomb 122 - Re-Use or Planned Family Tomb?», in Hawass Zahi and Wegner, Josef (eds.): *Millions of Jubilees: Studies in Honor of David P. Silverman*. Cairo, SCA, 2010, pp. 271-301.

Shirley, Judith J.: *The culture of officialdom: An examination of the acquisition of offices during the mid-18th Dynasty*, (Tesis doctoral inédita), Johns Hopkins University, 2005.

Shirley, Judith J.: «The Power of the Elite: The Officials of Hatshepsut's Regency and Coregency», in Galán, José; Bryan, Betsy and Dorman, Peter (eds.): *Creativity and Innovation in the Reign of Hatshepsut*. The Oriental Institute of the University of Chicago 69. Chicago, 2014, pp. 173-245

Shirley, Judith J.: «Viceroys, Viziers and the Amun Precinct: The Power of Heredity and Strategic Marriage in the Early 18th Dynasty», *Journal of Egyptian History*, 3 (2010), pp. 73-113.

Shirley, Judith J.: «What's in A Title? Military and Civil Officals in the Egyptian 18th Dyansty Military Sphere», en. Bar, Shay: Kahn, Dan' El; Shirley, Judith J. (eds.): *Egypt, Canaan, and Israel: History, Imperialism, Ideology, and Literature*. Leiden-Boston, Brill, 2011, pp. 291-319.

Soler Segura, Javier: «Redefiniendo el registro material. Implicaciones recientes desde la arqueología del paisaje anglosajona», *Trabajos de Prehistoria* 64, 1 (2007), pp. 41-64.

Soliman, Rasha: «Courtiers with dual tombs». *Egyptian Journal of Archaeological and Restoration Studies* 5, 2 (2015), pp. 123-38.

Thomas, Julian: «Archaeologies of Place and Landscape», in Hodder, Ian (ed.): *Archaeological Theory Today*. Cambridge, Polity, 2001, pp. 165-186.

Van Dyke, Ruth; Alcock, Susan E. (eds.): *Archaeologies of Memory*. Malden, Blackwell, 2003.

Yoffee, Norman: «Peering into the Palimpsest». In Yoffee, Norman (ed.): *Negotiating the Past in the Past. Identity, Memory, and Landscape in Archaeological Research*. Tucson, University of Arizona Press., 2007, pp. 1-9.

DOSSIER

RITUALES FEMENINOS Y ÁMBITOS DE PODER EN LOS VIRREINATOS AMERICANOS

Editado por Francisco Montes González

WOMEN'S RITUALS AND SPHERES OF POWER IN THE AMERICAN VICEROYALTIES

Edited by Francisco Montes González

INTRODUCCIÓN[1]

INTRODUCTION

Francisco Montes González[2]
DOI: https://doi.org/10.5944/etfvii.11.2023.38332

Durante los siglos XVI al XVIII, los acontecimientos festivos contribuyeron al fortalecimiento de los regímenes políticos encarnados por las monarquías absolutistas, ensalzando a la dinastía reinante y manteniendo una estabilidad necesaria con el objetivo de extender su autoridad[3]. Como subraya José Antonio Maravall, el poder regio y los otros poderes sufragáneos asumieron el uso de tales mecanismos para magnificar su influencia y adoctrinar a las masas a través de una «adhesión afectiva, apasionada, que capturaba la voluntad ajena»[4]. La fiesta se convirtió en la forma más idónea de representación de la soberanía ejercida por las clases dominantes, basada en una serie de estrategias de legitimación materializadas en rituales, discursos e iconografías debidamente seleccionadas en función de la naturaleza del acontecimiento[5]. En los virreinatos americanos, intervino en la preservación del poder y el establecimiento del orden establecido por las autoridades peninsulares, al mismo tiempo que manipulaba ideológicamente a los súbditos de la Corona[6]. Además, fue utilizada por los estamentos superiores, desde las élites criollas hasta los caciques indígenas, para demostrar su papel determinante en el frágil equilibrio por el mando territorial de las esferas locales. Santiago Martínez aclara que «cualquier manifestación festiva propiciaba no solamente una ocasión para la diversión y el esparcimiento, sino que, leída en clave política, servía para mostrar la riqueza, el poder y la influencia de sus participantes»[7]. Así pues, la presencia se convertía en algo tan importante como la participación y, en buena medida, una aparición pública requería una «escenografía personal» que estuviera a la altura de las circunstancias.

---

1. Este dossier forma parte del proyecto I+D *Fastos, simulacros y saberes en la América Virreinal* (PID2020-113841GB-I00) financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

2. Universidad de Sevilla. C. e.: *fmontes@us.es;* ORCID: <*https://orcid.org/0000-0002-0488-7281*>

3. Una lectura sugerente para ampliar estas ideas en Bonet Correa, Antonio: «La fiesta barroca como práctica del poder», *Diwan*, 5/6 (1979), pp. 53-87.

4. Maravall, José Antonio: «Teatro, fiesta e ideología en el Barroco», en Díez Borque, José María (comp.): *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*. Sevilla, Ediciones del Serbal, 1986, p. 87.

5. A propósito de ello, véanse los casos analizados durante la Alta Edad Moderna por Strong, Roy: *Arte y poder. Fiestas del Renacimiento, 1450-1650*. Madrid, Alianza, 1988.

6. García Valdés, Celsa Carmen: «Fiesta y poder en los virreinatos americanos», en Campos Vera, Norma: *La fiesta. Memoria del IV Encuentro Internacional sobre Barroco*. Pamplona, Fundación Visión Cultural/Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2011, p. 253.

7. Martínez Hernández, Santiago: «Cultura festiva y poder en la monarquía hispánica y su mundo: convergencias historiográficas y perspectivas de análisis». *Studia Historica: Historia Moderna*, 31 (2011), p. 130.

El acceso femenino al espacio público en Hispanoamérica durante la Edad Moderna ha pasado prácticamente desapercibido para la historiografía tradicional. Si bien se observa una progresiva atención en colaboraciones puntuales acerca de sus intervenciones así como de la clase de roles que desempeñan. Desde este punto de vista, se abre una novedosa línea de investigación para los estudios de género en torno a las interrelaciones y los comportamientos sociales de las mujeres. En cierto modo, la identidad colectiva potenciada en cada de uno de estos actos, contiene una definición del género que se explicita en las funciones que cumplen durante el desarrollo de los sucesos[8]. Enrique Antuña sostiene que a lo largo de la historia, la perspectiva androcéntrica hegemónica ha motivado una tendencia a «la colocación de las mujeres en lugares simbólicos prominentes del ritual, reforzando su presencia en la fiesta pero apartándolas paralelamente del control efectivo de la misma» [9]. De este modo, remarca el autor, esta paradoja se manifiesta en una segregación a la vez funcional y espacial, dentro del propio espacio festivo, que adquiere una profunda carga simbólica y desnaturaliza la condición del sector femenino en la comunidad celebrante para integrarlo[10].

En el contexto analizado, la escasez de recursos para la construcción de un discurso mediático impide definir con exactitud la actuación de las mujeres en la fiesta hispanoamericana. Más allá de los testimonios documentales sobre pleitos desencadenados con motivo de algún escándalo protocolario, sus apariciones quedaron relegadas a lugares secundarios de exhibición que Antuña define como «islotes de pasividad en el caudal de una acción ritual masculinizada»[11]. Por ejemplo, estos planteamientos teóricos podrían aplicarse al círculo cortesano para el caso de la presencia social de las virreinas. Respecto a la Nueva España, Judith Farré ha analizado la preocupación existente por ubicarlas en una especie de segundo plano, más discreto y con menos impacto visual que el de sus esposos. De ahí que se haya centrado en dos enclaves arquitectónicos, el balcón del palacio virreinal y la tribuna catedralicia, transformados en lugares metafóricos desde donde exteriorizaban sus atributos simbólicos en el ejercicio de un «ocultamiento visible»[12]. Frente a ello, las crónicas de sucesos de la época narran las ocasiones en que, vinculadas con homenajes particulares, distracciones lúdicas y recepciones monásticas, ocuparon un lugar protagónico perceptible desde el que tejer redes de sociabilidad sin censura. Además, Alberto Baena opina que tuvieron una gran responsabilidad en todas aquellas ceremonias organizadas para conmemorar los diferentes acontecimientos

8. Andrieu Sanz, Rosa; Vázquez Antón, Karmele: «Mujeres, fiestas y reivindicaciones», *Kobie (Serie Antropología Cultural)*, 3 (1988), p. 73.

9. Antuña Gancedo, Enrique: «De reinas a majorettes: representaciones de la mujer en el ritual festivo de la España contemporánea», en Blasco Lisa, Sandra; Adán Gil, Carlos; Bermúdez Mombiela, Alfonso (eds.): *Identidades en transición.* Zaragoza: Universidad, 2019, p. 118.

10. *Ibidem*.

11. Antuña Gancedo, Enrique: *op. cit.*, p. 119.

12. Farré Vidal, Judith: «Sobre loas y festines o el elogio a las virreinas en la Nueva España durante la época de Carlos II», en Farré Vidal, Judith (ed.): *Teatro y poder en la época de Carlos II: Fiestas en torno a reyes y virreyes*. Madrid/ Frankfurt: Iberoamericana/ Vervuert, 2007, pp. 121-122. En cierta medida, esto conllevaría a reflexionar sobre la opinión equivocada de algunos especialistas acerca de la «ausencia» de las virreinas en las fiestas públicas, como las entradas triunfales, en las que su esposo actuaba como figura del poder.

de la familia real, ya fuesen nacimientos, bodas o funerales, pues hasta cierto punto se las equiparó con la figura de la reina[13].

Este dossier se inscribe en el marco del proyecto I+D *Fastos, simulacros y saberes en la América virreinal* (PID2020-113841GB-I00), que aborda el estudio del fasto a partir de diferentes campos como la historia cultural y la historia conectada; la cultura visual y la iconografía; la perspectiva material y la vida social de los objetos. Dentro de ellos, uno de los ejes de transversales se centra en la visibilización de la agencia femenina y la puesta en valor de la influencia de las mujeres en la conformación de los espacios públicos hispanoamericanos como ámbitos de poder. Las contribuciones realizadas han conformado un primer bloque temático alrededor de las virreinas novohispanas y su entorno femenino, mucho más estudiado hasta el momento que el de sus homólogas peruanas. Daniela Pastor señala que los eventos culturales fueron parte de su existencia cotidiana, permitiendo así una presencia constante de lo femenino en la sociedad, «ya fuera porque exhibiera el boato y fastuosidad cortesano –su esfera privada–, ya por su devoción y piedad en espacios religiosos». De esta manera, se observa que, más allá de los conflictos en los que se vieron envueltas o las críticas recibidas por su comportamiento, la participación de las virreinas «no sólo era común, sino, en muchos casos necesaria»[14].

En el primer artículo, Judith Farré desarrolla novedosos planteamientos sobre la percepción visual de las virreinas en el dominio de lo público. Se centra en tres aspectos relacionados con la visión metafórica del elogio a la maternidad destinada a la consolidación del propio linaje familiar y al fomento de las relaciones afectivas; la intervención en los espectáculos políticos desde un área restringida en la que, como define, manifestaban su representación pública a través de un ejercicio de «ostentación encapsulada»; y, por último, siguiendo la crónica impresa en la ciudad de México con motivo de las fiestas por el nacimiento del príncipe Felipe Próspero en 1658, la materialidad de los suntuosos vestidos y las joyas llevados por la duquesa de Alburquerque y su hija como componentes simbólicos en el espectáculo de la magnificencia y «correlatos objetivos de su distinción».

Inmaculada Rodríguez observa con detalle las descripciones de los arcos triunfales erigidos para los virreyes en las ciudades de México y Puebla de los Ángeles a lo largo del siglo XVII y profundiza en la presencia figurada de las virreinas a través de las referencias alegóricas dispuestas por sus mentores ideológicos. La discriminación marginal padecida en dichas entradas solemnes, quedó compensada con el diseño de un conjunto de jeroglíficos donde, a la vista de los asistentes, eran transformadas en las parejas mitológicas de sus esposos. Estas arquitecturas efímeras plasmarían un relato ficticio en consonancia con la estirpe nobiliaria, las virtudes reconocidas y los beneficios esperados de ellas.

Daniela Pastor estudia el aprovechamiento por parte de las virreinas de su posición social con la idea de incrementar su influencia mediante la obtención de

13. Baena Zapatero, Alberto. «Presencia y representación pública de las virreinas en la Nueva España, siglos XVI y XVII», *Colonial Latin American Historical Review*, 2-1 (2014), p. 53.

14. Pastor Téllez, Daniela: *Las virreinas. Mujeres y poder en la Nueva España de los siglos XVI y XVII*. México, Bonilla Artiga Editores, 2023, p. 124

privilegios durante las celebraciones. En ciertas ocasiones, lograron modificar a su favor el embarazoso aparato ritual demostrando así su capacidad de control en el ejercicio de un poder informal. La manera en que tres de ellas, pertenecientes a un elevado status, alteraron la procesión del Corpus Christi de México demostrará hasta qué punto fueron capaces de ingeniar dichas tácticas propagandísticas. A raíz del incumplimiento de las normas predefinidas se desencadenarán algunas controversias enfocadas a discutir sobre las precedencias en los acontecimientos religiosos. Será entonces, refiere la autora, cuando posicionadas en el centro de la pugna entre los poderes civil y eclesiástico «se las culpará de influir de manera dañina en su esposo o se las utilizará como excusa para imponer su autoridad»[15].

Para cerrar este apartado, Alejandra Osorio retoma la idea de un «poder informal y concreto», ampliando el objeto de análisis a las virreinas y las aristócratas a ambos lados del Atlántico durante el período dinástico de los Austrias. Fundamentada en principios teóricos y ejemplos concretos plantea dudas sobre la noción de «corte de la virreina como imagen especular de la casa de la reina», al no coincidir del todo con su forma de actuar ni existir un reglamento que fijara dichas pautas de conducta. Por otro lado, remarca la tarea de las mujeres de la nobleza indígena radicadas en la corte madrileña cuando ejerzan su agencia en los procesos de transformación cultural y consolidación de un sistema político vigente en todas las posesiones de la monarquía hispánica.

A modo de miscelánea, se incorporan tres artículos que afrontan otros cuestionamientos con diferentes orientaciones. Frances L. Ramos lleva a cabo un exhaustivo repaso a la producción de sermones novohispanos de carácter providencialista surgidos durante el período de la Guerra de Sucesión Española, que vincularon la fecundidad de la reina con el inicio de una etapa mesiánica de prosperidad para la Corona tras el «milagroso» nacimiento del príncipe heredero Luis. De este modo, los predicadores retomarán las profecías milenaristas asociadas al contexto bélico para caracterizar a María Luisa de Saboya, descendiente de la misma Virgen María por su linaje, como la Mujer del Apocalipsis, engendradora de un nuevo «redentor». Aunque su presencia no fuera física sino simbólica, Víctor Mínguez ya reparó en la necesidad de profundizar en la imagen política de la soberana que, caracterizada por unos rasgos de santidad idealizada en el siglo XVII, sufre un proceso de feminización a partir de la siguiente centuria, ya transformada en una «mujer concreta», colaboradora en los asuntos políticos del soberano y garante de la continuidad dinástica[16].

Ismael Jiménez examina el funcionamiento de las cofradías de la Ciudad de los Reyes, en concreto, la dedicada a Nuestra Señora de Consolación en el convento de la Merced, compuesta por miembros indígenas. Aunque en principio no hubo ninguna distinción por género, sobresalió la labor activa de las cofradas entregadas al cuidado de otros integrantes de dicha asociación mediante la creación de una serie de estructuras organizativas paralelas. Los datos analizados ponen de manifiesto

15. Pastor Téllez, Daniela: *op. cit*, p. 103.

16. Mínguez Cornelles, Víctor: *Los reyes distantes. Imágenes del poder en el México virreinal*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 1995, pp. 109-110.

que, aunque no pudieron tomar partido en los asuntos logísticos, conformaron unos medios de asociación relacionados, sobre todo, con los derechos de auxilio y de enterramiento. Lo mismo sucedería durante las procesiones (u otras diversiones callejeras) en las que, aclara Pablo Ortemberg, las mujeres de la sociedad limeña «o bien participaban como espectadoras o bien como *actrices* destinadas a ser soporte pasivo del programa de fidelidad del barroco»[17]. Quizás fuese en las funciones de la iglesia donde el ritual político las interpelaba de manera más directa[18].

Finalmente, Guillermo Guimaraens y Virginia Navalón rescatan del olvido a la figura de Paula García-Orbaneja Amoroso, esposa de Carlos de Beranger, gobernador de Chiloé entre 1768 y 1733. Como en el caso de otras tantas acompañantes de sus maridos, destinados en algún puesto de la administración indiana, rastrean con minuciosidad en las fuentes impresas y documentales con la finalidad de evidenciar la capacidad de adaptación que, en el marco de una intensa política defensiva, lograron dentro del complejo entramado sociocultural de aquel archipiélago.

Los resultados de esta publicación constituyen un primer acercamiento al objeto de estudio. Aún queda un largo camino por recorrer en la indagación de este fenómeno como cuestión de género desde el marco de una perspectiva comparada. Se ha reparado en la construcción de un imaginario político en torno a la soberana, en las tareas desempeñadas por las virreinas y las consortes de los gobernadores en sus áreas de influencia y en la agencia de piadosas indígenas pertenecientes a agrupaciones locales. Más allá de esto, si hablamos de un medio para reivindicar públicamente su condición y afianzar espacios de sociabilidad, se abren nuevos horizontes en los que, por ejemplo, reparar acerca de las dinámicas de las mujeres privilegiadas pertenecientes a las élites criollas o de las esclavas e indígenas en sus rituales particulares o simplemente de la anónima muchedumbre femenina asistente a los despliegues escenográficos urbanos. En las escasas representaciones festivas de la vida cotidiana hispanoamericana, Pilar Gonzalvo observa que «el encierro de las mujeres no era tan general y riguroso, puesto que calles y plazas estaban llenas de jóvenes y viejas que, por su vestido, mostraban la pertenencia a los diferentes grupos sociales»[19]. Sirva como muestra el imponente lienzo de la *Entrada del Virrey Morcillo en Potosí*, donde sobresale de las azoteas una heterogénea galería de bustos femeninos dispuesta de manera isocefálica, o un cuadro de la célebre serie del *Corpus Christi de Cuzco*, en el que el desfile de la varonil comitiva queda atrapado por las atentas miradas, en un primer plano, de la reputada india cacica a modo de donante y, al otro lado de la calle, de un grupo de elegantes damas criollas sentadas junto al altar callejero. Al conectar ambas pinturas, Lisa Voitg pone de relieve la comitencia que al menos algunas de las espectadoras tendrían dentro de las mismas,

17. Ortemberg, Pablo. «Apuntes sobre el lugar de la mujer en el ritual político limeño: de actrices durante el virreinato a actoras de la independencia». *EIAL*, 22-1 (2011), p. 108.

18. Además, el autor concluye que con motivo de los conflictos bélicos de la Corona frente a sus enemigos durante el siglo XVIII y principios del XIX, el sistema solía vincular la intervención femenina en los asuntos político-militares con actos de caridad consistentes en la organización de rogativas y la demanda de donativos para enviar a la Península. *Ibidem*.

19. Gonzalbo Aizpuru, Pilar. *La mujer en la Nueva España: educación y vida cotidiana*. México, El Colegio de México, 1987, p. 270.

complejizando así el significado de lo plasmado ante los observadores. De hecho, los registros visuales (y textuales) revelan otras formas en que las mujeres participaron de las fiestas, «formas que no sólo exceden el papel de los cuerpos femeninos como adornos, sino que también pueden haber tenido la intención de manifestar una declaración pública de carácter político»[20].

20. Voigt, Lisa: «From spectatorship to sponsorship. Female participation in the festivals of colonial Potosí», en Roe, Jeremy; Andrews, Jean (ed.): *Representing women´s political identity in the early modern Iberian world*. New York, Routledge, 2021, s. p.

REFERENCIAS

Andrieu Sanz, Rosa; Vázquez Antón, Karmele: «Mujeres, fiestas y reivindicaciones», *Kobie (Serie Antropología Cultural)*, 3 (1988), pp. 73-85.

Antuña Gancedo, Enrique. «De reinas a majorettes: representaciones de la mujer en el ritual festivo de la España contemporánea», en Blasco Lisa, Sandra; Adán Gil, Carlos; Bermúdez Mombiela, Alfonso (eds.): *Identidades en transición.* Zaragoza: Universidad, 2019, pp. 106-125.

Baena Zapatero, Alberto: «Presencia y representación pública de las virreinas en la Nueva España, siglos XVI y XVII», *Colonial Latin American Historical Review*, 2-1 (2014), pp. 49-74.

Farré Vidal, Judith: «Sobre loas y festines o el elogio a las virreinas en la Nueva España durante la época de Carlos II», en Farré Vidal, Judith (ed.): *Teatro y poder en la época de Carlos II: Fiestas en torno a reyes y virreyes*. Madrid/ Frankfurt: Iberoamericana/ Vervuert, 2007, pp. 117-132

García Valdés, Celsa Carmen: «Fiesta y poder en los virreinatos americanos», en Campos Vera, Norma: *La fiesta. Memoria del IV Encuentro Internacional sobre Barroco*. Pamplona, Fundación Visión Cultural/Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2011, pp. 253-259.

Gonzalbo Aizpuru, Pilar. *La mujer en la Nueva España: educación y vida cotidiana*. México, El Colegio de México, 1987.

Martínez Hernández, Santiago: «Cultura festiva y poder en la monarquía hispánica y su mundo: convergencias historiográficas y perspectivas de análisis». *Studia Historica: Historia Moderna*, 31 (2011), pp. 127–152.

Mínguez Cornelles, Víctor: *Los reyes distantes. Imágenes del poder en el México virreinal*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 1995.

Ortemberg, Pablo. «Apuntes sobre el lugar de la mujer en el ritual político limeño: de actrices durante el virreinato a actoras de la independencia». *EIAL*, 22-1 (2011), pp.

Maravall, José Antonio: «Teatro, fiesta e ideología en el Barroco», en Díez Borque, José María (comp.): *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*. Sevilla, Ediciones del Serbal, 1986.

Pastor Téllez, Daniela: *Las virreinas. Mujeres y poder en la Nueva España de los siglos XVI y XVII*. México, Bonilla Artiga Editores, 2023.

Voigt, Lisa: «From spectatorship to sponsorship. Female participation in the festivals of colonial Potosí», en Roe, Jeremy; Andrews, Jean (ed.): *Representing women's political identity in the early modern Iberian world*. New York, Routledge, 2021.

LAS VIRREINAS SE VISTEN DE FIESTA. PODER Y OSTENTACIÓN ENCAPSULADA EN LA NUEVA ESPAÑA

THE VICEREINE DRESSES UP FOR A PARTY. ENCAPSULATED POWER AND OSTENTATION IN NEW SPAIN

Judith Farré Vidal[1]

Recibido: 17/01/2023 · Aceptado: 27/04/2023
DOI: https://doi.org/10.5944/etfvii.11.2023.36617

Resumen[2]

En este trabajo analizamos los usos materiales y festivos de los vestidos y tejidos asociados a la virreina en las fiestas por el nacimiento de Felipe Próspero en la ciudad de México (1658). En este relato fastuoso distinguimos cuatro espacios y circunstancias festivas: la catedral, el palacio, la máscara grave nocturna y los toros. De manera indistinta, los tejidos que tienen más presencia son el chamelote, la tela y el raso y, en todos los casos, queda constancia del esplendor de las joyas y de las puntas de hielo como complemento y adorno del traje.

El vestuario de la virreina se encuadra visualmente en la performance festiva y pone de manifiesto la ostentación encapsulada propia de su agencia femenina, alineándose en los espacios cerrados que la representan y dentro del linaje nobiliario en el que participa.

Palabras clave

Virreinas; Fiestas; Vestidos; Telas; Lujo; Ostentación; Felipe Próspero; Duques de Alburquerque

Abstract

In this paper we analyse the material and festive uses of the dresses and fabrics associated with the vicereine in the festivities for the birth of Felipe Próspero in Mexico City (1658). In this sumptuous account we distinguish four festive spaces and circumstances: the cathedral, the palace, the grave mask at night and the bulls. The most common fabrics are chamelote, cloth and satin, and in all cases,

1. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. C. e.: *judith.farre@csic.es*
ORCID: *https://orcid.org/0000-0002-7265-9985*

2. Este trabajo forma parte del proyecto I+D «Fastos, simulacros y saberes en la América virreinal» (PID2020-113841GB-I00).

the splendour of the jewels and the ice-tips as a complement and adornment of the costume is evident.
The vicereine's costume is visually framed within the festive performance and reveals the encapsulated ostentation inherent to her feminine agency, aligning herself in the closed spaces that represent her and within the noble lineage in which she participates.

Keywords
Vicereines ; Festivals ; Dresses ; Cloths ; Luxury ; Ostentation ; Felipe Próspero ; Dukes of Alburquerque

LAS VIRREINAS Y LOS AFECTOS MATERNALES

Las virreinas, a diferencia de las reinas, no tenían obligación dentro del matrimonio de proveer un heredero para preservar el cargo. El puesto de virrey era por designación directa del rey, que normalmente lo renovaba cada tres años. Los virreyes eran los representantes directos del rey en América, por lo que la noticia de la llegada de un nuevo miembro a la familia virreinal, aunque no fuera recibido como un sucesor, también era un acontecimiento festivo público, que se proyectaba como una vía de elogio a la genealogía nobiliaria que representaban los virreyes.

La maternidad favorecía así también una forma de encomio particular para estas élites femeninas, que de este modo contribuían a la permanencia del apellido y el linaje nobiliario. Desde una dimensión pública, los nacimientos en la familia virreinal se convertían en circunstancias festivas. Así, por ejemplo, anuncia el *Diario* de Antonio de Robles que el hijo de los marqueses de La Laguna se bautizó el 15 de julio de 1683 en la pila de san Felipe de Jesús, donde le llevó en silla de manos el aya y que por la noche «se quemaron delante de palacio doce invenciones de fuego, hubo mucho concurso. Cenaron esta noche en palacio los tribunales de la audiencia»[3]. A semejanza de lo que ocurría con el poder real, toda circunstancia relativa a la privacidad doméstica de los virreyes devenía asunto conmemorativo por parte de la ciudadanía.

La maternidad como forma de elogio femenino entronca con la tradición simbólica de la metáfora lunar, que asocia a la mujer con la luna, la primavera y la aurora por su fertilidad y capacidad de fecundidad frente al poder masculino, que se identifica con los valores diurnos del sol. La equiparación entre reina y luna completa así la metáfora solar del rey, pues la luna se nutre de la luz solar durante la noche. Además, hay que tener en cuenta que se trata de los dos astros de mayor tamaño, quienes pueden ejercer una especie de matrimonio que preside, de día y de noche, todo el paisaje celeste. Aunque esta dualidad no se establece en términos de igualdad, frente a la preponderancia simbólica del sol quedan claros los valores que se elogian en las reinas lunares[4] como baluartes para garantizar la estabilidad política, por su fecundidad al asegurar la sucesión dinástica y por poder desempeñarse como regentes en la ausencia nocturna del rey sol.

Otra de las metáforas celestes y relacionadas con la luz que puede asociarse a estas mujeres poderosas es la de la Aurora que, como personaje alegórico e inicio del día, remite simbólicamente a los valores de fertilidad que forman parte de la retórica áulica para su encomio. Al carácter cíclico de cada amanecer, entendido como alegoría de continuidad dinástica, cabe añadir toda la tradición clásica del amanecer mitológico, lo que permite, además, un elogio a la belleza de reinas y virreinas. Según la Iconología de Ripa, la Aurora aparece caracterizada como

3. Robles, Antonio de: *Diario de sucesos notables (1665 - 1703)*. México, Porrúa, 1946 vol. 2, p. 50.

4. Ver Farré Vidal, Judith: «Sobre loas y festines o el elogio a las virreinas en la Nueva España durante la época de Carlos II», en Farré Vidal, Judith: *Teatro y poder en la época de Carlos II: Fiestas en torno a reyes y virreyes*. Iberoamericana/ Vervuert, Madrid/ Frankfurt, 2007, pp. 117-132 y Mínguez, Víctor: «La metáfora lunar: la imagen de la reina en la emblemática española», *Millars: Espai i Història*, (1993) XVI, pp. 29-46.

> Jovencita alada, para indicar la rapidez de su movimiento, pues muy pronto desaparece. Es de encarnada tez y viene revestida de amarillo manto, llevando en el brazo izquierdo un cestillo repleto de variadas flores, mientras con la misma mano sostiene una candela encendida. Va esparciendo flores con la diestra[5].

Esta alegoría real, que parte de la fecundidad de las reinas lunares para proveer herederos y toma la fertilidad de la naturaleza como correlato objetivo del elogio, se establece en términos similares para la pareja virreinal. Pese a que no dependen de un heredero para la sucesión en el cargo, sí debe considerarse como variable panegírica la permanencia y continuidad del linaje nobiliario. De ahí que sean habituales las mismas metáforas vinculadas a la *laudatio* femenina en el campo semántico de luna y aurora.

Otra de las constantes en la retórica panegírica derivada de la dimensión maternal de estas mujeres fuertes es su elogio como parte integrante del matrimonio, más que como personalidades individualizadas *per se*. Del mismo modo que en la esfera pública el poder se concebía de manera organicista como cuerpo, puede pensarse en el matrimonio virreinal también como cuerpo en plenitud[6]. Un claro ejemplo de esta tópica se exhibe en los programas iconográficos para las entradas y toma de posesión en el cargo de virrey. En estos casos, la presencia simbólica de la virreina en el programa iconográfico de estas entradas apunta en la misma dirección: la figura de la virreina se elogia siempre en paralelo a la del virrey. Como premisa general cabe señalar que si el virrey se asocia por sus virtudes militares y nobiliarias a Marte, la virreina se elogia por su belleza y se equipara a Venus. Puede decirse que la virreina se alaba siempre dentro del matrimonio, en correlatos metafóricos y sin destacar por virtudes propias más allá de su belleza y discreción.

Después de la maternidad, la crianza también queda vinculada al espacio doméstico y a la intimidad femenina, y se convierte en otro asunto laudatorio. Por ejemplo, Sor Juana escribió una Loa para festejar el primer año de José, el primogénito de los marqueses de La Laguna. Con una paranomasia entre las antítesis de afectos y efectos, la monja jerónima elabora los versos que dan el tono general para la consideración de José de la Cerda. En los últimos versos, el Amor resume la sentencia final para el elogio al primer año de vida del hijo de los virreyes:

> Es tan singular su efecto,
> que en todas las almas hace
> que sus luces vivifiquen,
> aunque los ardores maten,
> pues puede su hermosura
> que sus rayos celestiales
> en vez de abrasar, alumbren[7].

---

5. Ripa, Cesare: *Iconología.* Madrid, Akal, 1996, vol. I, p. 120.
6. Cañeque, Alejandro: «De sillas y almohadones o de la naturaleza ritual del poder en la nueva España de los siglos XVI y XVII», *Revista de Indias*, LXIV.232 (2004), p. 632.
7. Cruz, Sor Juana Inés de la: *Obras completas, III: Autos y loas*, ed. Alfonso Méndez Plancarte, México, Fondo Cultura Económica, 2001, vol. III, p. 460.

La maternidad y la crianza, además de ser circunstancias para el panegírico público, forman parte importante de la rutina cotidiana y la intimidad de los círculos femeninos que rodean a la virreina. Beatriz Colombi y Hortensia Calvo, al editar las cartas de Lysi, hablan de cómo se teje alrededor de la virreina un «universo afectivo de madre, esposa e hija devota»[8]. De la correspondencia editada, las dos investigadoras también destacan cómo la soledad se aprecia como *leitmotiv* y motivo recurrente. La nostalgia por la familia y la tierra de origen se mitigan en la intimidad con la maternidad, que se convierte en paliativo, pasatiempo y tema de conversación entre las comunidades femeninas que definen los afectos de estas élites. Así puede leerse también, por ejemplo, en los versos que dedica Sor Juana a la marquesa de La Laguna y que muestran cómo el embarazo es materia de conversación y afecto entre ambas. Este es el asunto del Romance 25 que sor Juana dedica a José al cumplir el primer año de edad, donde trata que antes de ser hijo de la Virreina, lo fue de su propio pensamiento:

> Que sepáis que os quise tanto
> antes de ser, que primero
> que de vuestra bella madre,
> nacistéis de mi concepto[9].

El mismo asunto se trata en una de las cartas de la marquesa de La Laguna a su padre, Vespasiano Gonzaga y Urbino:

> Y de poner a ellos [a sus pies] a Chepito, que está muy lindo, gloria a Dios, y haciendo mil gracias que me hace harta ternura que Usted no vea. Es preciosísimo y parece que quiere ser solo en lo que nos sucede, pues hará dos años para septiembre que no tengo sospecha. Dios me le guarde, que como eso sea todo se puede dar por bien empleado. Cumplió ya sus cuatro años a cinco de este y ese día estuvo tan gracioso, que nos festejó el día haciendo mil monerías delante de los señores sucesores y de las señoras de aquí que vinieron a celebrarle, que como es criollo le quieren mucho[10].

Son ejemplos que muestran cómo la maternidad y la crianza se convierten en asuntos de celebración pública en tanto consolidan y acrecientan el linaje asociado a la familia virreinal, al tiempo que ayudan a tejer relaciones de amistad, cotidianidad y complicidad en las comunidades afectivas femeninas que surgen en el entorno de la virreina.

MUJER Y PODER. OSTENTACIÓN ENCAPSULADA

Las virreinas no desempeñan tareas de gobierno, pero sí son agentes importantes dentro del ritual político como coadyuvantes. En la llegada a las ciudades en las

8. Beatriz Colombi y Hortensia Calvo: *Cartas de Lysi: la mecenas de sor Juana Inés de la Cruz en correspondencia inédita*. Iberoamericana/ Vervuert, Madrid/ Frankfurt, 2015, p. 46.
9. Beatriz Colombi y Hortensia Calvo, *op.cit.,* p. 81.
10. Beatriz Colombi y Hortensia Calvo, *op.cit.,* pp. 181-182.

que el virrey hace entrada pública a caballo, como ocurre en Veracruz, Tlaxcala, la Puebla de los Ángeles, Otumba, Chapultepec y México, el protocolo impone que la virreina se adelante para conceder todo el protagonismo al virrey y espere junto al resto de las mujeres de la nobleza local, la entrada pública de su esposo. Esta distinción correlativa que impone la etiqueta es relevante puesto que asigna un espacio de agencia femenina en el imaginario festivo, donde quedan precisados su tiempo, espacio y ejes de actuación.

La descripción de la entrada en la ciudad de México que hace Diego García Panes en el *Diario particular* para la llegada del virrey Marqués de las Amarillas en 1755 ofrece un buen ejemplo de las sugerencias para esta etiqueta femenina:

> A dichos festejos seguían dos o tres semanas de fiestas de toros en la Plaza del Volador, donde se hacen las fiestas reales y corresponde el otro frente de Palacio, con comodidad de poder ir el virrey a verlos desde su mismo cuarto, con la Real Audiencia, y *a continuación la virreina acompañada únicamente de las mujeres de los oidores, que es de etiqueta* [...]
> Fijado el día de este festejo, que es por la tarde, se ve colgada primorosamente toda la carrera desde la parroquia de Santa Catalina hasta la Catedral, puesta una portada que costea la Ciudad a la entrada de la calle de Santo Domingo. Y como las calles de México son todas a la moderna, rectas y muy anchas, hace la más hermosa vista. *Si hay virreina, va a ver la función acompañada de las señoras principales de México* a la Casa del estado del marqués del Valle o Palacio de Hernán Cortés, que ahora pertenece al duque de Monteleón; y el gobernador del Estado tiene dispuesto un magnífico refresco e iluminación.
> [...] Allí monta a caballo el virrey, presidiendo los regidores, como función de la ciudad, y el corregidor con el regidor decano, puestos al lado de Su Excelencia, llevan con unas cintas las riendas del caballo. Con este orden y al estruendo de la artillería, de fuegos artificiales y de repique de campanas, empieza el virrey su entrada pública, que llegando a donde está el arco triunfal, hace ademán de recibir las llaves, y abiertas las figuradas puertas, sigue con el mismo orden y comitiva, hasta apearse en el atrio de la catedral por la parte que hace frente a las casas del estado: *saluda al paso a la virreina y a todas las señoras que están en los balcones de la carrera.*
> En el pórtico de la Catedral ponen otro elevado arco triunfal, y apeándose Su Excelencia con la comitiva lo recibe el Ilustrísimo arzobispo vestido de pontifical [...] *Y después viene la virreina con las damas, habiendo recibido igual obsequio del gobernador del estado*[11].

La entrada pública del virrey significa la puesta en escena de la toma de posesión en el cargo. Tiene una función política preeminente, pero contempla también una secuencia paralela, protagonizada por la virreina y las élites femeninas locales. La performance festiva de esta presencia femenina se plantea con *igual obsequio,* aunque el foco de atención principal sigue residiendo en los gestos de poder político.

11. García Panes, Diego: *Diario particular del camino que sigue un Virrey de México: desde su llegada a Veracruz hasta su entrada pública en la capital*. Madrid, Ministerio de Obras Públicas, Transporte y Medio Ambiente, Centro de Publicaciones, 1994, pp. 109-113.

Se instaura un espacio de agencia femenina paralelo y destacado, *encapsulado*. De ahí la importancia del balcón[12] como palco y lugar visible y alto, es decir distinguido, pero también cerrado e inmóvil. El balcón, como lugar paralelo, permite pensar en un espacio de acción femenina, acotado, manifiesto pero reservado, donde se tejen redes de relación entre las élites femeninas.

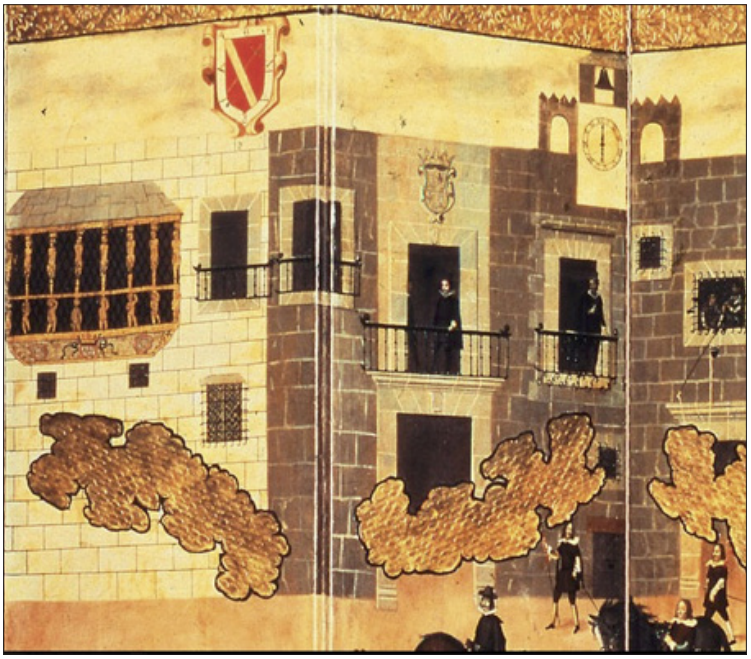


FIGURA 1. DETALLE DEL BIOMBO DEL PALACIO DE LOS VIRREYES DE MÉXICO. Madrid. Museo de América (detalle)

Como consorte, el protagonismo simbólico de la virreina en el exclusivo momento de las entradas a caballo del virrey en cada ciudad queda *encapsulado* en este segundo plano paralelo del balcón, ya que los privilegios que ostenta el virrey en la toma de posesión proceden directamente de la corona. La presencia simbólica de la virreina en el programa iconográfico de estas entradas apunta en la misma dirección: la virreina se elogia siempre en paralelo a la figura del virrey. Como premisa general, la virreina se alaba siempre dentro del matrimonio, en correlatos metafóricos y sin destacar por virtudes propias más allá de su belleza.

Una vez instalados en la corte novohispana, el papel desempeñado por la virreina seguirá unas directrices similares de *ostentación encapsulada*, puesto que tampoco existe una reflexión teórica acerca de sus funciones ideales. A pesar de ello, puede establecerse que existe una constante preocupación protocolaria por enmarcar la presencia social de la virreina en una especie de segundo espacio, anclado en un marco de discreta visibilidad, un entorno de mujeres y siempre a la sombra la de su esposo.

12. Véase Cómez Ramos, Rafael, «El balcón de la virreina. Hermenéutica e historia de la arquitectura», *Cuadernos de arquitectura virreinal*, 1 (1985), pp. 17-24.

En este sentido, la arquitectura de los edificios oficiales adquiere el valor de referencia para esta metáfora del ocultamiento femenino. Por ejemplo, en el marco civil destaca «el balcón de la virreina» del real Palacio de México: una «celosía de madera dorada y ensamblada detrás de cuyos cristales la esposa del gobernante y sus damas podían contemplar la plaza Mayor sin ser vistas»[13]. Un espacio paralelo en el marco religioso es la jaula[14], una tribuna cerrada que, en la catedral, detrás del estrado y al lado de la banca para los criados mayores del virrey, se colocaba para que la virreina pudiera seguir los servicios religiosos oculta de las miradas del pueblo. Otro ejemplo en la arquitectura civil es la cazuela de los corrales de comedias, el espacio reservado exclusivamente para que las mujeres pudieran seguir las funciones de teatro.

A la vista de todo ello, podría decirse que social y, por lo tanto, simbólicamente, la virreina ejerce su posición pública desde una especie de ocultamiento visible. Ello resulta de nuevo patente al constatar una de las pocas actividades que oficialmente la virreina podía llevar a cabo de manera individualizada: las visitas a los conventos de clausura «como participantes de lo que pertenece a sus maridos por la representación que hacen de la persona de Su Majestad»[15]. Estas entradas en la clausura se convirtieron en el pretexto para organizar distintos saraos en homenaje a los virreyes y, en especial, a las virreinas[16]. Desde luego, la clausura de los conventos se sitúa en el mismo horizonte de expectativas de este visible y patente ocultamiento de balcones y jaulas, en los que la virreina puede desenvolverse en un marco de agencia femenina por tratarse de espacios delimitados y encapsulados en un ámbito de influencia secundario.

MUJER Y FIESTA. USOS Y MATERIALIDAD DE LOS TEJIDOS[17]

Los tejidos que conforman la indumentaria de la virreina y la materialidad sobre la que se sustenta el ropaje de solemnidad de los objetos que la rodean, como sillas,

13. Escamilla González, Iván: «La corte de los virreyes», en Rubial García, Antonio (coord.), *La ciudad barroca.* México, El Colegio de México-FCE, 2005, p. 390.

14. Rubial hace referencia a un pleito con la jaula en la catedral, que en una sesión del cabildo y a instancias de los virreyes de las Amarillas, se reclamó que volviera a ponerse en su lugar «fija y con celosías», con el fin de corregir los abusos que se habían dado con la anterior virreina (Rubial, Antonio: «Las virreinas novohispanas. Presencias y ausencias», *Estudios de historia novohispana*, 50, (2014), p. 29).

Sobre los sucesivos altercados y disputas que se generaron a propósito de este palco cerrado con celosías donde se colocaban las virreinas y el resto de las mujeres principales de la corte cuando asistían a la catedral, véase Montes, Francisco: «La 'jaula' de las virreinas. Polémica en torno a un asiento indecoroso en la catedral de México», en López Calderón, Carme; Fernández Valle, María de los Ángeles; Rodríguez Moya, Inmaculada (eds.): *Barroco iberoamericano: identidades culturales de un imperio.* Santiago de Compostela, Andavira, 2013, vol. 1, pp. 231-247.

15. Escamilla, Iván: *op. cit.,* p. 391.

16. Véase Farré Vidal, Judith: *Festín plausible con que el convento de Santa Clara celebró en su felice entrada a la Ex.ma D. María Luisa, condesa de Paredes, marquesa de La Laguna y Virreina de esta Nueva España*. México, El Colegio de México, 2009.

17. «The desire for silks, velvets, and other luxury or exotic goods was shared by much of society within the viceroyalties, a society composed of indigenous inhabitants, Europeans, Africans, and even Asians. From the early phases of contact and conflict through the establishment of the structures of colonial life, the transformation of the cultural landscape in this vast region between the sixteenth and the eighteenth century was reflected in the

almohadones y carrozas, pueden tomarse como indicio objetivo de la suntuosidad con la que se dispone el ritual político de la fiesta. El marco festivo es ocasión para el espectáculo de la magnificencia, y los trajes señalan visual y materialmente la grandeza y posición de sus participantes.

El análisis material de los vestidos y tejidos asociados a la virreina son una vía para reconocer su agencia dentro del simulacro festivo. Así es en el caso de estudio que presentamos a continuación, la relación que Gaspar Fernández de Castro, oidor de México, escribió para celebrar el nacimiento del príncipe Felipe Próspero: *Relación ajustada, diseño breve y montea succinta de los festivos aplausos* (México, 1658).



FIGURA 2. DIEGO VELÁZQUEZ, EL PRÍNCIPE FELIPE PRÓSPERO, 1659. Viena, Kunsthistorisches Museum

value systems, identities, lifestyles, and politics of every stratum of colonial life», Phipps, Elene: «The Iberian Globe. Textile Traditions and trade in Latin America», en Phipps, Elene: *Interwoven Globe. The worldwide textile tradition trade, 1500-1800*. New York, The Metropolitan Museum of Art, 2013, p. 45.

El texto lo ofrece el virrey, Francisco Fernández de la Cueva, duque de Alburquerque, a Luis Méndez de Haro, marqués del Carpio (BNE, R/5619). La relación es una descripción detallada en 34 hojas de la celebración por el nacimiento del príncipe heredero, desde que llega la noticia al puerto de Veracruz.

De manera específica, las secuencias festivas en las que se describe el detalle de los vestidos y tejidos asociados a la virreina suceden en la misa oficiada en la catedral por el arzobispo de la ciudad de México, Mateo Sagade Buqueiro, con *Te Deum*, el primer día, el jueves 28 de marzo, y el besamanos y parabienes posterior (7r-7v); el besamanos y parabienes del segundo día, viernes 29 de marzo (8r-8v); las tres noches de máscaras graves (16r, 16v, 17r y 27r) y los dos días finales de los espectáculos de toros: 20 y 21 de mayo (28v, 29r).

Se trata de una secuencia en la que pueden distinguirse cuatro espacios y circunstancias festivas: la catedral, el palacio, la máscara grave nocturna y los toros. De manera indistinta, los tejidos que tienen más presencia son el chamelote, la tela y el raso y, en todos los casos, queda constancia del esplendor de las joyas y de las puntas de hielo como complemento y adorno del traje. La descripción hecha en cada caso por Fernández de Castro permite detectar la composición material del tejido y el vestuario con todo lujo de detalles. Los otros dos aspectos que se revelan con prolijidad en el texto se refieren a su lectura simbólica y tienen que ver, por un lado, con los usos y formas de engaste del vestido con el espacio y la circunstancia festiva y, por otro, con la manera de conjuntarse con el resto de integrantes de la familia virreinal.

Los tejidos y la vestimenta femeninos son signos visuales que sugieren su acople con el entorno, ya sea en el espacio físico o con los agentes que participan. De ahí se desprende otra forma que denota la *ostentación encapsulada*, propia de la agencia femenina de la virreina. A través del color y el tejido de la vestimenta y los ropajes se pone de manifiesto que la presencia de la virreina se encuadra visualmente dentro de un espacio concreto, que, al tiempo que define un ámbito de acción cerrado, también integra su presencia dentro del cuerpo familiar.

CHAMELOTE

El tejido más usado en el vestuario de la virreina es el chamelote. El chamelote o camelote empezó a elaborarse en Oriente con pelo de camello[18]. En este contexto, seguramente se trate de chamelote de seda, un tejido con urdimbre y trama de filadiz y ligamento de tafetán, muy distinto a los primeros chamelotes confeccionados con tejidos bastos y fuertes de lana o lana y pelo de camello[19].

El primer vestido con chamelote que luce la duquesa de Alburquerque corresponde al jueves 28 de marzo, tras conocerse la noticia del nacimiento

18. Pérez Morera, Jesús: *op. cit.*, p. 49.

19. Véase Castany Saladrigas: *Diccionario de Tejidos. Etimología,origen,arte,historia y fabricación de los más importantes tejidos clásicos y modernos*. Madrid, Gredos 1949 y Dávila Corona, Durán Pujol y García Fernández: *Diccionario Histórico de Telas y Tejidos*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 2004.

del príncipe Felipe Próspero. La virreina lo lució durante la misa que ofició en la catedral el arzobispo de la Ciudad de México, con *Te Deum* y procesión del Santísimo Sacramento. La relación lo describe con profusión de detalles:

> Asistió Su Excelencia en una bien dispuesta, *curiosa tribuna*, con un vestido de chamelote de plata amusco[20], guarnecido de puntas blancas de humo, luciendo sobre apuesta con Su Exa., aunque en vano, gran número de perlas, esmeraldas y rubíes, pero quedaban corridos estos advenedizos adornos, cuando en Su Excelencia se cotejaban los naturales de aire, discreción, afabilidad y hermosura, de que tan pródiga la dotó la naturaleza (6r).



FIGURA 3. VESTIDO DE CHAMELOTE DE PLATA NOGUERADO (BASQUIÑA Y DETALLE) C. 1650. EN PÉREZ MORERA, JESÚS: «IMPERIAL SEÑORA NUESTRA: EL VESTUARIO Y EL JOYERO DE LA VIRGEN DE LAS NIEVES» EN PÉREZ MORERA, JESÚS (COORD.): *MARÍA, Y ES LA NIEVE DE SU NIEVE. FAVOR, ESMALTE Y MATIZ*. Las Palmas, Caja Insular de Ahorros de Canarias, 2010, p. 49

Además de los detalles de confección, se concreta el adorno con joyas (perlas, esmeraldas y rubíes) y puntas blancas de humo. Los colores que predominan son, por un lado, plata, y, por otro, una gradación hacia tonos más oscuros, como el amusco y el pardo, con una transición hacia colores más anaranjados, melados o amarillos cálidos de matices dorados, con el color de ámbar[21]. Es una paleta de colores con una textura visual brillante, que al combinarse con el blanco evoca un efecto resplandeciente. La monocromía solo se rompe con el rojo de rubíes y el verde de esmeraldas. El *cotejo* final que cierra la descripción confirma que el relato de la magnificencia del vestuario funciona como correlato objetivo de los dones naturales de la virreina.

Otro vestido de chamelote lo luce la virreina durante la representación de la máscara de la primera noche. La descripción se hace conjuntamente con el atuendo que luce su hija doña Ana, habiendo precisado que ambas están en el *balcón*:

> Esta primera noche asistió mi señora la duquesa con mi señora doña Ana en su *balcón* ambas ricamente adornadas. Su Excelencia con un vestido de chamalote encarnadino[22] y plata de tela con guarnición de puntas de hielo; su Señoría con un baquero de raso blanco de plata con labores azules color de aire (16r).

---

20. *Amusco*: «especie de color pardo como el de almizcle» (*Aut*.).

21. Los mismos que el virrey: «Lo menos que le dio realces de grande a la gala de Su Excelencia, fue un vestido de chamelote pardo con bordaduras que lo cuajaban todo de plata; tampoco fue lo más una preciosa cadena de oro, un cintillo y rosa en el sombrero, con otra igual en el pecho, ambas con el cintillo de finísimos diamantes, porque eran toda el alma de su gala la majestosa presencia, el airoso garbo, junto con una afabilísima apacibilidad, dulce atractivo de las voluntades más rebeldes» (6r.). Véase Abad Zardoya, Carmen: «Ratas, Cenizas y Perlas. El vocabulario del color en los interiores del siglo XVIII», *Res Mobilis. Oviedo University Press*, 5. 5 (2016), pp. 24 y 31.

22. *Encarnadino*: «adj. que se dice y apropia al color que no es perfectamente encarnado, sino más bajo de tintura» (*Aut*.).



FIGURA 4. BAQUERO. DAVID TENIERS III, CARLOS II NIÑO, 1666. Bruselas, Museo de Bellas Artes

Los colores siguen siendo claros, de fondo carne o blanco, recalcando la idea de brillo y luz que transmite la riqueza de la tela y los adornos. De su presencia en la máscara destaca también el encuadre en *su* balcón y la compañía de Ana Rosalía Fernández de la Cueva (1647-1716), que tendría entonces 11 años de edad. Comparten colores y lugar.

La hija de los virreyes va vestida con un baquero[23] de raso blanco de plata. Es el traje más representativo de la primera infancia: se trata de un sayo o vestido que aparece en las fuentes desde mediados del siglo XVI y que, aunque estuvo sujeto a pequeñas variaciones durante el Antiguo Régimen, su uso llegó a extenderse en España hasta mediados del siglo XIX. A pesar de todo, en el Ochocientos la palabra hacía referencia a una prenda completamente anticuada y en desuso. Es una prenda de vestir cuyos orígenes responden a la necesidad de flexibilizar la rigidez vestimentaria en los miembros más jóvenes de la familia real, aunque sin descuidar la magnificencia propia de su rango.[24]

TELA

Los tejidos de seda más preciados y de uso más restringido a principios del siglo XVII eran las telas, las telillas[25] y los tabíes[26], en los que la seda podía combinarse con hilos de plata y oro. La palabra tela no tenía el sentido general que tiene ahora, sino que se refería a un tejido particular muy costoso[27].

Es significativo que el vestido con el que la virreina recibe los primeros plácemes de los prebendados una vez los habían dado al virrey, fuera de tela. La solemnidad

23. «El arte sacro se encargó de hacer extensivas estas figuras vestideras a sus diversas formas de representación (esculturas, pinturas, grabados), de manera que la iconografía de la Virgen incorporó la silueta cónica que confería la saya y el verdugado, y el Niño Jesús realzó su efigie con la adopción del baquero. Se producía a través del vestido como símbolo, una representación del dominio universal, en el que la Virgen y el Niño eran soberanos del cielo, y los reyes e infantes lo eran de la tierra; un doble aparato con el que se acrecentaba la devoción de los fieles y se fomentaba la condición semidivina de la monarquía», Fernández Fernández, José Antonio: «El baquero infantil en la Corte española de los Habsburgo (1556-1665)», *Hipogrifo*, (2019) 7.2, p. 754.

24. Fernández Fernández, José Antonio: *op. cit*., p. 744.

25. Eran «tejidos de hilo, de todos colores, que eran en bombasí inferior, con un real de diferencia por vara» (Herrero García, Miguel: *op. cit.*, p. 235).

26. Se llamaba tabí al «brocatel inferior en clase al espolín (tejido de campo de oro o plata con decoración floral de seda y oro o de seda y plata, en punto de tafetán, de modo que el color de la seda daba su tono a la superficie. Lo más corriente eran los tabíes lisos; pero también existían labrados, con decoración semejante a la del espolín», Herrero García, Miguel: *op. cit.,* p. 98.

27. Bernis, Carmen: *El traje y los tipos sociales en el* Quijote, Madrid, Ediciones el Viso, 2011, p. 277 y Pérez Morera, Jesús: *op. cit*., p. 48.

de la ocasión se pone de manifiesto en el vestuario y en la simetría de la ceremonia respecto a la ofrecida previamente al virrey:

> Con los señores prebendados a repetir los plácemes a mi señora la Duquesa, que los recibió añadiendo a los agrados que acostumbra con tan gran prelado, los que requería la ocasión, con un vestido de tela azul y hojuela[28] de plata, cuyo primor de labores, hijas del telar[29], no dieron licencia por ociosas a las guarniciones (8v).

En esta ocasión el color elegido es el azul, aunque en la descripción destacan los bordados de plata que otorgan luminosidad al atuendo. La brillantez es también otro de los elementos que se destacan del vestido de tela que luce la virreina en la tercera noche de máscara:

> Majestuosamente brillante se ostentó mi señora la duquesa y señora doña Ana si esta noche, como la tercera, en que la tela gozando de lo fino de los cambiantes logró lo último de perfección en sus brillos y Su Excelencia, que galanteó un vestido de tela parda y plata cortado en almenillas[30], y su Señoría un baquero de chamelote de plata carmesí, cuajado en ondas de puntas de plata, ni pudo llegar a mayor fausto la excelencia y grandeza, ni embarazar otras armas la belleza y gallardía (17r).

La virreina y su hija, que luce de nuevo un baquero de chamelote de plata carmesí, brillan en su atuendo y exhiben *bizarría* de cuerpo. Ambas se presentan resplandecientes gracias al vestido, un mecanismo que les permite mostrar visualmente *excelencia*, *grandeza*, *belleza* y *gallardía*.

RASO

El raso es el tercer material que se destaca en la composición del vestuario de la virreina. La variante de brocado-raso es un tejido de seda, punto de raso,

> sobre cuya superficie, una lanzadera especial, armada con canilla de hilo metálico, va tejiendo una decoración que aparenta ser bordado sobre el tejido. En esta decoración se realizan todas las labores del terciopelo, del espolinado o del mismo raso. Si la decoración se realiza en labor de terciopelo, puede el oro o la plata producir todas las especialidades técnicas de aquel tejido; es decir, que el oro o la plata de la decoración pueden ser frisados, cincelados, raspados, de dos o tres altos, etc.

---

28. *Bordado de hojuela*: es una de las técnicas de bordado más laboriosas que consiste en rellenar una lámina de plata sobredorada de aproximadamente un milímetro de anchura puntada a puntada, de manera uniforme. El acabado final es un cordón de oro de gran brillo y redondez. [*https://www.iaph.es/export/sites/default/galerias/patrimonio-cultural/imagenes/patrimonio-inmueble/atlas/documentos/ph_75-55_El_bordado_en_oro_de_Archidona.pdf*].

29. Estas labores ornamentales que, como «hijas del telar», no son labores de aguja, podrían también interpretarse como un lamé o lama confeccionada con hojuela de plata (Pérez Morera, Jesús: «Las manufacturas sevillanas: una aproximación a las telas brocadas de los siglos XVI y XVIII», *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, 34 (2022), p. 44).

30. *Almenilla:* «se llama por alusión cierto adorno que antiguamente ponían las mujeres como por guarnición en contorno de la garganta o escote de los jubones y almillas. Y en lo moderno se llama la que se pone por la parte inferior al brial o guardapiés y también a las cenefas de cortinas» (*Aut.*).

Si la decoración se hace en labor de espolín, el oro o la plata afectan forma de bordado, y todavía se introducen nuevas diferencias por la forma que se da al hilo metálico, ya de torzal, ya de entorchado, ya de simple hilo, o ya de una doble combinación, un cabo de una clase y otro de otra. Si la decoración se realiza en punto de raso, los hilos del oro o la plata aparentan estar simplemente superpuestos, de donde les vino el nombre a estos brocados de oro o plata tirada[31].

Por su elaboración, el raso destaca como tejido-joya y sintetiza los valores simbólicos característicos del vestuario femenino, que debe lucir brillante para transmitir una imagen de elevación y ligereza. Así es el atuendo azul de la virreina en la segunda noche de máscara, cuya contemplación inspira después un soneto de elogio:

> Un vestido de raso blanco de plata con labores de seda azul, emulo de lo perceptible del aire, orlado de almenillas, guarnecido de puntas de plata al canto. Con que al ver a mi señora la Duquesa la calidad de un brillante genio, mirando en su esfera a la luz, logró sus habilidades galanteando al asunto en las cadencias métricas del siguiente soneto (16v).

La descripción final de este vestido de raso blanco se enlaza con las cadencias métricas del soneto que lo celebra y que sigue a continuación. La descripción reproduce el impacto de la presencia festiva de la virreina, que se elogia a partir de los campos léxicos de brillante genio, esferas y luz:

> En campo blanco ondea azules flores,
> noticias dando vagas al desvelo,
> para dudar si gira el rey de Delo
> o le cambia la tierra resplandores.
> Tal Belona acredita los candores,
> que su Marte ostentaba en blanco velo,
> tal Venus mira igual en paralelo,
> lucidos de su Adonis pundonores.
> Del brío pompa, de la luz corona
> perfecciones esmalta a la pintura,
> con que su garbo con razón blasona.
> Que a la misma beldad pone en cintura,
> pues por Venus le vence y por Belona
> deja muy bien prendida su hermosura (16v).

El soneto que cierra la descripción del vestido blanco con flores azules de la virreina concentra una doble serie de metáforas mitológicas, características de la tópica panegírica al matrimonio virreinal, transfigurados como Marte y Belona, y Adonis y Venus.

31. Herrero García, Miguel: *op. cit.*, p. 91.

LOS COMPLEMENTOS DEL VESTIR: JOYAS Y PUNTAS HIELO

Tanto los materiales que componen el vestuario de la virreina como los adjetivos y los superlativos que emplea la relación de 1658 para describirlos redundan en la idea de brillo. El lucir en el vestir se acompaña necesariamente de joyas. Son el complemento indispensable del lucir cortesano. En este sentido resulta elocuente el comentario de Amadeo Frezier en su *Relación del viaje por el Mar del Sur*, un texto posterior y referido a la Lima de la primera mitad del XVIII, pero que sintetiza este efecto del lujo en el adorno:

> las mujeres, no contentas con la riqueza de las más hermosas telas, las adornan a su manera con una prodigiosa cantidad de puntillas, y son insaciables con las perlas y las pedrerías, con los brazaletes, zarcillos y otros accesorios, que cuestan mucho y arruinan a los maridos y a los galanes. Hemos visto damas que llevaban sesenta mil pesos en joyas sobre su cuerpo, es decir, más de doscientas cuarenta mil libras[32].

De modo semejante, esta Relación de 1658 resume unos efectos similares que se esperan de este *maridaje vistoso*:

> Muy semejante fue en la bizarría y aliño el que representaba a la Reina Nuestra Señora, que Dios guarde, pudiéndose con curiosidad y arte al gracioso talle un costosísimo vestido de tela azul y plata, ataviándose de una gargantilla de muchos hilos de finísimas perlas que hacían *maridaje vistoso* con otra de esmeraldas; dejo los anillos de diamantes y otras piedras, las lazadas de filigrana, las cadenas de oro, las rosas de diamantes, la proporción del esmero con que se vistió imitando los primores del tocado en el desafío derribado al lado izquierdo, con la garzota de dos blancas plumas que le acompañan y el demás adorno con que vivamente nos ejemplarizan los retratos de la Reina Ntra. Señora que han venido de Europa para que admiraran todos en este bello niño un puntual tratado de su soberanía, garbo y hermosura (27r).

Los colores predominantes son el blanco y el azul, que se combinan con piedras preciosas en los mismos tonos (perlas, diamantes) y algunos toques de contraste a partir del rojo de los rubíes. La composición se termina perfilando con otros metales preciosos como cadenas de oro. El efecto de magnificencia redunda en la idea subyacente de que el poder se manifiesta a través del lujo: «de la riqueza que llevaba se le infundía pompa y fausto» (14r).

El simulacro político recrea una realidad festiva en la que los virreyes celebran el nacimiento del príncipe heredero en la ciudad de México de manera elocuente, como sus directos y vivos representantes. Dentro de esta construcción, el vestir es un referente visual que habilita una identificación inmediata del poder de los gobernantes. La última referencia a las coincidencias del vestido de la virreina con el de los retratos ejemplarizantes de la Reina traídos desde Europa apunta en esa dirección. Los

32. Tomado de O'Phelan Godoy, Scarlett: «El vestido como identidad étnica e indicador social de una cultura material», en Mujica Pinilla, Ramón et al: El *Barroco peruano*, Lima, Banco de Crédito, 2003, p. 112.

lienzos permiten, además, un elogio a la maternidad de Mariana de Austria porque el príncipe Felipe Próspero supone un *tratado de su soberanía, garbo y hermosura*.

El poder inmediato del retrato como espejo vivo y elocuente del simulacro cortesano se vislumbra también en la siguiente cita, en la que el sombrero de la virreina es el elemento que, metonímicamente, apunta las ceremonias de cortesanía:

> le quitó con lindo reporte el sombrero a mi señora la virreina duquesa de Alburquerque, bien así como Su Majestad, que Dios guarde, el Rey Nuestro Señor, primer cortesano de su corte, quita el sombrero a las señoras mujeres de los grandes y a las damas de su palacio. Atribuyó el Excmo. Duque, como todos, a buen ensayo de cortesía esta ceremonia tan aplaudida. Respetando Su Exa. a un retrato de Su Majestad que dio orden le pusiesen en arma las compañías por donde pasaba, abatiéndole las banderas con general aplauso de todos. En esta coyuntura se dieron muchas letras en unas tarjetas doradas celebrando en ellas el asunto que recibieron sus Excias., humanísimamente muy gozosos del festejo. Aquí recitó con tanta gracia en sus labios como en su rostro, una loa muy del intento de Sus. Exc. un niño de los que venían en el acompañamiento de Moctezuma (27r).

El último complemento recurrente en el vestuario de la virreina son las puntas de hielo. Los encajes y puntillas, muchas veces bordados con hilos de oro y plata, por su laboriosidad se desempeñan como tejidos-joya. Era habitual que los puños, puntas y cuellos se enriquecieran también con ricos encajes[33] y son frecuentes como remate en el atuendo de la virreina.

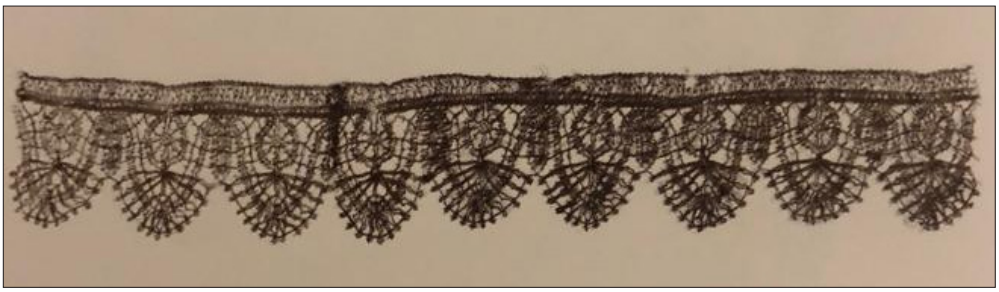


FIGURA 5. FRAGMENTO DE ENCAJE POSIBLE REMATE DE UNA BANDA. ESPAÑA O FLANDES, PRIMER CUARTO DEL SIGLO XVII. Colección particular, Madrid

EL ENTORNO DEL VESTIDO: TRIBUNAS, BALCONES, CARRUAJES, SILLAS

El análisis de la materialidad de los tejidos pone de manifiesto que la riqueza del vestuario y las joyas de la virreina se conjuntan con su belleza y virtudes, identificándose como correlatos objetivos de su distinción. Una vez delimitada la conexión entre el vestuario, la apariencia y la grandeza de la duquesa de Alburquerque, la perspectiva de encuadre se proyecta espacialmente hacia su entorno más inmediato.

33. Bernis, Carmen: *op. cit.*, pp. 104-105 y 130.

El espacio, como antes el vestido, es otro correlato objetivo de la presencia de la virreina. Así se explica la *bien dispuesta, curiosa tribuna* (6r) que se describía en la primera misa y *Te deum* en la Catedral, tras recibir la noticia del nacimiento de Felipe Próspero.

Una vez trazada la magnificencia visual del vestido, la cuadrícula se amplía con el espacio. Es una prolongación que responde al relato de *ostentación encapsulada* del ámbito femenino. Dentro de palacio, el cuarto de la virreina era el espacio destinado a sus recepciones privadas y, en el marco de los protocolos oficiales, centralizaba las actividades propias del circuito femenino, que se desarrollaban siempre según un guión paralelo y de manera consecutiva a las dispuestas por el virrey, tal y como se ponía de manifiesto desde la primera entrada pública del virrey en las ciudades en las que hacía su solemne llegada a caballo. Así era también, por ejemplo, en la recepción de las ceremonias de plácemes de los prebendados (8v). En esta ocasión, como se trata de los fastos por el nacimiento del príncipe heredero, en la relación se hace explícita la función de los virreyes como corresponsales de los reyes y destaca el protagonismo femenino de la enhorabuena:

> Dieron en aquesta ocasión manifiesto testimonio las afectuosas palabras a que correspondió Su Excelencia con la majestad del Rey Nuestro Señor que decorosamente representaba, y con los agrados y estimaciones del duque de Alburquerque, sabiendo hermanar la destreza sola de Su Excelencia los distantes estremos de majestad y amor que el otro crítico acreditaba por incomprensibles. De aquí pasó este areópago[34] al cuarto de la virreina, que recibió los plácemes rebosando las majestuosas alegrías que pudiera la Reina Nuestra Señora, que Dios guarde (7v).

Los colores y materiales de los tejidos que lucen los virreyes se conjuntan con otros elementos textiles con el objetivo de señalar la estrecha correspondencia entre el espacio festivo y sus agentes protagonistas. Así, por ejemplo, también en la catedral donde se instala un dosel[35] que se conjunta con el vestuario de los virreyes y las telas de sillas y almohadones. A partir del vestido de tela azul y hojuela de plata (8v) que lucía la virreina en la ceremonia de plácemes del jueves 28 de marzo, se disponen:

> debajo de un rico dosel dos sillas de tela blanca bordadas y una preciosa almohada a los pies de cada una dellas, estando muy cerca la de Su Exa. de la de Su Ilustrísima y por los lados las competentes para el gravísimo Cabildo (8r).

La combinación de colores azul y blanco en los vestidos se conjunta con la tela blanca bordada de sillas y almohadas. El fondo cromático del blanco de la tela de los cojines combina con el brillo y la luminosidad material de la tela y la hojuela de plata del vestido de la duquesa de Alburquerque.

---

34. *Areópago:* grupo de personas graves a quienes se atribuye, las más veces irónicamente, predominio o autoridad para resolver ciertos asuntos (*DRAE*).

35. Sobre el dosel, Cañeque, Alejandro: *op. cit*., p. 622.

A la hora de coordinar complementos, decoraciones y vestidos predomina el blanco, un color acromático con profundas connotaciones[36], que siempre lucirá en correspondencia con el brillo del vestuario de los virreyes. Cuando se da la circunstancia de que los vestidos son blancos, la concordancia cromática con los ajuares que acompañan a la virreina queda reforzada visualmente. Es el caso del vestido de raso blanco que luce la virreina en una de las noches de máscara y que se coordina con la carroza y el traje del virrey:

> No obstante, que mi señora la Duquesa gozaba del Palacio lo vistoso y lucido de la máscara, quiso dar llenos al regocijo una de las tres noches, saliendo a encontrar al señor virrey en una de las calles en su carroza rica acompañada de todo el menaje de la grandeza que estila Su Excelencia en tales ocasiones: motivo fue a esta galantería hija de su nobleza haber visto salir a su Excmo. consorte aquella noche apostado a lucir con los cambiantes de una riquísima tela blanca sobre blanca, cuyos visos mi señora duquesa imitó con lo rosagante de un vestido de raso blanco (16v).

El conjunto se completa con Ana Rosalía que, pese a su corta edad, también luce «un vestido de tela blanca y plata, matizado campo de vistosa confusión de flores diversas en el color, siéndolo de todos» (16v-17r).



FIGURA 6. FRAGMENTO DE MANTO EN TEJIDO DE SEDA AZUL E HILOS METÁLICOS PLATEADOS. Museo Nacional de las Artes decorativas, Madrid

36. El blanco es luz, en contraposición al negro que es oscuridad y se asocia, por su luminosidad, al comienzo de la vida. Sobre la lectura simbólica del blanco, váse Sánchez Ortiz, Alicia: «Una mirada simbólica al color. Reflexiones sobre fobias y filias en el mundo occidental», *Ars Bilduma*, 3 (2013). DOI: *https://doi.org/10.1387/ars-bilduma.6381*.

CONCLUSIONES: HERMANDAD DE GALAS Y ALIÑOS (29R)

El análisis de los tejidos en los vestidos de fiesta que lució la duquesa de Alburquerque en la celebración por el nacimiento de Felipe Próspero en la ciudad de México (1658) muestra la trascendencia de todos los detalles que envuelven la exhibición pública de los virreyes, representantes directos de la monarquía en América, que debían lucir siempre el poder en el cuerpo.

Sin una reflexión teórica sobre sus obligaciones y sin funciones de gobierno, el espacio de las virreinas es esencialmente simbólico. Las virreinas participaban del espectáculo de la magnificencia desde un espacio de visibilidad acotada. Balcones, estrados y jaulas son lugares aparentes desde un segundo plano, que propician que su ámbito de acción sea un ejercicio de *ostentación encapsulada*. La arquitectura de los espacios que las rodean acompaña sus movimientos en un circuito eminentemente femenino y siempre *encapsulado*. Son lugares cerrados pero reconocibles: las clausuras de los conventos son las únicas actividades que pueden llevar a cabo sin la compañía de los virreyes; los balcones desde los que se acompañan de la nobleza local para ser espectadoras de fiestas y festejos; la jaula de la catedral desde la que asisten a los servicios religiosos; los estrados, aposentos y el cuarto desde los que reciben en el palacio virreinal, etc.

Sus vestidos de fiesta son otro correlato objetivo de esta *ostentación encapsulada*. Ellas lucen en el cuerpo el espectáculo de la magnificencia a partir de una serie de constantes, como la riqueza de los tejidos de sus vestidos y joyas que combinan no solo con las decoraciones efímeras, sino también con el virrey y el cuerpo de la familia. Con el color y el brillo, se integran en el espectáculo visual de la celebración y se hace patente su participación en el cuerpo de gobierno. Los colores habituales son el blanco y el azul, una gama cromática asociada al brillo, matizada con bordados de flores[37] y puntas de hielo.

La gala del vestir se considera ámbito eminentemente femenino. En este espacio la virreina ostenta el protagonismo del lucir, pero también del *diseño de esta hermandad de galas y aliños*. Así puede interpretarse del conjunto final:

> El segundo día mi señora Duquesa restó al aliño los bríos animando un vestido de chamelote encarnado y plata de Francia, entre cuyos reflejos y visos sobresalía lo blanco de siete guarniciones de puntas de humo; Su Señoría un baquero gamuzado[38] y plata de Francia con puntas aceradas y plata guarnecido y precioso; en mi señora doña Ana fue la delicadez del aseo un vestido de chamelote encarnadino todo con calados de tela blanca dividido y cortado en almenillas; quedaron en los nobles sujetos las galas o agraviados o desvanecidas por la hermosura y grandeza aunque censuraban de buen gusto a sus dueños. *Fue ingenioso al gusto de todos el artificio con que procuró mi señora la Duquesa hubiese variedad aun en el mismo modo de los vestidos, atavíos, joyas, cadenas, diamantes, especiosidades de piedras, hechizos del resplandor, que encantan la vista menos*

37. Sobre la técnica de bordado de matices y sus efectos estéticos, véase Ágreda Pino, Ana: «De oro y sedas. Aproximación al estudio del arte del bordado en los espacios domésticos y cortesanos (siglo XVI)», *BSAA* arte, 84 (2018), pp. 197-217. DOI: *https://doi.org/10.24197/bsaaa.84.2018.197-217.*

38. El gamuzado es un tono de amarillo blanco, semejante al de la gamuza.

> *atenta*, variando Su Excelencia las galas y aderezos, que llevaba un día con las que mi Señora doña Ana pulía al día siguiente, arte que a todos admiró y con razón pues nunca mejor se vio tan discorde hermandad de galas, aliños y trajes (29r).

El espectáculo y la performance festiva, en este espacio de riqueza textil y como conjunto homogéneo, apuntan claramente a un ingenioso artificio que se atribuye directamente a la virreina. Las descripciones analizadas en esta relación de 1658 señalan los tejidos como hechizos del resplandor y permiten que, dentro de la *ostentación encapsulada* propia de la agencia femenina en el ámbito festivo, la virreina luzca en todo su esplendor y comunique sus brillos al virrey y a la familia virreinal en su conjunto.

REFERENCIAS

Abad Zardoya, Carmen: «Ratas, Cenizas y Perlas. El vocabulario del color en los interiores del siglo XVIII», *Res Mobilis*. Oviedo University Press, 5. 5, (2016), pp. 21-46. *https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5290513*

Ágreda Pino, Ana: «De oro y sedas. Aproximación al estudio del arte del bordado en los espacios domésticos y cortesanos (siglo XVI)», *BSAA* arte, 84 (2018), pp. 197-217. DOI: *https://doi.org/10.24197/bsaaa.84.2018.197-217*.

Bernis, Carmen: *El traje y los tipos sociales en el* Quijote. Madrid, Ediciones el Viso, 2011.

Cañeque, Alejandro: «De sillas y almohadones o de la naturaleza ritual del poder en la nueva España de los siglos XVI y XVII», *Revista de Indias*, LXIV.232 (2004), pp. 609-634.

Castany Saladrigas, Francisco: *Diccionario de Tejidos. Etimología,origen,arte,historia y fabricación de los más importantes tejidos clásicos y modernos.* Madrid, Gredos 1949.

Colombi, Beatriz y Calvo, Hortensia: *Cartas de Lysi: la mecenas de sor Juana Inés de la Cruz en correspondencia inédita.* Iberoamericana/ Vervuert, Madrid/ Frankfurt, 2015.

Cómez Ramos, Rafael, «El balcón de la virreina. Hermenéutica e historia de la arquitectura», *Cuadernos de arquitectura virreinal*, 1 (1985), pp. 17-24.

Cruz, Sor Juana Inés de la: *Obras completas, III: Autos y loas*, ed. Alfonso Méndez Plancarte, México, Fondo Cultura Económica, 2001, vol. III.

Dávila Corona, Durán Pujol y García Fernández: *Diccionario Histórico de Telas y Tejidos.* Salamanca, Junta de Castilla y León, 2004.

Escamilla González, Iván: «La corte de los virreyes», en Rubial García, Antonio (coord.), *La ciudad barroca*, México, El Colegio de México-FCE, 2005, pp. 371-406.

Farré Vidal, Judith: «Sobre loas y festines o el elogio a las virreinas en la Nueva España durante la época de Carlos II», en Farré Vidal, Judith: *Teatro y poder en la época de Carlos II: Fiestas en torno a reyes y virreyes.* Iberoamericana/ Vervuert, Madrid/ Frankfurt, 2007, pp. 117-132.

Farré Vidal, Judith: *Festín plausible con que el convento de Santa Clara celebró en su felice entrada a la Ex.ma D. María Luisa, condesa de Paredes, marquesa de La Laguna y Virreina de esta Nueva España.* México, El colegio de México, 2009.

Fernández de Castro, Gaspar: *Relación ajustada, diseño breve y montea succinta de los festivos aplausos*, [...] México, 1658.

Fernández Fernández, José Antonio: «El baquero infantil en la Corte española de los Habsburgo (1556-1665)», *Hipogrifo*, (2019) 7.2, p.743-767.

García Panes, Diego: *Diario particular del camino que sigue un Virrey de México: desde su llegada a Veracruz hasta su entrada pública en la capital.* Madrid, Ministerio de Obras Públicas, Transporte y Medio Ambiente, Centro de Publicaciones, 1994.

Herrero García, Miguel: *Los tejidos en la España de los Austrias. Fragmentos de un diccionario.* Madrid, Centro de Estudios de Europa Hispánica, 2014.

Mínguez, Víctor: «La metáfora lunar: la imagen de la reina en la emblemática española», *Millars: Espai i Història*, (1993) XVI, pp. 29-46.

Montes, Francisco: «La 'jaula' de las virreinas. Polémica en torno a un asiento indecoroso en la catedral de México» en López Calderón, Carme; Fernández Valle, María de los Ángeles; Rodríguez Moya, Inmaculada (eds.): *Barroco iberoamericano: identidades culturales de un imperio.* Santiago de Compostela, Andavira, 2013, vol. 1, pp. 231-247.

O'Phelan Godoy, Scarlett: «El vestido como identidad étnica e indicador social de una cultura material», en Mujica Pinilla, Ramón et al: El *Barroco peruano.* Lima, Banco de Crédito, 2003, p.9 9-133.

Pérez Morera, Jesús: «Imperial Señora Nuestra: el vestuario y el joyero de la Virgen de las Nieves» en Pérez Morera, Jesús (coord.): *María, y es la nieve de su nieve. Favor, esmalte y matiz.* Las Palmas, Caja Insular de Ahorros de Canarias, 2010, pp. 39-73.

Pérez Morera, Jesús: «Las manufacturas sevillanas: una aproximación a las telas brocadas de los siglos XVI y XVIII», *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, 34 (2022), pp. 37-66.

Phipps, Elene: «The Iberian Globe. Textile Traditions and trade in Latin America», en Phipps, Elene: *Interwoven Globe. The worldwide textile tradition trade, 1500-1800*. New York, The Metropolitan Museum of Art, 2013, pp. 120-135.

Ripa, Cesare: *Iconología*. Madrid, Akal, 1996, vol. I.

Robles, Antonio de: *Diario de sucesos notables (1665 - 1703).* México, Porrúa, 1946 vol. 2.

Rubial, Antonio: «Las virreinas novohispanas. Presencias y ausencias», *Estudios de historia novohispana*, 50, (2014), pp. 3-44.

Sánchez Ortiz, Alicia: «Una mirada simbólica al color. Reflexiones sobre fobias y filias en el mundo occidental», *Ars Bilduma*, 3 (2013). DOI: *https://doi.org/10.1387/ars-bilduma.6381*.

Toral, Marta: «El léxico de tejidos en inventarios notariales del siglo XVII», *Revista de Lexicografía,* 23 (2017), pp. 157-184.

VVAA, *La moda española en el Siglo de Oro*. Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Consejería de Educación, Cultura y Deporte, Fundación de Cultura y Deporte, 2015.

AMAZONAS, HEROÍNAS Y DIOSAS. LA ICONOGRAFÍA SIMBÓLICA DE LAS VIRREINAS EN LAS ENTRADAS TRIUNFALES NOVOHISPANAS DEL SIGLO XVII

AMAZONS, HEROINES AND GODDESSES. THE SYMBOLIC ICONOGRAPHY OF VICEREINES IN THE NOVOHISPANIC TRIUMPHAL ENTRANCES OF THE 17th CENTURY

Inmaculada Rodríguez Moya[1]

Recibido: 13/01/2023 · Aceptado: 19/04/2023
DOI: https://doi.org/10.5944/etfvii.11.2023.36473

Resumen

Las virreinas novohispanas estuvieron presentes en alegorías y jeroglíficos en los programas iconográficos de los arcos triunfales levantados para los virreyes en las ciudades de México y Puebla. Este texto analiza los personajes asignados por los ideólogos de los arcos, especialmente de la segunda mitad del siglo xvii, que utilizaron a menudo a figuras femeninas amantes o esposas de los héroes y dioses con los que se paragonaba al virrey. A estas mujeres y diosas de la mitología grecorromana se les atribuían una serie de virtudes acordes a lo que se esperaba de la virreina: piedad, sacrificio, armonía conyugal, fertilidad, belleza y, además, se encomiaba sus ilustres y elevados linajes.

Palabras clave

Virreina; Nueva España; arco triunfal; iconografía

Abstract

Novo-Hispanic vicereine women were present in allegories and hieroglyphs in the iconographic programs of the triumphal arches erected for the viceroys in the cities of Mexico and Puebla. This text analyzes the characters assigned by the ideologists of the arches, especially in the second half of the seventeenth century, who often used female figures, lovers or wives of the heroes and gods with whom the viceroy was paragonized. These women and goddesses of Greco-Roman mythology were

1. Universitat Jaume I. C e.: *mrodrigu@uji.es*. ORCID: <*https://orcid.org/0000-0003-2481-1855*>

Esta investigación se ha hecho al amparo de los proyectos: *La recepción artística de la realeza visigoda en la Monarquía Hispánica (siglos xvi a xix).* I+D+i. PID2021-127111NB-100. IP: Víctor Mínguez e *Imaginario artístico de la Hispania Visigoda en los palacios reales del Barroco.* I+D+i Código: 22I572.01/1. IP: Inmaculada Rodríguez Moya.

assigned a series of virtues in accordance with what was expected of the viceroy: piety, sacrifice, conjugal harmony, fertility, beauty. In addition, their illustrious and elevated lineages were praised.

Keywords
Vicereine; New Spain; triumphal arch; iconography

«Pero suspéndase el discurso, que ya sube a caballo nuestro Príncipe Eneas,
y su familia, mezclada con los de nuestra América,
ya mueven el paso a la Ciudad alegres de su dicha»[2].

EL PAPEL DE LA VIRREINA EN LAS ENTRADAS TRIUNFALES VIRREINALES DEL SIGLO XVII

En los últimos años se han dedicado numerosos estudios a desvelar el ceremonial y la iconografía en los arcos triunfales de entrada de los virreyes novohispanos[3]. Pero en los casos en que el gobernante vicario del monarca español acudía a la Nueva España junto a su esposa y familiares, el papel de esta ha quedado poco desvelado como parte de las diversas ceremonias que conformaban tan solemne viaje, desde la Península hasta Veracruz y su entrada en las diversas ciudades del virreinato. Ellas no podían participar en las entradas solemnes de sus esposos como parte del cortejo, pero eso no significó que no tuvieran un papel en este ceremonial en concreto, pues debían estar presentes en los momentos más relevantes de tan complejo ritual[4]. Este estudio parte de la hipótesis de que esa presencia se dio en los programas iconográficos de los arcos triunfales y que estuvo en consonancia con las figuras asignadas a sus esposos. Desde la Historia de la Cultura y el análisis iconográfico-iconológico desvelaremos qué imagen simbólica se asoció a ellas.

Este estudio además se centra en el siglo XVII, pues es el siglo de los virreyes. Durante ese periodo «fueron considerados y revalorizados en su dimensión de nobles al servicio de la corona» y, por tanto, gozaron de más autonomía e independencia en sus respectivos territorios de gobierno, debido en gran parte al carácter aristocrático de este sistema de gobierno[5]. De hecho, los virreyes novohispanos de este siglo pertenecieron todos a la alta aristocracia –algunos incluso eran Grandes de España– y convirtieron el palacio y la ciudad de México en el centro del virreinato,

2. Ramírez de Vargas, Alonso: *Elogio panegirico, festivo aplauso, iris político y diseño triunfal de Eneas veradero. Con que la muy noble y leal ciudad de México, recibió al Excmo Señor D. Antonio Sebastián de Toledo y Salazar: marqués de Mancera* [...]. México, Viuda de Bernardo Calderón, 1664, fol 18 (v).

3. A los clásicos estudios de José Miguel Morales Folguera, Nancy H. Fee, Alejandro Cañeque, Judith Farré Vidal, hemos de sumar en los últimos diez años los de Chiva, Juan: *El triunfo del virrey. Glorias novohispanas origen, apogeo y ocaso de la entrada triunfal*. Castellón, Universitat Jaume I, 2012; Zugasti, Miguel: «Teatro y fiesta en honor del nuevo virrey: dos loas al Conde de la Monclova en Puebla de los Ángeles (1686) y Lima (1689)», en Zugasti, Miguel; Ester Abreu y Mirtis Caser, María (eds.): *El teatro barroco: textos y contextos. Actas selectas del Congreso Extraordinario de la AITENSO*. Vitória (Brasil), Universidade Federal do Espírito Santo-AITENSO, 2014, pp. 115-167; Ángel Cruz, Eduardo: «Reflexiones sobre la codificación del poder en la Nueva España. La entrada de virrey Montesclaros a la Ciudad de México, 1603», *Escripta. Revista de Historia*, vol. 2, núm. 3 (enero-junio 2020), pp. 120-141. Una bibliografía más extensa en: Hidalgo Nuchera, Patricio: «De cortes y fiestas cortesanas en la América Hispana. Una aproximación bibliográfica», *Libros de la corte*, nº 16, año 10 (2018), pp. 69-71.

4. Rivero Rodríguez, Manuel: «Como reinas: El virreinato en femenino (Apuntes sobre la casa y corte de las virreinas)», en Martínez Millán, José; Marçal Lourenço, María Paula (coord.): *Las relaciones discretas entre las Monarquías Hispana y Portuguesa: Las Casas de las Reinas (siglos XV-XIX)*. Vol. II, Madrid, Polifemo, 2009, pp. 789-818; Rubial García, Antonio: «Las virreinas novohispanas. Presencias y ausencias», *Estudios de historia novohispana*, nº 50 (enero-junio 2014), pp. 3-44.

5. Rivero Rodríguez, Manuel, *La monarquía de los Austrias. Historia del Imperio español*. Madrid, Alianza Editorial, 2017, p. 185.

dando así más lustre a sus cortes y ceremonial a imagen y semejanza de la del rey. Esto se manifiesta precisamente en sus recibimientos, pues es a partir del segundo tercio del siglo cuando estalla el esplendor artístico y simbólico de los arcos triunfales, reforzando la idea de las virtudes de gobierno del virrey como vicario del rey.

La pertenencia a la alta nobleza y la gran experiencia cortesana de los virreyes y de sus esposas generó que a partir de mediados del siglo XVII las virreinas ampliaran su espectro de acción e incluso podemos discernir que aplicaron en la corte novohispana su experiencia en el ceremonial y el ritual cortesano peninsular[6]. Con la muerte del monarca y la regencia de Mariana de Austria, se produjo una feminización de la corte madrileña, que sin duda influyó en una imagen más relevante de las virreinas como fuerzas políticas en el virreinato y un periodo en el que las características y actividades del virrey quedaron más definidas[7]. Las virreinas adquirieron entonces mayor protagonismo y su participación en la vida virreinal, tanto en actos oficiales como informales, fue mucho más amplia.

Las noticias sobre las entradas de los primeros virreyes novohispanos son bastante escuetas y, por tanto, de aquellos que además vinieron acompañados de sus esposas, apenas hay referencias[8]. De hecho, la ceremonia de entrada triunfal y los arcos efímeros aún no estaban bien definidos en el siglo XVI, pues la organización de la jornada discurría entre desfiles, banquetes, juegos de cañas, escaramuzas y poco más. Fue a partir de la entrada del virrey conde de La Coruña (1580-1583) cuando se hizo un primer arco triunfal en la calle de Santo Domingo, algo rudimentario, para ser atravesado por el virrey tras la entrega de las llaves. A partir de ese momento la construcción de un arco se convertirá en tradición, pero para esta segunda mitad del siglo aún no contamos con fuentes impresas y las noticias de los libros de cabildo son muy escuetas. Las virreinas en estos momentos no son siquiera mencionadas en los cortejos de entradas, pero sí parecen asistir a algunos actos de la vida social virreinal como besamanos, comedias, juegos de cañas, refrescos y banquetes, y quizá, contemplar las escaramuzas y desfiles organizados. Eso sí, se alojaban con el virrey –a la espera de la entrada solemne– en la ermita de Guadalupe y, posteriormente, en Chapultepec.

Los problemas económicos de la administración novohispana, las restricciones de Felipe III en materia de gastos, y los gobiernos interinos de algunos virreyes y virreyes-arzobispos impidieron que hubiese celebraciones triunfales con todo el boato hasta el reinado de Felipe IV. Para el virrey Rodrigo Pacheco de Osorio, marqués de Cerralbo (1624-1635), la ciudad levantó un arco del que se nos informa escuetamente en la relación publicada por la catedral que hubo jeroglíficos y empresas dedicados a las ilustres casas y genealogía del virrey y la virreina –en el

6. Véase Rodríguez Moya, Inmaculada: «Court Etiquette for the Viceroys: The Marquises of La Laguna, from the Court of Madrid to the Court of Mexico», *The Court Historian*, vol. 27, 2 (2022), pp. 97-115.

7. Pastor Téllez, Daniela: *Mujeres y poder: las virreinas novohispanas de la Casa de Austria*. (tesis de maestría en Historia), México, UNAM, 2013, p. 108. Daniela Pastor, en su magnífica tesis de maestría, desveló que de las dieciséis virreinas que fueron a la Nueva España durante el reinado de los Austrias, cinco eran descendientes de otros virreyes novohispanos, de lo cual se podría inferir que el linaje femenino también fue importante para el nombramiento de sus esposos en este puesto de gobierno.

8. Chiva, Juan: *op. cit.* p. 117.

reverso del arco–, pues doña Francisca Fernández de la Cueva era de la insigne casa de Alburquerque[9]. Es a partir de ese momento cuando asistimos no sólo al esplendor festivo en las entradas de los virreyes, sino también a que se deje testimonio de este en las numerosas relaciones festivas publicadas por el cabildo municipal y el cabildo catedralicio de los arcos triunfales, tanto de la Ciudad de México como de la Puebla de los Ángeles. Es en este tiempo cuando se inicia la tradición de decorar estos arcos triunfales con complejos programas iconográficos que giran en torno a los dioses y héroes de la mitología grecorromana,[10] para comparar sus virtudes con las del gobernante novohispano. La entrada del virrey Diego López Pacheco, duque de Escalona y marqués de Villena (1640-1642), nos deja varias relaciones festivas donde se compara al virrey con dioses de la mitología grecorromana o se utilizan otros parangones de gran erudición, como el uso del zodíaco, para aludir a sus virtudes[11]. Este mayor boato en la recepción de los virreyes coincide, además, con lo que se ha denominado la «reacción nobiliaria», un momento de triunfo de la nobleza por la minimización del poder real en el imaginario político de la sociedad novohispana[12]. Quizá ello explique la importancia que en los arcos triunfales se da a la ascendencia noble de los virreyes, a sus acciones militares, a sus virtudes de gobierno, pero siempre sin olvidar que su *potestas* procede del rey, como queda constancia en algunas iconografías. A ello se suma que a los virreyes se les otorgó el poder de conferir los cargos de alcalde mayor y corregidor, y por tanto les permitía reforzar los lazos con el poder local. Y recordemos que era el cabildo de la ciudad el que encargaba la iconografía de estos arcos a los literatos y eruditos más insignes de la ciudad y, posteriormente, el impreso que dejara constancia para la posteridad.

Las noticias de la participación de las virreinas en estos periplos virreinales desde Veracruz a la capital apenas están mencionadas en los diarios de sucesos novohispanos. Andrés de Guijo nos dice que las virreinas no iban en la procesión de la entrada triunfal, pero tenían su lugar en la ceremonia, con un protocolo muy estricto que fijaba su presencia en el balcón de algún edificio principal de la ciudad, acompañada de las principales señoras –generalmente esposas de los oidores– y de la virreina saliente, si hubiera[13]. Por ejemplo, sabemos que el 16 de septiembre de 1660 la duquesa de Alburquerque acompañó a la condesa de Baños en el balcón de la casa del marqués de Valle. Pero el 15 de octubre de 1664 la de Baños no pudo

9. Gutiérrez, Sebastián: *Arco triumphal, y explicación de sus historias, empresas, y hieroglyphicos, con que la Yglesia Cathedral Metropolitana de la Ciudad de Mexico hizo recibimiento al excellentissimo Señor D. Rodrigo Pacheco Ossorio, Marqués de Cerralvo, Virrey de la Nueva España, con una Alegoria al Nuevo Gobierno.* México, Imprenta de Diego Garrido, 1625. fol. 29r y 29v.

10. Chiva, Juan: *op. cit.*, p. 136.

11. Morales Folguera, José Miguel: *Cultura simbólica y arte efímero en la Nueva España*. Granada, Consejería de Cultura y Medioambiente, 1991, p. 100, Farré Vidal, Judith: «Fiesta y poder en el *Viaje del virrey marqués de Villena* (México, 1640)», *Revista de Literatura*, vol. LXXIII, nº 145 (enero-junio 2011), pp. 199-218. Es quizá el hecho de que el marqués de Villena sea primo del rey el que marca, por un lado, que se le pueda recibir bajo palio haciendo una excepción a las Leyes de Indias –aunque finalmente lo rechazará–, y segundo, que tengamos varias relaciones festivas de su viaje y su entrada. Zugasti, Miguel: «Fastos, gastos y gestos por la entrada del virrey marqués de Villena en Nueva España (1640)», en Rodríguez Moya, Inmaculada (ed.): *El rey festivo. Palacios, jardines, mares y ríos como escenarios cortesanos (siglos xvi-xix)*. Valencia, Universitat de València, 2019, pp. 291-318.

12. Pastor, Daniela: *Mujeres y poder*, p. 97.

13. Guijo, Andrés de: *Diario de Guijo*, Editorial Porrúa, México, 1952, t. II, p. 49.

acompañar a la de Mancera por haber descontento con ella entre el pueblo[14]. De las noticias recogidas por Antonio de Robles se deduce que las virreinas llegaban previamente a inspeccionar el palacio y prepararlo para su habitación, y que su papel, como el de los virreyes salientes, era estar públicamente –en el balcón– en la entrada oficial del virrey entrante y en la despedida de los salientes[15].

Con todo ello, aunque su presencia en la entrada solemne fuera secundaria a nivel ceremonial, encontramos, sin embargo, que su imagen simbólica fue relevante en la iconografía de los arcos levantados para sus esposos. Esta presencia ha sido apenas apuntada en algunos estudios[16], pero si revisamos los impresos festivos, vemos que en la segunda mitad del siglo xvii las alusiones y las representaciones de las virreinas fueron frecuentes. De hecho, a menudo eran protagonistas, junto con sus esposos, en el lienzo principal del segundo cuerpo. También se les dedicaban lienzos en las entrecalles y jeroglíficos en los zócalos. En consonancia con los programas iconográficos dedicados a sus maridos, ellas encarnaron a las esposas de héroes y dioses y, por tanto, se personificaron en amazonas, heroínas, ninfas y diosas de la mitología grecorromana. Las fuentes de esta emblemática aplicada –en términos de José Pascual Buxó– fueron las habituales: literatura clásica grecorromana, especialmente Ovidio, pero también mitografías, repertorios iconográficos y libros de emblemas, como los de Vincenzo Cartari, Natale Conti, Pérez de Moya, Baltasar de Vitoria, Piero Valeriano y Andrea Alciato[17]. En la Nueva España, como en España, fueron los eclesiásticos, los juristas, los funcionarios y los artistas, formados muchos de ellos en los claustros universitarios e ignacianos, los usuarios de esta literatura simbólica y emblemática empleada para confeccionar con ingenio y agudeza los programas vinculados a la corte virreinal[18].

SÍ HUBO AMAZONAS EN AMÉRICA

En junio de 1650 llega a la Nueva España como nuevo virrey don Luis Enríquez de Guzmán (1650-1667), IX conde de Alba de Liste, Grande España y pariente de dos virreyes. Vino acompañado de su esposa Hipólita Fernández de Córdoba Cardona, hija de Álvaro Fernández de Córdoba y Aragón, Caballero de la Orden de Calatrava, que había pertenecido a la Casa de Felipe II. Su madre fue Hipólita de Cardona Dietrichtein, hija del barón de Hollenburg, en Austria, y su abuela había pertenecido a la casa de la emperatriz Isabel. De ella recibiría el nombre tan particular. La virreina

14. Guijo, Andrés de: *op. cit.*, t. II, p. 139 y 233-235.
15. Robles, Antonio de: *Diario de sucesos notables*. México, Editorial Porrúa, 1946, 3 tomos.
16. Véase: Rubial, Antonio: *op. cit*., Montes, Francisco: «El otro yo de la reina. Reflejos, simulacros y ficciones novohispanas», *Hipogrifo*, 9.1 (2021), pp. 567-580.
17. Maza, Francisco de la: *La mitología clásica en el arte colonial de México*. México, Universidad Autónoma de México, 1968, p. 17-18.
18. Para profundizar en la cultura emblemática de los artífices novohispanos véase el estudio de Cuadriello, Jaime: «Los jeroglíficos de la Nueva España», en *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*. México, Patronato del Museo Nacional de Arte, 1994, pp. 84-113.

vendría acompañada de un nutrido séquito –con trece mujeres– y dos de sus hijos –uno de ellos bastardo del virrey[19].

La portada levantada en la fachada occidental de la catedral giró en torno a la comparación entre el virrey y el capitán y héroe Hércules[20]. Como era habitual en estos programas encomiásticos, además de sus gestas militares, se exaltaba su genealogía, pues el virrey se consideraba descendiente de Fernando IV, Alfonso XI y la reina doña Juana de Aragón. Como era costumbre, la portada constaba de tres cuerpos de orden corintio, compuesto y bichas pérsicas. En el segundo cuerpo, a ambos lados de la cornisa se habían puesto las armas, tanto del virrey a la derecha, como de la virreina a la izquierda, dejando ya patente el protagonismo de su esposa. Obviamente, los lienzos que establecían la paridad entre el virrey y Hércules giraban en torno a las virtudes del gobernante: la Concordia, la Religión, la Magnificencia, la Industria, etcétera. Pero el más interesante de los lienzos era el que se había colocado en la calle central del segundo cuerpo, es decir, la imagen principal y la que resumía todas las virtudes del virrey a través de los trabajos de Hércules. Ello se había significado con el retrato del virrey personificando al héroe, navegando en la concha del Sol, tirada de dos caballos marinos, en alusión a su llegada por mar al virreinato. El virrey llevaba en una mano la clava y en la otra las tres manzanas de oro y un talabarte, o cinturón del que cuelga la espada. El epigrama rezaba:

> En la concha del Sol la fruta de oro,
> de Colchos el dorado Vellocino
> rinde la furia crespa el Dios marino,
> México reconoce este tesoro;
> que con tu nuevo Alcides hoy te vino,
> pues por traer las dichas a tus lares,
> peinó la espuma, y desgreñó los mares[21].

La alusión a la virreina, aunque velada en esta representación, quedaba muy clara en la relación festiva. El hecho de que Hércules-virrey portaba en una de sus manos el talabarte aludía a la reina de las amazonas Hipólita, nombre que copiaba el de la excelentísima virreina, y que aludía a un cinturón ceñidor, como mención a la fecundidad de la virreina, presente a través del hijo primogénito legítimo que traían con ellos, don Juan Enríquez de Guzmán. Recordemos que en el noveno de los trabajos de Hércules se le ordenó que fuese a robar el cinturón de Hipólita. Este cinturón dorado era un derecho que, como hijas de Ares, podían lucir estas mujeres. Se trataba de una especie de serpiente fabricada en tela, cuero o metal, símbolo del poder sexual canalizado. La pérdida del cinturón significaba el final de la independencia de las amazonas en referencia a su matrimonio. Según Apolodoro

19. Velaz Pascual, José María: «El virrey de Nueva España don Luis Enríquez de Guzmán y Coresma (h. 1600-1667), IX Conde Alba de Aliste y Villaflor, señor de Garrovillas de Alconetar y su tierra», *Alcántara*, 83 (2016), p. 63.

20. *Portada alegórica, espejo político, que la augusta y muy esclarecida iglesia metropolitana de México dedicó al Excelentíssimo Señor Don Luis Henrique de Guzman, Conde Alva de Aliste, y Villaflor, Grande de España, Gentilhomber de Camara de su magestad, del habito de Alcántara, Comendador de Cabeza de Buey, Virrey, Gobernador y Capitán General desta Nueva España, Presidente de su Real Chancillería*. México, por la Viuda de Bernardo Calderón, 1650.

21. La ortografía se ha adaptado al castellano actual. *Portada alegórica, espejo político,* fol. 5 (r).

en su *Biblioteca Mitológica*, Hércules navegó hasta Temiscira, capital de las amazonas en la costa del mar Negro para ganar a las amazonas y hacerse con el cinturón. A su llegada, Hipólita subió a bordo de su barco y se enamoró de él, ofreciéndole el cinturón[22]. Cabe recordar, aunque no podamos extendernos aquí, la importancia que el mito de las Amazonas tuvo en la conformación de la imagen de América.

Un segundo ejemplo del uso de las amazonas como parangón de la virreina es el de la esposa de don Melchor Portocarrero Laso de la Vega (1686-1688), III conde de la Monclova, que vino acompañado de la virreina Antonia Jiménez de Urrea y de sus tres hijos. Sólo estuvieron en la Nueva España dos años, pues el virrey fue promovido al del Perú. El 16 de octubre de 1686 entraba el virrey en la ciudad de Puebla de los Ángeles, que levantó un arco triunfal, obra del artista José Rodríguez Carnero[23]. En el segundo cuerpo la pintura central estuvo de nuevo dedicada a los virreyes. En este caso el argumento del arco fue la figura de Teseo, y por tanto se representó al héroe con su ejército y Antíopa (o Antíope), reina de las amazonas con el suyo, y en el centro un retrato del virrey. Se establecía así una paridad entre el matrimonio mitológico y el matrimonio de los virreyes, pues se había buscado ingeniosamente el nombre de la amazona, ya que «mudada una letra, se llamará Antonia, como nuestra excelentísima Condesa». Antíope había sido convertida en su esclava por parte de Teseo a su regreso del viaje a Temiscira con Hércules, y con ella tuvo a su hijo Hipólito. Sus compañeras, las amazonas, intentaron rescatarla, pero ella luchó en el bando de los atenienses a favor de su amante y en contra de sus hermanas[24]. El cuadro se explicaba con los tercetos:

> De esas valientes bellas amazonas
> a la reina venció feliz Teseo,
> y son dos en el víctor las coronas[25].

En el lado izquierdo de este segundo cuerpo un nuevo lienzo destacaba en esta ocasión la dimensión maternal de la virreina[26], pues se mostraba a la diosa Diana, que según Piero Valeriano se abrazó a una palma en el nacimiento del dios Apolo, así se mencionaba los tres hijos que la virreina había traído consigo y al que había tenido que dejar recién nacido en Cádiz[27].

---

22. Webster Wilde, Lyn: *Las amazonas: Mito e historia*. Madrid, Alianza Editorial, 2017, pp. 28-29.

23. *Palma immarcesible siempre y frondosa, símbolo de un católico héroe. Jeroglífico expreso de el excelentísimo señor Don Melchor Fernández Portocarrero Lazo de la Vega, Conde de la Monclova* [...]. *En que la muy leal y muy noble cesárea ciudad de la Puebla de los Ángeles expresa las virtudes, nobleza y heroicos hechos de tanto príncipe, en el arco triunfal que le erige por señal de su gozo, cuando le recibe por dignísimo virrey de este nuevo orbe* [...]. México, por doña María de Benavides, viuda de Juan de Ribera, 1686. Agradezco a Miguel Zugasti el haberme facilitado este texto.

24. Webster, Lyn: *op. cit.*, p. 28. Conti, Natale: *Mitología*, VII, 9, pp. 525-526.

25. Digno del dios rapaz fue tanto empleo,/quien de su aljaba con arpón dorado/y a esta y a aquel herir a un tiempo veo./ Porque a el que su valor la palma ha dado,/ otra palma el dios niño ha concedido,/que viven solo la una de otra a el lado./ Pues si de Marte siempre aquel ha sido,/a esta el valor de Palas hermosea,/que el brío con el valor siempre se ha unido./¡Oh, como anuncia amor, su prole sea,/ e immortal, cual de palma, sea su vida,/ que en sí empesar sin acabar se vea!/Para que a eternos siglos repetida/aprendan de este Marte la entereza,/ de aquella el brío y la beldad Belona,/de Ida el garsón de aquellos la belleza,/y fénix hagan tórrida a esta zona. *Palma immarcesible siempre y frondosa*, fols. 8v-9r.

26. Zugasti, Miguel: «Teatro y fiesta en honor del nuevo virrey», p. 131.

27. Una palma en la mano/apretáis, Diana, cuando Apolo nace,/el que de la de Océano/onda salada patrio suelo hace./Que una palma da Diana a su Monclova/ junto del mar, adonde el sol se innova. /Y por mostrar que es ella/la

Los virreyes entraron en la ciudad de México solemnemente el día 30 de noviembre de 1686. La catedral metropolitana levantó un arco triunfal con la tradicional estructura. En este hubo también una referencia a la virreina, en el cuarto lienzo, que estaba dedicado a destacar cómo Teseo había fundado el templo de la diosa Lucina, diosa de los partos, en Argos, por haber parido allí su esposa la princesa Elena y por ser el gobernante que atendía a lo religioso, según Conti[28]. Así se establecía un paralelismo con la virreina, «cuyas virtudes hacen también superior engarce y lucido consorcio con las de su Excelencia», pues esta había parido en Puerto Real y había dejado allí a su hijo recién nacido, como hemos mencionado. Pero también se destacaba el deseo de los mexicanos de que el virrey terminara la fábrica de la catedral. Para ello se pintó a Teseo, ofreciendo el Templo a Lucina, con el niño en brazos, y sustentando en una asta a la diosa Vesta, y quizá la virreina, como se podría deducir de las palabras del anónimo autor: «rindiéndole más hermosura a la de Elena la copia más perfecta del original, cuyos bazos le servían de cuna a la infancia reciente»[29].

VIRREINAS HEROICAS EN VIRTUD Y BELLEZA

En 1642 entraba en la ciudad de México el virrey García Sarmiento de Sotomayor, conde de Salvatierra (1642-1648). Su esposa le acompañaba en el virreinato, doña Antonia de Acuña y Guzmán, II marquesa de Vallecerrato. El arco levantado por el cabildo de la ciudad de México fue ideado por el jesuita Matías de Bocanegra y obra del artista Sebastián López de Arteaga, uno de los mejores de la corriente tenebrista en la Nueva España. Este es el arco más temprano en el que vemos una imagen simbólica dedicada a la esposa del virrey, más allá de sus armas. El arco giró en torno a la personificación del conde de Salvatierra como Prometeo y, por tanto, la virreina fue alegorizada como la ninfa Asia, su esposa. Se le representó vestida de primavera, uniendo su mano a Prometeo, y a ambos con sarmientos surgiendo de sus dedos, en alusión al apellido del virrey, llenos de pámpanos y racimos de escudos de armas de sus dos casas. También se representó al Sol y la Luna junto a ellos, que con sus rayos beneficiaban a las alegorías de América y Asia.[30]

---

que amazonas en beldad deidades/su valor todo sella,/el pecho corta, y como si piedades/ maternas cercenara, les entraña/que envíen su prole a criar a madre estraña (fol. 10r). Piero Valeriano: *Jeroglíficos*, libro 50, capítulo 2.

28. Conti, Natale: *Mythologia*, libro 7, capítulo 9.

29. *Proporción alegórica, imagen emblemática y militar especie de príncipe político, que en el sumptuoso aparato del arco triunfal erigió en festivos aplausos, y dedica en debidos cultos la ilustrísima y siempre augusta Iglesia Metropolitana de México, al excelentísimo señor don Melchor Portocarrero Lazo de la Vega, Conde de la Monclova.* México, por María de Benavides, viuda de Juan de Ribera, 1686, fol. 9r. Zugasti: «Teatro y fiesta en honor del nuevo virrey», p. 117.

30. Se dispuso en el segundo tablero de la entrecalle izquierda. Bocanegra, Matías: *Teatro jerárquico de la luz, pira cristiana política del gobierno que la Ciudad de México erigió en la real portada que dedicó al Excmo. Sr. Don García Sarmiento de Sotomayor. México, Juan Ruiz, 1642,* fol. 6. Maza, Francisco de la: *op. cit.*, p. 61. La catedral dedicó su arco al patriarca José, como virrey de Egipto, y en uno de los tableros se representó el matrimonio de José y Asenat en alusión a los virreyes. En Medina, Alonso de: *Espejo de príncipes católicos y gobernadores políticos. Erigiole en arco triunfal la santa iglesia catedral metropolitana de México a la entrada del Excmo. Sr. Don García Sarmiento de Sotomayor, conde de Salvatierra*. México Francisco Robredo, 1642, fol. B 3.

El caso de otra virreina, la esposa de Francisco Fernández de la Cueva (1653-1660), I duque de Alburquerque, ha sido estudiado por Francisco Montes[31]. Se trata de la virreina Juana Díez de Aux y Armendáriz, II marquesa de Cadereyta. Fue hija del I marqués de Cadereyta, que había sido virrey de la Nueva España, y de la III condesa de la Torre, y había sido menina de la reina Isabel de Borbón entre 1630 y 1645, fecha en que contrajo matrimonio con el duque en la capilla del Alcázar Real de Madrid[32]. Se trató de una de las nobles más influyentes de su época, pues heredó todos los títulos y bienes de sus padres y por tanto se le buscó un matrimonio tan ventajoso como fue con el primogénito de la Casa Ducal de Alburquerque, de larga prosapia en menesteres virreinales en la monarquía.

Como virrey de la Nueva España, el duque de Alburquerque hizo su entrada triunfal en la capital el 15 de agosto de 1653, con su mujer y su hija Ana Rosalía. El arco levantado por la ciudad en la plaza de Santo Domingo fue consagrado al héroe Ulises[33], y giró en torno a dos cualidades como gobernante: esforzado en la guerra y sabio en la paz. Constó de tres cuerpos y dos caras y fue obra e idea del artista Cristóbal Franco. Sendos lienzos fueron dedicados a la virreina y, además, también estuvieron presentes en el remate los escudos de armas del virrey y de la virreina. El primero de ellos estaba en la primera fachada, en el segundo cuadro de la entrecalle derecha. El autor de la relación destacaba en su descripción la importancia de la buena elección en el casamiento de la más alta nobleza y por eso era importante la igualdad en la grandeza de sus títulos, como sucedía en el matrimonio entre Ulises y Penélope, que se parangonaba a la equilibrada altura de la prosapia de los duques de Alburquerque. Pero, además, Penélope había añadido a los «timbres» de su nobleza, los «esmaltes» de su virtud –haciendo un paralelismo de dos elementos heráldicos– de modo que había contribuido a un feliz matrimonio con su pudor. Para destacar este pudor el autor de la relación hacía referencia al pasaje, recogido en el emblema CXCVII de la *Emblemata* de Andrea Alciato, «Sobre la estampa del pudor», en el que Penélope se debate entre elegir a su esposo Ulises –y marcharse a Ítaca– o a su padre (aunque en la relación se remite a la madre). La joven, como símbolo de pudor, veló su rostro y dejó así clara su preferencia por su esposo ante su madre. Esto se representó en el arco triunfal mediante un carro, tirado por cuatro cisnes –símbolos de pureza– y, sobre las columnas del carro triunfal, seguramente en la parte posterior, iban Júpiter y Mercurio, el primero con un cetro del que pendían las armas de Alburquerque, el segundo con un caduceo del que pendían las de Cadereyta. La popa del carro estaba ocupada por la virreina con su rostro

31. Montes, Francisco: «El otro yo de la reina».

32. López-Cordón Cortezo, M. Victoria: «Entre damas anda el juego: las camareras mayores de Palacio en la Edad Moderna», *Cuadernos de Historia Moderna*, Anejo II (2013), p. 148.

33. *Elogio panegírico y aclamación festiva diseño triunfal, y pompa laudatoria de Ulises verdadero, consagrala al Excelentissimo Señor don Francisco Fernández de la Cueva, Duque de Alburquerque, marqués de Cadereyta, y Cuella, Conde de Ledesma, y Guelma* [...] *la muy leal y la muy ilustre imperial Ciudad de México, como a su defensor, en la guerra, y como a su Conservador en la paz*. México, Imprenta de Hipólito Rivera, 1653. Rodríguez Moya, Inmaculada: «Odiseo en la Nueva España. Las virtudes políticas y heroicas del virrey en la decoración de tres arcos triunfales», en Buxó, José Pasqual (eds.): *Reflexión y espectáculo en la América virreinal.* México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM. Conacyt, 2008, pp. 231-257.

cubierto por un telliz transparente para poner «velos a su hermosura», y a su lado el virrey a caballo, sujetando su mano. Simbolizaba la escena la igualdad de ambos en la virtud y en la nobleza con el mote: *Pares in unum*, y la octava:

> *Coniugum paritas cum Felicitate hymenei*
> Tanta deidad al trono dispensada
> y tanta puridad al trono uncida,
> mucha nobleza dicen heredada,
> Igual grandeza dicen adquirida:
> A la sangre por ambos ilustrada,
> esmalta la virtud a ambos unida
> voz es de todos; sin que dude alguno,
> que son los dos nacidos para en uno[34].

En la fachada posterior del arco un nuevo lienzo cantaba las virtudes de la virreina, significativamente situado en el medio del tercer cuerpo. En este caso se aludió a un oráculo, aquel que profetizó a la virtuosa Penélope como esposa del prudente Ulises, por su pureza y virtud, según narraba Natale Conti. Se representó el Oráculo de Mercurio sobre un pedestal, indicado el vaticinio a la duquesa, asistiéndole las tres Gracias, una de ellas vestida de indígena y coronada de frutos exóticos, otra ceñida de espigas, y la tercera de olivo, según Cartari las describía. Ofrecían –postradas ante la virreina– en unos cestos, los frutos de sus coronas, en uno «los de esta tierra la América, porque espera su dicha al amparo de esta señora», en otro trigo, y en otro olivas. Reconocían así las tres Gracias la belleza de la virreina, paragonada con Venus, pero también sus virtudes, superiores a las de las tres Gracias. El mote rezaba: *Carithum victrix* y la décima aclaraba la cuestión:

> *Pudoris integritas cum Oraculi attestatione.*
> De las mujeres honor
> el Oráculo te abona:
> para la virtud Corona,
> para la belleza flor,
> las tres sales que en valor
> reconocen sobre sales,
> con frutos de amor iguales
> rendirse a tus plantas vez:
> Y no es mucho rinda tres
> la que tiene tres mil sales[35].

La virreina, Leonor María de Carreto, esposa de Antonio Sebastián de Toledo (1664-1672), marqués de Mancera, es bien conocida por ser una de las mujeres de gobernantes que más influyó en la vida cultural de la ciudad de México. Provenía de una familia alemana, los marqueses de Grana y de Cerratto, muy cercana a la

34. *Elogio panegírico y aclamación festiva*, fol. B.
35. *Elogio panegírico y aclamación festiva*, fol. D.

reina Mariana, y había sido menina de la infanta María Teresa y posteriormente sería dama de la reina regente. La virreina destacaría no sólo por su belleza, sino también por su interés hacia las artes y el teatro en particular, y su amistad con sor Juana Inés de la Cruz[36]. El virrey hizo su entrada en la capital en octubre de 1663 y el arco levantado por la ciudad en Santo Domingo estuvo dedicado al héroe Eneas[37]. Como siempre el arco tuvo tres cuerpos y en las entrecalles se situaron diversos cuadros. Así, en la entrecalle derecha el sexto cuadro estaba dedicado a la virreina, pues según Ramírez de Vargas «cuidado fue de la nobleza en los príncipes, aspirar a igual matrimonio» de modo que «La grandeza que trama con unión amorosa las Casas de los Excelentísimos Señores Marqués y Marquesa, tanto en cuanto los Grandes que, en España, y Alemania reconocen estos dos troncos los más heroicos de uno, y otro Imperio»[38]. Es decir, que se habían unido en estos dos matrimonios dos importantes ramas, una española y otra alemana, comparándose así con Eneas que había elegido a Lavinia, una mujer extranjera. Pero, además, Lavinia, realzó sus blasones con los de su virtud. La pintura hacía alusión a un pasaje según el cual Eneas, tras su matrimonio, la vio en una cumbre con una resplandeciente llama, como pronóstico de su dichosa sucesión. Por ello se pintó esto en el tablero: al virrey admirado de ver a su esposa en la cumbre de la llama del amor nupcial, que le pronosticaba la diosa Venus, con el mote: *Hanc flamam ventura tua praecopia gentis Designant* (Mapheo), y se explicaba en un soneto:

> Esta de amor avisadora llama
> no trágico Cometa se te explica:
> Que aquel ruinas fatales pronostica,
> y esta augmenta laureles a tu fama[39].

Aún más sugerente era el cuadro séptimo dedicado a la virreina, de quien cantaba al hermoso y perfecto Ascanio, como fruto del amor de ambos, pero además «celebraba el lienzo las altísimas prendas de la joya de la mejor Lavinia [...] en quien Venus echó el resto de las perfecciones, que constituyen a un sujeto hermoso, que no es solo hermosura la material de las facciones, proporción de los miembros, y garbo de movimientos, si esta vive imperfecta sin los adornos superiores del alma». De tal modo que se representó a Venus sacando al pincel a la virreina «en las consultas de un espejo» de donde Venus se retrataba en su belleza, dándole los colores las tres Gracias, y representando los cabellos con rayos de oro, los ojos con vivas estrellas y los labios con majestuosa púrpura. Podemos advertir por tanto una escena en la que Venus se

36. Sabat de Ribers, Georgina: «Mujeres nobles en el entorno de Sor Juana», en Poot Herrera, Sara; Urrutia, Elena (eds.): *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando. Homenaje internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*. México, El Colegio de México, pp. 176-180.

37. Ramírez de Vargas, Alonso: *Elogio panegirico, festivo aplauso, iris político y diseño triunfal de Eneas verdadero. Con que la muy noble y leal ciudad de México, recibió al Excmo Señor D. Antonio Sebastián de Toledo y Salazar: marqués de Mancera* [...]. México, Viuda de Bernarco Calderón, 1664.

38. Ramírez de Vargas, Alonso: *op. cit.*, fol. 5v.

39. Lenguas de fuego, son, con que te llama, /el que laro nupcial te clarifica, /a sucesión gloriosa, que publica/ en las crespas centellas que derrama./Bien de Lavinia indica las memorias, que ciña el mármol, celle el bronce duro,/ dando tus amas pluma a las historias:/Que hacerles lenguas de esplendor seguro,/y anunciar la pureza de ambas glorias,/solo pudiera un elemento puro. Ramírez de Vargas, Alonso: *op. cit.*, fol. 6r.

mira en el espejo, tan frecuente en la pintura del Renacimiento y el Barroco, pero en él se retrata a la virreina, como por las decimas se deja intuir:

> Del espejo Deidad bella
> Venus se trasunta en dos;
> En el ve a Venus, y a vos[40].

En la cara posterior aún se dedicó un cuadro más a la virreina, el octavo. En esta ocasión se aludía al águila, como animal de buenos pronósticos, presente en el escudo de armas de la virreina, y a un carro tirado por dos leones coronados, que según diversos autores eran las armas de Eneas. Para ello se pintó en el tablero al virrey a caballo, llevando a la virreina de la mano, que venía encima del carro con sus armas y delante la diosa de la abundancia Amaltea, ofreciendo a los virreyes frutos, y el águila de México cobijándose a su sombra, pues así se aludía en la décima:

> Unirse a tu Águila pudo
> la nuestra, que feliz armas:
> siendo Escudo de tus Armas,
> halló en tus Armas Escudo[41].

ESPOSAS DE LA DIVINIDAD

En el arco levantado por la catedral de México y dedicado a la figura de Marte del ya mencionado virrey duque de Alburquerque, se dedicaron sendos lienzos a la virreina, Juana Díez[42]. El virrey era comparado al dios de la guerra, como Marte español, no sólo por sus victorias militares, sino también por su amabilidad en la paz. El autor de la relación hace de forma inmediata la paridad entre la virreina con Belona, que también la llaman Palas y Minerva, hija de Neptuno, con quien afirma que se casó Marte. Belona era la diosa romana de la guerra, que a veces pasaba por ser la esposa de Marte y se representaba conduciendo su carro y empuñando una antorcha[43]. De este modo, la virreina, además «hija del Neptuno Español», es decir, el marqués de Cadereyta, era comparada por su hermosura, su sabiduría y su discreción, pues «como que para producir tal Belona, se apostaron la calidad, la sangre, la belleza, el entendimiento y la

---

40. Os pinta solo por vella./En ella misma se sella/El pincel con que os traslada;/Mas si se copia mirada,/Y excesos miente el cristal/La copia al original/Vencera de aventajada./Si Sois su cuidado justo/auqnue en ella en vos se excedio,/Nunca se le despintó/Retrato tan de su gusto/Aventajose, y descuido,/De que en la copia se venza,/A mudar color comienza,/Mas como se halló vencida,/Solo le sirvió corrida/La color de su vergüenza. Ramírez de Vargas, Alonso: *op. cit.*, fol. 7r.

41. Fructos te ofrece, y no dudo,/Que a los pies de tal Señora/Abundante desde agora/Descansos Mexico lleve, Si tal Eneas le mueve, y tal Lavinia Le-onora. Ramírez de Vargas, Alonso: *op. cit.*, fol. 14r.

42. *Marte catholico astro político, plante de héroes y ascendente de príncipe, que en las lucidas sombras de una triunfal portada ofrece, representa, dedica la siempre esclarecida sacra, augusta iglesia metropolitana de México, al Excmo. Señor Don Francisco Fernández de la Cueva, duque de Alburquerque* [...]. México, por la viuda de Bernardo Calderón, 1653. Montes, Francisco: «El otro yo de la reina», p. 570.

43. Grimal, Pierre: *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona, Paidós, 2008, p. 70.

discreción»[44]. En el segundo cuerpo en el tablero del medio se representó a la pareja de virreyes, saliendo por un ángulo a Marte armado sobre un dragón y coronado con flores de lis, y por el otro ángulo a Belona, con morrión, plumaje, sobre su carro tirado de dos leones. En el ángulo inferior se veía a la Fama, que tiraba de dos bandas, que sostenían el freno tanto del dragón, como de uno de los leones. En el ángulo superior se veía a la Fama con dos coronas de laurel que colocaba en las cabezas de los virreyes. Tres motes acompañaban a estas tres composiciones, formando la frase: *Iungit amor, dum Fama cavit, victoria cingit*. El epigrama resolvía la explicación de la imagen:

> Marte español valiente, y belicoso
> de tan sacra Belona conducido,
> en Europa dejaste lo vencido,
> y a México traéis lo victorioso
> [...]
> y en sacros himeneos
> tantos frutos os de, como trofeos[45].

Pues la imagen y el texto redundaba en el juego entre los distintos autores, que consideraban a Belona, o bien hermana o bien esposa de Marte, o bien ambas cosas: «lo hermana por lo parecido, y lo esposa por lo amante», lo cual conjugaban en Juana Díez, pues era «digna Belona en el thalamo de Marte Español, que da lucidos realces a sus invictos trofeos, siéndole tan semejante en la grandeza del ánimo, en la bizarría del espíritu, en la perspicacia del entendimiento, en los dotes del alma, y en las perfecciones del cuerpo, que se muestran equivocación de la advertencia entre sí, parecen hermanos o son esposos?». Por supuesto, coronaron también el edificio con dos tarjas donde estaban las armas de los virreyes. Pero además en el zócalo de la fachada fingida se colocaron seis jeroglíficos[46], tres de ellos dedicados al virrey y tres a la virreina, como Marte y Belona. Para el primero de ellos se siguió a Nadal, que atribuía a Belona el oficio de abrir las ciudades a la guerra o la paz, mostrando el jeroglífico un brazo de mujer armado con una llave, que enderezaba hacia la puerta de un muro y el mote: *Ut custodiat*, mientras que la letra hacía alusión a la paz de México porque la llave estuviera en las manos de la virreina. El segundo de los jeroglíficos siguiendo a Cartari, atribuía a Belona producir metales y piedras preciosas, aludiendo así al lustre y esplendor que cobraba el reino por la llegada de la virreina, y se mostraba una cabeza de Belona armada, de la cual salían rayos de sol, y en el suelo muchas piedras preciosas y oro y plata, con el mote: *Hac rutilat*, y una letra preciosa:

> Con su celestial decoro
> la Armendáriz, que me influye,
> perlas, plata, piedra, oro,
> como Sol me restituye
> el lustre de mi decoro.

---

44. *Marte catholico astro político*, fol 2r.
45. *Marte catholico astro político*, fol.6r.
46. *Marte catholico astro político*, fols. 9r, 10v y 10 r.

El último de los jeroglíficos –siguiendo de nuevo a Conti– hacía alusión a la columna de cristal que existía en la puerta del templo de Belona, en la que, subida sobre ella, la diosa arrojaba una lanza hacia la región donde se iba a hacer la guerra. En este caso, la lanza se dirigía hacia el Septentrión, como tierra de herejes, mientras con otra mano esparcía flores en México.

A los I duques de Alburquerque sucedieron en el cargo de la Nueva España, los condes de Baños. Juan de Leyva y de la Cerda (1660-1664) y su esposa Mariana Isabel de Leyva y Mendoza, II marquesa de Leyva y II condesa de Baños, arribaron al virreinato en 1660. Ella llegaba embarazada, a pesar de contar con 44 años[47], y traía consigo además a otros tres hijos y a la nuera de su primogénito, dejando en Madrid sólo a una hija. Evidencia esta de que el rey les favoreció, pues estaba prohibido el paso del primogénito del virrey. Tanto ella como su hijo no tuvieron un muy buen comportamiento en el virreinato, pues además de entremeterse ella en la administración –lo que le valdría algunas denuncias en el juicio de residencia a su marido–, su hijo llevaba una vida muy disipada. En su tránsito hacia la capital, los condes de Baños fueron solemnemente recibidos en la ciudad de Puebla, que levantó un arco en la calle principal dedicado a la figura de Atlante[48]. En la justificación se hace una referencia a Pléyone, con quien se había casado Atlante, y por tanto era una alusión clara a la esposa del conde Baños. Pléyone era la hija de Océano, madre de las Pléyades y de los Híades, junto con Atlante[49].

En la fachada levantada en la catedral de México no encontramos estrictamente un lienzo dedicado a la virreina, pero sí otra mención clara[50]. La figura elegida para parangonar al virrey fue Júpiter, por lo que fue inevitable aludir a Juno, su esposa. De hecho, en la justificación se alude a la virreina, prima del virrey y dueña realmente de los títulos. Sólo en uno de los jeroglíficos del zócalo, el tercero del lado izquierdo se hizo una alusión más velada, y curiosamente algo coincidente con la realizada en Puebla al referirse también al peso del gobierno en los hombros del virrey. Estaba dedicado a Júpiter y Juno, que «se llamaron así, porque era ayudar su innata inclinación», según Marciano Capella. De modo que Fernández Ossorio vinculaba al virrey, «nuestro Júpiter, y en su dignísima esposa Christiana Juno, no se espera menos, que, ayudándose con el amor conyugal, será muy ligero de llevar el peso oneroso de un gobierno de tanto cuidado». De modo, que se pintó una esfera en alusión a esa carga, que era sustentada por una mano de mujer, junto a un hombre a quien se la entregaba, con el mote: *Hec iuvat, illa levat*[51].

María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga, condesa de Paredes y marquesa de La Laguna, también había sido menina de la infanta María Teresa y luego coincidiría

47. Arenas Frutos, Isabel: «¿Sólo una virreina consorte de la Nueva España? 1660-1664. La II marquesa de Leiva y II condesa de Baños», *Anuario de Estudios Americanos* (Sevilla), 67, 2 (julio-diciembre 2010), pp. 551-575.

48. Dávila Galindo, Juan: *Atlante Allegorico, político diseño del gobierno prudente de un príncipe acertado que la muy illustre augusta Ciudad de los Ángeles dedicó en los emblemas, y poesías de la Real Portada al Excellentíssimo señor don Juan de Leyva y de la Cerda, Conde de Baños* [...]. Puebla de los Ángeles, 1660.

49. Grimal, Pierre: *op. cit.*, p. 61.

50. Fernández Ossorio, Pedro: *Júpiter benévolo, astro ethico político, idea symbolica de príncipes. Que en la sumptuosa fabrica de un arco triumphal dedica obsequiosa, y consagra festiva la illustrissima iglesia metropolitana de México. Al Exmo. Señor D. Juand e la Cerda, y Leyba, conde de Baños...*.México, viuda de Bernardo Calderón, 1660. Chiva, Juan: *op. cit.*, p. 153.

51. Fernández Ossorio, Pedro: *op. cit.,* fol 10r.

en el puesto de dama de la reina Mariana de Austria, como su predecesora Leonor Carreto[52]. Casada con Tomás Antonio de la Cerda (1680-1686) –cuya ceremonia tuvo lugar en la galería de retratos del Alcázar–, se dirigió con su esposo al virreinato en julio de 1680, con una corte de ochenta criados, de los cuales diecisiete eran de la virreina. La entrada triunfal de los virreyes en la capital tuvo lugar el 30 de noviembre de ese año y los dos arcos triunfales levantados fueron obra de los dos más insignes poetas de la ciudad: sor Juana Inés de la Cruz y Carlos de Sigüenza y Góngora. En el arco erigido por la ciudad tan sólo se mostró a los virreyes retratados en unos medallones sostenidos por Mercurio y Venus en el lienzo principal de la fachada norte, con el mote *Luminaria magna, ut praessent* en alusión a ser los representantes de los monarcas[53]. Pero nos interesa más el de sor Juana, el famosísimo y muy estudiado *Neptuno alegórico*, junto con una *Explicación sucinta del arco triunfal*[54]. El magnífico arco fue construido en la puerta occidental. Sor Juana decidió dedicar el programa iconográfico al dios del mar Neptuno, haciendo un paralelo con el virrey por su título de marqués de la Laguna, con el ingenio de comparar a este dios como monarca de la laguna de México. Por tanto, la virreina se convirtió en la esposa de Neptuno, Anfitrite. El arco también sirvió por supuesto para hacer un retrato poético de los virreyes, e incluso, una efigie real, puesto que sabemos que sor Juana llegó a pedir un pequeño retrato a la virreina cuando todavía estaba en Veracruz para que los pintores pudieran reproducir su ya famosa belleza en el lienzo del arco dedicado a ella[55]. El arco, así como sus posibles autores y fuentes ha sido ampliamente estudiado, de modo que nos centramos en la presencia de la virreina[56]. El primer lienzo estaba dedicado al poder del virrey y la paridad con el dios: representaba a Neptuno y Anfitrite en su carro, acompañado de otros dioses marinos y los cuatro vientos. Anfitrite era la reina del mar, de quien se enamoró perdidamente Júpiter al contemplarla danzar en la isla de Naxos y se la solía representar en el carro, al ser raptada por su esposo y rodeada del séquito marino. Además de este lienzo principal se dedicaron dos de los jeroglíficos a la virreina, el quinto y sexto. El quinto en alusión de que del mar nacieron las cosas más hermosas, como Venus y Galatea, pero evidentemente haciendo mención de la anterior comparación con la diosa marina, por ello se pintó un mar lleno de ojos:

---

52. Era la primogénita de Vespasiano Gonzaga, Príncipe del Santo Imperio Romano, Virrey de Valencia y de María Inés Manrique de Lara, la X condesa de Paredes de Nava. Rubio Mañe, José Ignacio: *El Virreinato I. Orígenes, jurisdicciones, y dinámica social de los virreyes*. México, Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 256. Sabemos que también Puebla de los Ángeles levantó un arco dedicado a Cástor y Póluz, pero no está claro que la virreina apareciera como Ilaria, la ninfa esposa de Cástor, veáse: Maza, op. cit., p. 125.

53. Sigüenza y Góngora, Carlos: *Teatro de virtudes políticas que constituyen a un príncipe advertidas en los monarcas antiguos del Mexicano Imperio con cuyas figuras se hermoseó el arco triunfal que la Muy Noble, Muy Leal, Imperial Ciudad de México*... México, 1680, fol. 30 r.

54. Buxó, José Pascual: «Poética del espectáculo barroco: el *Neptuno alegórico* de Sor Juana», en Farré Vidal, Judith (ed.): *Teatro y poder en la época de Carlos II. Fiestas en torno a reyes y virreyes.* Madrid, Iberoamericana Verbuert, 2007, p. 45.

55. Calvo, Hortensia; Colombi, Beatriz: *Cartas a Lysi: la mecenas de sor Juana Inés de la Cruz en correspondencia inédita*. Madrid, México, Iberoamericana Vervuert, Bonilla Artigas editores, 2015, p. 68.

56. Cruz, Sor Juana Inés de la: *Neptuno alegórico*. Edición de Vicent Martín y Electa Arenal. Madrid, Editorial Cátedra, 2009, p. 19. Maza, Francisco de la: *op. cit*., pp. 107-121.

Si al mar sirven de despojos
los ojos de agua que cría,
de la belleza de María
mar que se lleva los ojos.

El sexto representó una nave en el mar y arriba el lucero Héspero, o la estrella de Venus, con alusiones a la familia noble mantuana de los Gonzaga de la que procedía:

Cuando se llegó a embarcar
de Mantua la luz más bella,
tener el mar tal estrella,
fue buen estrella del mar.

Otra virreina a la cual se le dedica un lienzo en un arco, no se destacó precisamente por las virtudes intelectuales de otras virreinas que hemos comentado. Doña Elvira María de Toledo, condesa de Galve, era la esposa de don Gaspar de Silva y Mendoza de la Cerda (1688-1696), VIII conde de Galve. Se trataba de nobles de primer nivel, pero que sin embargo se caracterizaron por buscar el enriquecimiento personal a través del comercio[57]. El 16 de octubre de 1688 realizaron su entrada triunfal en la ciudad de Puebla de los Ángeles, que construyó un arco triunfal por parte del cabildo municipal[58]. El argumento giró en torno al asunto zodiacal de la casa del Sol en el signo del León. En el tercero de los tableros o lienzos se pretendió aludir a la entrada en la ciudad de Puebla a través de la comparación con la salida del sol por Oriente, acompañado de la Aurora, que según los poetas era la esposa del Sol «a quien, en diverso carro, y de distinto color acompañaba con sus luces en la triunfal entrada de su matutino y lucido gobierno»[59]. Se representó entonces el carro del Sol de color de oro, con sus cuatro hipogrifos de color fuego tirando de él, y sobre el carro iba el virrey con una diadema de rayos de oro. Acompañaba al carro un león y el lucero iba como paje de guión. En su mano derecha llevaba el virrey un bastón rematado con un ojo cercado de rayos de oro, antigua imagen del sol según Cartari, y con la mano izquierda llevaba las riendas. Al otro lado se representó el carro de la Aurora tirado por dos caballos de color rosa, así como todo el carro del mismo tono. Iba sobre él la diosa que dejaba entender que era la virreina, dejando caer rosas por todo el suelo. El soneto que acompañaba la imagen era muy explícito, aludiendo a las luces que entraba en la ciudad con los virreyes[60]. Aurora o Eos, tuvo

57. Pastor, Daniela: *Mujeres y poder,* 2017. Ella era hija del VII marqués de Villafranca, que había sido virrey de Sicilia e incluso había sido electo para Nueva España, pero finalmente no tomó posesión. Rubio Mañe, José Ignacio: *op. cit.*, p. 258-259.

58. *Sol en León, ascendencia esclarecida, exaltación gozosa. Discurrida en las empresas, y símbolos políticos del arco triunfal, que erigió la Ciudad de Puebla de los Ángeles, para el día diez, y seis de Octubre de ochenta y ocho destina a la solemne y feliz entrada de el Excelentissimo sEñor don Gaspar d ela Cerda* [...]. Puebla de los Ángeles, Imprenta Nueva Plantiniana de Diego Fernández de León, 1688.

59. *Sol en León*, fol 6r y 6v.

60. En el Carro de luces esmaltado/Rubio el Planeta con su luz primera/Al Orbe ilustra desde la alta esfera/Que de tanto esplendor se ve bañado:/Cuyo ardiente lucir siempre dorado/Magestosa precede, si ligera/De su Esposa la luz, que en su carrera/Exhala en flores su candor rosado./Asi de V. Excelencia en el Oriente/Esta goza Ciudad esclarecida/De príncipe tamaño los ardores./Así goza la Aurora mas luciente/Esparciendo en su esfera dividida/La vuestra rayos, *mi Señora*, flores.

diversos amantes, y era la hermana de Helios. Se le representaba como una diosa cuyos dedos «color de rosa» abrían las puertas del cielo al carro del Sol[61].

En el arco levantado por el cabildo de la ciudad de México, además de aparecer ambos virreyes retratados en el lienzo principal, también apareció la virreina en el cuarto emblema, como alusión a su hermosura que indicaba la diosa Venus, junto a Juno y Palas, y al virrey como Paris en el famoso episodio del juicio[62]. Otro de los emblemas aludía también a la unión dinástica que suponía el matrimonio de los virreyes, mostrando a la Envidia postrada a los pies de la pareja y al Amor uniendo sus manos, y de nuevo encomiando a la virreina[63].

Interesante resulta el caso de la virreina Andrea de Guzmán y Dávila, duquesa viuda de Sessa, pero casada con José Sarmiento de Valladares (1696-1701), quien era conde de Moctezuma y Tula por su primer matrimonio con la descendiente del emperador azteca y tercera condesa, María Jerónima Moctezuma. Andrea de Guzmán también procedía de una familia noble, era la nieta del marqués de Villamanrique, que había sido virrey, y había sido dama de la reina María Luisa de Orleans. Los virreyes llegaron a la Nueva España con parte de su numerosa prole de hijos e hijas de sus respectivos primeros matrimonios y ochenta criados. En su periplo hacia la capital del virreinato desde Veracruz, los virreyes ingresaron en Puebla. Allí se levantaron sendos arcos, uno por parte de la ciudad y otro por parte de la catedral. El arco de la ciudad fue encargado al mercedario Juan de Bonilla Rodríguez y dedicado al dios Jano. En uno de los lienzos se hizo alusión a la virreina a través de la diosa de la abundancia, pues los poblanos esperaban que con la llegada del virrey se acabase la carestía[64]. También la catedral levantó una portada en su fachada encargada –seguramente en un lienzo– a Ignacio de Torres[65]. Las pinturas y jeroglíficos giraron en torno al dios Apolo, como paridad de las virtudes y acciones esperadas en el virrey, jugando además con su procedencia gallega[66]. En el segundo cuerpo, en el lienzo segundo de la izquierda se dedicó una representación a la virreina encomiando el esclarecido y proporcionado matrimonio de los virreyes. Se pintó a Apolo en su campo, siguiendo a la ninfa Dafne, atravesado su pecho con la flecha de oro de Cupido. Dafne volvía el rostro y de su boca salía la frase: *Sol Callet igne meo*, y además se veía abrazada a un laurel, trofeo de su amor y planta de la corona de Apolo. En el ángulo superior una mano sostenía una corona de

61. Grimal, Pierre: *op. cit.,* p. 161.

62. Acevedo, Francisco de: *Silva explicativa del arco que celebró la entrada del Excmo. Sr. Don Gaspar de Sandoval, Conde de Galve, virrey: recibiólo por su príncipe la muy noble y muy leal Ciudad de México, alegorizada en Paris*. México, Viuda Francisco Rodríguez Lupercio, 1689. Un estudio en Farré Vidal, Judith: «Sombras ofrecen las selvas para el descanso y soledades para el pensamiento: La entrada del virrey Conde de Galve en México, alegorizada en Paris (1688)», en *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, nº 16 (2004), p. 23.

63. Farré Vidal, Judith: «Sombras ofrecen las selvas», p. 31.

64. Rubial, Antonio: *op. cit.* p. 8 y Rodríguez Hernández, Dalmacio: «Mitología y persuasión política: el arco triunfal de la entrada del virrey José Sarmiento de Valladares en Puebla (1696)», en Buxó, José Pascual (ed.), *Recepción y espectáculo en la América virreinal.* México, UNAM, 2007, pp. 273-288.

65. Torres, Ignacio de: *Ara de Apolo, Asilo augurado de la Nueva España en el ingreso del Exc. Señor D. Joseph Sarmiento de Valladares* [...] *idea de la portada que erigió a su recibimiento La Santa Iglesia Cathedral de la Puebla de los Ángeles.* Puebla, herederos del capitán Juan de Villa-Real, 1697.

66. Chiva, Juan: *op. cit.,* p. 170.

oro, entretejida de laurel que ofrecía a los virreyes, sentados en un trono y cogidos de la mano. Acompañaba la compleja escena la octava:

> Por el Soto-mayor, que hizo el Peneo
> campo, a la flecha del honesto Anteros
> merece Apolo, en las alas del deseo,
> al Thalamo llegar de sus esmeros
> en los cuales acuerda el Himeneo
> los blasones ilustres y primeros
> que en las *ondas cerúleas*, que blasona
> su *Laurel*, reverberan, y *Corona*[67].

Para su entrada triunfal en la ciudad de México se levantó un arco triunfal en la fachada occidental de la catedral, cuya temática fue la paridad de las virtudes del virrey con las hazañas de Hércules y los signos del Zodíaco[68]. El cuarto tablero de la entrecalle izquierda estuvo dedicado al signo de Acuario, vinculado con la afabilidad, prosperidad, franqueza de ánimo y benignidad. Por estas virtudes ascendió a los cielos y allí se casó con Hebe, hija de Júpiter y Juno, que según Cartari se representaba con una guirnalda en la cabeza. De tal modo quiso significar el matrimonio de María Andrea de Guzmán y el virrey, y para ello se les retrató en un cielo de resplandores, sobre un trono, bajo un solio con los colores del amanecer. Hebe era símbolo de la entrada de Hércules en la juventud eterna de las divinidades y que quizá podríamos interpretar como que la virreina había sido la llave para que el conde de Moctezuma ascendiera a la «divinidad» de ser virrey[69]. En un lado estaba el signo de acuario con las treinta y tres estrellas, y la alegoría de América estaba debajo recibiendo los rayos de sol que emanaban de la escena, con el mote: *Prosperitas*, y la octava:

> La unión de Alcides con su Illustre Esposa
> Hebe, del tiempo anuncia la bonanza,
> llamase DIA por Deidad gloriosa,
> denotando del aire la templanza.
> O como nuestra América dichosa,
> que en tanto influjo libra la esperanza,
> toda prosperidad, toda alegría
> será viniendo en su Sol el DIA[70].

67. Torres, Ignacio de: *op. cit.*, fol. 9r, 9v y 10r.
68. Ramírez de Vargas, Alonso: *Zodíaco ilustre de blasones heroicos, girado del sol político, imagen de príncipes que ocultó en su Hércules tebano la sabiduría mitológica...*. México, imprenta de Juan Joseph Guillena Carrascoso, 1696.
69. Grimal, Pierre: *op. cit.*, p. 224.
70. Ramírez de Vargas, Alonso: *op. cit.*, s.f.

CONCLUSIONES

De los ejemplos expresados en torno a la iconografía alegórica y simbólica de las virreinas en los arcos triunfales levantados para sus esposos podemos inferir varias conclusiones. En primer lugar, del mismo modo que la segunda mitad del siglo xvii es la del esplendor iconográfico de estas estructuras efímeras, también es el momento en el que los encomios visuales y literarios son más abundantes para ellas. Asimismo, como ya anunciamos, con ellas se establecen paridades con las esposas de dioses y héroes, de tal modo, que encontramos a figuras de amazonas (Hipólita, Antíope), heroínas (Penélope, Lavinia, Elena), semidiosas (Hebe) y diosas (Belona, Juno, Aurora, Anfitrite, la ninfa Dafne). Encarnaban así a figuras femeninas célebres por sus virtudes, su piedad, su sacrificio, su belleza, su armonía conyugal, o bien, eran augurio de la abundancia y la fecundidad que con ellas arribaba al virreinato. A menudo también, se encomiaba su linaje, estableciendo con frecuencia o bien la igualdad de su nobleza o bien su superioridad respecto a su esposo, signo de la importancia que estas mujeres adquirieron en los virreinatos en la segunda mitad de ese siglo. En el siglo xviii la gran mayoría de los virreyes volvieron a ser viudos o solteros, además de pertenecer a una clase aristocrática de menor rango, y apenas tenemos noticias de la llegada de algunas virreinas, pero sí constancia de que al menos en la primera mitad, siguieron siendo lisonjeadas a su llegada al virreinato[71].

71. Podemos mencionar a la esposa del II Duque de Alburquerque, comparada con Harmonía y su esposo con Cadmo, del primer Conde de Revillagigedo, que fue paragonada con una alegoría de la Clemencia y su esposo con Apolo, o la del virrey conde de las Amarillas, presente en el arco de la catedral de Puebla con las diosas del juicio de París. Sobre el primer conde de Revillagigedo véase: Montes, Francisco: «La virreina Antonia Ceferina Pacheco de Padilla y Aguayo. Una hidalga andaluza en tierras novohispanas», agradezco al autor el envío de este artículo en prensa. Sobre el virrey marqués de las Amarillas véase: Farré Vidal, Judith: «Datos para la investigación de la iconografía del arco para la entrada del virrey de las Amarillas en Puebla (1755), a partir del lienzo atribuido a José Joaquín magón», *Digital. CSIC.* <*https://digital.csic.es/handle/10261/260924*>.

REFERENCIAS

Ángel Cruz, Eduardo: «Reflexiones sobre la codificación del poder en la Nueva España. La entrada de virrey Montesclaros a la Ciudad de México, 1603», *Escripta. Revista de Historia*, vol. 2, núm. 3 (enero -junio 2020), pp. 120-141.

Arenas Frutos, Isabel: «¿Sólo una virreina consorte de la Nueva España? 1660-1664. La II marquesa de Leiva y II condesa de Baños», *Anuario de Estudios Americanos* (Sevilla), 67, 2 (julio-diciembre, 2010), pp. 551-575.

Buxó, José Pascual: «Poética del espectáculo barroco: el *Neptuno alegórico* de Sor Juana», en Farré Vidal, Judith (ed.): *Teatro y poder en la época de Carlos II*. Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2007, pp. 45-68.

Calvo, Hortensia; Colombi, Beatriz: *Cartas a Lysi: la mecenas de sor Juana Inés de la Cruz en correspondencia inédita*. Madrid, México, Iberoamericana Vervuert, Bonilla Artigas editores, 2015.

Cañeque, Alejandro, «Espejo de virreyes: el arco triunfal del siglo xvii como manual efímero del buen gobernante», en Amezcua, José; González, Serafín (eds.): *Espectáculo, texto y fiesta. Juan Ruiz de Alarcón y el teatro de su* tiempo, UNAM, México, 1999, pp. 85-93.

Chiva, Juan: *El triunfo del virrey: glorias novohispanas: origen, apogeo y ocaso de la entrada virreinal*. Castellón, Universitat Jaume I, 2012.

Conti, Natale: *Mitología*. Murcia, Universidad de Murcia, traducción, introducción y notas de Iglesias, Rosa M.ª; Álvarez, M.ª Consuelo, 2006.

Cruz, Sor Juana Inés de la: *Neptuno alegórico*. Edición de Vicent Martín y Electa Arenal. Madrid, Editorial Cátedra, 2009.

Cuadriello, Jaime: «Los jeroglíficos de la Nueva España», en *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*. México, Patronato del Museo Nacional de Arte, 1994, pp. 84-113.

Farré Vidal, Judith: «Datos para la investigación de la iconografía del arco para la entrada del virrey de las Amarillas en Puebla (1755), a partir del lienzo atribuido a José Joaquín Magón», *Digital. CSIC.* <*https://digital.csic.es/handle/10261/260924*>.

Farré Vidal, Judith: «Fiesta y poder en el *Viaje del virrey marqués de Villena* (México, 1640)», *Revista de Literatura*, vol. LXXIII, nº 145 (enero-junio 2011), pp. 199-218.

Farré Vidal, Judith: «Sombras ofrecen las selvas para el descanso y soledades para el pensamiento: La entrada del virrey Conde de Galve en México, alegorizada en Paris (1688)», en *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, nº 16, 2004, pp. 15-48.

Fee, Nancy H.: «La Entrada Angelopolitana: Ritual and Mith in the Viceregal Entry in Puebla de los Angeles», *The Americas,* 52, Nº 3, 1999, pp. 283-320.

Grimal, Pierre: *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona, Paidós, 2008.

Hidalgo Nuchera, Patricio: «De cortes y fiestas cortesanas en la América Hispana. Una aproximación bibliográfica», *Libros de la corte*, nº 16, año 10 (2018), pp. 69-71.

López-Cordón Cortezo, M. Victoria: «Entre damas anda el juego: las camareras mayores de Palacio en la Edad Moderna», *Cuadernos de Historia Moderna*, Anejo II, 2013, pp. 123-152.

Maza, Francisco de la: *La mitología clásica en el arte colonial de México*. México, Universidad Autónoma de México, 1968.

Montes, Francisco: «El otro yo de la reina. Reflejos, simulacros y ficciones novohispanas», *Hipogrifo*, 9.1, 2021, pp. 567-580.

Morales Folguera, José Miguel: *Cultura simbólica y arte efímero en la Nueva España*. Granada, Consejería de Cultura y Medioambiente, 1991.

Pastor Téllez, Daniela: *Mujeres y poder: las virreinas novohispanas de la Casa de Austria*. (tesis de maestría en Historia), UNAM, México, 2013.

Pastor Téllez, Daniela: «Una virreina comerciante: el caso de la condesa de Galve», *Anales del Museo de América*, xxv (2017), pp. 191-201.

Rivero Rodríguez, Manuel: «Como reinas: El virreinato en femenino (Apuntes sobre la casa y corte de las virreinas)», en Martínez Millán, José; Marçal Lourenço, María Paula (coord.): *Las relaciones discretas entre las Monarquías Hispana y Portuguesa: Las Casas de las Reinas* (*siglos xv-xix*). vol. II, Madrid, Polifemo, 2009, pp. 789-818.

Rivero Rodríguez, Manuel: *La monarquía de los Austrias. Historia del Imperio español*. Alianza Editorial, Madrid, 2017.

Rodríguez Hernández, Dalmacio: «Mitología y persuasión política: el arco triunfal de la entrada del virrey José Sarmiento de Valladares en Puebla (1696)», en Buxó, José Pascual (ed.): *Recepción y espectáculo en la América virreinal.* México, UNAM, 2007, pp. 273-288.

Rodríguez Moya, Inmaculada: «Court Etiquette for the Viceroys: The Marquises of La Laguna, from the Court of Madrid to the Court of Mexico», *The Court Historian*, vol. 27, 2 (2022), pp. 97-115.

Rodríguez Moya, Inmaculada: «Odiseo en la Nueva España. Las virtudes políticas y heroicas del virrey en la decoración de tres arcos triunfales», en Buxó, José Pascual (ed.): *Reflexión y espectáculo en la América virreinal*. México, UNAM, 2007, pp. 231-258.

Rubial García, Antonio: «Las virreinas novohispanas. Presencias y ausencias», *Estudios de Historia novohispana*, nº 50 (enero-junio 2014), pp. 3-44.

Rubio Mañe, José Ignacio: *El Virreinato I. Orígenes, jurisdicciones, y dinámica social de los virreyes*. México, Fondo de Cultura Económica, 1992.

Sabat de Ribers, Georgina: «Mujeres nobles en el entorno de Sor Juana», en Poot Herrera, Sara; Urrutia, Elena (eds.): *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando. Homenaje internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*. México, El Colegio de México, pp. 176-180.

Velaz Pascual, José María: «El virrey de Nueva España don Luis Enríquez de Guzmán y Coresma (h. 1600-1667), IX Conde Alba de Aliste y Villaflor, señor de Garrovillas de Alconetar y su tierra», *Alcántara*, 83 (2016), pp. 61-80.

Webster Wilde, Lyn: *Las amazonas: Mito e historia*. Madrid, Alianza Editorial, 2017.

Valeriano, Piero: *Jeroglíficos.* Madrid, CSIC, 2013.

Zugasti, Miguel: «Fastos, gastos y gestos por la entrada del virrey marqués de Villena en Nueva España (1640)», en Rodríguez Moya, Inmaculada (ed.): *El rey festivo. Palacios, jardines, mares y ríos como escenarios cortesanos* (*siglos xvi-xix*). Valencia, Universitat de València, 2019, pp. 291-318.

Zugasti, Miguel: «Teatro y fiesta en honor del nuevo virrey: dos loas al Conde de la Monclova en Puebla de los Ángeles (1686) y Lima (1689)», en Zugasti, Miguel; Ester Abreu y Mirtis Caser, María (eds.): *El teatro barroco: textos y contextos. Actas selectas del Congreso Extraordinario de la AITENSO*. Vitória (Brasil), Universidade Federal do Espírito Santo-AITENSO, 2014, pp. 115-167.

FUENTES IMPRESAS

Acevedo, Francisco de: *Silva explicativa del arco que celebró la entrada del Excmo. Sr. Don Gaspar de Sandoval, Conde de Galve, virrey: recibiólo por su príncipe la muy noble y muy leal Ciudad de México, alegorizada en Paris*. México, Viuda Francisco Rodríguez Lupercio, 1689.

Bocanegra, Matías: *Teatro jerárquico de la luz, pira cristiana política del gobierno que la Ciudad de México erigió en la real portada que dedicó al Excmo. Sr. Don García Sarmiento de Sotomayo*. México, Juan Ruiz, 1642.

Dávila Galindo, Juan: *Atlante Allegorico, político diseño del gobierno prudente de un príncipe acertado que la muy illustre augusta Ciudad de los Ángeles dedicó en los emblemas, y poesías de la Real Portada al Excellentíssimo señor don Juan de Leyva y de la Cerda, Conde de Baños* [...]. Puebla de los Ángeles, 1660.

Elogio panegírico y aclamación festiva diseño triunfal, y pompa laudatoria de Ulises verdadero, consagrala al Excelentissimo Señor don Francisco Fernández de la Cueva, Duque de Alburquerque, marqués de Cadereyta, y Cuella, Conde de Ledesma, y Guelma [...] *la muy leal y la muy ilustre imperial Ciudad de México, como a su defensor, en la guerra, y como a su Conservador en la paz*. México, Imprenta de Hipólito Rivera, 1653.

Fernández Ossorio, Pedro: *Júpiter benévolo, astro ethico político, idea symbolica de príncipes. Que en la sumptuosa fabrica de un arco triumphal dedica obsequiosa, y consagra festiva la illustrissima iglesia metropolitana de México. Al Exmo. Señor D. Juan de la Cerda, y Leyba, conde de Baños....*México, viuda de Bernardo Calderón, 1660.

Guijo, Andrés de: *Diario de Guijo*. México, Editorial Porrúa, 1952.

Gutiérrez, Sebastián: *Arco triumphal, y explicación de sus historias, empresas, y hieroglyphicos, con que la Yglesia Cathedral Metropolitana de la Ciudad de Mexico hizo recibimiento al excellentissimo Señor D. Rodrigo Pacheco Ossorio, Marqués de Cerralvo, Virrey de la Nueva España, con una Alegoria al Nuevo Gobierno.* México, Imprenta de Diego Garrido, 1625.

Medina, Alonso de, *Espejo de príncipes católicos y gobernadores políticos. Erigiole en arco triunfal la santa iglesia catedral metropolitana de México a la entrada del Excmo. Sr. Don García Sarmiento de Sotomayor, conde de Salvatierra*. México, Francisco Robredo, 1642.

Marte catholico astro político, plante de héroes y ascendente de príncipe, que en las lucidas sombras de una triunfal portada ofrece, representa, dedica la siempre esclarecida sacra, augusta iglesia metropolitana de México, al Excmo. Señor Don Francisco Fernández de la Cueva, duque de Alburquerque [...]. México, por la viuda de Bernardo Calderón, 1653.

Palma immarcesible siempre y frondosa, símbolo de un católico héroe. Jeroglífico expreso de el excelentísimo señor Don Melchor Fernández Portocarrero Lazo de la Vega, Conde de la Monclova [...]. En que la muy leal y muy noble cesárea ciudad de la Puebla de los Ángeles expresa las virtudes, nobleza y heroicos hechos de tanto príncipe, en el arco triunfal que le erige por señal de su gozo, cuando le recibe por dignísimo virrey de este nuevo orbe [...]. México, por doña María de Benavides, viuda de Juan de Ribera, 1686.

Portada alegórica, espejo político, que la augusta y muy esclarecida iglesia metropolitana de México dedicó al Excelentíssimo Señor Don Luis Henrique de Guzman, Conde Alva de Aliste, y Villaflor, Grande de España, Gentilhomber de Camara de su magestad, del habito de Alcántara, Comendador de Cabeza de Buey, Virrey, Gobernador y Capitán General desta Nueva España, Presidente de su Real Chancillería. México, por la Viuda de Bernardo Calderón, 1650.

Proporción alegórica, imagen emblemática y militar especie de príncipe político, que en el sumptuoso aparato del arco triunfal erigió en festivos aplausos, y dedica en debidos cultos la ilustrísima y siempre augusta Iglesia Metropolitana de México, al excelentísimo señor

don Melchor Portocarrero Lazo de la Vega, Conde de la Monclova. México, por María de Benavides, viuda de Juan de Ribera, 1686.

Ramírez de Vargas, Alonso: *Elogio panegirico, festivo aplauso, iris político y diseño triunfal de Eneas verdadero. Con que la muy noble y leal ciudad de México, recibió al Excmo Señor D. Antonio Sebastián de Toledo y Salazar: marqués de Mancera* [...]. México, Viuda de Bernarco Calderón, 1664.

Ramírez de Vargas, Alonso: *Zodíaco ilustre de blasones heroicos, girado del sol político, imagen de príncipes que ocultó en su Hércules tebano la sabiduría mitológica....*México, imprenta de Juan Joseph Guillena Carrascoso, 1696.

Robles, Antonio de: *Diario de sucesos notables.* México, Editorial Porrúa, 1946, 3 tomos.

Sigüenza y Góngora, Carlos: *Teatro de virtudes políticas que constituyen a un príncipe advertidas en los monarcas antiguos del Mexicano Imperio con cuyas figuras se hermoseó el arco triunfal que la Muy Noble, Muy Leal, Imperial Ciudad de México*... México, 1680.

Sol en León, ascendencia esclarecida, exaltación gozosa. Discurrida en las empresas, y símbolos políticos del arco triunfal, que erigió la Ciudad de Puebla de los Ángeles, para el día diez, y seis de Octubre de ochenta y ocho destina a la solemne y feliz entrada de el Excelentissimo sEñor don Gaspar d ela Cerda [...]. Puebla de los Ángeles, Imprenta Nueva Plantiniana de Diego Fernández de León, 1688.

Torres, Ignacio de: *Ara de Apolo, Asilo augurado de la Nueva España en el ingreso del Exc. Señor D. Joseph Sarmiento de Valladares* [...] *idea de la portada que erigió a su recibimiento La Santa Iglesia Cathedral de la Puebla de los Ángeles.* Puebla, herederos del capitán Juan de Villa-Real, 1697.

LA VIRREINA MUEVE A LA CIUDAD. LA INJERENCIA DE LAS VIRREINAS NOVOHISPANAS EN LAS PROCESIONES. SIGLO XVII

THE VICEREINE PULLS THE STRINGS OF THE CITY. THE INTERFERENCE OF THE VICEREINES OF NEW SPAIN IN THE PROCESSIONS. XVIIth CENTURY

Daniela Pastor Téllez[1]

Recibido: 29/01/2023 · Aceptado: 21/09/2023
DOI: https://doi.org/10.5944/etfvii.11.2023.36748

Resumen[2]

La importancia de la presencia virreinal en las fiestas públicas en la Nueva España es más que evidente, ya que las sociedades americanas del Antiguo Régimen compartían la cultura visual de sus congéneres en la Península. El aparato ritual con el que la Corona mantenía su poder implicaba la presencia de la pareja virreinal. De esta manera, su participación estaba configurada en distintos espacios con objetivos diferenciados. Las virreinas aprovecharon su posición política y social para ganarse beneficios, entre ellos, el incremento de su poder. En las siguientes líneas me enfocaré en cuál fue el papel, el espacio y la agencia política de las virreinas novohispanas en algunas celebraciones públicas como las procesiones.

Palabras clave

Virreina; procesión; Corpus Christi; Nueva España; poder informal; agencia histórica de las mujeres

Abstract

The importance of viceregal presence in public celebrations in New Spain is undeniable, since American societies in the *ancien régime* shared the same visual culture with their fellow Spaniards in the Iberian Peninsula. The ritual apparatus –used by the Crown to retain its authority– required the presence of both, the viceroy and the vicereine, having their participation set for different areas and with distinct objectives. The vicereines, particularly, took advantage of such political and social

1. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. C. e.: *daniela.pastor@gmail.com*
ORCID: <*https://orcid.org/0009-0008-4333-9449*>

2. Quiero agradecer a Francisco Montes González por la invitación a participar en este Dossier. También agradezco el apoyo y la revisión de la traducción al inglés de Iván Rivero Hernández.

position in order to gain benefits, one of them being the increase of power. I will focus in this paper on the role, place and political agency the vicereines of New Spain had in some public festivities, such as religious observances.

Keywords
Vicereines; procession; Corpus Christi; New Spain; informal power; female historical agency

GREGORIO MARTÍN DE GUIJO dejó constancia que «este presente año de 1662 a 8 de junio, día de Corpus, el conde de Baños virrey, por estar mala su mujer e impedida, obligó a que fuese la procesión vía recta de la calle de San Francisco al balcón de palacio donde ella estaba»[3]; esta noticia podría parecernos una mera anécdota, un evento sin mayor relevancia, pues sólo fue un pequeño desvío de la ruta, por una razón extraordinaria, una «novedad». Sin embargo, conforme nos adentramos en la cotidianidad novohispana nos percatamos que estos pequeños cambios fueron frecuentes y tuvieron un impacto en la sociedad, sobre todo en el orden simbólico de la misma. De hecho, tan importante fue el suceso que este cronista dejó testimonio del momento en que por una virreina toda la ciudad cambió su camino.

La agencia histórica de las virreinas ha comenzado a ser de interés para quienes nos dedicamos a la historia; su importancia y trascendencia han logrado sacarla del ostracismo que solo la veía como ente pasivo al que se dedicaban poemas o un acompañante más del virrey[4]. También el estudio de las relaciones simbólicas, la cultura política y otros ámbitos de poder han hecho que resignifiquemos los actos de estas mujeres.

Sin embargo, la elaboración de investigaciones que sigan las huellas de las virreinas sigue siendo una tarea un tanto escabrosa. Los datos se encuentran a cuentagotas y dispersos en gran variedad de fuentes, tales como documentos institucionales, correspondencia y, sobre todo, en las crónicas de la época. Uno de los principales problemas heurísticos en estas fuentes es que la información que proveen es desigual, tanto en cantidad de datos sobre cada virreina, como en los temas y, sobre todo, la perspectiva de quien deja el testimonio. Como bien sabemos, las afinidades y antipatías de los autores de la época filtran la información que nos llega, así como lo que en la época se consideraba digno de dejar registro, no necesariamente hoy día es igual.[5] Así pues, esta disparidad de noticias conlleva que sea difícil hacer análisis de la participación femenina a lo largo de toda la etapa virreinal.

Y con todo esto, aun así se tiene que trabajar con lo que hay, y considerando que nuestro acercamiento al pasado también se está modificando, a estas fuentes podemos verlas con nuevos ojos, nuevas preguntas. La propuesta que aquí se

---

3. Guijo, Gregorio Martín de: *Diario. 1648-1664*, Edición y prólogo de Manuel Romero de Terreros. México, Porrúa, 2ª ed., 1986, t. II, p. 171.

4. En años recientes han incrementado los estudios sobre los distintos ámbitos en donde se desenvolvían las virreinas. No obstante, sigue siendo un número escaso dentro de la historiografía sobre la modernidad, pues el vacío abarca a todos los reinos que componían la Monarquía hispánica. También considero importante hacer notar la falta de investigaciones que trabajen a cada virreina por separado, así como se ha hecho con sus cónyuges, pues la esta figura histórica tuvo su propio desarrollo en cada uno de los territorios. Las principales investigaciones sobre virreinas como sujeto histórico son las de Daniela Pastor, Alberto Baena, Antonio Rubial y Manuel Rivero; en la bibliografía se encuentran las fichas completas de algunos de sus trabajos más importantes.

5. En la introducción de mi libro sobre las virreinas novohispanas hay una descripción detallada de los problemas de búsqueda y análisis de la información: *Las virreinas. Mujeres y poder en la Nueva España de los siglos XVI y XVII*. México, Bonilla Artigas Editores, 2023, pp. 35 a 49. Este texto es la versión actualizada de mi investigación de maestría. Jacques Derrida analiza otro escollo heurístico: el devenir de la documentación que logra llegar hasta nuestros días; más allá de fuentes perdidas, tenemos que considerar que la tarea de resguardo y catalogación también está mediada por episteme de cada época. Por lo tanto, para encontrar los vestigios virreinales debemos considerar todos estos filtros mediadores, tanto en la localización como en el análisis de la información que podamos extraer. Derrida, Jacques: *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid, Trotta. 1997.

presenta es analizar la posición y el capital de poder político de las virreinas a partir de un evento común, en este caso, la fiesta de Corpus Christi. Las siguientes líneas son un esfuerzo en este sentido para, a través de los pocos datos que tenemos sobre la participación de las virreinas en una fiesta pública, conocer el valor político de dicha participación y comprender cómo se configuraban las relaciones de poder. De esta manera, la documentación que usualmente es utilizada para las esferas de la vida cotidiana y lo social, también nos es útil para reconstruir otros aspectos.

La fiesta de Corpus Christi es un ejemplo paradigmático, pues al ser una de las principales fiestas de Nueva España –o como lo denomina Juan Pedro Viqueira «una de las fiestas que formaba el sustrato espiritual de la ciudad de México»[6]– todo el mundo tenía que participar, incluyendo las virreinas.

Patricio Hidalgo señala que las celebraciones tenían como objetivo particular el ser una herramienta ideológica que educaba y legitimaba el poder de gobierno de las autoridades (principalmente la Iglesia y la Monarquía) por ser las garantes de la conservación del bien social, así como también permitía la expresión de los gobernados, daba cohesión y reforzaba la jerarquía social[7]. Por lo anterior, el estudio de la procesión de Corpus nos permite entender la norma de lo socialmente establecido, los límites de la posibilidad de transgresión y es una muestra del sentir de los demás participantes. En lo que refiere al estudio específico de las virreinas, la procesión de Corpus Christi también facilita la investigación, pues al ser una celebración anual, con los mismos códigos sobre la participación, es un acontecimiento ideal para interpretar las vivencias de varias virreinas y así generar una explicación más completa.

Así también, la trascendencia de esta celebración religiosa era tan importante que hay varias fuentes que nos llegan a día de hoy y nos dan cuenta de cómo sucedieron, entre ellas están las *Relaciones de sucesos* y los *Diarios de corte*[8]. Sin embargo, a pesar de tener estos dos tipos de fuentes, los objetivos de creación de cada uno no necesariamente proveen de la información necesaria para hacer el análisis aquí propuesto. Hidalgo Nunchera explica que las *Relaciones de sucesos* permiten conservar un recuerdo de lo efímero, mas el principal interés es mantener y difundir el discurso político, es decir, el deber ser social, la preservación del *status quo*, de tal modo que

6. Viqueira Alban, Juan Pedro: *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el Siglo de las Luces*. México, FCE, 1987, pp. 116-117.

7. Hidalgo Nuchera, Patricio: «De cortes y fiestas cortesanas en la América hispana: una aproximación bibliográfica», *Libros de la Corte*, *Libros de la Corte*, 16 (2018), p. 32.

8. Si bien soy consciente que hay más celebraciones y eventos públicos, tanto religiosos como civiles, que permiten observar el actuar de las virreinas, dado lo ya mencionado de la disparidad de información, consideré necesario tener un terreno común, que permita una interpretación lo más general posible y no sólo quedarnos en descripción casuística. Sin embargo, también se hará mención de otras celebraciones, sobre todo religiosas, para dimensionar lo mejor posible la actividad virreinal. Entre estos actos públicos hay uno en particular que suele asociarse con el título virreinal: el arco diseñado por sor Juana Inés de la Cruz para la entrada, en 1680, del virrey marqués de La Laguna, pues en este arco y en su disertación se muestra tanto la agencia de una virreina como la de una monja. La decisión de excluir este acontecimiento obedece a mi intención de trabajar con información análoga entre las virreinas, el *Neptuno alegórico* solamente nos indica la participación activa de la monja jerónima y de la virreina María Luisa Manrique, condesa de Paredes, y no hay parangón con alguna de las otras 15 virreinas que llegaron a Nueva España en el periodo de los Austrias.

las rupturas y transgresiones no forman parte de las noticias dadas por estas fuentes, por lo que no resultan útiles para esta investigación[9].

Por su parte, las crónicas, sobre todo los *Diarios de corte*, justamente enuncian tanto los usos y costumbres como aquello que se sale de la norma o es extraordinario. Para Nueva España, en específico la Ciudad de México, existen dos fuentes reconocidas y muy estudiadas, los *Diarios* de Gregorio Martín de Guijo y de Antonio e Robles. Lamentablemente, entre estas dos obras sólo tenemos información de la segunda mitad del siglo XVII: Guijo dejó testimonio de los años 1648 a 1664; Robles retoma algunos acontecimientos de 1664 y llega hasta 1703. Otra limitante con estas fuentes es la subjetividad de lo recopilado, pues cada autor decidía qué era digno de mención y qué tan detallada era cada noticia, por ejemplo, Guijo fue un autor que gustaba de relatar detalles que cimbraron la cotidianidad de la ciudad, ya fueran temblores, muertes, inundaciones o enfrentamientos, pero aspectos habituales, como visitas y paseos, no son de su interés. Por su parte, Antonio de Robles fue muy escueto en las noticias de vida cotidiana y en lo que respecta a las virreinas principalmente dejó información como partos, viajes y muertes[10]. A pesar de estas condicionantes, a partir de estos dos Diarios podemos crear un panorama de la agencia histórica de las últimas siete virreinas que estuvieron en Nueva España durante los Austrias. Sin embargo, por las características del Diario de sucesos notables de Robles, para efectos de esta comunicación solamente podremos analizar la actuación de una de las cuatro virreinas que vivieron durante su periodo de escritura.

Las tres virreinas cuyos casos presentaré en las subsecuentes páginas fueron Juana Francisca de Aux, marquesa propietaria de Cadereyta y esposa del virrey duque de Alburquerque (1653-1660); Mariana de Leyva y Mendoza, condesa propietaria de Baños, y cónyuge del marqués de la Adrada (1660-1664) y; por último, Leonor María Carreto, marquesa consorte de Mancera (1664-1673).[11]

Bajo este marco es que propongo a mi estimada lectora o lector que nos sumerjamos en el mundo de la fiesta novohispana y veamos el impacto político y social que tenía que las virreinas movieran a la ciudad.

EL PODER DE LAS VIRREINAS

Antes de adentrarnos en los casos de estudio, considero importante detenernos en contextualizar a nuestro sujeto histórico, esto es, exponer el rol político-simbólico de las virreinas y cómo se manifestaba en un evento determinado, en este caso las procesiones.

9. Hidalgo Nuchera: *op. cit.*, p. 35.
10. Pastor Téllez, Daniela: *Las virreinas...*, pp. 41-48 y 111-141.
11. La exposición de la agencia no corresponderá a la linealidad cronológica de sus estancias en territorios americanos, si no a la propia lógica explicativa de la tesis propuesta. En su debido momento describiré el orden de exposición.

Tal como su título lo anuncia, la virreina era concebida como el *alter ego* de la reina, por tanto, una representante de la Monarquía[12]. La mujer que tuviera este título gozaba de la mayor posición social en el reino bajo su tutela, lo que implicaban privilegios, así como también responsabilidades. Sobre los primeros, los podemos ver materializados, por ejemplo, en la posibilidad de acceso a espacios restringidos a cualquier otra mujer de la época. Respecto a las segundas, estas obligaciones eran, sobre todo, de corte moral, pues la virreina debía personificar los valores cristianos, es decir, debía ser casta, caritativa, justa, prudente, recatada, piadosa, etcétera, pues, como señala Baena Zapatero, la virreina era el arquetipo de la femineidad:

> Al igual que sucedía con las reinas, debía mantener una imagen impoluta, y preservar la honra y el respeto hacia el representante del monarca, mostrándose como modelo de todas las cualidades a imitar por el resto de mujeres de la sociedad[13].

Podría parecer que estas prerrogativas y responsabilidades sólo estaban relacionadas con lo moral, sin participación alguna de las virreinas en el ámbito de la política, pero debemos recordar que en estas sociedades no existía diferencia –simbólica o material– entre el mundo de lo político y el de lo moral, y mucho menos en lo concerniente a la Monarquía, pues la existencia de la realeza se justificaba en su valor moral[14]. En los reinos que no contaban con la presencia del monarca, las figuras virreinales encarnaron su papel moral político y, en el caso de Nueva España, se hizo evidente que tanto virrey como virreina eran partes complementarias para el buen gobierno. Antonio Rubial nos relata de varios arcos triunfales en donde los novohispanos demostraban la posición de poder de ambos:

> El común denominador de todos los arcos triunfales, tanto en Puebla como en México, parecía aludir a la pareja virreinal como una unidad de la que se esperaban favores y bendiciones, un reflejo de la perfección y armonía que representaban el rey y la reina en España.[15]

---

12. Como explica Amancio Isla, desde la Edad Media, en los reinos hispánicos cristianos, «las reinas se asocian a la imagen del rey y testimonian la realeza en su conjunto», por ende, como espejo de la reina, la virreina tiene la misma asociación. Isla Frez, Amancio: «Reinas hispanas de la Alta Edad Media», en Querol, María Ángeles; Martínez, Cándida; Mirón, Dolores; Pastor, Reyna; Lavrin, Asunción; Pérez Cantó, Pilar (coords.): *Historia de las mujeres en España y América Latina. Tomo I. De la prehistoria a la Edad Media*. Madrid, Cátedra, 2ª ed., 2006, p. 410.

13. Baena Zapatero, Alberto: «Las virreinas novohispanas y sus cortejos: Vida cortesana y poder indirecto (siglos XVI-XVII)», en Martínez Millán, José; María Paula Marçal Lourenço (coords.): *Las relaciones discretas entre las Monarquías Hispana y Portuguesa: Las Casas de las Reinas (Siglos XV-XIX). Actas del Congreso Internacional, Madrid, 2007*. Madrid, Polifemo, 2008, p. 827.

14. Alberto Baena explica que los virreyes, como los reyes, debían cumplir sus deberes morales para dar la imagen de buen gobierno, ya que no había distinción entro lo público y lo privado. *Idem*. En la particularidad femenina, Bethany Aram plantea que se consolidó en el imaginario social, desde Isabel la Católica, la asociación entre la virgen María y la reina, por lo tanto esta última era la defensora del orden moral y político: «La religiosidad de la reina y sus damas constituía un campo en el que su actuación aparentemente privada o doméstica tenía grandes repercusiones políticas». Aram, Bethany: «Dos reinas propietarias, Isabel la Católica y Juana I: sus derechos y aptitudes», en Querol, María Ángeles; Martínez, Cándida; Mirón, Dolores; Pastor, Reyna; Lavrin, Asunción; Pérez Cantó, Pilar (coords.): *Historia de las mujeres en España y América Latina. Tomo I. De la prehistoria a la Edad Media*. Madrid, Cátedra, 2ª ed., 2006, p. 608.

15. Rubial García, Antonio: «Las virreinas novohispanas. Presencias y ausencias», *Estudios de historia novohispana*, 50, (2014), p. 11.

Así pues, aunque las virreinas no intervenían directamente en el poder formal de la administración, su papel como representante de lo regio las dotaba de otro tipo de poder, al que solemos denominar «poder informal», sobre todo utilizado por las mujeres, quienes «debían recurrir a la «persuasión», el arte de disimular el poder sin restarle eficacia, mandar sin crear conflicto y aunar voluntades en torno a una decisión»[16].

A este tipo de actuación se la ha considerado manipulación, por lo que se valora como negativa; sin embargo, si consideramos que en las sociedades patriarcales se busca la subordinación y pasividad femenina, también debemos entender que las mujeres no se quedan de brazos cruzados y actúan con las herramientas que tienen a su alcance; el poder informal, la persuasión y el uso de las relaciones son algunas de estas formas, a las que podemos llamar mediación[17].

Este poder informal o alterno es un poder en código femenino, pues está basado en que la capacidad de acción está en la creación y en el mantenimiento de relaciones,[18] no en la imposición de voluntades. También se diferencia el poder político formal masculino, sustentado en la jerarquía de dominación, con un poder femenino que vive lo político en lo cotidiano, en la pluralidad[19]. Así pues, las mujeres, a través de sus relaciones, generan posibilidades de acción política en el mundo, estas relaciones les dan autoridad[20].

Las virreinas hicieron uso de este poder informal en lo político de varias maneras. En lo inmediato, aconsejando o negociando con su esposo; el clientelismo, el patronazgo y el mecenazgo fueron otras expresiones de este poder femenino empleado por las virreinas; y en lo social, con su participación en las actividades públicas, pues, a través de la fuerza de su presencia, generaba una relación con la población, ya que se les asociaba con toda actividad hecha desde la autoridad. Asimismo, en su labor social satisfacía la responsabilidad que tenía de mostrarse como el agente mediador entre gobernante y gobernados, sobre todo con las mujeres de la elite. Por lo anterior, desde 1603, en las instrucciones de gobierno dadas al marqués de Montesclaros, ya se hace explícito el comportamiento que debían tener las virreinas en sus relaciones con los gobernados:

> La virreina ha de ser afable con las mujeres principales de la ciudad, hermanándolas y tratándolas con todo el buen término que pudiere, mostrándoles mucha amistad a cada una conforme su calidad, de tal manera que todas salgan contentas y diciendo

16. Baena Zapatero, Alberto: *Las virreinas novohispanas...*, p. 828.

17. Pastor Téllez, Daniela: «El quehacer de las virreinas. Notas para el estudio de su participación en la política novohispana», en Anchondo Pavón, Sandra; Ortega Mantecón, Alfonso; Solano Flores, Blanca Estela (coords.): *Voces al margen. Mujeres en la filosofía, la cultura y el arte*, México, Notas Universitarias / Universidad Panamericana, 2021, p. 167.

18. Luisa Muraro sostiene que la creación de relaciones es una capacidad netamente femenina, pues proviene del sentido vital de la maternidad que va más allá de la posibilidad de parir a otro ser e introducirlo al mundo. La «capacidad de ser dos» -como ella la denomina- implica que la capacidad primigenia de las mujeres es entablar una relación con otro ser para estar en el mundo. Muraro, Luisa: *El orden simbólico de la madre*. Madrid, Horas y Horas, 1994, pp. 17-36.

19. Pastor Téllez, Daniela: *El quehacer de las virreinas...*, pp. 152-158.

20. Rivera Garretas, María Milagros: *Mujeres en relación. Feminismo 1970-2000*. Barcelona, Icaria, 2ª ed., 2003, p. 21.

> bien. No ha de recibir nada de nadie ni encargarse de cosa que no fuera muy justificada. No ha de visitar a nadie y con todo género de hombres ha de ser sumamente grave[21].

El espacio que por antonomasia servía para que las virreinas desarrollaran las distintas formas de poder fue la corte. Las cortes virreinales fueron un espejo de la regia, aunque cada una con sus particularidades[22]. En el caso de Nueva España, más allá de las restricciones puestas por la Corona, los virreyes y virreinas crearon su corte retomando los principios radicales de la real, que Baena Zapatero enumera: «por un lado, centro de justificación del poder, de la legitimación política y de la propaganda regia, y por otro como un ámbito de civilización, una instancia de control social y un órgano de moderación de comportamiento humano»[23].

Además de estos elementos propagandísticos, educativos y normativos, la corte virreinal tuvo otros objetivos como ser el lugar para el fomento a la cultura, las artes, la moda y la etiqueta y, sobre todo, tenía el propósito de ser el centro al cual se acudía para la negociación, apoyo y mediación política y económica.[24]

Cabe aquí la aclaración que, si bien usamos el sustantivo singular de corte, en las sociedades de Antiguo Régimen, todo espacio tenía una división sexual, es decir, había dos cortes: la del virrey y la de la virreina; cada una con distintos actores, ocupaciones y protocolos, pero «la jerarquía entre los sexos no suponía exclusión, sino dicotomía de funciones y compartimentación espacial», por lo que ambas cortes tenían la misma finalidad de ser un nodo de la Monarquía[25].

Así como la dualidad de cortes no supuso exclusión, tampoco implicó que siempre estuviera en armonía, pues como toda pareja, los virreyes y virreinas tenían intereses individuales, lo que se tradujo en relaciones y actividades diferentes, que muchas veces incluso pudieron ser opuestas. Esta oposición, lejos de ser un problema, era benéfica tanto para la Corona como para el reino, pues permitía que los diversos grupos pudieran tener otro acceso a los beneficios que podían otorgar los virreyes o pudieran tener un canal alterno para su prosperidad. Manuel Rivero sintetiza la particularidad del mundo áulico femenino.

> Las cortes femeninas formaban un rico universo de presencias, eran lugares esenciales de comunicación e intermediación y sus cabezas actrices del poder. Ejercían un papel tutelar

---

21. «Instrucción dada al marqués de Montesclaros por Pablo de Laguna presidente del Consejo de Indias», 14 de enero de 1603, en Hanke, Lewis: *Los virreyes españoles en América durante el gobierno de la Casa de Austria: México, II*. Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1976-1978, pp. 269-270.

22. Para conocer las diferencias entre las cortes virreinales de la Monarquía hispánica, véase libro de Manuel Rivero Rodríguez: *La edad de oro de los virreyes. El virreinato en la Monarquía Hispánica durante los siglos XVI y XVII*. Madrid, Akal, 2011.

23. Baena Zapatero, Alberto: *Las virreinas novohispanas...*, p. 820.

24. Rubial García, Antonio: *Las virreinas novohispanas...*, pp. 12-13.

25. López-Cordón Cordezo, María Victoria: «Poder femenino e interpretación historiográfica: el gobierno de mujeres como manifestación de crisis política», en Bosse, Monika; Potthast, Barbara; Stoll, André (eds.): *La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico: María de Zayas, Isabel Rebeca Correa, Sor Juana Inés de la Cruz*. Kassel, Reichenberger, 1999, vol. I, p. 68.

> sobre grupos y facciones, protegían y promocionaban sensibilidades, ideas, corrientes espirituales, y centralizaban un universo femenino no menos rico que el masculino[26].

La corte de las virreinas novohispanas, sobre todo en el siglo XVII, se convirtió en un nodo de las relaciones políticas, sociales y culturales de este reino americano, no sólo independiente de la de sus maridos, muchas veces fue la que dominaba la escena. Era tan poderosa, influyente y creadora que toda la vida cortesana giraba en torno a ella y cuando no había virreina, la actividad cotidiana de la elite se veía limitada a su mínima expresión[27].



FIGURA 1. BIOMBO DEL PALACIO DE LOS VIRREYES DE MÉXICO. MUSEO DE AMÉRICA.
Fotografía de Joaquín Otero Úbeda

La cualidad de ser fundamental –de la virreina y de su corte– no se restringió solamente a los sectores privilegiados, su existencia fue necesaria para toda la vida novohispana, ya que «animaba con su presencia algunos de los puntos más significativos del ámbito urbano de México»[28]. Entre estos lugares estaban las calles y plazas de la ciudad que servían de escenario para las procesiones.

---

26. Rivero Rodríguez, Manuel: «Como reinas: El virreinato en femenino (Apuntes sobre la Casa y Corte de las virreinas)», en Martínez Millán, José; María Paula Marçal Lourenço (coords.): *Las relaciones discretas entre las Monarquías Hispana y Portuguesa: Las Casas de las Reinas (Siglos XV-XIX). Actas del Congreso Internacional, Madrid, 2007*. Madrid, Polifemo, 2008, p. 807.

27. Baena Zapatero, Alberto: *Mujeres novohispanas e identidad criolla (siglos XVI y XVII)*. Alcalá de Henares, Ayuntamiento de Alcalá de Henares, 2008, p. 123; Rubial García, Antonio: *Las virreinas novohispanas...*, p. 14; Pastor Téllez, Daniela: *Las virreinas...*, pp. 117-121; Rivero Rodríguez, Manuel*: Como reinas...*, p. 812.

28. Escamilla González, Iván: «La corte de los virreyes», en Rubial García, Antonio (coord.): *Historia de la vida cotidiana en México, tomo II. La ciudad barroca*, México, FCE / Colmex, 2005, p. 390.

LAS PROCESIONES EN LA AGENDA POLÍTICA VIRREINAL

En el mundo de la primera Modernidad, los actos públicos tales como las entradas triunfales, los festejos reales y las procesiones religiosas eran ritos con un enorme contenido político simbólico, «que expresaba la alianza monarquía-pueblo»[29]. Al ser eventos en los que participaban todos los integrantes de la sociedad novohispana, se generaba la alegoría del cuerpo místico de Cristo encarnado la Monarquía, en donde cada individuo era parte de un órgano que debía estar en orden para el buen funcionamiento de todo el cuerpo social. Este cuerpo era regido en la tierra por el rey, que en el caso de Nueva España lo representaba su virrey.

Además, al ser una fiesta que rompe con el orden tradicional, la participación de la pareja virreinal era un recordatorio constante que, tanto en la armonía como en el caos, el rey siempre estaba presente, esto es, que sin importar el momento de la vida la división estamental y de privilegios se mantenía[30]. Dolores Bravo define la fiesta en su sentido político:

> La fiesta se convirtió, así, en un ritual compartido entre los detentadores del poder y la colectividad para la preservación de un orden que dio sentido a la realidad inmediata del individuo y lo incorporó a un sistema de valores que sustentaron al Estado absolutista hispánico[31].

La posibilidad de romper o no con la tradición de las celebraciones también era una acción con un alto contenido político. Todo acto público o privado, mientras estuviera asociado a mantener el orden establecido (por la asociación ya dicha con el buen funcionamiento del cuerpo social), implicaba seguir un protocolo riguroso y casi hermético, donde todo individuo, según su género y rango, tenía un lugar y una participación determinada: por más que participara toda la sociedad, ésta no se mezclaba, pues, según nos explica Pilar Gonzalbo,

> En el mundo colonial orden implicaba jerarquía. Sabemos que el orden divino como el monárquico exigen respeto a las categorías; sin embargo, hay un terreno en el que la paridad siempre fue necesaria: la que se imponía ante las obligaciones y responsabilidades propias de cada condición, ya fueran religiosas o civiles, lo que implicaba un conocimiento de esas obligaciones y una conciencia implícita de los derechos correspondientes[32].

En esta ritualización de la Monarquía, las virreinas tenían un papel significativo, que si bien en un primer vistazo parecería que era el ser meras espectadoras, pues

---

29. Rivero Rodríguez, Manuel: *Como reinas...*, p. 813.

30. Pastor Téllez, Daniela: *Las virreinas...*, pp. 120, 121 y 127.

31. Bravo Arriaga, Dolores: «La fiesta pública: su tiempo y espacio», en Rubial García, Antonio (coord.): *Historia de la vida cotidiana en México, tomo II. La ciudad barroca*, México, FCE / Colmex, 2005, p. 435

32. Gonzalbo Aizpuru, Pilar: *Los muros invisibles. Las mujeres novohispanas y la imposible igualdad*. México, El Colegio de México, 2016, p. 289. Para un análisis detallado de las particularidades de las celebraciones religiosas y civiles con respecto a las diferencias estamentarias del orden social, véase: Gonzalbo Aizpuru, Pilar: «Auge y ocaso de la fiesta. Las fiestas en la Nueva España. Júbilo y piedad, programación y espontaneidad», en Méndez, María Águeda (edit.): *Fiesta y celebración: discurso y espacio novohispanos*. México, El Colegio de México, 2009, pp. 59-73.

su presencia era desde la distancia, en los balcones de palacio o de la casa de algún privilegiado, y muchas veces estos espacios estaban ocultos por celosías o velos[33]. Tanto en palacio como invitada a otra casa, las virreinas siempre debían estar acompañadas de las principales señoras, que eran las esposas de los nobles de toga y de espada.[34]

Esta circunspección exigida a las virreinas era una estrategia que reforzaba la presencia de la Monarquía personificada en estas mujeres de dos maneras. La primera de ellas implicaba que las reservas de su presencia demostraban su poder informal, es decir, ese poder alterno presente, pero no en el proscenio, o en palabras de Manuel Rivero:

> El papel conferido en ceremonias o encuentros en público no era algo simbólico y vacío de contenido, la virreina publicitaba su naturaleza de poder definido por «relaciones discretas», fundado en lazos que en situaciones de crisis se activaban como un seguro que mantenía viva la comunicación entre los diversos actores sociales y políticos[35].

El segundo mensaje que este mecanismo de «ver sin ser vista» que la propaganda regia creaba era la seguridad de mantener el orden social y moral, pues a pesar de ser un momento de relajación, el recato de la virreina garantizaba el retorno a lo establecido y mantenía el decoro y la devoción, sobre todo en los casos de las fiestas religiosas.

Si algún miembro de la sociedad rompía con este aparato ritual transgrediendo la imagen de reserva de la virreina, las consecuencias podían ser desastrosas tanto en lo social como en lo político. Por ejemplo, en 1655, la virreina, duquesa de Alburquerque, asistió como era costumbre a la casa de Francisco de Córdoba, quien era contador mayor de cuentas. Este sujeto, al intentar ganarse el agrado de la virreina, le ofreció a ella y a su hija un ostentoso almuerzo que rompió con la solemnidad del evento, así como sobrepasó la frontera moral que la decencia dictaba, lo que tuvo por consecuencia que «se dijo en toda la ciudad que el virrey, presente la dicha virreina, por ocasión pequeña, le dió mojicones en la boca al dicho Córdoba, que lo bañó en sangre y derribó un diente»[36], pero el honor y la posición de la virreina quedaron incólumes.

Así pues, entendemos que la presencia de las virreinas en actividades públicas no era sólo un gusto, también era un deber, paradoja que les ganó un espacio y una posición autónoma y trascendental en la vida novohispana, lo que a su vez les permitió la posibilidad de interferir con el orden de estas fiestas sin que necesariamente tuviera un castigo. Por lo anterior, también se explica que si una virreina no tuviera oportunidad de asistir a un evento que quería y debía presenciar, se hizo costumbre el permitirle modificar la tradición... aunque no en todos los casos.

---

33. Baena Zapatero, Alberto: *Las virreinas novohispanas...*, pp. 836-837.
34. Me refiero que podían ser parientes de los altos funcionarios reales como pertenecer a la nobleza novohispana. Baena Zapatero, Alberto: *Las virreinas novohispanas...op. cit.*, pp. 825-826.
35. Rivero Rodríguez, Manuel: *Como reinas...*, p. 814.
36. Guijo, Gregorio Martín de: *op. cit.*, t. II, p. 20. El cronista no explica qué hizo exactamente el tesorero.



FIGURA 2. DETALLE DEL BIOMBO DEL PALACIO DE LOS VIRREYES DE MÉXICO. Museo de América. Fotografía de Joaquín Otero Úbeda

Antes de dar paso a las procesiones, me permitiré hacer una pequeña digresión sobre la importancia del espacio en estos actos públicos, pues «Si el tiempo festivo era parte integral de la cultura novohispana, no fueron menos importantes los espacios en los que tenían lugar las celebraciones. Tanto como el tiempo, el ámbito de los festejos cobraban un valor simbólico»[37]. Y en este valor simbólico había una parte que era política.

Cristina Ratto explica que la Ciudad de México, desde su nacimiento sobre la capital imperial mexica, se configuró como cabeza del reino. Por lo mismo, la planeación arquitectónica fue muy cuidadosa, pues cada edificio, calle, plaza y acequia eran parte de un discurso que conformaba una relación histórico-moral entre el elemento material (*urbs*) y la vida social (*civitas*): «Sus conventos monumentales, sus hospitales expresaban elocuentemente la nobleza y la piedad tanto de los individuos que las patrocinaban como de la comunidad en su conjunto»[38].

En este proceso de urbanización, el papel y posición de los virreyes y virreinas también se materializó en un conjunto de espacios que les eran propios como pareja o separados para los actos oficiales. En el caso de las virreinas ya he mencionado uno de los dos espacios en los que se presentaba para las celebraciones religiosas: los balcones, de los cuales el más especial era el del palacio real. El otro espacio era la *jaula* en la catedral.

La *jaula* fue mandada a construir, en 1656, por el virrey duque de Alburquerque para que su esposa pudiera disfrutar de los servicios divinos en un lugar propio, tal como la reina lo hacía. La descripción de Gregorio Martín de Guijo sobre este espacio, aunque corta es muy elocuente en su magnificencia: «cerca de él se hizo una jaula para la virreina, tan costosa y prevenida que nunca otra se ha visto en este reino, con su llave, en que estaba ella y su hija solamente...»[39].

El balcón de la virreina en el palacio real (también conocido como palacio virreinal), a pesar de ser más pequeño que el balcón principal (en la portada central del palacio) era más llamativo por su construcción. Inmaculada Rodríguez reconstruyó, a partir de varias fuentes, una descripción detallada del balcón:

> Un hermoso balcón que había mandado construir el virrey Duque de Escalona en 1640 y que se había inspirado en los balcones andaluces con una amplia repisa en avance,

37. Bravo Arriaga, Dolores: *op. cit.*, p. 435.

38. Ratto Cerrichio, Cristina: «La ciudad dentro de la gran ciudad. Las imágenes del convento de monjas en los virreinatos de Nueva España y Perú», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 94 (2009), pp. 59-92. p. 59.

39. Guijo, Gregorio Martín de: *op. cit.*, t. II, p. 50.

> apoyado en el muro por niños atlantes, con celosías de madera, techo inclinado y tejas de plomo.[40]

Tanto la *jaula* como el balcón fueron espacios construidos expresamente para mantener a la virreina fuera de la vista, ya fuera con celosías, enrejado o velos. Aquí cabe plantear la hipótesis de que esta posición de espectadora cubierta, que ponía a estas mujeres en una situación de marginalidad, paradójicamente también les permitiría un cierto margen amplio de libertad de acción que rara vez tenían, pues en su papel de virreinas estaban siempre a merced del juicio social[41].

Al tener ya contextualizada la carga ideológica de la asistencia velada de la virreina novohispana en las fiestas públicas, podemos dar paso al acto particular: la procesión de la fiesta de Corpus Christi y la trascendencia de la modificación de esta celebración.

Las fiestas religiosas, más allá de ser un evento de ruptura con la cotidianidad, eran un mecanismo para generar comunidad, a la par servían para reafirmar el mensaje cristiano y el poder de la Iglesia en la sociedad, pues «La celebración religiosa congregaba en la fe compartida a todos los miembros de la comunidad, desde los más encumbrados hasta los más humildes»[42]. Asimismo, estas fiestas –al ser tan habituales– producían en la población la constante sensación de que todos los males del mundo terrenal eran pasajeros y les esperaba algo mejor en el cielo.

Además, en las sociedades de Antiguo régimen no había una separación entre el mundo civil y el religioso, por lo que estos actos rituales también se llenaban del contenido político social de las celebraciones seculares. Por lo anterior, una cuestión tan personal como la elección de las devociones particulares también implicaba una decisión política, pues, en palabras de Manuel Rivero:

> Adoptar una práctica devota es también un signo de identidad, de toma de partido, por lo que las conductas espirituales se asocian a otras estrategias, anhelos e ideas. Es decir, cada grupo se define a sí mismo y produce sus categorías de corrección espiritual, moral y política[43].

---

40. Rodríguez Moya, Inmaculada: *La mirada del virrey. Iconografía del poder en la Nueva España*. Castelló, Publicacions de la Universitat Jaume I, 2003, p. 29.

41. La conjetura aquí propuesta parte de la extrapolación de la vida conventual femenina tanto fuera como dentro del convento, pues la clausura no implicaba que las monjas desaparecieran tajantemente de la vida urbana, su presencia era necesaria y constante, a pesar de no ser vistas. Asimismo, al mantenerse fuera de la vista y en un espacio netamente femenino, las monjas experimentaron una mayor libertad de ser y actuar, ya que no había una contraparte masculina cotidiana que se impusiera. Las virreinas conocían estas experiencias de primera mano, ya que las visitas a los conventos eran parte de sus actividades habituales. Pastor Téllez, Daniela: *El quehacer de las virreinas...*, pp. 171-172. Barreto Ávila, Diana: *Espacios para mujeres. Fundaciones y comunidades en el valle de México. 1525-1580*. México, Bonilla Artigas Editores, (en prensa). Agradezco a la autora por confiarme su versión de imprenta. Además, como argumenta María Milagros Rivera, el concepto de libertad también cambia con el tiempo y con el género, la libertad que aquí sostengo es en código femenino, lo que implica una cuestión más existencial que de acción, es decir, la libertad como la posibilidad de relacionarse y experimentar los espacios sin restricciones. Rivera Garretas, María Milagros: *Sor Juana Inés de la Cruz. Mujeres que no son de este mundo.* Madrid, Sabina Editorial, 2019, pp. 59-71.

42. Bravo Arriaga, Dolores: *op. cit.*, p. 445.

43. Rivero Rodríguez, Manuel: *Como reinas...*, p. 811.

Como ya mencioné, el objeto de estudio de esta exposición es la procesión Corpus Christi, dada la gran importancia que ésta tenía en el calendario devocional de la Cristiandad y, en particular en la Monarquía hispánica. Además de la carga simbólica de la comunión con Cristo, para la Iglesia y las monarquías católicas, las celebraciones eucarísticas tenían además el valor de ser una herramienta ideológica contra la Reforma[44].

La procesión de Corpus Christi se ha realizado, desde el siglo XIII, el jueves siguiente al octavo domingo de Pascua (día de Pentecostés). A partir del siglo XIV la procesión se volvió el eje principal de la celebración y tuvo su mayor apogeo y esplendor en el espacio urbano durante el Barroco[45]. Al ser una fiesta que celebra el «máximo misterio de la redención para la religión católica», toda la población formaba parte del rito[46]. Empero, la participación de la feligresía estaba organizada según el estamento y la posición de cada individuo, algo que no se debía sólo a la cuestión pragmática de mantener el orden y la jerarquía social. Antonio Rubial dilucida la importancia espiritual de la diferenciación social:

> Con la procesión de Corpus, retablo vivo de la sociedad, se afianzaba la idea de que cada estamento representaba un órgano del cuerpo social, que era, según el dogma, el cuerpo místico de Cristo. En ella el monstruo del pecado, de la herejía, de la idolatría, quedaba vencido y la fe cristiana triunfante[47].

Dada la importancia espiritual y social, toda la ciudad quería asistir, aspirando cada año a tener una mejor posición dentro del programa; esta promoción podía procurarse de distintas maneras, tales como realizando acciones reconocidas en pro del bien común, o negociando con los poderes fácticos y, en última instancia, imponiéndose so pretexto de una prerrogativa propia por su estatus. Tal fue el caso del virrey conde de Alva de Liste que, en 1651, armó un escándalo por querer que sus pajes tuvieran preeminencia sobre los del arzobispo. El pleito escaló hasta que el arzobispo salió de la ciudad, lo que llevó al conde a calmarse e intentar negociar[48]. Este fue uno de tantos casos que hubo de confrontaciones entre los dos poderes, eclesiástico y civil, por lo que podría considerarse que la fiesta fue un pretexto. Empero, el que el virrey haya elegido esta celebración para hacer valer su privilegio nos habla de la importancia política de la fiesta en sí[49].

El caso recién narrado tiene como principio el cambio de orden de prelación de los sujetos participantes, por lo que podemos interpretarlo como una modificación

---

44. Nava Sánchez, Alfredo: «Solemnidad y escándalo público. El juego del estatus en la celebración del *Corpus Christi* en la ciudad de México, siglo XVII», en Castañeda García, Rafael; Pérez Luque, Rosa Alicia (coords.): *Entre la solemnidad y el regocijo: fiestas, devociones y religiosidad en Nueva España y el mundo hispánico*. Zamora, Michoacán, El Colegio de Michoacán: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2015, p. 239.

45. En Nueva España fue de las primeras fiestas sobre las que se generaron ordenanzas; en este caso, la primera ordenanza fue del año 1529. Sigaut, Nelly: «La presencia del virrey en las fiestas de Nueva España», en Castañeda García, Rafael; Pérez Luque, Rosa Alicia (coords.): *Entre la solemnidad y el regocijo...*, 2015, p. 216.

46. Bravo Arriaga, Dolores: *op. cit.*, pp. 449-451.

47. Rubial García, Antonio: *La plaza, el palacio, el convento*. México, CONACULTA, 1998, p. 52.

48. Guijo, Gregorio Martín de: *op. cit.*, t. I, pp. 159 a 161.

49. En el tercer capítulo estudio otros enfrentamientos entre las cabezas de los poderes virreinal y arzobispal. Pastor Téllez, Daniela: *Las virreinas...*, pp. 101 a 108.

a la configuración social más allá de la fiesta, lo cual es una ruptura significativa y se comprende la gradación de las acciones de ambos poderes. Ahora bien, aquí cabe la pregunta de si la modificación de la ruta de la procesión tuvo la misma trascendencia en la transgresión de la realidad novohispana. Si matizamos que en los casos que vamos a estudiar toda procesión inició y terminó su ruta como estaba dispuesto, ¿realmente la variación de unas calles le quitaba sentido místico al rito? ¿se ponía en jaque el equilibrio de los poderes terrenales? Nelly Sigaut responde afirmativamente a estas cuestiones, pues el espacio también se politiza:

> Esas procesiones [las de Corpus Christi] que en principio recorrieron el interior de templos y conventos, pronto se abrieron al ámbito secular, a espacios susceptibles de ser sacralizados con la sola presencia del poder sobrenatural de la eucaristía. De ahí la importancia del recorrido o itinerario de la procesión, que tocaba lugares significativos para la vida de villas y ciudades y quedó establecido tan tempranamente como la procesión misma. Al mismo tiempo, los símbolos de poder que acompañaban a la eucaristía en su «recorrido» produjeron una pugna por el control de estas procesiones urbanas entre las autoridades civiles y eclesiásticas, llenándose así de significados locales[50].

Así pues, cuando una virreina quería modificar la celebración también entraba en la lucha política. A continuación, veremos cómo y por qué se dieron estos ejercicios de poder y los resultados en cada caso.

LA VIRREINA MUEVE A LA CIUDAD

Recapitulemos: las virreinas fueron mujeres que generaron su capital político y social a través de la creación de redes de apoyo y beneficio mutuo, aunque jerarquizado y desigual. Estas relaciones de poder las construía, sobre todo, en el espacio cortesano, que le permitía ser el punto de encuentro y mediación entre la elite local y la Corona.

La corte virreinal, dicotómica por género, permitía autonomía de acción entre la pareja virreinal y sus relaciones. Sin embargo, no debemos olvidar que esta autonomía no era libertad completa, pues su conformación y capacidades estaban mediadas por un orden social preexistente que imponía posición y normas de conducta.

Esta configuración del papel social y político de la virreina se reforzaba en las fiestas públicas: al ser una figura presente pero oculta, acompañada de mujeres privilegiadas, pero con un código propio de proceder, el poder informal de la virreina se hacía evidente, al mismo tiempo que cumplía con sus obligaciones como representante de la Monarquía.

¿Cómo se demostraba el poder este poder femenino? ¿Cómo funcionaba en el espacio público? ¿Afectaba la conformación social del resto del reino? Para responder estas u otras preguntas parecidas, es pertinente revisar los casos en los que por deseo o interés de una virreina se modificó el programa de un evento diseñado para seguirse hasta su último detalle, cómo lo fue la procesión de Corpus Christi.

---

50. Sigaut, Nelly: *op. cit.*, p. 217.

Como mencioné al inicio de esta exposición, a continuación presentaré los casos de tres virreinas que modificaron esta fiesta. Las mujeres en cuestión fueron: Juana Francisca de Aux, virreina de Alburquerque (su estancia fue de 1653 a 1660); Mariana de Leyva y Mendoza, conocida por su título de condesa de Baños (de 1660 a 1664) y; Leonor María Carreto, virreina de Mancera (de 1664 a 1673). Dado que el objetivo es comprender cómo se desarrollaron sus acciones en la fiesta de Corpus, primero presentaré los casos en que sí lograron modificar la celebración (las virreinas Alburquerque y Mancera) y concluiré con el caso de la virreina de Baños, cuyo desenlace fue negativo. Este orden de explicación permite comprender cuáles fueron las actitudes y actuaciones positivas que les permitieron a las dos virreinas antedichas poder llevar a cabo sus intereses, mientras que el caso opuesto muestra los límites de acción de una virreina.

Como se desarrolló líneas atrás, las virreinas aunque no formaban parte activa de las procesiones, tenían un lugar dentro de la celebración, con un estricto protocolo a seguir. Debían asistir a la ceremonia desde un balcón de algún principal de la ciudad, siempre acompañadas de las señoras más renombradas como las nobles y las oidoras. Para eventos menos formales las virreinas podían ser anfitrionas, tanto en su balcón cerrado como en el central, siempre mostrando su presencia, prestigio y solemnidad. Este último caso es la noticia que nos narra Guijo, cuando la duquesa de Alburquerque recibió a las oidoras para presenciar la procesión de la dedicación de la catedral:

> la señora virreina estuvo en el balcón grande que mira a la plaza, acompañada de las oidoras, a ver pasar la procesión; colgó lo que le tocó de una rica y costosa colgadura, y en el medio de ella un rico baldaquín de brocado, y debajo un lienzo de nuestro católico rey y señor Felipe Domingo IV, que Dios guarde[51].

Desde 1529, la ruta de la procesión mayor de Corpus Christi seguía una ruta convenida. Este camino no pasaba bajo los balcones del palacio real, por lo que tradicionalmente las virreinas debían presenciarla en la casa de Córdoba (como el caso que vimos de la duquesa de Alburquerque). Para Guijo era muy importante dejar constancia de cuáles eran los usos y costumbres con respecto a la ruta. Esto se demuestra en las dos ocasiones que la virreina condesa de Baños buscó cambiar el trayecto y el cronista quiere explicar el error de la pareja virreinal al romper con lo concertado:

> Por *costumbre* desde que se ganó este reino, es que la procesión de Corpus salga de la catedral y vaya por la calle de Tacuba, y vuelva por la de Santa Ana, y de vuelta desde el campanario de los indios de San Francisco, y continuando hasta la plaza entre en la catedral [...] lo que se vio fué que la procesión salió y volvió por las calles *acostumbradas*, y entró de la boca de la calle de San Francisco a la catedral, según *costumbre* antigua;

51. Guijo, Gregorio Martín de: *op. cit.*, t. II, p. 49. La procesión por la dedicación de la catedral fue el 1 de febrero de 1656.

> y asistió el virrey, audiencia, y la virreina estuvo a verla en las casas de Córdoba, como lo ha *acostumbrado* todos los años, aun cuando iba a palacio la procesión[52].

¿Por qué este cronista alude constantemente a la costumbre? Porque también era hábito tener la deferencia con las virreinas y modificar la ruta para que ellas pudieran asistir de manera más cómoda, desde su casa («aun cuando iba a palacio la procesión»). De esta manera se aprecia a quienes sí se les garantiza el favor y por qué.

La primera de la que tenemos noticia de hacer cambios[53] fue la duquesa Juana Francisca de Aux, consorte de Alburquerque, quien fuera muy estimada por los habitantes de la Ciudad de México, no sólo por ser hija de virreyes anteriores, también porque se le consideraba una mujer devota y preocupada por la vida religiosa de la ciudad, así como de sus practicantes[54]. Gracias a estas demostraciones públicas de su carácter, esta virreina pudo modificar los protocolos de algunas procesiones en favor suyo o de los suyos, sin que hubiera alguna reprimenda.

El 13 de septiembre de 1655, la virreina Alburquerque hizo cambiar la ruta de la procesión de la apertura de la iglesia de nuestra señora de la Concepción, para que pasara por el palacio virreinal como por el convento de Santa Catalina de Sena, y así la presenciara una monja, amiga suya.

> salió la procesión este día a las 3 de la tarde de la catedral, y fué a reconocer los balcones de palacio, donde estaba la virreina, y de allí fué por la calle del Reloj, hasta la esquina del campanario de Santa Catalina de Sena, para que la viese una religiosa devota de la virreina, y de allí pasó por la delantera del convento de la Encarnación y plazuela de Santo Domingo, y llegó hasta la esquina de las casas del regidor don Fernando de la Barrera, y torció a la pila de la cerca de Santo Domingo, y fué por la delantera del convento de San Lorenzo hasta llegar a la Concepción...[55]

El cuidado que tenía esta virreina por sus relaciones se extendía hasta la muerte de sus amistades y clientes. Cuando murió su confesor, Juan del Real, por respeto a su memoria, «mandó a suspender» temporalmente la celebración que organizaban los del Colegio de San Pedro y San Pablo en honor del nacimiento del infante Felipe Próspero[56].

Ante estos hechos no hubo queja por parte de la población, incluyendo a los eclesiásticos, pues no se consideraron caprichos, más bien demostraban el buen carácter y las virtudes cristianas de su virreina, quien se benefició por partida doble:

---

52. Guijo, Gregorio Martín de: *op. cit.*, t. II, pp. 171 y 209. La primera descripción corresponde al año 1662, cuando el virrey Baños cambió la ruta para su mujer; la segunda cita es el año de 1664, cuando el mismo virrey buscó cambiarla y no lo logró; en las páginas subsecuentes estudiaremos estos casos. Las cursivas son mías.

53. Cabe aclarar que esta primera noticia es lo que nos ha llegado al presente, es muy posible que las virreinas anteriores hayan hecho estos cambios, pero no he encontrado documentación que confirme o niegue esto.

54. La virreina Alburquerque era hija de los marqueses de Cadereyta, que gobernaron entre 1635 y 1640, por lo que la esta virreina ya tenía relaciones previamente establecidas. Entre muchas actividades piadosas, la duquesa profesó como terciaria de San Francisco en 1653. Pastor Téllez, Daniela: *Las virreinas...*, pp. 114, 209 y 210.

55. Guijo, Gregorio Martín de: *op. cit.*, t. II, p. 36.

56. Las mascaradas estaban planeadas para el 3 de mayo de 1658, se llevaron a cabo el 5 del mismo mes. El padre Juan del Real, de la Compañía de Jesús, murió el 30 de abril de 1658 y fue enterrado al día siguiente. El infante era Felipe Próspero, hijo de Mariana de Austria y Felipe IV, nacido el 28 de noviembre de 1657. Guijo, Gregorio Martín de: *op. cit.*, t. II, pp. 94 y 95.

lograba sus deseos e incrementaba su capital político, aun cuando vulneraba un evento real.

Otro caso que también fue bien acogido por los novohispanos fue el de doña Elvira de Toledo, condesa consorte de Galve, quien se ganó a la población con sus continuas actividades piadosas, sobre todo por su proclividad a la virgen de los Remedios[57]. Según nos relata el cronista Antonio de Robles la virreina regalaba costos ornamentos y visitaba con asiduidad la ermita de la virgen, e incluso ordenó llevar a la ciudad la imagen mariana donde la mantuvo por años:

> Lunes 7 [de marzo de 1695], a las cuatro de la tarde, llevaron a la Virgen de los Remedios a su ermita, que ha estado en México desde el 24 de mayo de 1692 hasta el día de hoy. Desde la Veracruz fue en la carroza de S. E. y la virreina la esperó en su ermita: fue su Illma., audiencia, religiones y mucho concurso: hubo fuegos[58].

Aventuro la hipótesis de que no sólo fue el carácter cristiano de la virreina Galve, demostrado en su devoción, lo que le granjeó el apoyo social, también hay que considerar que esta mujer tenía buenas conexiones y sabía mantener la cordialidad con los distintos grupos[59]. Esta presunción se refuerza con otro evento donde se modificó el protocolo de la celebración mayor de Corpus Christi sin problemas o resultados negativos para los condes de Galve.

> Jueves 5 [de junio de 1692], día de Corpus Christi, salió la procesión por diferentes cuadras y calles que los años pasados, yendo por Palacio por estar enferma la virreina, que la vio en el balcón de su palacio, acompañada de muchas damas; asistió el virrey, arzobispo, ciudad, audiencia, religiones, tribunales y cofradías y clero; salió de la Catedral a las once y volvió a la una[60].

La relevancia de esta reorganización va más allá de la alteración de un programa establecido por décadas, de una fiesta, como ya mencioné, que era de las principales en la vida del reino: en el momento –en 1692– exhibió la influencia que tenía la pareja virreinal, sobre todo el ascendiente de la virreina. Hoy día es una prueba más de que las sociedades de la primera modernidad no vivían en un régimen tan cerrado y tradicionalista, pues la negociación y las relaciones personales eran parte de las normas que conformaban este mundo. La trascendencia de esta variación en la procesión de Corpus Christi se comprende mejor a través de un caso que le precede por tres décadas: los condes de Baños (1660-1664).

Como ya hemos visto con las dos virreinas anteriormente expuestas (la duquesa de Alburquerque y la condesa de Galve), esta deferencia hacia las virreinas era cosa habitual en Nueva España, pero no era una regla de oro, y mucho menos se puede pensar que siempre fue así. Doña Mariana de Leyva y Mendoza, condesa de Baños

---

57. Robles, Antonio de: *Diario de sucesos notables (1665-1703)*. México, Porrúa, 1972, t. II, pp. 182 y 193, y 230 a 232.
58. Robles, Antonio de: *op. cit.*, t. III, pp. 13 y 14.
59. Recordemos que la devoción personal también era un acto político y en Nueva España había partidismos entre quienes preferían a la virgen de los Remedio y quienes a la de Guadalupe; estos partidos tenían de fondo diferencias sobre el gobierno y la administración del reino. Rivero Rodríguez, Manuel: *Como reinas...*, p. 811.
60. Robles, Antonio de: *op. cit.,* t.. II, p. 249.

es un modelo emblemático que muestra cómo la virreina podía querer modificar alguna costumbre, por mínima que fuera, y no lograrlo, y que esta negativa –como todo aspecto político– era personal.

Con lo anterior no quiero dar a entender que siempre se le negó a la virreina Mariana de Leyva alguna solicitud o prerrogativa sobre las fiestas públicas, más bien demuestra que el argumento de la usanza o la amenaza de perder la gracia de la representación regia no eran razón suficiente para superar la malquerencia social, y que ésta, en cambio, sí mermaba el poder informal de la pareja virreinal.

La animosidad de las y los novohispanos contra los condes de Baños era producto de la propia conducta de esta familia para con sus gobernados. Estos virreyes, como hicieron bastantes de sus antecesores, se preciaban de vivir con lujo y ostentación, y, apelando a su papel como representantes de la majestad, exigían privilegios y deferencias continuamente. Estas actitudes no eran novedad en el reino, es más, eran parte de la configuración de una sociedad estamental, empero esta familia virreinal se caracterizó por llevarlo al extremo[61]. La inquina se acrecentó entre la sociedad novohispana cuando, en las presentaciones públicas, la pareja virreinal mostraba conductas solamente admisibles en el monarca, y la gota que derramó el vaso fue el continuo desdén hacia lo local que toda la familia exhibía[62].

Hay varios ejemplos de fiestas públicas que fueron modificadas a petición de esta virreina (o por deferencia hacia ella) y que tuvieron diferente desenlace, según la disposición de los novohispanos y que muestra la falta de diplomacia de la pareja virreinal. El caso de la procesión de Corpus Christi es el más evidente del cambio en las relaciones. En 1662 la virreina estaba embarazada y se obligó a cambiar el itinerario de la procesión para que ella pudiera presenciarla desde su balcón. Retomemos el extracto de Guijo:

> Por costumbre desde que se ganó este reino, es que la procesión de Corpus salga de la catedral y vaya por la calle de Tacuba, y vuelva por la de Santa Ana, y de vuelta desde el campanario de los indios de San Francisco, y continuando hasta la plaza entre en la catedral; y este presente año de 1662 a 8 de junio, día de Corpus, el conde de Baños virrey, por estar mala su mujer e impedida, obligó a que fuese la procesión vía recta de la calle de San Francisco al balcón de palacio donde ella estaba, y de allí por la calle del Reloj a la catedral, entrando por la puerta o cementerio que cae a ella...[63]

Hasta este momento se mantuvo la tradición de modificar la costumbre en favor de la virreina. Sin embargo, al año siguiente, previniendo la solicitud de alteración, las autoridades de la ciudad se anticiparon y solicitaron al arzobispo un edicto

---

61. Isabel Arena relata que era común que el virrey utilizara una carroza con tiro de seis caballos, lo que era una prerrogativa real, la virreina entraba y salía de los conventos sin considerar sus labores y era públicamente conocida la vida disoluta de los hijos, quienes organizaban juegos prohibidos en palacio, hacían carreras de carrozas en las calles de la ciudad, entre otras actividades licenciosas. Arena Frutos, Isabel: «¿Sólo una virreina consorte de la Nueva España? 1660-1664. La marquesa de Leiva y II condesa de Baños», *Anuario de Estudios Americanos*, vol. 67-2 (2010), pp. 563 a 566.

62. Una de las mayores muestras de descontento social de la que tenemos noticia sucedió en 1664, cuando la familia completa fue a presenciar una corrida de toros «y el vulgo comenzó a silbarlos y mofarlos»; esta experiencia obligó a doña Mariana a quedarse en casa y no asistir a la entrada del virrey Mancera. Guijo, Gregorio Martín de: *op. cit.*, t. II, pp. 233 a 235.

63. *Ibidem*, t. II, p. 171.

> con censuras, prohibiendo que en los años venideros no fuese la procesión a reconocer las casas reales, por ser introducción después que faltó el Sr. don Mateó Sagade [*sic*] Bugueiro, arzobispo, sino que saliese y fuese por las calles y plaza, que desde el año de la conquista se había observado, imponiendo censuras para su cumplimiento; y visto por los comisarios de la ciudad, se juntaron para desvanecerlo, y con parecer de sus letrados se resolvió obedecer al prelado.[64]

Así pues, en 1663; la virreina tuvo que asistir desde el balcón de la casa de Córdoba. El desquite virreinal no se hizo esperar y un par de semanas después, la virreina pidió el detener la procesión por nuestra señora de la Asunción ante el palacio virreinal para que pudiera verla con detalle toda la familia, y así se hizo.

> Viernes 22 de junio [de 1663], a las tres horas de la tarde salió la doctrina de Santa María la Redonda de esta ciudad, una procesión de sangre de los naturales, y en ella sacaron a la soberana imagen de nuestra Señora de la Asunción con toda majestad, autoridad y adorno; y se juntaron todos los naturales de las doctrinas de Santiago y de San José, y músicos de todas ellas que iban cantando; hizo estación en el convento de la Concepción, y luego en el de Santa Isabel descalzas, San Francisco, casa Profesa y catedral, tocando a la rogativa en ellas durante el tiempo que pasaba: llevaron por Palacio a la imagen, donde la tuvieron detenida mucho tiempo, hasta que la virreina y sus dueñas, virrey y sus hijos la vieran; y habiendo pasado, bajó el virrey e hijos, y la fueron acompañando...[65]

Para el año de 1664 los virreyes de Baños intentaron reproducir el recorrido que se había hecho el dos años antes. La Real Audiencia notificó la solicitud al cabildo catedralicio y al obispo visitador Osorio y Escobar. El resto de notificaciones y respuestas no fueron conocidas por Guijo al momento de la celebración, mas da a entender que la autoridad eclesiástica logró imponerse, pues,

> lo que se vió fué que la procesión salió y volvió por las calles acostumbradas, y entró de la boca de la calle de San Francisco a la catedral, según costumbre antigua; y asistió el virrey, audiencia, y la virreina estuvo a verla en las casas de Córdoba, como lo ha acostumbrado todos los años, aun cuando iba a palacio la procesión[66].

Ante esta derrota, los virreyes no se dejaron amedrentar y se dispusieron al contraataque: el virrey inmediatamente comenzó a hostigar al obispo con notificaciones con pretexto de la vacante de un curato en espera que este actuara de forma negativa y pudiera desterrarlo de la ciudad. Tras un par de semanas de notificaciones y respuestas, amenazas explícitas y veladas y varios actos de corrupción por parte del conde de Baños, la situación se solucionó con la llegada de las cédulas reales en las que Felipe IV apartaba del cargo virreinal al conde de Baños y dejaba el gobierno interino del reino al obispo de Puebla, Diego Osorio de Escobar, en lo que

64. *Ibidem*, t. II, pp. 208 y 209.
65. *Ibidem*, t. II, p. 197.
66. *Ibidem*, t. II, pp. 208 y 209.

llegaba el siguiente virrey, el marqués de Mancera[67]. La estocada final fue la cédula de multa contra el conde con la que «vino condenado dicho conde de Baños en 12,000 ducados por haber hecho fuese la procesión del Corpus por su palacio; exhibiólos, y manda S. M. no se altere en la costumbre»[68].

La elección de un evento religioso para un estudio sobre la agencia política podría parecer, en un primer momento, discordante, empero, si concebimos lo político como el espacio donde se organiza el orden social, donde se negocia la capacidad y calidad de las acciones individual y colectiva, así como la lucha por la primacía del poder en estas cuestiones, cualquier evento cotidiano puede ser analizado con esta lupa, sobre todo las fiestas en el Antiguo Régimen.

Las fiestas públicas eran momentos fundamentales en la vida cotidiana de Nueva España. Permitían el desahogo de la población, renovaban el tejido social y eran un espacio para la expresión política del pueblo hacia sus gobernantes. Por otro lado, las celebraciones eran el momento perfecto para reforzar el sistema normativo y el poder monárquico.

Dentro de estas tácticas propagandísticas, las virreinas tuvieron un papel fundamental, pues su presencia era la muestra de un gobierno equilibrado, moral y completo. La importancia de este objetivo fue lo que permitió muchas veces que las virreinas pudieran intervenir en ritos tan antiguos. De esta manera, los cambios que hicieran las virreinas eran una expresión del poder político y social que tenían, pero será un poder en continuo cuestionamiento.

El estudio de este tipo de actos públicos con nuevas preguntas y resignificación de los sujetos y conceptos tradicionales nos permiten tener una comprensión de la interacción social de la época colonial no sólo más profunda, también más humana.

67. Para el momento de tomar el cargo de virrey interino, el obispo Diego Osorio de Escobar también ejercía de ínterin el arzobispado de México, pues quien había sido nombrado, Juan Alonso de Cuevas y Dávalos, no había llegado a tomar el cargo. Rubio Mañé, Jorge Ignacio: *El Virreinato*. México, FCE / UNAM, 2ª ed., 1983, t. I, p. 295.

68. *Ibidem*, t. II, p. 224. El conflicto entre el virrey y el obispo también está en t. II, pp. 209 a 215.

REFERENCIAS

Aram, Bethany: «Dos reinas propietarias, Isabel la Católica y Juana I: sus derechos y aptitudes», en Querol, María Ángeles; Martínez, Cándida; Mirón, Dolores; Pastor, Reyna; Lavrin, Asunción; Pérez Cantó, Pilar (coords.): *Historia de las mujeres en España y América Latina. Tomo I. De la prehistoria a la Edad Media*. Madrid, Cátedra, 2ª ed., 2006, pp. 595-613.

Arena Frutos, Isabel: «¿Sólo una virreina consorte de la Nueva España? 1660-1664. La marquesa de Leiva y II condesa de Baños», *Anuario de Estudios Americanos*, vol. 67-2 (2010), pp. 551-575.

Baena Zapatero, Alberto: *Mujeres novohispanas e identidad criolla (siglos XVI y XVII).* Alcalá de Henares, Ayuntamiento de Alcalá de Henares, 2008.

Baena Zapatero, Alberto: «Las virreinas novohispanas y sus cortejos: Vida cortesana y poder indirecto (siglos XVI-XVII)», en Martínez Millán, José; María Paula Marçal Lourenço (coords.): *Las relaciones discretas entre las Monarquías Hispana y Portuguesa: Las Casas de las Reinas (Siglos XV-XIX). Actas del Congreso Internacional, Madrid, 2007*. Madrid, Polifemo, 2008, pp. 819-837 (Volumen 2).

Baena Zapatero, Alberto: «Una nueva perspectiva sobre la identidad criolla: la incorporación de las mujeres (s. XVI-XVII)», *Arenal*, 18-2 (2011), pp. 433-460.

Barreto Ávila, Diana: *Espacios para mujeres. Fundaciones y comunidades en el valle de México. 1525-1580*. México, Bonilla Artigas Editores, (en prensa).

Bravo Arriaga, Dolores: «La fiesta pública: su tiempo y espacio», en Rubial García, Antonio (coord.): *Historia de la vida cotidiana en México, tomo II. La ciudad barroca*. México, FCE / El Colegio de México, 2005, pp. 435-460.

Derrida, Jacques: *Mal de archivo: Una impresión freudiana*. Madrid, Trotta, 1997.

Escamilla González, Iván: «La corte de los virreyes», en Rubial García, Antonio (coord.): *Historia de la vida cotidiana en México, tomo II. La ciudad barroca.* México, FCE / Colmex, 2005, pp. 371-406.

Gonzalbo Aizpuru, Pilar: «Auge y ocaso de la fiesta. Las fiestas en la Nueva España. Júbilo y piedad, programación y espontaneidad», en Méndez, María Águeda (edit.): *Fiesta y celebración: discurso y espacio novohispanos*. México, El Colegio de México, 2009, pp. 59-73.

Gonzalbo Aizpuru, Pilar: *Los muros invisibles. Las mujeres novohispanas y la imposible igualdad*. México, El Colegio de México, 2016.

Guijo, Gregorio Martín de: *Diario. 1648-1664*, Edición y prólogo de Manuel Romero de Terreros. México, Porrúa, 2ª ed., 1986, 2 tomos. (Colección de escritores mexicanos, núm. 64).

Hanke, Lewis: *Los virreyes españoles en América durante el gobierno de la Casa de Austria: México, II*. Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1976-1978, (5 vols., núms. 273 a 277)

Hidalgo Nuchera, Patricio: «De cortes y fiestas cortesanas en la América hispana: una aproximación bibliográfica», *Libros de la Corte*, 16 (2018), pp. 26-85.

Isla Frez, Amancio: «Reinas hispanas de la Alta Edad Media», en Querol, María Ángeles; Martínez, Cándida; Mirón, Dolores; Pastor, Reyna; Lavrin, Asunción; Pérez Cantó, Pilar (coords.): *Historia de las mujeres en España y América Latina. Tomo I. De la prehistoria a la Edad Media*. Madrid, Cátedra, 2ª ed., 2006, pp. 399-421.

López-Cordón Cordezo, María Victoria: «Poder femenino e interpretación historiográfica: el gobierno de mujeres como manifestación de crisis política», en Bosse, Monika; Potthast, Barbara; Stoll, André (eds.): *La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico: María*

de Zayas, Isabel Rebeca Correa, Sor Juana Inés de la Cruz. Kassel, Reichenberger, 1999, pp. 67-88. (vol. I)

Muraro, Luisa: *El orden simbólico de la madre*. Madrid, Horas y Horas, 1994.

Muriel, Josefina: *Cultura femenina novohispana*. México, UNAM, 1982.

Nava Sánchez, Alfredo: «Solemnidad y escándalo público. El juego del estatus en la celebración del *Corpus Christi* en la ciudad de México, siglo XVII», en Castañeda García, Rafael; Pérez Luque, Rosa Alicia (coords.): *Entre la solemnidad y el regocijo: fiestas, devociones y religiosidad en Nueva España y el mundo hispánico*. Zamora, Michoacán, El Colegio de Michoacán: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2015, pp. 233-254.

Pastor de Togneri, Reyna: «Introducción», en Querol, María Ángeles; Martínez, Cándida; Mirón, Dolores; Pastor, Reyna; Lavrin, Asunción; Pérez Cantó, Pilar (coords.): *Historia de las mujeres en España y América Latina. Tomo I. De la prehistoria a la Edad Media*. Madrid, Cátedra, 2ª ed., 2006, pp. 359-367.

Pastor Téllez, Daniela: «El quehacer de las virreinas. Notas para el estudio de su participación en la política novohispana», en Anchondo Pavón, Sandra; Ortega Mantecón, Alfonso; Solano Flores, Blanca Estela (coords.): *Voces al margen. Mujeres en la filosofía, la cultura y el arte.* México, Notas Universitarias / Universidad Panamericana, 2021, pp. 151-174.

Pastor Téllez, Daniela: *Las virreinas. Mujeres y poder en la Nueva España de los siglos XVI y XVII*. México, Bonilla Artigas Editores, 2023. (Colección Novohispana, núm. 8)

Ratto Cerrichio, Cristina: «La ciudad dentro de la gran ciudad. Las imágenes del convento de monjas en los virreinatos de Nueva España y Perú», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 94 (2009), pp. 59-92.

Rivera Garretas, María Milagros: *Mujeres en relación. Feminismo 1970-2000*. Barcelona, Icaria, 2ª ed., 2003.

Rivera Garretas, María Milagros: «La historia viviente: historia más verdadera», *Duoda. Estudis de la Diferència Sexual*, 40 (2011), pp. 98-110.

Rivera Garretas, María Milagros: *Sor Juana Inés de la Cruz. Mujeres que no son de este mundo*. Madrid, Sabina Editorial, 2019.

Rivero Rodríguez, Manuel: «Como reinas: El virreinato en femenino (Apuntes sobre la Casa y Corte de las virreinas)», en Martínez Millán, José; María Paula Marçal Lourenço (coords.): *Las relaciones discretas entre las Monarquías Hispana y Portuguesa: Las Casas de las Reinas (Siglos XV-XIX). Actas del Congreso Internacional, Madrid, 2007*. Madrid, Polifemo, 2008, pp. 789-818 (vol. 2).

Rivero Rodríguez, Manuel: *La edad de oro de los virreyes. El virreinato en la Monarquía Hispánica durante los siglos XVI y XVII*. Madrid, Akal, 2011.

Robles, Antonio de: *Diario de sucesos notables (1665-1703)*. México, Porrúa, 1972, 3 tomos.

Rodríguez Moya, Inmaculada: *La mirada del virrey. Iconografía del poder en la Nueva España*. Castelló, Publicacions de la Universitat Jaume I, 2003.

Rubial García, Antonio: *La plaza, el palacio, el convento.* México, CONACULTA, 1998.

Rubial García, Antonio: «Las virreinas novohispanas. Presencias y ausencias», *Estudios de historia novohispana*, 50 (2014), pp. 3-44.

Rubio Mañé, Jorge Ignacio: *El Virreinato*. México, FCE / UNAM, 2ª ed., 1983, 4 tomos.

Sigaut, Nelly: «La presencia del virrey en las fiestas de Nueva España», en Castañeda García, Rafael; Pérez Luque, Rosa Alicia (coords.): *Entre la solemnidad y el regocijo: fiestas, devociones y religiosidad en Nueva España y el mundo hispánico*. Zamora, El Colegio de Michoacán: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2015, pp. 211-232.

Viqueira Alban, Juan Pedro: *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el Siglo de las Luces*. México, FCE, 1987.
Wobeser Hoepfner, Gisela von: *Vida de sor Juana Inés de la Cruz*. México, Academia Mexicana de la Historia / Secretaría de Educación Pública, 2021.

VIRREINAS Y MUJERES NOBLES EN LA CULTURA POLÍTICA DE LOS AUSTRIAS ESPAÑOLES, ¿UN PODER INFORMAL Y AUXILIAR?

VICEREINES AND NOBLE WOMEN IN THE POLITICAL CULTURE OF THE SPANISH HABSBURG. AN INFORMAL AND ANCILLARY POWER?

Alejandra B. Osorio[1]

Recibido: 16/01/2023 · Aceptado: 06/06/2023
DOI: https://doi.org/10.5944/etfvii.11.2023.36586

Resumen

Generalmente se acepta que las cortes virreinales funcionaban como extensiones o «espejos» de la corte real de Madrid, y que, en teoría, aunque no siempre en la práctica, el virrey era el *alter ego* del rey. También se ha sugerido que la virreina se entendía como un reflejo de la reina, constituyendo el centro de un sistema cultural y religioso autónomo con poderes auxiliares o secundarios a los del virrey. Las cortes virreinales, por lo tanto, se estudian principalmente como espacios de poder político masculino. El análisis de la participación de las virreinas y de las mujeres nobles en la cultural política de los Austrias españoles desafía nociones de su poder cómo informal y secundario[2].

Palabras clave

Virreinas; mujeres nobles; coyas; mestizas; cultura política; Austrias españoles; imperio; transferencias culturales; cortes virreinales

Abstract

It is generally accepted that viceregal courts functioned as extensions or «mirrors» of the royal court in Madrid, and that, in theory, though not always in practice, the viceroy was the alter ego of the king. It has also been suggested that the vicereine was understood as a reflection of the queen, constituting the center of an autonomous

1. Departamento de Historia, Wellesley College; *aosorio@wellesley.edu*; <*https://orcid.org/0000-0001-6785-4359*>

2. Este artículo se ha realizado en el marco de los proyectos de investigación *Poder & Representaciones* (HAR2012-39616-CO-01, Ministerio de Economía y Competitividad) dirigido por el profesor Joan-Lluís Palos, y de *Identidades femeninas en la Edad Moderna, una historia en construcción: aristócratas de la Casa de Mendoza* (1450-1700) (PID2019-105283GB-100, Ministerio de Economía y Competitividad) que dirige la profesora Esther Alegre Carvajal. Agradezco los comentarios y sugerencias de los evaluadores anónimos.

cultural and religious system, and therefore, auxiliary, or secondary to the power of the viceroy. Viceregal courts are, therefore, primarily studied as spaces of male political power. The analysis of the participation of vicereines and noblewomen in the political culture of the Spanish Habsburg challenges notions of their power as informal and secondary.

Keywords

Vicereines; indigenous noblewomen; empire; political culture; Spanish Habsburg; cultural transfers; viceregal courts

INTRODUCCIÓN

Con la excepción de Carlos V, quién fue el rey más peripatético de los Austrias españoles, los monarcas españoles nunca visitaron sus posesiones ultramarinas o muchas de las suyas europeas. A pesar de su ausencia física, los Austrias gobernaron legítimamente los reinos y provincias de su vasto imperio por medio de una cultura política que hizo presente al rey ausente, y de una historia imperial común que proveyó coherencia y continuidad a su enorme y diverso cuerpo político. Numerosas genealogías conectaron la dinastía de los Austrias con las de otros viejos mundos, y un complejo sistema urbano de ceremonial político centrado en la figura del rey peninsular legitimaron su poder y gobierno monárquico. Estas genealogías producidas y reproducidas en historias, pinturas, arquitectura, y literatura, junto con la circulación de libros impresos que narraban las numerosas fiestas celebradas en honor del rey en diversos lugares del vasto imperio, engendraron ideas, prácticas y entendimientos comunes de la historia, contenido y funcionamiento de su vasto cuerpo político y de la legitimidad del poder del rey, ordenando el imperio jerárquicamente[3].

El establecimiento de raíces históricas profundas en las posesiones de los Austrias le permitió a la dinastía integrar otras dinastías conquistadas como sus legítimos ancestros tanto en Europa como en el caso del *Imperio del Perú* que, en una línea continua histórica de descendencia imperial unió a los reyes incas con los Austrias (FIGURA 1), legitimando el dominio español en los Andes[4]. Estas genealogías también jugaron papeles importantes en la legitimación y mantenimiento del poder político de las elites criollas e indígenas en las Indias, como en el caso de los señores de Tepanec, en México central, quiénes, en la década de 1540, en lo que se conoce como el *Códice García Granados*[5] enfatizaron la importancia y antigüedad de sus linajes proporcionando largas listas de los lugares y sus señores naturales. Como ha señalado Carlos Santamarina, en lugar de reclamar posesiones territoriales para individuos, los señores de Tepanec enfatizaron su descendencia colectiva prehispánica de nobles Chichimecas para legitimar demandas de nobleza de indios que ejercieron poder político en los pueblos del virreinato de la Nueva España[6].

---

3. Ver Osorio, Alejandra B.: «Courtly ceremonies and a cultural urban geography of power in the Habsburg Spanish Empire», en Leonard von Morzé (ed.): *The Circulation of Culture in Atlantic Cities: From Early Modern to Modernism*. New York: Palgrave, 2017, pp. 37-72 y «Of National Boundaries and Imperial Geographies: A New Radical History of the Spanish Habsburg Empire», *Radical History Review* 130 (January 2018), pp. 100-130. También, Tanner, Marie: *The Last Descendants of Aeneas. The Habsburg and the Mythic Image of the Emperor*. New Heaven, Yale University Press, 1993 y Tanner, Marie: *Sublime Truth and the Senses. Titian's* Poesie *for King Philip II of Spain*. Londres, Harvey Miller Publishers, 2018; Rady, Martyn: *The Habsburgs. To Rule the World*. New York, Basic Books, 2020.

4. Osorio, Alejandra B.: «Of National Boundaries», pp. 102-106. Thiry, Steven: *Matter(s) of State. Heraldic Display and Discourse in the Early Modern Monarchy (c. 1480-1650)*. Ostfildern, Thorbecke, 2018; Rady, Martyn: *op. cit.*, pp. 51-74; Estenssoro, Carlos: «Construyendo la memoria. La figura del inca en el reino del Perú, de la conquista a Túpac Amaru II», en Cummings, Thomas, *et alii*: *Los incas, reyes del Perú*. Lima, Banco de Crédito, 2005, pp. 94-177; Espinosa, Carlos: *El Inca barroco. Política y estética en la Real Audiencia de Quito, 1630-1680*. Quito, FLACSO-Ecuador, 2015.

5. La imagen se puede acceder en: *https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/codice%3A709*

6. Santamarina Novillo, Carlos: «El 'Circulo del Tepanecayotl' del Códice García Granados como fuente para el estudio del Imperio Tepaneca», *Anal del Museo de América* 9 (2001), pp. 201-218. Ver también, Benton, Bradley: *The Lords of Texcoco. The Transformation of Indigenous Rule in Postconquest Central Mexico*. New York, Cambridge

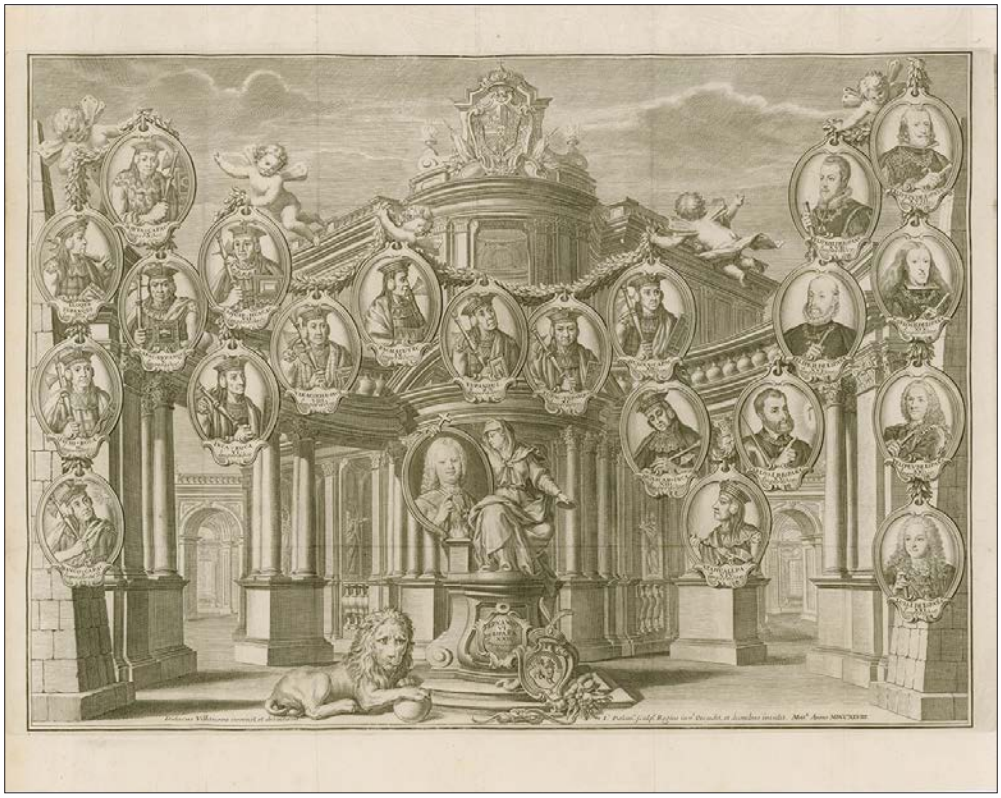


FIGURA 1. *DINASTIA DEL IMPERIO DEL PERÚ. ANTONIO DE ULLOA, RELACION HISTÓRICA DEL VIAJE A LA AMERICA MERIDIONAL, SEGUNDA PARTE, MADRID, M.DCC.XLVIII (1748)*. Cortesía de la John Carter Brown Library, Universidad de Brown

Estos linajes adquirieron una importancia renovada una vez terminada la conquista, y las mujeres, tanto indígenas como europeas, tuvieron un protagonismo importante en el proceso de legitimación del dominio de los Austrias en su imperio, así como en la gestación y consolidación de su cultura política.

La guerra como los matrimonios dinásticos y nobles fueron esenciales para la adquisición de territorios y para la consolidación del poder y la legitimidad de los monarcas y de la nobleza[7]. A partir del siglo XIV, los señores locales adquirieron poder y riqueza al aliarse con monarcas y ayudarlos en tiempos de guerra, quiénes a cambio, recompensaron tales esfuerzos con tierras, dinero y/o cargos en la administración de sus reinos. En la península Ibérica, éste fue el caso de la familia Mendoza que en los siglos XIV y XV acrecentó su poder, influencias y riquezas, cuando Pedro González de Mendoza se convirtió en el hombre más rico y poderoso de Castilla, al añadir a la fortuna existente de su linaje, los privilegios y concesiones de tierras

University Press, 2017; Afanador-Pujol, Angélica Jimena: *The* Relación de Michoacán *(1539-1541) and the Politics of Representation in Colonial Mexico*. Austin, The University of Texas Press, 2015.

7. Éste fenómeno no fue necesariamente particular de Europa, ya que se dio en otros lugares, más o menos en las mismas épocas y de formas muy parecidas. Ver, Burbank, Jane, Cooper, Frederick: *Empires in World History. Power and the Politics of Difference*. Princeton, Princeton University Press, 2010, pp. 1-120.

que obtuvo apoyando a Enrique de Trastámara contra Pedro I en las guerras civiles castellanas de mediados de siglo (1351-1369). La riqueza y poderío de los Mendoza se incrementó aún más en los dos siglos siguientes a través de matrimonios estratégicos y de los títulos y privilegios obtenidos de los servicios continuos prestados por la familia a la monarquía[8].

La conquista europea a partir de 1519 de los imperios Azteca e Inca dieron paso a los territorios ultramarinos de la monarquía conocidos como Nueva España o México y Perú. La inclusión de las Indias como reinos del nuevo imperio español de los Austrias dio origen a una nueva y variada nobleza que marcó una revolución social al incluir, desde el momento de la conquista, tanto a españoles como a criollos e indios[9]. Esta nueva nobleza como sus privilegios, a pesar de lo que sostiene una reciente corriente historiográfica y también opinión pública, en el imperio de los Austrias españoles no se definió ni se basó en la *raza*, debido en parte a que, a partir del reinado de Carlos V, las élites indígenas de todos los tipos étnicos, se integraron a la nobleza española a través del matrimonio o por su propio «derecho ancestral» ratificado por la concesión de títulos nobiliarios y de privilegios concedidos por el monarca español[10]. Las estrategias matrimoniales históricamente practicadas por los Austrias para conectar e integrar las tierras de Borgoña, los Países Bajos y/o Hungría antes de Carlos V, continuaron practicándose por lo tanto en las Indias, dando lugar a una nueva y estable nobleza, compuesta por conquistadores españoles y por españoles nacidos en América –comúnmente conocidos como criollos–. Así como también por hombres y mujeres indígenas, algunos de los cuales fueron descendientes directos de las élites gobernantes conquistadas, pero donde muchos más provenían de grupos de poderes locales reconocidos por los Austrias españoles como señores de sus respectivas comunidades, y que bajo el dominio español llegaron a disfrutar de privilegios y exenciones, así como de gran riqueza y poder local[11]. Vale mencionar que en 1520 Carlos V estableció la distinción entre grandes y títulos y

8. Nader, Helen: *The Mendoza Family in the Renaissance 1350-1550*. New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 1979, p. 3 y ss; Alegre Carvajal, Esther (dir.): *Damas de la Casa de Mendoza. Historias, leyendas y olvidos*. Madrid, Polifemo, 2014, pp. 17-44.

9. Osorio, Alejandra B.: «*Ser noble o vivir a la manera noble.* Las distintas noblezas del virreinato del Perú», en Álvarez-Ossorio Alvariño, Antonio; Quirós Rosado, Roberto (eds.): *Las noblezas de la monarquía de España, 1556-1725*. Madrid, Marcial Pons Historia, 2023, pp. 393-427. Ver también, Jiménez Jiménez, Ismael: «Las primeras almonedas de títulos nobiliarios en el Perú de las Indias», *TEMPUS. Revista en Historia General* 6 (2017), pp. 57-83 y Yun Casalilla, Bartolomé (dir.): *Las Redes del Imperio. Élites sociales en la articulación de la monarquía hispánica, 1492-1714*. Madrid, Marcial Pons, 2009.

10. Sobre el concepto de raza en el siglo XVI, ver Cooley, Mackenzie: *The Perfection of Nature. Animals, Breeding and Race in the Renaissance*. Chicago, University of Chicago, 2022. Sobre esta nueva nobleza y la revolución social que significó en el mundo de los Austrias españoles, ver Osorio, Alejandra B.: «*Ser noble*», pp. 402-393 y Jiménez Jiménez, Ismael: *op. cit.*. Ver también, Puente, José Carlos de la: *Andean Cosmopolitans. Seeking Justice and Reward at the Spanish Royal Court. Austin*, University of Texas Press, 2018.

11. Benton, Bradley: *op. cit.*; Chipman, Donald E.: *Moctezuma's Children. Aztec Royalty under Spanish Rule, 1520-1700*. Austin, University of Texas Press, 2005; Rosas Siles, Alberto: «La Nobleza titulada del virreinato del Perú», *Revista del Instituto Peruano de Investigaciones Genealógicas* 21 (1995), pp. 27-44; Lira Montt, Luis: «Los beneméritos de Indias y la gestación de la nobleza en América», *Revista Hidalguía*, 268-269 (1998), pp. 497-516; Pease G. Y., Franklin: *Curacas, reciprocidad y riqueza*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1999 y Osorio, Alejandra B.: «*Ser noble*». Ver también Quispe-Agnoli, Rocío: *Nobles de papel. Identidades oscilantes y genealogías borrosas en los descendientes de la realeza inca*. Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2016 y Gisbert, Teresa: *Iconografía y Mitos indígenas en el Arte*. La Paz, Bolivia, Gisbert y CIA, 1980, pp. 92-99, 115-192.

que ésta nueva nobleza se convirtió en el centro motor de las ciudades cabezas de reinos, ya que su presencia y residencia en ellas no solo incrementaron la reputación y capital simbólico de estas urbes, sino que su patrimonio constituyó una parte crucial del capital material de dichas ciudades y del imperio en general[12].

LAS VIRREINAS COMO ACTORES POLÍTICOS Y CULTURALES EN LA CORTE VIRREINAL

Uno de los mecanismos políticos de ordenación y ejercicio del gobierno por delegación del vasto imperio de los Austrias españoles fueron los virreinatos. Es comúnmente aceptado que las cortes virreinales funcionaron como extensiones o «espejos» de la corte real de Madrid, y que el virrey era en teoría, aunque no siempre en la práctica, el *alter ego* del monarca español[13]. De igual forma, se ha sugerido que la corte de la virreina se percibía o entendía entonces como un reflejo de la de la reina, constituyendo el centro de un sistema cultural y religioso autónomo del virrey, ya que la virreina llenaba importantes vacíos en las esferas masculinas de la política virreinal, creada en parte por las restricciones impuestas por el estricto protocolo que gobernaba la persona social y/o pública del virrey[14]. Como tales, las virreinas proporcionaron un acceso alternativo a la cultura del palacio y al poder virreinal (especialmente) para las mujeres nobles o importantes locales, así como a otros grupos de poder local excluidos de los círculos estrictamente políticos de la casa y la corte virreinal masculina. La idea de la corte de la virreina como imagen especular de la casa de la reina, sin embargo, no concuerda enteramente con el comportamiento y las acciones de las virreinas, en parte porque no existía un protocolo oficial estricto que regulara su comportamiento o estructura, por lo que su desarrollo se debió más bien a los manejos señoriales de cada virreina y que parecen haber estado más vinculados a las prácticas y la educación recibida en sus familias de origen y peculiares a sus respectivos linajes, en lugar de seguir un protocolo oficial como los virreyes que debían ceñirse a estrictas reglas dictadas por el ceremonial real, definidas desde la corte real en Madrid. Las instrucciones que regían el comportamiento de las virreinas eran más bien generales limitándose a recomendaciones de ser, por ejemplo, «afables

12. Ver, por ejemplo, Osorio, Alejandra B.: *Inventing Lima: Baroque Modernity in Peru's South Sea Metropolis*. New York, Palgrave, 2018 y Osorio, Alejandra B.: «¿(No) 'solo Madrid es Corte?' the head that governs an empire of courts», *Culture & History* 11, 1 (2022), pp. 1-18: e002. doi: *https://doi.org/10.3989/chdj.2022.002*.

13. En los últimos años la historiografía sobre diversos aspectos de los virreinatos de la monarquía española ha sufrido un gran auge. Ver, por ejemplo, Cañeque, Alejandro: *The King's Living Image. Culture and Politics of Viceregal Power in Colonial México*. New York, Routledge, 2004; Guarino, Gabriel: *Representing the King's Splendor. Symbolic Forms of Power in Viceregal Naples*. Manchester, University of Manchester Press, 2011; Osorio, Alejandra B.: *Inventing Lima*, pp. 57-79; Cardim, Pedro, Palos, Joan-Lluís, eds.: *El mundo de los virreyes en las monarquías de España y Portugal*. Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2012; Rivero Rodríguez, Manuel: *La edad de oro de los virreyes. El virreinato en la Monarquía Hispánica durante los siglos XVI y XVII*. Madrid, Akal, 2011. También, Dauverd, Celine: *Church and State in Spanish Italy. Rituals and Legitimacy in the Kingdom of Naples*. Cambridge, Cambridge University Press, 2020.

14. Baena Zapatero, Alberto: «Las virreinas novohispanas y sus cortejos. Vida cortesana y poder indirecto (siglos XVI-XVII)» y Rivero Rodríguez, Manuel: «Como reinas: El virreinato en femenino. (Apuntes sobre la casa y corte de las virreinas)», en Martínez Millán, José, *et alii*: *Las relaciones discretas entre las Monarquías Hispana y Portuguesa: Las Casas de las Reinas (siglo XV-XIX)*. Madrid, Polifemo, 2008, t. 2, pp. 819-837 y pp. 789-818.

con las mujeres principales» locales, «hermanándolas y tratándolas con todo el buen término que pudieren,» demostrándoles amistad apropiada a su condición para evitar comentarios negativos, no recibir regalos ni prebendas, ni vincularse en cosas sin importancia o que no fueran justificadas. Por último, las virreinas en sus tratos con los hombres, como se le regulaba también el del virrey con las mujeres, debían ser «sumamente graves,» y ambos debían siempre comportarse «como bien criados»[15].

Instrucciones como éstas han derivado en nociones de las mujeres nobles y de la realeza (sino de todas ellas) como relegadas a esferas domésticas y privada, subyugadas por la iglesia y el patriarcado, y, por lo tanto, ajenas a la esfera pública y problemas políticos; esfera pública que una cierta historiografía ha definido como la del (verdadero) poder y que por su frecuente asociación con el poder político de gobierno propiamente tal, se interpreta como única forma de ejercelo. Esta noción de la condición de las mujeres en la época moderna no solo ha sido criticada, sino que no se sostiene en estudios recientes[16]. El énfasis en las estructuras familiares como sinónimo de género en estudios de la corte, tanto real como virreinal, asume a priori que el espacio político les estaba vedado a las mujeres, o que cuando éstas lo ocupaban, eran «usurpadoras» pioneras o transgresoras heroicas en la marcha de conquista de derechos propios, a pesar de que históricamente esto no fuera necesariamente así, o qué quién, cuándo y cómo ocupaba qué espacios políticos específicos fuera más complejo de determinar[17]. Dicho énfasis asume también que la *transmisión* de la cultura era un trabajo exclusivamente femenino y doméstico. Silvia Mitchell ha señalado recientemente como hoy en día, debería ser imposible estudiar mujeres gobernantes sin siempre tener en cuenta cuestiones relacionadas a sus prácticas políticas, como son objecto habitual en los estudios de sus homólogos masculinos[18]. Las imágenes de mujeres domésticas y transgresoras de esos espacios, en la historiografía se deben en gran parte al espacio desmedido que se les ha otorgado a los discursos sobre ellas producidos por sus confesores y otros personajes religiosos, los cuales inevitablemente despolitizaban a las mujeres que confesaban, o sobre las que se pronunciaban, mostrándolas desconectadas de las esferas políticas y censurando su participación en la vida pública. Y aunque se admite

15. «Instrucción dada al marqués de Montesclaros por Pablo de la Laguna, presidente del Consejo de Indias, en Hanke, Lewis: *Los virreyes españoles en América durante el gobierno de la Casa de Austria: México*. Madrid, Atlas, 1977, t. II, p. 267-270.

16. Osorio, Alejandra B.: «Del género como categoría de análisis a la historia de las mujeres: una consideración historiográfica desde el feminismo», en Alegre Carvajal, Esther (ed.): *El mundo cultural y artístico de las mujeres en la edad moderna (s. XVI)*. Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2021, pp. 11-28. Ver también, Mitchell, Silvia Z.: *Queen Mother, and Stateswoman: Mariana of Austria and the Government of Spain*. University Park, PA, The Pennsylvania State University Press, 2019; Fleming, Gillian, B: *Juana I. Legitimacy and Conflict in Sixteenth-Century Castile*. New York, Palgrave, 2018; Kosior, Katarzyna: *Becoming Queen in Early Modern Europe*. New York, Palgrave, 2019; Rohr, Zita Eva: *Yolande of Aragon (1381-1442) Family and Power. The Reverse of the Tapestry*. New York, Palgrave, 2015; Woodacre, Elena (ed.).: *Queenship in the Mediterranean. Negotiating the Role of the Queen in the Medieval and Early Modern Eras*. New York, Palgrave, 2013. Y Wragg, Stefany: *Early English Queens, 650-850*. Abingdon, Routledge, 2022.

17. Osorio, Alejandra B.: «Del género», p. 21. Esta perspectiva de la condición de las mujeres se deriva en parte de la idea que, luego del Concilio de Trento de 1545-1563, las mujeres progresivamente perdieron prerrogativas, derechos, rango y espacios de actuación independiente y política.

18. Mitchell, Silvia Z.: *op. cit*., p. 11.

que las relaciones de poder no eran homogéneas, simples o lineares, estudios del poder de las mujeres nobles o las reinas siguen haciéndose dentro de un marco que asume y presume que los hombres tenían y ejercían poder «pleno» (y por lo tanto legítimo y político), y que las mujeres cuando tenían poder, éste era informal, auxiliar, limitado, supeditado al de los hombres y, por lo tanto, apolítico[19]. Hoy, tal como ayer las describían las crónicas y documentos de diversa procedencia, se producen nociones de mujeres con poder político y público como voluntariosas, difíciles, problemáticas, o autoritarias.

Recientemente Alejandra Franganillo ha señalado que las mujeres de la nobleza en la corte de Madrid jugaron un importante papel como divulgadoras de noticias, y a veces hasta de secretos de estado de los que se enteraban por sus esposos o familiares, por lo que eran frecuentemente agasajadas con regalos por miembros de las diversas embajadas presentes en la corte real. Estas mujeres gozaron también de poder y autonomía, por lo que no era extraño que se les consultara, entre otras cosas, en materias de política, como fue el caso de la VI condesa de Lemos, doña Catalina de Zúñiga y Sandoval, hermana del duque de Lerma, valido de Felipe III quién la consultaba sobre importantes problemas políticos, y para quién ella servía como una importante mediadora de acceso a su figura[20]. Stefany Wragg, en su estudio sobre los orígenes de las reinas inglesas, por otro lado, detalla como el poder político-económico de estas mujeres estaba constituido en parte por su administración de la casa real (*household*) y los regalos que recibían de otros monarcas y figuras eclesiásticas, así como por su habilidad de ejercer patronazgo y liderazgo sobre doncellas y jóvenes damas nobles cuyas relaciones servían para establecer y solidificar vínculos con personas y diversas redes de las comunidades bajo su control y el de su esposo el rey. A la vez que su habilidad de patrocinar diversas entidades religiosas a través de donaciones, misas, el culto de santos patronos y/o el patronazgo artístico situaba a las reinas como una de las principales potencias financiera de su época. Aunque pocas reinas fueron gobernadoras por derecho propio, el mayor poder ejercido por ellas fue, sin duda, actuar como consejeras del rey y los herederos, tradición con raíces en prácticas germánicas, y que no en pocas ocasiones causó conflictos con obispos y otras figuras dentro de la corte[21].

En forma similar las virreinas en el imperio de los Austrias jugaron papeles mediadores importantes entre la corte virreinal y los diversos grupos que componían la sociedad virreinal, ejercieron patronazgos artístico y devocional y administraron sus respectivas casas viceregias. En algunos casos también asumieron cargos políticos como gobernadoras cuando sus consortes se ausentaban de la corte, llegando a legislar en casos urgentes, como fue el caso de la condesa de Lemos, doña Ana Francisca de Borja y Doria, mujer del virrey del Perú, don Pedro Fernández de Castro

19. Earenfight, Theresa: «A Lifetime of Power: Beyond Binaries of Gender», en Tanner, Heather J. (ed.): *Medieval Elite Women and the Exercise of Power, 1100-1400. Moving Beyond the Exceptionalist Debate*. New York, Palgrave, 2019, pp. 271-293.

20. Franganillo, Alejandra: «Female Agents at the Royal Palace of Madrid: Political Interests, Favors and Gifts (ca. 1598-1640)», *Culture & History* 11, 1, 2022: e008. doi: *https://doi.org/10.3989/chdj.2022.008*

21. Wragg, Stefany: *op. cit,*, pp. 11-16.

y Andrade (1667-1672), X conde de Lemos, de Castro Andrade y Villalba, VII marques de Sarria, duque de Taurisano y grande de España. Cuando en junio de 1668, el conde de Lemos se ausentó de Lima para dirigirse al sur del virreinato del Perú en las sierras de Puno a orillas del Lago Titicaca, la condesa de Lemos quedó a cargo del gobierno del virreinato. El virrey nombró a su esposa como gobernadora siguiendo el ejemplo del VI conde de Lemos Fernando Ruíz de Castro, quién como virrey de Nápoles (1599-1601) nombró en 1600 lugarteniente del reino a su hijo Francisco durante su ausencia de dos meses con una embajada del rey en Roma[22]. El virrey del Perú había obtenido autorización real previa a su designación de la condesa como gobernadora en su ausencia[23]. La condesa gobernó en Lima cinco meses menos un día, desde el 4 de junio al 3 de noviembre de 1668, en avanzado estado de preñez. Aunque sus poderes no fueron absolutos, debido a que el conde delegó sólo sus atribuciones cómo gobernador y capitán general, reteniendo las que correspondían a la autoridad del virrey como *alter nos* del rey, doña Ana Francisca emitió una serie de bandos de diversa índole entre los que, por ejemplo, se regulaba el precio de la cera en la ciudad. En su capacidad cómo gobernadora, la condesa también hizo frente a un ataque a Portobelo (en el istmo de Panamá) por el corsario inglés Henry Morgan que tuvo lugar el 11 de julio de ese mismo año, y sobre el cuál llegó noticia a Lima el 31 de agosto, mandando abastecimientos y municiones de guerra. También dispuso aprestos marítimos contra los ataques, y organizó la defensa, consiguiendo alejar el peligro de la costa limeña contra el saqueo que intentaron corsarios frente al puerto del Callao aprovechando la ausencia del virrey Fernández de Castro[24]. El pronto y decidido actuar de la condesa de socorrer a Portobelo llevó a Morgan y sus secuaces a abandonar el puerto, dando paso a repiques de campanas, misas, luminarias y una mascarada en su plaza celebrando su retirada. El rey Carlos II posteriormente por carta personal, felicitó a la condesa por la rapidez de sus actos, la recuperación del puerto, y por asegurar la integridad territorial de su imperio[25].

La provisión virreinal que transfería los poderes políticos de la gobernación del virreinato en la virreina durante la ausencia del virrey explicaba claramente las razones y los poderes delegados en ella por el virrey su marido,

> ...y es necesario porque no pare el despacho[,] dejar en mi lugar quien acuda a dar expediente a los negocios de Gobierno y Guerra por el tiempo de mi ausencia; en consideración de algunos justos motivos que tengo; y de que estando yo en el Reyno no toca el Gobierno a esta Real Audiencia de Lima; elijo y nombro a la Exma. Señora Condesa de Lemos, mi mujer, pa[ra] que en mi nombre, y representando mi propia persona, resuelva y determine todos los negocios y causas de Gobierno y Guerra con la misma facultad que yo lo puedo y deuo hacer sin limitación alguna; y le doy todo el

22. Basadre, Jorge: *El Conde De Lemos y su tiempo. (Bosquejos de una evocación y una interpretación del Perú a fines del siglo XVII)*. Lima, Editorial Huascarán, 1948, p. 239. Favarò, Valentina: «Un hombre al servicio del reey: Francisco de Lemos, Conde de Castro (1601-1620)», *Saitabi* 60-61 (2010-2011), p. 191n6.

23. Hanke, Lewis: *Los virreyes españoles en América durante el gobierno de la Casa de Austria: Perú*. Madrid, Atlas, 1979, t. IV, p. 236.

24. Basadre, Jorge: *op. cit*., pp. 239-241.

25. Archivo General de Indias (AGI), Lima 69, no. 4, Carta del Conde de Lemos, «nombramiento de gobernadora a la Condesa de Lemos, por ausencia del virrey», Lima, 30 de enero de 1669.

> poder necesario, y comisión en bastante forma, y juntamente para que pueda disponer y determinar qualquier duda, o litigio, que se ofreciere entre los Ministros de la Real Audiencia y lo que yo puedo como Presidente de ella; y mis Asesores, y el Auditor general de Guerra asistirán a los despachos según y de la suerte que hoy proceden...[26].

En la historiografía existente este caso se ha visto como atípico, y a veces también como ejemplo de los abusos de poder o actos de corrupción por parte del virrey. Estos hechos, sin embargo, deben ser considerados en el contexto más amplio de los siglos XVI y XVII cuándo a las mujeres nobles y de la realeza no sólo se les consideró como posibles reinas y virreinas por derecho propio, sino que también cómo alternativas viables a sus homólogos masculinos en importantes negociaciones diplomáticas gestionando la paz de significativos conflictos bélicos, y por lo tanto como actores plenamente políticos, en parte porque como señala Catherine Fletcher, el énfasis historiográfico en las diferencias de género que construye a estas mujeres como inexpertas, entre otras en materias bélicas, desatiende similitudes importantes en la forma en que los hombres y las mujeres fueron evaluados como diplomáticos en su época[27].

Cristóbal de Benavente y Benavides, en su *Advertencias para reyes, príncipes y embaxadores* que dedicó al príncipe heredero Baltasar Carlos (1629-1646), ofrecía ejemplos de mujeres que a través de la historia habían servido como intermediarias en diversos tipos de situaciones que habían negociado positivamente, en parte porque de acuerdo con este autor las mujeres poseían cualidades especiales de persuasión.

> Mugeres an sido embiadas muchas veces, i negociado felizmente con gran utilidad de la Republica. Entre Principes conjuntos en sangre ninguna persona es mas a propósito que ellas para confirmar voluntades, i mas si son madres, hijas, i hermanas[28].

Entre las cualidades femeninas citadas por Benavente estaban los ruegos, las lágrimas que poseían según este autor, el poder de «aplacar y desarmar» al oponente, como lo había señalado Tito Livio, «i como dixo Livio, la Ciudad que no pudieron los hombres defender, la defendieron mugeres con sus lagrimas, i ruegos,» y donde según Benavente, hasta,

> los Celtas, ... admitían a sus Consejos de guerra, i de gobierno a sus mujeres, porq[ue] avie[n]do de unas discordias implacables caido en una guerra civil; yendo las mujeres de una parte a otra por medio del rigor de las armas, compusiero[n] la discordia, i estableciero[n] la paz[29].

Más allá de las lágrimas, las mujeres poseían también destrezas diplomáticas. Entre los ejemplos más contemporáneos proporcionados por Benavente, añadía

---

26. Lohman Villena, Guillermo: *El conde de Lemos: virrey del Perú*. Sevilla, CSIC-Escuela de Estudios Hispano-Americanos (EEHA), 1946, pp. 119-120.

27. Fletcher, Catherine: «The Ladies' Peace Revisited: Gender, Counsel and Diplomacy», en Matheson-Pollock, Helen, *et alaii*: *Queenship and Counsel in Early Modern Europe*. New York, Palgrave, 2018, pp. 111-134: DOI: *https://doi.org/10.1007/978-3-319-76974-5_6*.

28. Benavente y Benavides, Cristóbal de: *Advertencia para reyes, príncipes y embaxadores*. *Dedicadas al serenissimo príncipe de las Españas don Balthasar Carlos de Austria N.S. En Madrid, por Francisco Martínez,* 1643, p. 120.

29. Benavente y Benavides, Cristóbal, de: *op. cit.*, pp. 122-123.

como «En nuestros tie[m]pos se juntaron en Cambrai tres Reinas, casi como Embaxadoras, a tratar, i concluir la paz entre el Emperador, i Reyes de España, i Francia,» refiriéndose obviamente a Luisa de Saboya, madre de Francisco I de Francia y a Margarita de Austria, tía de Carlos V, quienes en 1529 negociaron la paz entre Francia y España, que se firmó el 3 de agosto de ese año y es conocida como la Paz de las Damas o de Cambray[30]. Los intercambios de matrimonios entre dinastías eran parte intrínseca de estas conciliaciones y las reinas se convertían en garantizadoras de dicha paz. Este fue el caso de la Paz de Vervins de 1598 que se consolidó con los dos matrimonios en 1612 en el que Felipe III y Margarita de Austria intercambiaron hijos con los reyes franceses Enrique IV y María de Medici, a raíz de lo cual la infanta Ana Mauricia se casó con el príncipe francés futuro rey Luis XIII, y su hermano, futuro rey Felipe IV de España, lo hizo con la princesa francesa Isabel de Borbón. Más tarde, en 1660, María Teresa de Austria, hija de estos últimos, se casaría con Luis XIV sellando la Paz de los Pirineos firmada en 1659. Estos matrimonios de paz formaban parte de una tradición con una larga historia entre los Austrias cómo señala Martyn Rady en su extenso estudio de dicha dinastía, quién añade, que las damas que se trasladaban a las cortes virreinales también desempeñaron papeles similares[31].

Como era costumbre entre las mujeres de los Austrias, las virreinas desempeñaron un importante papel de hilo conector entre el palacio virreinal y los diversos grupos de poder local. También tuvieron siempre fuertes relaciones con las órdenes religiosas, en particular las femeninas, a través de sus visitas diarias a sus iglesias y capillas, de la práctica cultural de donaciones de joyas y muebles, la comisión de misas, el patrocinio de ciertas devociones, así como por confrontar a las figuras religiosas masculinas cuando estaban en desacuerdo con su control y/o injerencia en los espacios religiosos femeninos. Su participación u opinión en materias consideradas como propiamente políticas, sin embargo, les significó a las virreinas ser tachadas de dominantes, altivas, o corruptas, adjetivos que provenían en su mayoría de miembros masculinos del clero. Este fue el caso de la virreina de la Nueva España Blanca de Velasco, esposa del virrey don Álvaro Manrique de Zúñiga, marqués de Villa Manrique, e hija del conde de Nieva, quien fue catalogada como mujer «de ligeras costumbres y de carácter muy dominate y altivo» por fray Alonso de San Juan en una carta de 1587 al franciscano fray Antonio de los Ángeles del convento de San Francisco de Ciudad Real, donde relataba las «calumnias» levantadas contra un miembro de su orden secundadas por el virrey y «su alborotada esposa» la virreina[32].

Independientemente de la opinión del clero sobre el actuar de las mujeres en lo «público,» la casa de la virreina ejercía un gran poder social, económico y cultural dentro del virreinato. El poderío de las virreinas de acceder a recursos monetarios que les permitían comisionar obras de arte y misas, y patrocinar capillas y devociones de santos patronos, las convertía en importantes motores económicos y culturales renovadores dentro de la corte virreinal. Pero también porque además de su activa

30. Benavente y Benavides, Cristóbal, de: *op. cit*., p.124
31. Rady, Martyn: *op. cit*.
32. Valle-Arizpe, Artemio de: *Virreyes y Virreinas de la Nueva España. Tradiciones, leyendas y sucedidos del México virreinal*. México, Porrúa, 2000, p.14.

participación en la vida cultural y política de la ciudad, sus damas de honor y/o los miembros de su propia familia se casaban con poderosas familias criollas de la élite local, creando lazos importantes entre la corte virreinal y Madrid, a pesar de las disposiciones reales que intentaron prohibir dichos enlaces[33]. En ocasiones, las virreinas también se preocuparon de gestionar negocios con sus familias peninsulares, como fue el caso de la virreina de la Nueva España doña Elvira María de Toledo, condesa de Galve (1688-1696)[34]. Quién, como señala Daniela Pastor Téllez, es ejemplo de una virreina que mantuvo negocios con España sin necesidad de intermediarios oficiales, no por corrupción como comúnmente se han interpretado sus acciones, sino porque vendía objetos de lujo que recibía como regalos de la corte de Madrid, que debido al número reducido de flotas y el monopolio comercial de la corona eran difíciles de conseguir en México. Los regalos procedentes de Madrid le permitían a doña Elvira sortear restricciones oficiales, convirtiendo su negocio, cómo afirma Pastor Téllez, en «una cuestión económica distinta…un sistema de comercio femenino, autónomo de las instituciones monárquicas, pero dentro del decoro esperado de la mujer noble»[35].

Con la excepción de Margarita de Saboya, virreina de Portugal entre 1634 y 1640 y de Germana de Foix, virreina de Valencia entre 1523 y 1536, la primera nombrada por Felipe IV y la segunda por Carlos V, y que de acuerdo a la política de la época y a pesar de su sexo actuaron como *alter ego* del rey (y no de la reina), las virreinas como esposas de virreyes no fueron o actuaron como el *alter ego* de la reina como han sugerido algunos, debido en parte a que el título de virrey no era un título nobiliario ni hereditario, sino una dignidad otorgada por el rey a cada virrey por separado y por un tiempo limitado[36]. Tampoco existieron reglas oficiales que formularan la composición de la casa de la virreina, o dictámenes específicos codificando su comportamiento oficial, más allá de aquellas que toda mujer de linaje noble debía observar. La virreina como esposa de virrey fue, sin embargo, también una figura pública y política y por lo tanto sujeta a, e influenciada por, los dictámenes que definían el papel y los comportamientos políticos del virrey.

La ceremonia de la entrada oficial del nuevo virrey marcaba la «toma de mando» y comienzo formal de su gobierno, durante la cual la ciudad cabeza de reino se erguía como una sinécdoque de todo el virreinato y el virrey personificaba al rey. La entrada virreinal era, por lo tanto, una manifestación del poder político de la monarquía y casi exclusivamente de privilegios y prerrogativas masculinas[37]. Cómo acto que iniciaban el mandato político del virrey, las mujeres solían ser un elemento discreto participando como observadoras invisibles detrás de las celosías

33. Ver carta de la condesa de Galve al marques de Távara, firmada en México a 5 de junio de 1696, donde se lamenta que en su regreso a la corte varias de sus criadas y camareras se quedan en la Nueva España luego de casarse. Dodge, Meredith D; Hendricks, Rick: *Two Hearts, One Soul. The Correspondence of the Condesa de Galve, 1688-96*. Albuquerque, University of New México Press, 1993, pp. 231-232.

34. Pastor Téllez, Daniela: «Una virreina comerciante: el caso de la condesa de Galve», *Anales del Museo de América* XXV, 2 (2017), pp. 199-201 y 203-204.

35. Pastor Téllez, Daniela, *op. cit*., p. 202.

36. Ver Rivero Rodríguez, Manuel: *La edad de oro*, pp. 67-96.

37. Osorio, Alejandra B.: *Inventing Lima*, p. 60.



FIGURA 2. DOÑA TERESA DE CASTRO Y DE LA CUEVA, MARQUESA DE CAÑETE. Museo de Osma, Lima, Perú

que cubrían las ventanas y balcones del palacio virreinal. En Nápoles las virreinas entraban en la ciudad en carroza con el virrey montado a caballo a su lado, seguidos por las damas más notables de la ciudad, simbolizando la unión de la corona con la nobleza napolitana[38]. Las virreinas, sin embargo, no siempre tuvieron un papel secundario en estas importantes ceremonias políticas.

La ciudad de Los Reyes, conocida más comúnmente como Lima, se designó como cabeza de la corte virreinal en 1542, y su primera virreina fue doña Teresa de Castro de la Cueva, señora del condado de Andrade, marquesa de Cañete, y esposa del octavo virrey don García Hurtado de Mendoza, IV marqués de Cañete (FIGURA 2). El marqués y la marquesa de Cañete habían zarpado de España en marzo de 1598

38. Rivero Rodríguez, Manuel: «Como reina», p. 813.

y llegaron al puerto limeño del Callao a principios de noviembre[39]. La llegada de la primera virreina marcó la madurez política del virreinato luego de un comienzo tumultuoso, con una guerra civil muy prolongada y el intento de los sublevados de proclamar rey a un hermano del conquistador Francisco Pizarro, así como de numerosos asesinatos, entre ellos los del propio Pizarro en 1541 y el del primer virrey Blasco Núñez de Vela degollado en 1546.

El arribo de doña Teresa a Lima con su nutrido séquito de nobles damas españolas, en este contexto, marcó el inicio de una nueva vida cortesana, desconocida hasta entonces en el virreinato. La presencia de doña Teresa dotó a la ciudad de Los Reyes de un capital cultural y simbólico sin precedentes en una época en que Lima aún no establecía su primacía como ciudad cabecera española en el virreinato frente a la ciudad del Cuzco, antiguo centro político y simbólico del poder conquistado inca[40]. Doña Teresa era hija de don Pedro Fernández de Castro Andrade y Portugal, *el viejo*, V conde de Lemos, II marqués de Sarria, III conde de Villalba, I conde de Andrade, y grande de España de la primera clase y antigüedad y de doña Leonor de la Cueva y Girón, la cual era hija segunda de Beltrán II de la Cueva y Toledo, III duque de Alburquerque, conde de Ledesma y Huelma, grande de España de la primera clase y antigüedad, virrey de Aragón y de Navarra y caballero de la Orden del Toisón de Oro y de la duquesa doña Isabel Girón, a su vez hija mayor de don Juan Téllez-Girón, II conde de Ureña, señor de las Villas de Osuna, Peñafiel, grande de Castilla, camarero mayor y notario mayor y de la condesa doña Leonor de la Vega y de Velasco, de la Casa Ducal de Frías[41]. Debido a la elevada posición social de la virreina, y el hecho de ser la primera mujer noble española en honrar la ciudad con su presencia, la ciudad de Lima la recibió con una entrada pública propia, que tuvo lugar un día antes que la del virrey. Esta entrada oficial de una virreina marcó una innovación en los rituales políticos de la ciudad, ya que presentó formalmente a la esposa del virrey como una figura pública y política por derecho propio, en lo que, hasta ese momento, había sido un espacio de poder exclusivamente masculino[42].

Al desembarcar en el Callao, doña Teresa fue recibida con un saludo militar ejecutado por los galeones en el puerto y música de timbales y trompetas, ritual que más tarde fue realizado de igual forma para el virrey. La entrada de la marquesa a Lima constituyó un ritual político que enfatizaba los lazos familiares, el linaje y la cultura cortesana, en alusión a los roles que jugaban las mujeres nobles en la familia, y en una Lima (quizás) más *civilizada*. La marquesa iba lujosamente vestida de verde, color del blasón de su linaje en una litera de color carmesí que llevaban los nobles de la ciudad, la cual era seguida por miembros de su familia y casa que la habían acompañado al Perú, así como de figuras políticas locales relevantes. A la derecha de su silla, en señal de preeminencia, iba el virrey saliente don Francisco de Torres y Portugal, conde de Villar Don Pardo con su hijo Gerónimo ambos a caballo,

39. Osorio, Alejandra B: *Inventing Lima*, pp. 74-75.
40. Osorio, Alejandra B.: *Inventing Lima*, pp. 35-55.
41. Fernández de Béthencourt, Francisco: *Historia genealógica y heráldica de la monarquía española. Casa Real y Grandes de España*. Madrid, Establecimiento Tipográfico de Enrique Teodoro, 1902, t. 4, pp. 536-537 y 539.
42. Osorio, Alejandra B.: *Ibidem*.

mientras que a su izquierda, señalando un rango inferior, también a caballo la acompañaban su hermano, don Beltrán de Castro y de la Cueva, caballero de la Orden de Alcántara, capitán de Hombres de Armas de las Guardias Viejas de Castilla, y gentil hombre de la boca de Felipe II y don Pedro de Córdova y Guzmán, sobrino del nuevo virrey marqués de Cañete y miembro de su casa virreinal[43].



FIGURA 3. PLATO CON EL BLASÓN DE GARCÍA HURTADO DE MENDOZA Y MANRIQUE Y TERESA DE CASTRO Y DE LA CUEVA, 1588-1593. PORCELANA CON DECORACIÓN AZUL BAJO VIDRIADO. Museum of Fine Arts, Boston

Seguían a la silla de la virreina, una jaca ensillada en plata ofrecida por la ciudad virreinal a doña Teresa escoltada por cuatro lacayos y cubierta con un terciopelo purpúreo acentuado con una gualdrapa de plata, y otra silla de manos negra en la que viajaba su camarera mayor doña Ana de Zúñiga con su nieta Brianda de Luna y Zúñiga, hija de don Juan de Luna, maestresala del virrey y menina de la virreina. Otra carroza y numerosos carruajes transportaban tres dueñas de honor, la esposa del secretario del nuevo virrey y una larga lista de damas de honor, doncellas, ayudas de cámara, meninas y criadas de doña Teresa. Este distinguido cortejo iba encabezado por el mayordomo mayor y caballerizo del virrey, y en la retaguardia lo cerraban, el capitán de la guardia del virrey seguido por los guardias con sus cabezas descubiertas en señal de respeto, acompañados a su vez por nobles y personajes distinguidos de la elite local y una gran multitud de gente de toda condición[44]. Este séquito transitó las calles de Lima que llevaban al palacio virreinal situado en un costado de la plaza mayor marcando con su recorrido el espacio que al día siguiente nuevamente recorrería el virrey en su entrada oficial a la ciudad. La entrada de la virreina se convirtió en una ceremonia regular en Lima a partir de entonces[45].

La corte virreinal, como es sabido, fue un importante centro de producción cultural, y la virreina y su casa constituyeron un referente para establecer y determinar prácticas y gustos culturales, así como renovar la moda de la ciudad ya que con ellas se introducían las últimas tendencias de Europa que marcaban los estilos seguidos por las mujeres en la corte virreinal y otras ciudades y lugares del reino. Las virreinas también podían marcar otras tendencias, como lo hizo doña Teresa con la vajilla del palacio virreinal decorada con el escudo de armas de los marqueses de Cañete (FIGURA 3) que, habiendo sido manufacturada en la China, arqueólogos han encontrado en diversos lugares más allá de los confines de Lima

43. Osorio, Alejandra B.: *Ibidem*. Ver también, Fernández de Béthencourt, *op. cit*., pp. 538-539.
44. Osorio, Alejandra B.: *op. cit*., p. 75.
45. Osorio, Alejandra B.: *Ibidem*.

como Panamá, el Caribe, y Asia[46]. Las virreinas también influyeron en los hábitos alimenticios y gustos culinarios al introducir nuevos ingredientes y recetas que, con el tiempo, llevaron al desarrollo de una cocina de «fusión» virreinal altamente sofisticada de ingredientes y técnicas culinarias europeas y andinas, y que fueron eventualmente exportadas a otros puntos del virreinato y del imperio a los que se añadieron técnicas y elementos asiático y africanos, como el arroz y el comino, o la canela y el azúcar[47]. Estas transferencias culinarias y culturales entre las Indias y la península Ibérica, se extendieron a otros puntos de Europa, como sucedió con la consorte de Carlos III de Inglaterra, Catalina de Braganza, quién en 1662 a través de su dote que incluía los territorios portugueses de Bombay (Mumbay) introdujo la corte inglesa una variedad de productos como la caña de bambú, el barniz, el algodón, la porcelana y el té, transformando no sólo el gusto y el vestuario sino también los comportamientos y rituales de la corte inglesa, pero también las decoraciones de las casas de sus nobles al modo achinado con la introducción de biombos, además de los modos de producción de telas, muebles y porcelanas, entre otros[48].

NOBLES INDÍGENAS EN LA CORTE DE MADRID

La cultura política de los Austrias españoles aún se entiende como una transferencia unilateral europea, que fue copiada y exagerada en los dominios de ultramar con el afán de imitar y enaltecer las pretensiones ambiciosas de los nobles criollos y mestizos del nuevo mundo. En otras palabras, la cultura política que caracterizó a los Austrias españoles es considerada como original y legítimamente practicada en Europa, pero no en las Indias dónde presumiblemente fue simplemente una copia defectuosa[49]. Esto se debe en gran parte a un esquema teórico que, como han señalado Carolyn Dean y Dana Liebshon, entiende el arte «híbrido» y por lo tanto la cultura «mestiza» como un producto de la expansión europea[50]. Fenómeno cultural que se presume también solo existió en el mundo *más allá* de Europa produciendo en los confines del imperio una copia imperfecta y derivativa del original europeo que se mantuvo a través del tiempo impoluto[51]. Las influencias culturales en el imperio español, sin embargo, también viajaron del nuevo al viejo mundo a través de, entre otros, la nobleza indígena que se instaló desde muy temprano en el siglo XVI, en la corte de Madrid y otros puntos de la península Ibérica. Estos nobles

46. Teresa Canepa, Conferencia de apertura al encuentro *Asia-Pacific in the Making of the Americas*. Center for the Study of Race and Ethnicity in America, Brown University, 8 de diciembre de 2012.

47. Olivias Weston, Rosario: *La cocina en el Virreinato del Perú*. Lima, Escuela Profesional de Turismo y Hotelería Universidad de San Martín de Porres, 1996, pp. 169-244.

48. Thomas, Gertrude Z.: *Richer than Spices. How the Royal Bride's Dowry Introduced Cane, Lacquer, Cottons, Tea, and Porcelain to England, and So Revolutionized Taste, Manners, Craftsmanship, and History in both England and America*. New York, A. Knopf, 1965.

49. Osorio, Alejandra B.: «The copy as original: the presence of the absent Spanish Habsburg king and colonial hybridity», *Renaissance Studies* 34, 4 (2019), pp. 705-721.

50. Dean, Carolyn; Leibsohn, Dana: «Hybridity and its Discontents: Considering Visual Culture in Colonial Spanish America», *Colonial Latin American Review* 12 (2003), pp. 5–35.

51. Osorio, Alejandra B.: *ibid*.

del nuevo mundo desempeñaron un papel importante dentro del imperio, ya que desde un punto político no sólo aseguraron lealtad y recursos importantes para el rey español, sino que también le proporcionaron unidad y coherencia cultural y, por lo tanto, relativa tranquilidad al imperio.

La nobleza indígena en los reinos del Perú tuvo esencialmente dos ramas u orígenes. Una rama ligada a los descendientes de la élite incaica, y la otra que procedía de los señores étnicos o curacas, quiénes bajo la monarquía española inicialmente gozaron de privilegios tales como la exención de servicios personales y pago de tributos por sus servicios al rey durante las guerras de conquista, hacia fines del siglo XVI se convirtieron en nobles e hijosdalgo por real cédula[52]. Los descendientes de los incas, por su parte, formaron una nobleza titulada cuyos linajes incaicos, aunque no siempre claros, fueron (re)formulados como los de una nobleza indígena virreinal-imperial de los Austrias españoles por medio de títulos y privilegios otorgados por el rey español[53]. Este fue el caso de Sayri Túpac, a quién en 1558, se le concedieron en perpetuidad las parcelaciones contenidas en lo que hoy es el Valle Sagrado de los Incas en el Perú por «título de mayorazgo a la manera de aquellos fundados en España con licencia real,» así como de tres vastas encomiendas con rentas anuales de 20.000 pesos[54].



FIGURA 4. *MATRIMONIOS DE MARTÍN DE LOYOLA CON BEATRIZ ÑUSTA Y DE JUAN DE BORJA CON LORENZA ÑUSTA DE LOYOLA*, S, XVII. Museo de Osama, Lima, Perú

Sayri Tupac y su esposa, la princesa inca Cusi Huancay tuvieron una hija, Beatriz Clara Coya, a la que se le conocía como doña Beatriz de Mendoza, quién, en 1561 tras la muerte de su padre, se convirtió en su única heredera. Beatriz Clara Coya se casó con Martín García de Loyola, caballero de la Orden de Calatrava, hijo único de Martín García de Loyola, nieto paterno de Martín García de Oñaz y Loyola, hermano mayor de Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús (FIGURA 4)[55]. Don Martín había nacido en 1549 en la villa vasca de Azpeitia, y en 1569 viajó al Perú con el virrey Francisco de Toledo. Este virrey le otorgó más tarde una suma de 1.500 pesos y concertó su matrimonio con Beatriz Clara Coya, consolidando con esta unión una importante unidad política dentro del virreinato para la monarquía[56]. Don Martín

52. Pease G.Y., Franklin: *op. cit.*, pp. 85-87.

53. Pease G. Y., Franklin: *op. cit*., p. 129. Quispe-Agnoli, Rocío: *op. cit.*.

54. Lohmann Villena, Guillermo: *El Señorio de los Marqueses de Santiago de Oropesa en el Perú*. Madrid, Anuario de Historia del Derecho Español (1948-1949), p. 2 y Osorio, Alejandra B.: «*Ser noble*», pp. 393-396.

55. Cahill, David: «The Jesuits, the Incas and the Making of the *Pax Colonial*», *Journal of Iberian and Latin American Studies,* 6, 2 (diciembre 2000), pp. 70-71.

56. Entre 1579 y 1582, García de Loyola fue gobernador de Potosí y en 1581 fue nombrado por el rey Gobernador y Capitán General de Rio de la Plata, puesto que no llegó a ocupar; en 1586, el virrey Conde de Villar Don Pardo lo designó corregidor de Huamanga y Huancavelica y, posteriormente, fue General de la Flota española en la Mar del

siendo gobernador de Chile murió en 1598 y doña Beatriz lo hizo en 1600, cuando por orden del virrey Luís de Velasco, todos los privilegios, derechos y haciendas que dejó la Coya, recayeron en su única hija Ana María Lorenza cómo heredera única del mayorazgo y demás bienes que poseyera su madre por línea materna[57].

En 1603, Ana María Lorenza viajó a España por orden de Felipe III, quedando en Madrid bajo la tutela de Juan de Borja y Castro, I conde de Mayalde y consorte de Ficalho, y caballero de la Orden de Santiago. Don Juan era el segundo hijo varón de Francisco de Borja y Aragón, IV duque de Gandía y I marqués de Lombay y de Leonor de Castro y Meneses, dama de compañía de la emperatriz Isabel de Portugal, esposa de Carlos V[58]. Don Francisco fue canonizado en 1671 como San Francisco de Borja junto con otros cuatro, entre los que se incluía la primera criolla Santa Rosa de Lima[59]. Don Juan había sido embajador en Portugal y Alemania, mayordomo mayor de la viuda de Maximiliano II, la emperatriz María, y con posterioridad al traslado de la corte a Madrid, sirvió también a la reina Margarita de Austria, esposa de Felipe III. Fue miembro del Consejo de Estado, presidente del Consejo de Portugal y tío del favorito de Felipe III, el duque de Lerma. La residencia de don Juan en Madrid, donde vivió la Coya hasta la muerte de éste en 1606, estaba situada cercana al palacio real, frente al monasterio de las Descalzas Reales. Luego de la muerte de don Juan, su viuda le puso a Ana María Lorenza casa y servicio independiente con una aya, un camarero, un médico con sueldo de 6.000 maravedís anuales, además de un boticario, un repostero y una doncella de cámara[60].

Al cumplir Ana María Lorenza los 18 años, Felipe III, consolidando aún más la unidad política de su monarquía con los reinos del Perú, casó (FIGURA 4) a quién para entonces firmaba como doña Ana María de Loyola Coya con Juan Enríquez de Borja y Almansa, hijo segundo de Álvaro de Borja, quién a su vez era hijo de San Francisco de Borja y embajador en Roma y de Elvira Enríquez de Almansa, su sobrina, y V marquesa de Alcañices. Don Juan Enríquez era, por lo tanto, nieto del santo. La boda tuvo lugar en Madrid el 23 de junio de 1611 y la dote de doña Ana María incluyó, entre otras, sus encomiendas en el Valle de Yucay, Jaquijahuana, Hualaquipa y Púcara en el Perú, con un rendimiento anual de 10.000 ducados, 1.500 pesos asignados a su padre por la captura del Inca Túpac Amaru, además de una cantidad no precisada que le debía la corona en concepto de restitución de tierras y rentas despojadas de su heredad por el virrey Francisco de Toledo. Así como las tierras que había heredado como única

Sur. El Marqués de Cañete (1589-1596) le hizo merced del servicio de 70 indios tributarios y 125 jóvenes para explotar el obraje de Quispihuanca en el valle de Yucay, dotación que fue, más tarde, reiterada por el virrey Príncipe de Esquilache (1615-1621). En 1592 fue nombrado Gobernador y Capitán General de Chile, tomando posesión del cargo en diciembre de ese año, estableciendo su residencia con doña Beatriz en Concepción en 1593, donde nació su única hija, Ana María Lorenza.

57. Lohmann Villena, Guillermo: *El Señorío*, p. 14, 20-21.

58. Don Juan de Castro y Borja, nacido en Bellpuig en 1533, falleció en 1606 en las casas reales de San Lorenzo El Escorial. Lohmann Villena, Guillermo: *El Señorío,* pp. 24-26, 30-31, y 34.

59. Osorio, Alejandra B: *Inventing Lima*, p. 133-135; Dandelet, Thomas James: *Spanish Rome, 1500-1700*. New Haven, CT, Yale University Press, 2001, pp. 211-214.

60. Osorio, Alejandra B.: «Ser noble».

hija y heredera de don Martín García de Loyola en Azpeitia[61]. Su dote además incluía considerables sumas de dinero, el menaje doméstico que comprendía costosas joyas, variedad de piezas de plata, escudillas, platos diversos, una cadena de oro y otra de oro esmaltado, una cruz de oro con reliquias, zarcillos de oro con diamantes, una jarra de oro y bacía de plata, salvaderas de oro y plata, una cama de nogal, siete «paños de figuras» valorados en 9.400 reales, dos escritorios de Alemania y dos bufetes de nogal[62]. Las arras prometidas por el novio, entre otras, incluían 6.000 ducados y 300.000 maravedíes de rentas de posesiones en Zaragoza, Mallorca y Cerdeña[63]. Los testigos del enlace fueron el Príncipe de Esquilache, el duque consorte de Villahermosa, y Antonio de Borja, hermano del prometido[64]. La residencia de Ana María Lorenza en la corte estuvo establecida en un palacio situado en la calle de Corito a escasos pasos del Alcázar Real cuyos interiores estaban cubiertos por refinados tapices pertenecientes a doña Ana, algunos con sus escudos de armas y otros de finos *cumbes*[65]. El palacio también poseía una importante biblioteca, muebles importados de Alemania y de otros puntos del imperio, cuantiosa platería y cristal, así como lujosa ropa, diamantes y otras joyas costosas[66].

El primero de mayo de 1614, Felipe III le otorgó a doña Ana María Lorenza García Sayri Túpac de Loyola la dignidad de Adelantado del Valle de Yupanqui y, en 1618, el título del marquesado de Santiago de Oropesa[67]. Este título nobiliario de carácter hereditario le fue concedido en el virreinato del Perú a doña Ana como noble inca, Coya o princesa, nieta de Sayri Tupac Inca descendiente de lo que los españoles identificaron como la dinastía real inca, por línea femenina[68]. Los nuevos marqueses de Oropesa ostentaron, por lo tanto, el primer título nobiliario que, más allá de los virreyes, se incorporó a la sociedad virreinal. Entre 1617 y 1626 la pareja residió en Lima y en el Cuzco[69]. A su regreso a Madrid en 1626, los marqueses transportaron 45 barras y mil marcos de plata, y primero residieron frente a la Iglesia de San Juan en un palacio que se comunicaba con el templo por un pasadizo, para luego

61. Estos bienes consistían en casas principales en la villa, manzanares, variedad de ganado, además de los caseríos de Echaniz de Abajo y Echaniz de Arriba y Murguil, haciendas de calidad, un juro de 6.000 ducados «de principal a razón de veinte mil maravedís el millar, situado a su favor sobe las alcabalas de la Villa de Torrejón de Velasco». Lohmann Villena, Guillermo, *El señorio*, p. 35 y Osorio, Alejandra B.: «*Ser noble*».

62. Lohmann Villena, Guillermo, *El señorio*, p. 35.

63. Cahill, David: *op. cit*., p. 38n63.

64. Para la boda, don Juan le regaló a doña Ana un brazalete con 58 diamantes que lució el día de su boda, además de una cadena y cintillo de diamantes valoradas en 24.000 reales, y un «manguito de martas cebellinas». Lohmann Villena, Guillermo: *El señorio*, pp. 35-37.

65. *Cumbes* eran los refinados textiles confeccionados de fina lana de alpaca para uso exclusivo de los emperadores incas antes de la conquista.

66. Poseían también coches y caballos, por lo que la manutención de su casa era cuantiosa. Lohmann Villena, Guillermo: *El señorio*, pp. 36-37.

67. Atienza, Julio de: *Títulos nobiliarios hispano-americanos*. Madrid, Aguilar, 1947, pp. 284-285. Este marquesado tuvo sus orígenes en la hija de Huayna Capac, Inés Yupanqui o Huaylas, quien fue mujer de Francisco Pizarro con quien tuvo dos hijos, y en 1538 se casó con Francisco de Ampuero. Ver Pease G. Y.: *op. cit.*, p. 119.

68. Este marquesado junto con el del Valle de Oaxaca, otorgado en 1529 a Hernán Cortes, el ducado de Veragua otorgado a Cristóbal Colon en 1537, y el ducado de Atrisco en la Nueva España y el marquesado del Valle de Tojo en la provincia de Jujuy en el norte del virreinato del Rio de la Plata, ambos muy posteriores, otorgados en 1708, fueron los únicos señoríos plenos en América.

69. Lohmann Villena, Guillermo: *El señorio*, p. 39. Dunbar Temple, Ella: *La descendencia de Huayna Capac*. Lima, Universidad Nacional de San Marcos, 2009, pp. 39-40.



FIGURA 5. *ROQUE BALDUQUE, NUESTRA SEÑORA DE LA EVANGELIZACIÓN*, MADERA POLICROMADA, S. XVI. Catedral de Lima, Perú

hacerlo junto al Monasterio de Santa Clara en un palacio que perteneció más tarde al Marqués de Jódar. La riqueza de los marqueses de Oropesa les permitió en 1609, prestar la vajilla necesaria para el viaje que realizó a Hungría el cardenal-arzobispo de Sevilla, Diego de Guzmán, como miembro del cortejo que acompañó a la infanta María, hermana de Felipe IV, en dicho viaje. El servicio incluía fuentes, azafates, aguamaniles, cantimploras, etc., que sumaban «un peso de 304 marcos de plata labrada, con un valor total de 38.000 reales de plata»[70].

70. La casa de los marqueses de Oropesa estaba adornada con retratos y *cumbes* o tapices que cubrían los muros del oratorio. Además, tenía una biblioteca que contenía, entre otros objetos, mapas, mapamundis, libros

Esta nobleza nacida de la conquista de las Indias también residió en la península más allá de la corte en Madrid. La poderosa mestiza doña Francisca Pizarro, hija del conquistador español Francisco Pizarro y de Inés Huaylas Yupanqui, hija del gobernante inca Huayna Capac y de su hermana Contarhuacho, en 1541 tenía 7 años cuando su padre fue asesinado. En 1551 por orden del emperador Carlos V, Francisca se trasladó a España, y como era costumbre de las mujeres de su condición social, antes de dejar el virreinato, entre otras obras, fundó una capellanía en memoria de su padre Francisco y patrocinó la construcción de un sepulcro para su cuerpo en la Catedral de Lima con una dotación de 500 pesos oro, encargando también una talla de Nuestra Señora de la Evangelización al escultor sevillano Roque Balduque para la dicha capilla (FIGURA 5). De camino a España, Francisca donó dinero a numerosos conventos en su recorrido, entre otros, en Panamá para la construcción del convento de San Francisco y a su llegada al puerto de Sanlúcar de Barrameda importantes sumas al monasterio de Nuestra Señora de Barrameda[71].

En 1552 ya en España Francisca, única heredera de la herencia de su padre se casó con su tío Hernando Pizarro nacido en 1503, único hijo legítimo de Gonzalo Pizarro con doña Isabel de Vargas (quien murió en 1508). Hernando y Francisca poseyeron numerosas propiedades en España, siendo la más notable el palacio ubicado en la ciudad extremeña de Trujillo, que perteneció al padre de Hernando y que hoy es conocida como el Palacio de la Conquista (FIGURA 6). La remodelación de este palacio comenzó alrededor de 1562 y se concluyó a finales de la década de 1570. Fue



FIGURA 6. PALACIO DE LA CONQUISTA, TRUJILLO DE EXTREMADURA



FIGURA 7. DETALLE: PALACIO DE LA CONQUISTA, TRUJILLO DE EXTREMADURA. ESCUDO DE ARMAS DEL MARQUÉS DE LA CONQUISTA

de historia, obras clásicas, vidas de santos, reglas de la orden de Santiago, libros de minería y numismática, las *Confesiones* de San Agustín, libros de ajedrez y diccionarios. Disponían de esclavos árabes, un cochero y un soto cochero para atender una carroza con tiro de cuatro mulas y una silla de manos. *Ibíd*., p. 44.

71. Rostworowski de Diez Canseco, María: *Doña Francisca Pizarro. Una ilustre mestiza, 1534-1598*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1989, p. 42. AGI, Justicia, 1054, No. 2, Año de 1552, R.2, Pleito entre Francisco de Ampuero y Doña Francisca Pizarro por los gastos de su viaje.



FIGURA 8. DETALLE: PALACIO DE LA CONQUISTA, TRUJILLO DE EXTREMADURA. FRANCISCO PIZARRO (SUPRA) Y BEATRIZ HUAYLAS YUPANQUI (INFRA).

el primer palacio en Trujillo construido en un estilo renacentista que abrió el edificio medieval al exterior a través de balcones, galerías y logias, en marcado contraste con los masivos y cerrados edificios medievales de la ciudad[72]. Su programa iconográfico fue también un ejemplo temprano de arquitectura parlante en Trujillo, con su prominente escudo de armas del marqués de la Conquista (FIGURA 7), que narraba la conquista del Tawantinsuyu—como se conocían entonces las cuatro partes que formaban el imperio inca, por el padre de Francisca, asesinado en el Perú en 1541, y cuyo título le había sido otorgado por Carlos V en 1531. Debajo de este escudo, el nuevo linaje de los Pizarro-Yupanqui quedaba explícito en las cuatro figuras humanas que por un lado exhibían los bustos de los progenitores de Francisca: don Francisco Pizarro y la princesa inca Beatriz Huaylas Yupanqui (FIGURA 8), y por el otro, los de la propia patrona del edificio y de su marido Hernando (FIGURA 9).

Entre 1571 y 1579, la construcción del nuevo palacio se interrumpió debido a un litigio que Francisca había entablado a la ciudad de Trujillo por daños y perjuicios que, al año siguiente de la muerte de Hernando Pizarro en 1578, ganó Francisca por un valor de 80.000 maravedíes. En 1579 se inició una segunda fase de la construcción con notables cambios en los aparejos y ménsulas de piedra, así como en los marcos y cornisas, que reflejan transformaciones en las técnicas de construcción y en la estética en los años transcurridos desde la primera fase de sus renovaciones. Quizás más importante sea, sin embargo, que ésta segunda fase incluyó en sus cuartos interiores decoraciones que contenían motivos incaicos como los *Orejones* –o figuras con los lóbulos de las orejas extendidos característicos de los emperadores incas, así como una variedad de adornos de figuras de animales andinos talladas en piedra y madera en representaciones de estilo prehispánico. Estas decoraciones interiores y exteriores, incluido el escudo de armas, fueron también aparentemente pintadas en colores hechos con pigmentos y colores provenientes tanto de Europa como de las Indias[73].

72. Ver, Ramos Rubio, José Antonio: «Doña Francisca Pizarro y su proyección en la arquitectura trujillana en la conquista de América», *Alcántara: revista del Seminario de Estudios Cacereños* 44 (1998), pp. 15-54.

73. Ver, Sanz Fernández, Francisco: «El arte de la carpintería de lo blanco en el Palacio de la Conquista», *Norba. Revista de Arte*, vol. XXIV (2004), pp. 31-42 y «Nuevos aportes documentales sobre el Palacio del Marqués de la Conquista en Trujillo (Cáceres): Una obra inédita de los maestros Sancho de Cabrera Solís y Jerónimo González», *Norba. Revista de Arte*, vol. XXVII (2007), pp. 55-74; Olmedo Sánchez, Yolanda Victoria: «El mecenazgo

Doña Francisca murió con 64 años en Madrid en 1598 en la calle del Príncipe, donde residía desde 1581 luego de su segundo matrimonio con Pedro Arias Dávila Portocarrero, y fue enterrada en el convento de la Trinidad Calzada a escasas cuadras de su residencia. En su testamento dejó una larga lista de donaciones a hospitales y conventos de España y de Lima, entre los cuales destacan las destinadas al convento de Recoletos Agustinos, el Colegio de Ildefonso y el hospital de Antón Martín en su propio barrio madrileño, así como los fondos destinados para la construcción del convento de la Merced en Trujillo de Extremadura. Doña Francisca también señaló construir una Iglesia en Huaylas, lugar de nacimiento de su madre la princesa inca Quispe Sisa en el virreinato peruano, y dejó cuantiosas donaciones para la evangelización de los indios del valle de Lima y de la parroquia indígena de Chuquitanta en la ciudad virreinal[74].



FIGURA 9. DETALLE: PALACIO DE LA CONQUISTA, TRUJILLO DE EXTREMADURA. HERNANDO PIZARRO (SUPRA) Y FRANCISCA PIZARRO (INFRA)

CONCLUSIONES

Las numerosas transformaciones del palacio de la Conquista de Trujillo de Extremadura personifican la esencia de la cultura política de los Austrias españoles en ambos lados del mar océano. Un palacio grande y sólido con antiguas raíces y estructuras, en este caso en la península, que en diversas épocas y por circunstancias históricas distintas fue reconstruido y transformado con materiales y por hombres y mujeres procedentes de diferentes puntos del imperio. En forma análoga a la historia de la transformación de su estructura medieval en palacio renacentista, el proceso de formación y transformación de la cultura política del imperio de los Austrias españoles no fluyó solo de reinos metropolitanos a colonias periféricas ansiosas de imitación y engrandecimiento, ni fue obra solo de hombres poderosos de un lado del mar océano. Los ejemplos de doña Ana Coya y Francisca Pizarro en la corte madrileña y las virreinas que viajaron a las Indias, revelan el papel activo y primordial ejercido por las mujeres nobles de diversa procedencia en la transmisión, construcción, transformación y consolidación de la cultura política que caracterizó al vasto imperio de los Austrias españoles, *en todos sus confines*. Dichos ejemplos, reiteran la imperante necesidad de revisar críticamente los paradigmas existentes utilizados para pensar, investigar e interpretar dinámicas y prácticas culturales,

arquitectónico femenino en la Edad Moderna», en Díez Jorge, María Elena (ed.): *Arquitectura y mujeres en la historia*. Madrid, Editorial Síntesis (2015), pp. 243-272.

74. Archivo Arzobispal de Lima, Sección Papeles Importantes, «Testamento de doña Francisca Pizarro».

políticas, y de género, en la construcción y funcionamiento de las sociedades que constituyeron el imperio Austro-español, particularmente con relación a las Indias[75].

Los intercambios culturales y contribuciones de las Indias a Europa, no solo se limitaron al chocolate, el maíz, la patata, el bálsamo, el tabaco y/o los artefactos exóticos manufacturados con plumas de colores que se exhibirían en los gabinetes de curiosidades europeos, a pesar del foco casi exclusivo de una voluminosa historiografía sobre el tema[76]. Las transferencias culturales, más allá de simple exótica y de productos agrícolas, que a partir de la década de 1519 dieron paso a la cultura política que rigió en los dominios de la monarquía de los Austrias, resultan ininteligibles si no se considera el papel desempeñado por las mujeres nobles de ambos lados del vasto océano, como también resulta difícil entender dichas transferencias cortesanas y sus dimensiones, sin comprender además hasta qué punto el *nuevo* mundo dio forma y contenido a los denominados *viejos* mundos de la cultura europea del siglo XVI en adelante. Conocimientos que resultan obligatorios para provincializar a una «metrópolis» que por diversas razones nacionalistas y/o políticas, muchos aún quieren e insisten en ver como el centro indiscutible de una cultura metropolitana incólume, limpia y pura de toda contaminación o «corrupción» «colonial»[77], y dónde las mujers fueron simples accesorios en su formación, consolidación y reproducción.

75. Osorio, Alejandra B.: «Del género».

76. Ver, Markey, Lia: *Imagining the Americas in Medici Florence*. University Park, PA, The Pennsylvania University Press, 2016.

77. Para una crítica del uso sincrónico de *colonial* para el caso de los Austrias españoles, ver Subrahmanyam, Sanjay: «Imperial and Colonial Encounters: Some Reflections», *Nuevo Mundo- Mundos Nuevos*, Debates, 2005, pp. 1-7. Ver también, Burkholder, Mark A.: «Spain's America: from kingdoms to colonies» *Colonial Latin American Review* 25, 2 (2016), pp. 125-153.

REFERENCIAS

Afanador-Pujol, Angélica Jimena: *The* Relación de Michoacán *(1539-1541) and the Politics of Representation in Colonial Mexico*. Austin, The University of Texas Press, 2015.

Alegre Carvajal, Esther (dir.): *Damas de la Casa de Mendoza. Historias, leyendas y olvidos*. Madrid, Polifemo, 2014.

Atienza, Julio de: *Títulos nobiliarios hispano-americanos*. Madrid, Aguilar, 1947.

Baena Zapatero, Alberto: «Las virreinas novohispanas y sus cortejos. Vida cortesana y poder indirecto (siglos XVI-XVII)», en Martínez Millán, José, *et alii*: *Las relaciones discretas entre las Monarquías Hispana y Portuguesa: Las Casas de las Reinas (siglo XV-XIX)*. Madrid, Polifemo, 2008, t. 2, pp. 819-837.

Basadre, Jorge: *El Conde De Lemos y su tiempo. (Bosquejos de una evocación y una interpretación del Perú a fines del siglo XVII)*. Lima, Editorial Huascarán.

Benavente y Benavides, Cristóbal de: *Advertencia para reyes, príncipes y embaxadores. Dedicadas al serenissimo príncipe de las Españas don Balthasar Carlos de Austria N.S. En Madrid, por Francisco Martínez*, 1643.

Benton, Bradley: *The Lords of Texcoco. The Transformation of Indigenous Rule in Postconquest Central Mexico*. New York, Cambridge University Press, 2017.

Burbank, Jane, Cooper, Frederick: *Empires in World History. Power and the Politics of Difference*. Princeton, Princeton University Press, 2010.

Burkholder, Mark A.: «Spain's America: from kingdoms to colonies» *Colonial Latin American Review* 25, 2 (2016), pp. 125-153.

Cahill, David: «The Jesuits, the Incas and the Making of the *Pax Colonial*», *Journal of Iberian and Latin American Studies,* 6, 2 (diciembre 2000), pp. 70-71.

Cañeque, Alejandro: *The King's Living Image. Culture and Politics of Viceregal Power in Colonial México*. New York, Routledge, 2004.

Cardim, Pedro; Palos, Joan-Lluís (eds.): *El mundo de los virreyes en las monarquías de España y Portugal*. Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2012.

Chipman, Donald E.: *Moctezuma's Children. Aztec Royalty under Spanish Rule, 1520-1700*. Austin, University of Texas Press, 2005.

Cooley, Mackenzie: *The Perfection of Nature. Animals, Breeding and Race in the Renaissance*. Chicago, University of Chicago, 2022.

Dandelet, Thomas James: *Spanish Rome, 1500-1700*. New Haven, CT, Yale University Press, 2001.

Dauverd, Celine: *Church and State in Spanish Italy. Rituals and Legitimacy in the Kingdom of Naples*. Cambridge, Cambridge University Press, 2020.

Dean, Carolyn; Leibsohn, Dana: «Hybridity and its Discontents: Considering Visual Culture in Colonial Spanish America», *Colonial Latin American Review* 12 (2003), pp. 5–35.

Dodge, Meredith D; Hendricks, Rick: *Two Hearts, One Soul. The Correspondence of the Condesa de Galve, 1688-96*. Albuquerque, University of New México Press, 1993.

Dunbar Temple, Ella: *La descendencia de Huayna Capac*. Lima, Universidad Nacional de San Marcos, 2009.

Earenfight, Theresa: «A Lifetime of Power: Beyond Binaries of Gender», en Tanner, Heather J. (ed.): *Medieval Elite Women and the Exercise of Power, 1100-1400. Moving Beyond the Exceptionalist Debate*. New York, Palgrave, 2019, pp. 271-293.

Espinosa, Carlos: *El Inca barroco. Política y estética en la Real Audiencia de Quito, 1630-1680*. Quito, FLACSO-Ecuador, 2015.
Estenssoro, Carlos: «Construyendo la memoria. La figura del inca en el reino del Perú, de la conquista a Túpac Amaru II», en Cummings, Thomas, *et alii*: *Los incas, reyes del Perú*. Lima, Banco de Crédito, 2005, pp. 94-177.
Favarò, Valentina: «Un hombre al servicio del rey: Francisco de Lemos, Conde de Castro (1601-1620)», *Saitabi* 60-61 (2010-2011), pp. 189-202.
Fernández de Béthencourt, Francisco: *Historia genealógica y heráldica de la monarquía española. Casa Real y Grandes de España*. Madrid, Establecimiento Tipográfico de Enrique Teodoro, 1902, t. 4.
Fleming, Gillian, B: *Juana I. Legitimacy and Conflict in Sixteenth-Century Castile*. New York, Palgrave, 2018.
Fletcher, Catherine: «The Ladies' Peace Revisited: Gender, Counsel and Diplomacy», en Matheson-Pollock, Helen, *et alaii*: *Queenship and Counsel in Early Modern Europe.* New York, Palgrave, 2018, pp. 111-133: doi: https://doi.org/10.1007/978-3-319-76974-5_6
Franganillo, Alejandra: «Female Agents at the Royal Palace of Madrid: Political Interests, Favors and Gifts (ca. 1598-1640)», *Culture & History* 11, 1, 2022: e008. DOI: *https:// doi.org/10.3989/chdj.2022.008*.
Gisbert, Teresa: *Iconografía y Mitos indígenas en el Arte*. La Paz, Bolivia, Gisbert y CIA, 1980.
Guarino, Gabriel: *Representing the King's Splendor. Symbolic Forms of Power in Viceregal Naples*. Manchester, University of Manchester Press, 2011.
Hanke, Lewis: *Los virreyes españoles en América durante el gobierno de la Casa de Austria: México*. Madrid, Atlas, 1977, t. II.
Hanke, Lewis: *Los virreyes españoles en América durante el gobierno de la Casa de Austria: Perú*. Madrid, Atlas, 1979, t. IV.
Jiménez Jiménez, Ismael: «Las primeras almonedas de títulos nobiliarios en el Perú de las Indias», *TEMPUS. Revista en Historia General* 6 (2017), pp. 57-83.
Kosior, Katarzyna: *Becoming Queen in Early Modern Europe*. New York, Palgrave, 2019.
Lira Montt, Luis: «Los beneméritos de Indias y la gestación de la nobleza en América», *Revista Hidalguía*, 268-269 (1998), pp. 497-516.
Lohman Villena, Guillermo: *El conde de Lemos: virrey del Perú*. Sevilla, CSIC-Escuela de Estudios Hispano-Americanos (EEHA), 1946.
Lohmann Villena, Guillermo: *El Señorio de los Marqueses de Santiago de Oropesa en el Perú*. Madrid, Anuario de Historia del Derecho Español (1948-1949), pp. 347-458.
Markey, Lia: *Imagining the Americas in Medici Florence*. University Park, PA, The Pennsylvania University Press, 2016.
Mitchell, Silvia Z.: *Queen Mother, and Stateswoman: Mariana of Austria and the Government of Spain*. University Park, PA, The Pennsylvania State University Press, 2019.
Nader, Helen: *The Mendoza Family in the Renaissance 1350-1550*. New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 1979.
Olivias Weston, Rosario: *La cocina en el Virreinato del Perú*. Lima, Escuela Profesional de Turismo y Hotelería Universidad de San Martín de Porres, 1996.
Olmedo Sánchez, Yolanda Victoria: «El mecenazgo arquitectónico femenino en la Edad Moderna», en Díez Jorge, María Elena (ed.): *Arquitectura y mujeres en la historia*. Madrid, Editorial Síntesis, 2015, pp. 243-272.
Osorio, Alejandra B.: *Inventing Lima: Baroque Modernity in Peru's South Sea Metropolis*. New York, Palgrave, 2018.

Osorio, Alejandra B.: «Courtly ceremonies and a cultural urban geography of power in the Habsburg Spanish Empire», en Leonard von Morzé (ed.): *The Circulation of Culture in Atlantic Cities: From Early Modern to Modernism*. New York: Palgrave, 2017, pp. 37-72.

Osorio, Alejandra B.: «Of National Boundaries and Imperial Geographies: A New Radical History of the Spanish Habsburg Empire», *Radical History Review* 130 (enero 2018), pp. 100-130.

Osorio, Alejandra B.: «The copy as original: the presence of the absent Spanish Habsburg king and colonial hybridity», *Renaissance Studies* 34, 4 (2019), pp. 705-721.

Osorio, Alejandra B.: «Del género como categoría de análisis a la historia de las mujeres: una consideración historiográfica desde el feminismo», en Alegre Carvajal, Esther (ed.): *El mundo cultural y artístico de las mujeres en la edad moderna (s. XVI)*. Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2021, pp. 11-28.

Osorio, Alejandra B.: «¿(No) 'solo Madrid es Corte?' the head that governs an empire of courts», *Culture & History* 11, 1 (2022), pp. 1-18: e002. DOI: *https://doi.org/10.3989/chdj.2022.002*.

Osorio, Alejandra B.: «*Ser noble o vivir a la manera noble.* Las distintas noblezas del virreinato del Perú», en Álvarez-Ossorio Alvariño, Antonio; Quirós Rosado, Roberto (eds.): *Las noblezas de la monarquía de España, 1556-1725*. Madrid, Marcial Pons Historia, 2023, pp. 393-427.

Pastor Téllez, Daniela: «Una virreina comerciante: el caso de la condesa de Galve», *Anales del Museo de América* XXV, 2 (2017), pp. 195-205.

Pease G. Y., Franklin: *Curacas, reciprocidad y riqueza*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1999.

Puente, José Carlos de la: *Andean Cosmopolitans. Seeking Justice and Reward at the Spanish Royal Court. Austin*, University of Texas Press, 2018.

Quispe-Agnoli, Rocío: *Nobles de papel. Identidades oscilantes y genealogías borrosas en los descendientes de la realeza inca*. Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2016.

Rady, Martyn: *The Habsburgs. To Rule the World*. New York, Basic Books, 2020.

Ramos Rubio, José Antonio: «Doña Francisca Pizarro y su proyección en la arquitectura trujillana en la conquista de América», *Alcántara: revista del Seminario de Estudios Cacereños* 44 (1998), pp. 15-54.

Rivero Rodríguez, Manuel: «Como reinas: El virreinato en femenino. (Apuntes sobre la casa y corte de las virreinas)», en Martínez Millán, José, *et alii*: *Las relaciones discretas entre las Monarquías Hispana y Portuguesa: Las Casas de las Reinas (siglo XV-XIX)*. Madrid, Polifemo, 2008, t. 2, pp. 789-818.

Rivero Rodríguez, Manuel: *La edad de oro de los virreyes. El virreinato en la Monarquía Hispánica durante los siglos XVI y XVII*. Madrid, Akal, 2011.

Rohr, Zita Eva: *Yolande of Aragon (1381-1442) Family and Power. The Reverse of the Tapestry*. New York, Palgrave, 2015.

Rosas Siles, Alberto: «La Nobleza titulada del virreinato del Perú»», *Revista del Instituto Peruano de Investigaciones Genealógicas* 21 (1995), pp. 27-44.

Rostworowski de Diez Canseco, María: *Doña Francisca Pizarro. Una ilustre mestiza, 1534-1598*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1989.

Santamarina Novillo, Carlos: «El 'Circulo del Tepanecayotl' del Códice García Granados como fuente para el estudio del Imperio Tepaneca», *Anal del Museo de América* 9 (2001), pp. 201-218.

Sanz Fernández, Francisco: «El arte de la carpintería de lo blanco en el Palacio de la Conquista», *Norba. Revista de Arte*, vol. XXIV (2004), pp. 31-42.

Sanz Fernández, Francisco: «Nuevos aportes documentales sobre el Palacio del Marqués de la Conquista en Trujillo (Cáceres): Una obra inédita de los maestros Sancho de Cabrera Solís y Jerónimo González», *Norba. Revista de Arte*, vol. XXVII (2007), pp. 55-74.

Subrahmanyam, Sanjay: «Imperial and Colonial Encounters: Some Reflections», *Nuevo Mundo- Mundos Nuevos*, Debates, 2005, pp. 1-7.

Tanner, Marie: *The Last Descendants of Aeneas. The Habsburg and the Mythic Image of the Emperor*. New Heaven, Yale University Press, 1993.

Tanner, Marie: *Sublime Truth and the Senses. Titian's* Poesie *for King Philip II of Spain*. Londres, Harvey Miller Publishers, 2018.

Thiry, Steven: *Matter(s) of State. Heraldic Display and Discourse in the Early Modern Monarchy (c. 1480-1650)*. Ostfildern, Thorbecke, 2018.

Thomas, Gertrude Z.: *Richer than Spices. How the Royal Bride's Dowry Introduced Cane, Lacquer, Cottons, Tea, and Porcelain to England, and So Revolutionized Taste, Manners, Craftsmanship, and History in both England and America*. New York, A. Knopf, 1965.

Valle-Arizpe, Artemio de: *Virreyes y Virreinas de la Nueva España. Tradiciones, leyendas y sucedidos del México virreinal*. México, Porrúa, 2000.

Woodacre, Elena (ed.): *Queenship in the Mediterranean. Negotiating the Role of the Queen in the Medieval and Early Modern Eras*. New York, Palgrave, 2013.

Wragg, Stefany: *Early English Queens, 650-850*. Abingdon, Routledge, 2022.

Yun Casalilla, Bartolomé (dir.): *Las Redes del Imperio. Élites sociales en la articulación de la monarquía hispánica, 1492-1714*. Madrid, Marcial Pons, 2009.

MARÍA LUISA GABRIELA DE SABOYA AS THE WOMAN OF THE APOCALYPSE: CEREMONY, ORATORY, AND MILLENARIANISM IN NEW SPAIN, 1701-1714

MARÍA LUISA GABRIELA DE SABOYA COMO LA MUJER DEL APOCALIPSIS: LA CEREMONIA, LA ORATORIA Y EL MILENARISMO EN LA NUEVA ESPAÑA, 1701-1714

Frances L. Ramos[1]

Recibido: 24/01/2023 · Aceptado: 18/04/2023
DOI: https://doi.org/10.5944/etfvii.11.2023.36676

Abstract

Organizers of public commemorations held in early eighteenth-century New Spain during the War of the Spanish Succession characterized Philip V as a defender of the faith and queen consort Maria Luisa Gabriela de Saboya and crown prince Luis I as agents of providence. An examination of a corpus of sermons given between 1707 and 1710 reveals that orators assured *novohispanos* that the birth of Luis I of Spain would inaugurate a messianic age, marked by fecundity and prosperity. The queen, moreover, put the rebirth of the empire in motion before her death. As various orators suggested, her role in bringing about a sort of «Bourbon millennium» had been foretold in the *Book of Revelation*. In cities throughout New Spain, orators characterized the queen as the fecund vehicle of God's providence, or the Woman of the Apocalypse, a figure associated with the Immaculate Conception. As the mother of Spain's messiah, the queen assured the prosperous future of the empire.

Keywords

Saboya; Luis I; Bourbon; oratory; ceremony; propaganda; New Spain; millenarianism

Resumen

Los organizadores de las conmemoraciones públicas novohispanas durante la Guerra de Sucesión Española caracterizaron a Felipe V como defensor de la fe y a la reina consorte María Luisa Gabriela de Saboya y al príncipe heredero Luis I como agentes de la providencia. Un examen de un corpus de sermones dados entre 1707 y 1710 revela que los oradores aseguraron a los novohispanos que el nacimiento

1. Associate Professor, University of South Florida. C. e.: *framos@usf.edu*
ORCID: <*https://orcid.org/0000-0002-8226-2578*>

de Luis I de España inauguraría una era mesiánica, marcada por la fecundidad y la prosperidad. La reina, además, puso en marcha el renacimiento del imperio antes de su muerte. Como sugirieron varios oradores, su papel en la realización de una especie de «milenio borbónico» había sido predicho en el Libro del Apocalipsis. En las ciudades novohispanas, los oradores caracterizaron a la reina como el vehículo fecundo de la providencia, o la Mujer del Apocalipsis, una figura asociada con la Inmaculada Concepción. Como madre del mesías de España, la reina aseguró el futuro próspero del imperio.

Palabras clave

Saboya; Luis I; Borbón; oratoria; ceremonia; propaganda; Nueva España; milenarismo

ON OCTOBER 29, 1714, New Spain's viceregal court held funerary honors for the queen consort of Spain, María Luisa Gabriela de Saboya, in its cathedral. The ephemeral funerary «pyre,» or catafalque, covered almost the entire floor directly below the cupola. Decorated with one thousand candles, the ephemeral structure also held twenty-two statues representing virtues, each clutching a bouquet of flowers, as well as emblems featuring roses intended to represent the queen. At the very top of the pyramidal structure, onlookers could admire a lily growing upwards until just grazing the side of the dome[2].

As the Jesuit Lucas Fernández del Rincón explained in his description, flowers acted as a metaphor for youth and served as a fitting symbol for a queen who died at just 25 years of age and at the height of her beauty[3]. Yet, in 1714, orators, artisans, and bureaucrats in New Spain had just started to emerge from over ten years of war over the Spanish succession and an influence campaign intent on legitimizing Spain's new ruling dynasty[4]. The messages contained in the queen's funerary honors should therefore be understood as part of a broader campaign to legitimize Philip V and Spain's new ruling dynasty in the minds of *novohispanos*.

Taking cues from ecclesiastics in the metropole, designers of public commemorations held in the viceroyalty framed the War of the Spanish Succession (1702-1714) as a holy war, and Philip V and crown prince Luis Felipe Fernando José as defenders of the faith. Ceremonies held in viceregal cities provided a cohesive interpretation of Philip V's providential role not only in Spain's future, but also in the future of the Catholic world. The priests chosen to give the commemorative sermons marking royal milestones commonly came from the highest echelons of New Spain's ecclesiastical hierarchy or, at the very least, from the ecclesiastical elite of their local communities. A sponsor desiring to ingratiate himself with the Crown would often pay for a sermon's printing, thereby potentially distinguishing all who contributed to the commemoration. Leaders of specific corporations like Mexico City's cabildo or cathedral then sent manuscript accounts of their group's ceremonies to Spain, while imprints of select sermons also traveled to Spain or circulated within the viceroyalty, continuing to be read and becoming part of the author (and sponsor's) permanent record of royal service. Keeping this in mind, my analysis builds from the assumption that regardless of their individual political ambitions, these actors no doubt shared the hope, to varying degrees, that Spain's Bourbon dynasty would play a providential role in the future of the Catholic world.

At key moments during the War of the Spanish Succession, orators in New Spain claimed both directly and indirectly that Philip V's victory over the Austrian Alliance would inaugurate a messianic age, marked by fecundity and prosperity. The

---

2. Fernández del Rincón Lucas: *Llanto de flora. Desatado en sepulchrales rosas sobre el magestuoso tumulo, que la Imperial Corte Mexicana erigio al obsequio, y voto a la memoria de su florida reyna Doña Maria Luisa Gabriela de Saboya*. Mexico City, Viuda de Miguel de Ribera, 1715, pp. 1-29

3. *Idem,* pp. 1-5.

4. For a general history of the War of the Spanish Succession, see Albareda Salvadó, Joaquim: *La Guerra de Sucesión de España (1700-1714)*. Barcelona, Crítica, 2010. For a study of the political and economic implications of the succession crisis in parts of the viceroyalties of New Spain and Peru, see Olivas, Aaron Alejandro: «Loyalty and Disloyalty to the Bourbon Dynasty in Spanish America and the Philippines During the War of the Spanish Succession (1700-1715)», (Ph.D.), University of California, Los Angeles, 2013.

queen, moreover, served as a vehicle of providence. As her funerary honors made clear, by giving birth to princes, the queen set the rebirth of the Catholic world in motion before her death. The degree to which this narrative dominated oratory in New Spain hints to widely shared beliefs. Clearly, priests chose themes intended to resonate with, influence, and inspire listeners and readers.

A recent heightening of interest in the role of queen consorts in early modern European courts has enriched our understanding of the varied ways these figures exercised both hard and soft power[5]. But, while Philip V relied on the queen's political talents while on campaign, for subjects throughout the Spanish Empire, she remained an ambiguous, if benevolent, abstraction[6]. While still in her teens, María Luisa Gabriela de Saboya, the daughter of Victor Amadeus, Duke of Savoy, and sister of Maria Adelaide, the wife of the French delphine, married Philip V and helped to govern the empire while her husband fought in campaigns, accruing increasingly more responsibilities as the war persisted and she matured[7]. Eventually, the queen fulfilled her primary role and gave birth to four children, all male, with three that survived past infancy. In New Spain, she came to embody the promise of succession and a millenarian age, as many orators insisted that her role in securing Spain's future had been foretold in the Book of Revelation. As the Woman of the Apocalypse, a vehicle of providence associated with the Virgin Mary, the queen played a pivotal role in encouraging loyalty to Spain's Bourbon dynasty.

As David González Cruz first observed in 2002, imprints produced in both Spain and the viceroyalty of New Spain characterized the War of the Spanish Succession as a conflict between good and evil, and framed Philip V as the instrument of God's will[8]. Little work, however, has been done on the celebrations surrounding the birth of the first Bourbon crown prince. In a short article, Gloria Ángeles Franco Rubio argued that while the Spanish court did not usually commemorate the pregnancy of queens for fear of an unsuccessful birth, with María Luisa Gabriela de Saboya's first pregnancy, Bourbon administrators could not resist the opportunity to order commemorations of thanksgiving and supplication throughout the empire; this allowed pro-Bourbon

---

5. Watanabe-O'Kelly, Helen; Morton, Adam: *Queens Consort, Cultural Transfer and European Politics, c.1500-1800*. London, Routledge, 2007; Fleiner, Carey; Woodcare, Elena: *Virtuous or Villainess? The Image of the Royal Mother from the Early Medieval to the Early Modern Era*. New York: Palgrave Macmillan, 2016; Campbell Orr, Clarissa: *Queenship in Europe 1660-1815: The Role of the Consort*. Cambridge University Press, 2004. Also see the recent study of Mariana of Austria under Charles II's minority; Mitchell, Silvia Z.: *Queen, Mother, and Stateswoman: Mariana of Austria and the Government of Spain*. University Park, Pennsylvania State University Press, 2019.

6. For studies focusing on the queen consort's political influence, see Pérez Samper, María de los Ángeles, «Maria Luisa Gabriella di Savoia», en Mafrici, Mirella (ed.): *Alla Corte napoletana. Donne e potere dall'età aragonese al viceregno austriaco (1442-1734)*. Nápoles, Fridericiana Editrice Universitaria, 2012, pp. 213-242 and López Anguita, José Antonio: «María Luisa Gabriela de Saboya: poder y dinastía durante la Guerra de Sucesión española (1701-1714)», en Borgognon, Ezequiel (ed.): *Reinas, virreinas y aristócratas en las Monarquías Ibéricas. Estudios sobre mujer, cultura y diplomacia en la Edad Moderna.* Madrid, Dykinson, 2022, pp. 215-245.

7. González Cruz, David: «Actitudes e imagen de las reinas en tiempos de crisis: La transición de los Austrias a los Borbones», en González Cruz, David (ed.): *Vírgenes, reinas y santas: modelos de mujer en el mundo hispano*. Huela, Universidad de Huelva, 2007, pp. 75-104.

8. González Cruz, David, *Guerra de religión entre príncipes católicos: el discurso del cambio dinástico en España y América (1700-1714)*. Madrid, Ministerio de Defensa, 2002. González Cruz published widely on the role of propaganda, including González Cruz, David: *Propaganda e información en tiempos de guerra: España y América (1700-1714)*. Madrid, Sílex, 2009. He, in turn, built on other foundational work, including Pérez Picazo, María Teresa: *La publicística española en la Guerra de Sucesión*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1966.

clerics to imbue the development with providential meaning.[9] In a recent study on the dukedom of Alburquerque's cultural contributions to New Spain, Francisco Montes González has outlined the extensive festivities held in Mexico City for the pregnancy of the queen, the birth of the prince, and the eventual oath ceremony for the crown prince two and a half years later [10].

While building from this previous work, this study examines oratory given in New Spain during this period to understand the role of the queen consort in the Bourbon influence campaign. Concurring with González Cruz's general assessment that both pro-Bourbon and pro-Habsburg supporters imbued the war with providential meaning, this article examines how New Spain's orators placed María Luisa Gabriela de Saboya within a millenarian narrative that equated the war with the End of Days and the beginning of a golden age.

Over the past few decades, a handful of scholars have demonstrated increasing interest in the variegated ways supporters of Bourbon rule used imprints, oratory, and ephemeral art to bolster the political legitimacy of Spain's Bourbon dynasty. For New Spain, scholars have touched on the «hispanization» of Philip V at the onset of the crisis, as well as the increasing influence of a French aesthetic in the viceroyalty's pro-Bourbon ceremonies[11]. Others have explored the ability of royal ceremonies to condense a multiplicity of meanings, tying loyalty to the monarch to loyalty to other regions and figures within Spain's composite monarchy[12]. Yet, as Iván Escamilla González and I gestured toward in a recent article, for designers of large-scale public ceremonies held during the war in New Spain, the Bourbon dynasty promised imperial rebirth.[13] Further research indicates that during this volatile period of dynastic change, New Spain's skilled orators keyed into a long

---

9. Franco Rubio, Gloria Ángeles: «Rituales y ceremonial en torno a la procreación real en un contexto de crisis: el primer embarazo de María Luisa de Saboya (1707)», en Nieto Soria, José Manuel; López-Cordón Cortezo, María Victoria (eds.), *Gobernar en tiempos de crisis: las quiebras dinásticas en el ámbito hispánico: 1250-1808.* Madrid, Sílex, 2008, pp. 235-266. Scholars have also emphasized the shaping of the queen's image during the conflict. See Pérez Samper, María de los Ángeles: «La figura de la reina en la nueva Monarquía Borbónica», en Pereira Iglesias, Juan Luis (ed.): *Felipe V de Borbón, 1746-1701*. Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2002, pp. 273-317 and López Anguita, José Antonio: «Una nueva reina, una nueva dinastía: la imagen de María Luisa Gabriela de Saboya tras su instalación en la corte española», en Linares Gónzalez, Héctor; Perruca Gracía, Marina (ed.): *Ceremonia, magnificencia y ostentación. La representación del poder de las élites en la Edad Moderna* (*siglos XVI-XVIII*). Madrid, Sílex, 2022, pp. 209-233.

10. Montes González, Francisco: *Mecenzago virreinal y patrocinio artístico. El ducado de Alburquerque en la Nueva España*. Sevilla, Real Maestranza de Caballería de Sevilla, 2016, pp. 352-363.

11. Ramos, Frances L.: «Arte efímero, espectáculo, y la reafirmación de la autoridad real en Puebla durante el siglo XVIII: La celebración en honor del Hércules Borbónico». *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad* 25, 97 (2004), pp. 179-218; Escamilla González, Iván: «Razones de la lealtad, cláusulas de la fineza: poderes, conflictos y consensos en la oratoria sagrada novohispana ante la sucesión de Felipe V», en Mayer, Alicia; Torre Villar, Ernesto (eds.), *Religión, poder y autoridad en la Nueva España*. Mexico City, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, pp. 179-104; Urrejola Davanzo, Bernarda: «Felipe Quinto, de austríaco a Borbón, según sermones de la época (Nueva España, 1701-1747)». *Colonial Latin American Historical Review* 25, 4 (2016), pp. 465-491; Sandoval Villegas, Martha: «'Traje Español' vs. Traje de Francés' La transición de la casa gobernante, un problema de identidad personificado en la imagen del funcionario. El caso de Nueva España (finales del siglo XVII, principio del siglo XVIII)», en Domínguez Cáceres, Roberto; Gayol, Víctor (ed.): *El imperio de lo visual. Imágenes, palabra y representación*. Zamora, Colegio de Michoacán, 2018, pp. 313-360.

12. Ramos, Frances L.: «War, Legitimacy, and Ceremony in 18th-Century Mexico City: The Annual Funerary Honors for Fallen Soldiers», en López, John F. (ed.): *A Companion to Viceregal Mexico City, 1519-1821*. Leiden, Brill, 2021, pp. 114-133.

13. Ramos, Frances L.; Escamilla González, Iván: «Sucesión y renovación del cuerpo de la monarquía: las representaciones de Felipe V y la familia real en Nueva España durante la Guerra de Sucesión». *Colonial Latin American Review* 31, 3 (2022), pp. 381-410.

tradition of monarchical messianism to foretell the dawn of a golden age, a prosperous future made possible by María Luisa Gabriela de Saboya.

MONARCHICAL PROPHECY IN THE IBERIAN WORLD

Before the succession crisis of 1700, Spain's Habsburg dynasty grappled with similar anxieties related to royal succession as other European monarchies. With the birth of Philip IV's and Isabel of Bourbon's only son Baltasar Carlos in 1629, the empire celebrated accordingly with spectacular celebrations, and when the crown prince died a mere 16 years later, municipalities throughout the empire participated in collective demonstrations of grief[14]. His next two male heirs, Felipe Próspero (1657-61), and Fernando Tomás (1658-59) did not survive early childhood, and not until the arrival of Carlos II in 1661 and his survival into adulthood did Habsburg succession seem more secure, albeit temporarily. Although daughters could legally assume the Spanish throne, by the reign of Philip IV the dynasty had come to imagine the empire like a *mayorazgo*, or entailed estate, passed down intact to the eldest son[15]. However, with Carlos II's inability to conceive an heir, in 1700 Spain confronted the most dramatic of all succession crises: the end of an entire ruling dynasty and the threat of full-scale war. Indeed, the crisis would devolve into what many consider the «first world war,» and the first large-scale military operation to engulf the Spanish kingdoms since the Reconquista (711-1492). Understandably, many learned observers came to believe that these momentous circumstances signaled a cataclysmic and, potentially, millenarian turn for the empire.

Although several strains of prophecy would shape the narrative of Bourbon millenarianism, the Book of Revelation played an outsized role in sermons given in New Spain. After the siege of Judea by Roman soldiers and the destruction of the Second Temple in Jerusalem around 70 AD, John of Patmos claimed that Jesus, appearing with his face «shining like the sun,» announced a final conflict between good and evil. Seeing the Savior, he declared: «behold the lion of the tribe of Juda, the root of David, hath prevailed to open the book, and to loosen the seven seals thereof». Among other visions, the prophet witnessed a slaughtered lamb standing next to God's throne before trumpets blared and the four horsemen of the Apocalypse appeared, presaging war, famine, and death. John then observed an angel marking the loyal members of the twelve tribes of Israel so that they would be spared from eternal damnation before, up in Heaven, two signs appeared: a pregnant woman laboring to give birth to the messiah, and a bright red dragon set to devour the child before it miraculously ascended to Heaven, after which an eagle whisked the pregnant woman (associated commonly with the Virgin Mary) away. After Jesus defeated Satan, the prophet described how the faithful who had died

14. Ball, Rachael: «Court Cities Celebrate Prince Baltasar Carlos: Loyalty, Status, and Identity in the Early Modern Spanish World», *Royal Studies Journal* 5, no. 2 (December 2018), pp. 129-146.

15. Geevers, Liesbeth: «The Miracles of Spain: Dynastic Attitudes to the Habsburg Succession and the Spanish Succession Crisis (1580-1700)». *The Sixteenth Century Journal* 46, no. 2 (2015), pp. 291-311.

then rose again and entered a New Jerusalem, a heavenly city, where they enjoyed peace, prosperity, and abundance for a thousand years[16].

In justifying the rise of a Bourbon prince to the Spanish throne, orators in New Spain drew on prophetical scripture like the Book of Revelation, but also on a long and rich tradition of millenarian prophecy. By the thirteenth and fourteenth centuries, a form of millenarianism foretelling the conquest of Jerusalem and a coming utopian age developed largely from the prophecies of the Calabrian abbot Joachim de Fiore (1145-1202) and the application, and expansion, of his prophecies by others. Fiore predicted that history would move through three stages (like the Trinity), culminating in a golden age (the Age of the Holy Spirit) preceding the Last Judgement, and popularized the study of the Old and New Testaments for clues for the unfolding of that final stage of history. Likely guided by the mystic's writings, as well as by the eleventh-century transcription of a fourth-century Sibylline prophecy regarding a Last World Emperor, followers of Fiore began attributing prophecies regarding the unification of the Church and the conquest of Jerusalem to the mystic; these «Joachimite» prophecies foretold the renewal of the Church by a «New David» (usually a Pope), who worked together with an Emperor of the Last Days (a monarch) to reform the Church and reconquer Jerusalem. Authors of Joachimite prophecies then applied them to Holy Roman Emperor Frederick II (1194-1250) or to (Saint) Louis IX or Louis X of France[17]. Later, influenced by Fiore, court physician Arnau de Vilanova and other Franciscan Spirituals began regarding Spanish history as teleological, and destined to culminate in a «rebirth». The physician redirected Joachimite prophecy to claim that Pedro III of Aragon and Sicily (c. 1239-1286) would reconquer Jerusalem and establish a Universal Catholic Empire[18].

Later, millenarianism, especially as applied to the Spanish monarch, influenced people on both sides of the Atlantic. As John Leddy Phelan, Alain Milhou, and Luis Weckman established long ago, Joachimite prophecies regarding a third stage of history and the creation of a Universal Catholic Empire headed by a ruler from Spain influenced fifteenth- and sixteenth-century exploration and the eventual evangelization of New Spain[19]. Franciscans, in particular, regarded the millennium as imminent following the discovery of the Americas, and Antonio Rubial Garcia has demonstrated how these ideas, while subdued, remained influential in seventeenth-century New Spain, particularly among the Franciscan order. As evidence for the eschatological preoccupations of clergy in New Spain, he cites several significant works of art commissioned by the order referencing Apocalyptic themes, as well as

16. For a good contextualization of the Book of Revelation, see Pagels, Elaine: *Revelations: Visions, Prophecy, and Politics in the Book of Revelation*. New York, Penguin Books, 2012.

17. For a classic but still excellent introduction to these themes, see Cohn, Norman: *The Pursuit of the Millennium; Revolutionary Millenarians and Mystical Anarchists of the Middle Ages*. New York, Oxford University Press, 1970.

18. For a deep discussion of the development of millenarianism in the Spanish kingdoms, see Milhou, Alain: «La chauve-souris, le Nouveau David et le roi caché (trois images de l'empereur des derniers temps dans le monde Ibérique : XIII^{e}-XVII^{e} s.)». *Mélanges de La Casa de Velázquez* 18, 1 (1982), pp. 61-78.

19. Phelan, John Leddy: *The Millennial Kingdom of the Franciscans.* Berkeley, University of California Press, 1970; Milhou, Alain: *Colón y su mentalidad mesiánica en el ambiente franciscanista español*. Valladolid, Casa-Museo de Colón, 1983; Weckman, Luis: «Las esperanzas milenaristas de los Franciscanos en Nueva España». *Historia Mexicana* 32, 1 (1982), pp. 89-105.

some paintings depicting both Fiore and Saint Francis in the same frame. Furthermore, he notes how in sixteenth-century New Spain, the hermit Gregorio López wrote a detailed commentary on the Book of Revelation, and this would be printed for the first time in 1678, although it previously circulated in manuscript form[20].

In the Spanish kingdoms of Iberia, writers continued to push for their monarch to reconquer Jerusalem. In 1684, Rodrigo Gómez de Aguilera y Saavedra gathered prophecies together predicting that Charles II would somehow conquer Jerusalem and complete Spain's eschatological mission. In addition to referencing medieval prophecy, he cited the prophecies of the sixteenth-century Valencian mystic Nicolás Factor (1520-1583), who foresaw that a Pope known as the «New David» would purify the Church and then unite with the *Encubierto por la Gracia de Dios* (The Hidden One by the Grace of God) to gather an army, cross the Strait of Gibraltar into North Africa and eventually, cause the Grand Turk to flee[21].

MILLENARIANISM AND THE WAR OF THE SPANISH SUCCESSION

When a duke from the French Bourbon dynasty assumed the Spanish throne in 1700, New Spain's orators utilized monarchical messianism to explain the rise of a new ruling dynasty. Between 1707 and 1709, sermons referencing providence noticeably surrounded the pregnancy of María Luisa Gabriela de Saboya, the birth of the first Bourbon crown prince of the Spanish Empire, and the subsequent oaths of loyalty by communities throughout New Spain to Luis I. In this group of sermons, orators referred to the child as a new version of David, almost like a mnemonic device to evoke the Book of Revelation, monarchical millenarianism, and, of course, the prophesized figure of *the* «New David.» Despite making numerous comparisons between Philip V and other warrior-kings in scripture, orators in New Spain returned again and again to the son of Jesse (or Isai) who defeated Goliath, succeeded Saul, united Israel and Judea, and prefigured Christ. Among both orators and listeners in cities throughout New Spain, King David likely triggered a host of associations.

Prelates in both Spain and New Spain frequently equated Philip V with King David. In 1701, Miguel Nuñez de Godoy, cathedral canon in Guadalajara, gave the commemorative sermon for the cabildo, cathedral, and audiencia of Nueva Galicia's oath ceremony for Philip V and in this same year, cathedral canon Joseph Gómez de la Parra gave a funerary sermon for Carlos II in Puebla. Both men argued that the story of King David, chosen by God to rule Israel, foretold Philip V's rise to the

20. Rubial García, Antonio: «El Apocalipsis en Nueva España. Los cambios de una tradición milenaria», en Álvarez Sánchez, Adriana (ed.): *Conocimiento y cultura: estudios modernos en la Facultad de Filosofía y Letras*. Mexico City, Ediciones y Gráficos Eón, 2018, pp. 9-58; Also see his «Civitas dei et novus orbis. La Jerusalém Celeste en la pintura de Nueva España». *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 20, 72 (1989), pp. 5-37.

21. Gómez de Aguilera y Saavedra, Rodrigo: *Jerusalem libertada, y restauración de toda la Palestina. Caída y dessolacion de la secta de Mahoma. Profezia del santo varon Nicolas Factor, anunciándola, y señalando la parte por donde han de entrar los exercitos christianos à conquistar la morisma. Lamentaciones, y vaticinios dolorosos con que el Sabio filosofo Achàm Turuley, Natural de Arabia Felize, llora la ultima ruina de su agarena gente*. Madrid, Lucas Antonio de Bedmar y Baldivia, 1684..

Spanish throne[22]. A sermon given in honor of deceased Franco-Spanish soldiers held in Mexico City's Jesuit church of the Casa Profesa in 1707 also equated the king and David, as did a sermon given in Antequera on May 3 of that same year; significantly, the sermon marked the saint day of the king, as well as the feast day of the patron saint of the Spanish Empire, Santiago[23].

While making comparisons between contemporary individuals and biblical figures proved a common strategy in commemorative sermons, orators clearly regarded the war as a millenarian contest, and indications to do so came from Spain. In a pastoral letter published in 1706, Bourbon loyalist and Bishop of Cartagena Luis de Belluga y Moncada described the Austrian Alliance as heretical savages and asked «Que sacrilegios no han executado en los Templos, Sagrarios de Jesu-Christo, haziendo los Santuarios, establos de brutos, los Pulpitos cathedras de demonios, explicando en ellas sus profanos ritos, sacrilegos errores para perdicion, y condenacion de sus sectarios . . . [?]»[24]. Later, after the decisive Bourbon victories at the Battles of Brihuega and Villaviciosa in 1710, various orators in New Spain made vague references to imprints from Spain that reported on the sacrilege and iconoclasm committed by Protestant soldiers while apathetic, self-interested Austrian leaders looked on. Preaching in the Convent of San Francisco in Querétaro, Juan de Guevara summarized the setbacks that befell loyal Spaniards in the months preceding the December 1710 victories. He described how Protestant soldiers dismembered images of the Virgin Mary and emptied the sacristies that held the holy wafers to hurl them to the ground or sell them one by one for 2 *reales*, the price of a sheep. Still, he reminded the audience that just as God assured David's victory against his enemies, he guaranteed Philip V's succession[25].

Inspired by news arriving from the Spanish kingdoms, orators in cities throughout the viceroyalty clearly regarded the war as apocalyptic and various sermons given on both sides of the Atlantic referred to Philip V as a «second» or «new» David[26]. However, in 1707, with the pregnancy of María Luisa Gabriela de Saboya and the eventual birth of Luis Fernando, orators started characterizing the first Bourbon crown prince of Spain as the New David, the messianic figure promised by the Book of Revelation and millenarian prophecy. But for *novohispanos* to perceive Luis Fernando (as he was commonly referred to) as *the* New David, similar to the «lion

22. Núñez de Godoy, Miguel: *Prognostico Philippico hallado en la sagrada historia del real propheta David. Discurso panegyrico, que en el sermón de la missa de gracias, que por la acclamación de nuestro rey, y señor Don Philippo Quinto [Que Dios Guarde].* Mexico City, Francisco de Ribera Calderón, 1712.

23. Goycoachea, Juan de: *Philippo Quinto David Segundo, en la piedad primero rey de las Españas; honrando sus fuertes, celebrando exequias á sus militares diffuntos, reyna entre los leones; vençe sus enemigos; restaura los términos de su imperio.* Mexico City, Juan Joseph Guillena Carrascoso, 1707.

24. Belluga y Moncado, Luis: *Carta pastoral, que el Illustrissimo señor Don Luis Velluga, Obispo de Cartagena, del Conseio de su Magestad, escriue a los fieles de su Opispado [sic] principalmente a la gente sencilla*. S.l., s.n., 1706.

25. Guevara, Juan de: *Sermón, que los solemnes cultos, que el muy religioso parrochial Convento de N.S.P. San Francisco de la ciudad de Santiago de Queretaro, Consagró á Maria SS. N. Señora en el misterio de su Concepción sin culpa, patente el augustíssimo señor de cielo, y tierra sacramentado, En accion de gracias por los felices sucessos, que en la Batalla de Brihuega, y Villaviciosa consiguió victorioso de sus enemigos, nuestro amabilíssimo, legitimo rey, y señor de las Españas. D. Phelippo V.* Mexico City, Viuda de Miguel de Ribera Calderón, 1711, pp. 2-14.

26. In addition to the sermons previously mentioned, see Aranaz, Jacinto de: *El Señor Phelipe es el rey de las Españas verdadero, dado por la mano de Dios torre incontratable, del segundo David perseguido, y victorioso, guarnecida en tres propugnáculos, justicia, religión, y política*. Pamplona, Francisco Antonio de Neyra, 1711.

of the tribe of Judah, the root of Jesse,» they likely required a plethora of comparisons and associations. As Víctor Mínguez has argued, the Spanish Habsburg dynasty associated itself with the age of Solomon, the golden age of Israel helmed by the heir of King David. The *Salón de Espejos*, the principal ceremonial space within Madrid's Real Alcázar, contained six buffet tables sustained by twelve bronze lions supported by globes, and these referenced the lions gracing the stairway to the throne of Solomon[27]. References to the lions, therefore, could be interpreted as evoking continuity with the Habsburgs, and the continued role of Spanish monarchs as defenders of the faith.

Yet, in New Spain, where missionaries introduced millenarian prophecy and teachings early on, many observers would have been encouraged to see the current war as an apocalyptic contest. Prelates, moreover, centered María Luisa Gabriela de Saboya in this narrative as the key to the coming golden age. Indeed, orators dispersed throughout New Spain informed their audiences that not only did the prince arrive miraculously during a time of catastrophic war against heretics, but he also literally descended from the tree of Jesse, noting, significantly, that the House of Savoy claimed descent from the Virgin Mary.

THE QUEEN AS THE WOMAN OF THE APOCALYPSE

In New Spain, orators characterized María Luisa Gabriela de Saboya as a vehicle of providence, like the Marian figure on the verge of giving birth to a messiah in John's vision. Eventually, various orators in New Spain predicted that the queen would give birth to a messiah because she descended from the Virgin Mary, mother of Christ and wife of Joseph, her cousin, who also descended from the tree of David. But, even at the beginning of Philip V's reign, organizers of royal ceremonies emphasized reproduction and succession. After so many decades of infertility in Spain's ruling house, pro-Bourbon thinkers recognized the utility of having a crown prince born in Castile, as this would clearly indicate God's preference for Bourbon rule. So, from the very beginning, organizers of ceremonies in both Spain and New Spain used flowers to signify the figurative and literal rebirth of the Spanish Empire through the introduction of a more fertile dynasty. Flowers, and especially roses (representing Spain) and lilies (representing France) figured prominently in the decorations for the oath ceremonies in Madrid, Mexico City, and Guadalajara. Viewed within the proper context, flowers and plants evoked the promise of rebirth and hope in the future, as they were often associated with Paradise. The Book of Revelation, for example, described the New Jerusalem as a gated city that descended from the sky, but also described «a pure river of water of life, clear as crystal, proceeding out of

27. Mínguez, Víctor: *La invención de Carlos II: Apoteosis simbólica de la Casa de Austria*. Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2013, pp. 107-115, 130-133, 143-165.

the throne of God and of the Lamb», as well as a tree of life which bore twelve types of fruit each month and whose leaves served to heal nations of people[28].

The natural world could, therefore, communicate a multiplicity of messages, but in this context, they revolved around hope, fertility, and prosperity. Roses, of course, symbolized Castile, but also the Immaculate Conception[29]. Significantly, in 1612, Philip III named the Immaculate Conception patroness of the Spanish Empire, and from henceforth, all Spanish monarchs lobbied the papacy for recognition of the immaculate conception of Mary's mother. Then, amidst the War of the Spanish Succession in 1708, the papacy finally declared the Immaculate Conception obligatory belief, albeit not dogma[30]. For the oath ceremony in Guadalajara, the royal standard bearer (the stand-in for the king) wore a coat embroidered with roses, while his lackeys all donned verdant green dress; the *jura* platform bore both roses and lilies, signaling toward a fertile and abundant future. As a phallic symbol, lilies connoted male fertility, while an open rose evoked femininity. Yet, most flowers were associated with reproduction, as they bloomed before producing fruit, a common symbol for heirs. For Mexico City's oath ceremony, spectators could view a large metal statue resting atop the jura platform; it represented a large golden rose in full bloom emerging from the top of a silver lily. Below it, spectators could read these words: «Esta Hermosa Flor de Lys, Que en Flamante dosel brilla, También es flor de Castilla»[31].

Between 1707 and 1709, orators in New Spain associated the queen with the Virgin Mary, and often through the symbol of the rose. No other responsibility loomed as large for a queen than the conception and healthy delivery of a male heir, but after forty-six years of infertility in Spain's ruling house, pro-Bourbon writers rejoiced and credited the queen with abundant references to nature. One imprint sent to New Spain following the birth celebrated the child's health and beauty, and then asked in verse «Pero que nacer podia de dos Arboles tan bellos, como Felipe, y Luisa, sino un Pimpollo del Cielo?»[32].

Likewise, in New Spain, orators peppered sermons surrounding the royal birth with abundant references to nature and, of course, to the tree of Jesse. In a sermon of supplication for a healthy birth in the Church of San Francisco in San Luis Potosi, Antonio de Salazar predicted that the baby would be male, and informed his audience that through the queen, the prince would descend from the root of Jesse. Significantly, he argued that «el fructo, que nos ha de dar nacido Nuestra Reyna, ha de ser el Redemptor, y Liberador de las Espanas». While giving thanks for the

---

28. Book of Revelation 22:1-2.

29. For a discussion of the meanings of specific flowers and fruit in early modern art, see Impelluso, Lucia: *Nature and Its Symbols*. Los Angeles, Getty Publications, 2004.

30. Rubial García, Antonio: *El paraíso de los elegidos. Una lectura de la historia cultural de Nueva España*. Mexico City, Fondo de Cultura Económica, 2011, pp. 232-238.

31. Mendieta Rebollo, Gabriel de: *Sumptuoso, festivo real aparato, en que explica su lealtad la siempre noble, ilustre imperial, y regia ciudad de Mexico, metrópoli de la América, y corte de su Nueva España. En la Aclamación del muy alto, muy poderoso, muy soberano Príncipe. D. Philipe Quinto su Catholico dueño rey de las Españas, emperador de las Yndias*. Mexico City, Imprenta de Juan Joseph Guillena Carrascoso, 1701, p. 18.

32. *Parabien de parabienes, que embia el alcalde de Cabanillas, Jorge Mocho, al Rey Nuestro Señor D. Phelipe Quinto, (Que Dios Guarde) del nacimiento del Principe de Asturias D. Luis Fernando Gines.* Madrid, Juan de la Puerta, n.d.

birth of the prince in Puebla's Franciscan convent, Jacinto de Bernárdez de Ribera argued that the birth of the prince had been prophesized by Ezequiel when he saw four cherubs with distinct faces: human, representing the prince, lion representing majesty, ox (which he claimed was actually a mule) representing Spain, and eagle, representing Mexico City. Ezequiel, moreover, prophesized that the line of David would be restored and so Bernárdez de Ribera declared that the prince was the «heir of David»[33]. Similarly, in the preface to an imprint of a sermon that Puebla's Gómez de la Parra considered to be the crowning achievement of his career, the cathedral canon declared that María Luisa Gabriela de Saboya was «descendiente de la real prosapia de Judea, dando a luz un Principe que nace Leon Español victorioso y triumfante»[34]. Furthermore, while preaching in Durango in 1709 in honor of the oath of loyalty to crown prince Luis I, cathedral chanter Antonio García de Valdéz declared that «cuando nace PRÍNCIPE DE ESPAÑA de una rama del Imperial árbol de María Santísima se ha de perpetuar su principado, que es descendiente de David, a quien en prophecia para España se lo ofreció Dios perpetuar»[35].

Several ecclesiastics in New Spain predicted that like the Virgin Mary and the Woman of the Apocalypse, the queen would give birth to a savior. In the license for the publication of a sermon given in Durango in honor of the crown prince, the rector of the University of Mexico, Manuel Butrón y Moxíca, made declarations that alluded to Sibylline and Joachimite prophecy. He stated that like Christ, Luis Fernando was born from the root of Jesse, and for this reason, he had the right to inaugurate a third stage of history that would correspond with a new or third testament. He cited the Apollonian oracle at Erythrae, which supposedly claimed that a prince with a handsome face would be born in Spain and that he would «reinar en todo el mundo». Butrón y Moxica cited the prophecy as reading that «*El Leon quebrantará a toda el Asia, hasta enflaquecerla y hasta hazer pedazos de las cabezas de la bestia, y colocará sobre el Cetro de la bestia el Cordero*»[36]. He interpreted this as meaning that Luis Fernando would destroy the Ottoman Empire and that he would take the lamb from the collar of the Golden Fleece and place it on the Ottoman throne. Significantly, he added that while many oracles predicted that the Emperor of the Last Days would be a Catholic King from Spain, others applied it to the Most Christian Kings of France. He made known his belief that the Emperor of the Last Days would descend from *both* ruling dynasties. In the actual sermon, Juan

33. Bernárdez de Rivera, Jacinto: *Sermón que en acción de gracias ofreció a Dios, y a su puríssima madre el Convento de Las Llagas de Nuestro Seraphico Padre S. Francisco de La ciudad de la Puebla de los Ángeles: por el nacimiento de N. Príncipe y Señor Don Luiz Phelipe.* Mexico City, Imprenta por la Viuda de Miguel de Ribera Calderón, 1708, fs. 4v-8, 10.

34. Gómez de la Parra, Joseph: *Famosos Triumphos y victoriosos tropheos, que el día 15 de Julio del año de 1708 el primero de el festivo triduo, que celebró el Illmo. V. Dean y cabildo, sede vacante, de la santa iglesia cathedral de la ciudad de La Puebla de Los Angeles en la Nueva-España en honor de La Immaculada Concepcion de Maria SS. N. S. su titular, para dar gracias a Dios N.S. por el feliz nacimiento de tu Alteza. El Sr. D. Luis I, Principe de Las Asturias.* Puebla de los Ángeles, Oficina de D. Joseph Perez, 1709, not paginated.

35. García de Valdés, Antonio: *Sermón que en la gozosa jura que hizo a nro. serenísimo señor el Señor D. Luis Fernando Príncipe de Asturias: la Muy Noble, y Leal ciudad de Durango Reyno de la Nueva-Viscaya*. Mexico City, Francisco de Ribera Calderón, 1711, p. 11.

36. San Miguel, Juan de: *Sermón, Que en acción de gracias por el feliz nacimiento del príncipe de España Nuestro Sereníssimo Señor Don Luis Fernando dijo el R. P. F. Juan de San Miguel del Orden de N.S.P.S. Francisco [. . .] en el segundo día de el novenario con que la Santa Iglesia Catedral celebró dicho nacimiento.* Mexico City, Imprenta Plantiniana de los Herederos de Juan Joseph Guillena Carrascoso, 1709.

de San Miguel, the Franciscan guardian of the Convent of San Antonio, claimed that the queen gave birth to a prince who would rule over the entire world, including England, Portugal, and the Holy Roman Empire, and that the faith will take root everywhere where it was lost, including Africa and Asia, and especially Palestine[37]. Perhaps this is why Butrón y Moxíca declared that the «rama de raiz de Jesse, y Cassa de David, ha dado DIOS por señal a todo el Mundo, para que le tributen adoraciones las Naciones,» adding that «Avia prometido antes el Propheta, naciera al Mundo el PRÍNCIPE desseado, y que como hermosa Flor, brotaría fragante de la fecunda raíz de Jesse».

Orators repeatedly emphasized the prince's lineage as evidence for his providential role in the succession crisis. Preaching in the cathedral of Mexico City in 1708, the Franciscan Blas del Pulgar declared that most people knew that the House of Savoy descended from the Tree of Jesse. The crown prince's mother, therefore, assured Bourbon rule, and as arguably forecast in the Book of Revelation, a warrior (or Lion) from the line of David would guarantee the people of the Spanish Empire a peaceful future. Citing Mark 11, Verse 10 Pulgar announced that the kingdom of David was upon them. The prince's birth on August 25, the feast day of Saint Louis of France who famously sought to reconquer Jerusalem, also indicated that the birth would lead to «*La restauracion de la tierra Santa y ultima ruina del Othomano Imperio, y secta Mahometana*»[38]. Indeed, the orator did not believe in coincidence, and asked his audiencia to contemplate the following in regard to recent events. He asked:

> «Por esso no a caso ha conservado en el mundo reliquia de la estirpe de David, y raiz de Jesse; no a caso de esa raiz vino a ser Reyna de España en esta coyuntura esta Señora; no a caso en su grata union con las lyses de Francia, quizas para alguna concordia entre estas dos Coronas, cuya oposición fue siempre embarazo al bien de la Christianidad, no a caso nació en Agosto este Principe; no a caso con el nombre de flor, que es Luys, tan nuevo en Españo [sic]; ni a caso le dió esse nombre San Luys Rey de Francia, que con todo zelo solicitó la restauración de la tierra Santa. Que todo hace para mi Augustissimo este Nacimiento en novedades, en reformas, y en conquistas y triumphos, a favor de nuestra España, con ruina de todos sus enemigos»[39].

The queen's lineage and the prince's birthdate hinted toward his messianic future, as did his name, which tellingly resembled «lily» or «*lis*».

Orators throughout the viceroyalty worked in similar ways to extract providential meaning from the birth, engaging in prophetical exegesis while drawing on symbols of fertility pulled from the natural world. Preaching in San Luis Potosí in praise of the queen's fertility and in supplication for a healthy birth, the Franciscan Antonio de Salazar focused largely on extracting insight from the Book of Revelation, and

37. *Idem*, pp. 27-31.

38. Pulgar, Blas del, *Sermón que en acción de gracias ofreció a Dios, y a Su Santísima Madre, en su devotissima imagen de los Remedios, en su iglesia metropolitana, la Muy Noble, Leal, e Imperial Corte de Mexico. Por el Augustissimo parto de la reyna nuestra señora la serenissima Doña Maria Luysa Gabriela Emmanuel de Saboya, en que dio a luz, dia de S. Luyz Rey de Francia a 25 de Agosto a Nuestro Principe Luys Phelipe*, Mexico City, Viuda de Miguel de Ribera Calderon, 1708, pp. 10-11.

39. *Idem*, p. 10.

compared the queen to the Woman of the Apocalypse. He relayed how John saw a vision of a beautiful woman, or better stated, a «queen» with twelve stars surrounding her head like a Crown. Heavily pregnant, she was «Deseosa de sacar a luz el fructo de sus entrañas, porque havia de governar todo un Mundo.» He cited Isaiah, who stated that «Nacerá de la Rayz de Jessé una Vara, y de esta Vara la hermosa flor de un tierno niño», clarifying that «Es la rayz de Jessé Maria Señora Nuestra, de cuya Real Estirpe tiene origen la Nobilisima Casa de Saboya»[40]. Salazar equated the Woman of the Apocalypse who labored with a messiah to the Immaculate Conception, as both wore twelve stars around theirs heads like a crown. But, in the context of war and heresy, the queen also acted as a Marian figure, promising to give birth to a millenarian prince. Described in both Isaiah and the Book of Revelation as a New Jerusalem or as a walled city and garden, the millenarian age would be one of peace and abundance, and «entonces darán saltos de placer los Españoles», as the immediate future following the war would take the shape of the age following the return of Christ. At this time, peace and unity would reign. The Roman Empire/ Austrian Alliance symbolized by a great beast would no longer make war against the «Lamb». Instead, «se estrechará con él» and «entonces los insolentes Philisteos, esto es, los Hereges enemigos de Dios, y de su Yglesia, que aora habitan los Mares, huyran fugitivos a su tierra, porque el nacido Infante los amanecerá con su feliz Nacimiento». He declared that «entonces finalmente el Leon de Nuestro Invicto Monarcha, la Obeja de su Amantissima Esposa, el tierno Ternerillo de su Principe, morarán en paz, union y quietud»[41]. A prosperous future, moreover, would be guaranteed because, as José de las Heras y Alcocer noted in a sermon in San Luis Potosi, María Luisa Gabriela de Saboya's pregnancy helped to reveal her as the beautiful queen seen by John who «alvergaba en su vientre un animado Infante, destinado para Principe»[42].

In sermons given through the war, references to nature signified dynastic change, but also hope for the future. Perhaps significantly, Joachim de Fiore, whose last name literally means flower, decorated his manuscript with flowering trees of life rising upward toward the «future», the millenarian age[43]. But, regardless, people commonly associated flowers with spring, fertility, and birth. In a sermon given in honor of the prince in Mexico City in 1709, cathedral canon and ex-rector of the University of Mexico, Juan Ignacio de Castorena y Ursúa described Luis I in customary terminology pulled from the natural world. The sermon itself is titled *Fructo de bendicion de la Rosa de Castilla, y la Flor de Lyz francesa*. Held in the church dedicated to the Virgin of Guadalupe inside the Convent of San Bernardo, he

---

40. Salazar, Antonio de: *Importancias de la fecundidad, y desseado parto de la reyna N. Sra. Doña Maria Lvisa de Saboya. Sermon, panegyrico, predicado [. . .] En el solemne octavario, que celebro en la Yglesia del Sr. S. Francisco de la ciudad de S. Luyz Potosi*. Mexico City, Herederos de la Viuda de Francisco Rodríguez Lupercio, 1707.

41. *Idem*, p. 17

42. Heras y Alcocer, José de las: *Sermón que en el solemne novenario, que hizo el convento grande de Mexico de el Real Orden de Nuestra Señora de La Merced Redempcion de Captivos, En Acción de Gracias por la felice noticia de estar en cinta nuestra sereníssima señora Dôña Maria Luyza Gabriela Emmanuel de Saboya, Reyna de Espana*. Mexico City: Herederos de la Viuda de Francisco Rodríguez Lupercio, 1707, p. 9.

43. Reeves, Marjorie: «The 'Arbores' of Joachim of Fiore». *Papers of the British School at Rome,* 24 (1956), pp. 124-136.

equated the Virgin of Guadalupe, who resembled the Woman of the Apocalypse described in the Book of Revelation, to the New Jerusalem. While clearly centering Mexico City as the capital of the millenarian age, he associated the prince with reproduction, fertility, and abundance by tellingly crediting the health of the prince to San Bernardo, Mexico City's patron saint of agriculture[44].

CONCLUSION: 1714 AND THE DEATH OF THE QUEEN

By the end of her short life at 25, the queen had assured the continuation of Spain's Bourbon dynasty. After years of hearing (or reading) stories of apocalyptic conflict in the Spanish kingdoms and predictions regarding a coming millenarian age, royal subjects in New Spain could then fit María Luisa Gabriela de Saboya's funerary honors comfortably within a narrative of monarchical millenarianism and imperial rebirth. The catafalque in Mexico City's cathedral equated Maria Luisa Gabriela de Saboya to a rose and her husband and surviving sons to lilies. As the Jesuit Fernández del Rincón made clear in his description of the catafalque, the queen represented the rose who died at the height of her beauty and power, leaving behind three «pimpollos». Another emblem depicted a rose threatened by fire and embraced by a skeleton, representing death. However, as the orator made clear, fire served as a tool that horticulturalists used «para irritar, y propagar la fecundidad de su raíz». Given this, he felt that «Asegurada queda la de nuestra Reyna en sus tres hermosos renuevos, que a despecho de las presentes llamas, colmaron la sucesion Española de Regias plantas»[45].

As *novohispanos* just started to settle into life under the Bourbon dynasty, they lost the queen that orators repeatedly claimed had unleashed a millenarian age. Like a beautiful flower, the queen guaranteed male heirs in the form of fruit or even lilies. As the Woman of the Apocalypse, she acted like a Marian figure, a «rose» that gave birth to a messiah, a new David. If mourners in Mexico City harbored doubts regarding the destiny of the Spanish Empire, they could cast their eyes upwards toward that lily which, like the Tree of Life in the New Jerusalem, ascended boldly toward the future.

---

44. Castorena y Ursua, Juan Ignacio de, *Fructo de bendición de la rosa de Castilla, y la flor de lyz francesa, el rey, y la reyna, en nvestro amado príncipe, que Dios prospera, por intercessión del gran San Bernardo, santo Frances, patrón Español de los fructos de Mexico, metrópoli de estos reynos, coraçon de la América, y cabeça de la Nueva-España oración panegyrica, que el dia de sv fiesta, en el convento de sus religiosas en su Iglesia dedicada â Nuestra Señora de Guadalvpe la Mexicana, y al Santo Abbad*. Mexico, Guillena Carrascoso, 1709.

45. Fernández del Rincón, Lucas: *op. cit.*, p. 29.

REFERENCES

Albareda Salvadó, Joaquim: *La Guerra de Sucesión de España (1700-1714)*. Barcelona, Crítica, 2010.

Aranaz, Jacinto de: *El Señor Phelipe es el rey de las Españas verdadero, dado por la mano de Dios torre incontratable, del segundo David perseguido, y victorioso, guarnecida en tres propugnáculos, justicia, religión, y política*. Pamplona, Francisco Antonio de Neyra, 1711.

Ball, Rachael: «Court Cities Celebrate Prince Baltasar Carlos: Loyalty, Status, and Identity in the Early Modern Spanish World», *Royal Studies Journal* 5, no. 2 (December 2018), pp. 129-146.

Belluga y Moncado, Luis: *Carta pastoral, que el Illustrissimo señor Don Luis Velluga, Obispo de Cartagena, del Conseio de su Magestad, escriue a los fieles de su Opispado [sic] principalmente a la gente sencilla*. S.l., s.n., 1706.

Bernárdez de Rivera, Jacinto: *Sermón que en acción de gracias ofreció a Dios, y a su puríssima madre el Convento de Las Llagas de Nuestro Seráphico Padre S. Francisco de la ciudad de la Puebla de los Ángeles: por el nacimiento de N. Príncipe y Señor Don Luiz Phelipe.* Mexico, Imprenta por la Viuda de Miguel de Ribera Calderón, 1708.

Campbell Orr, Clarissa: *Queenship in Europe 1660-1815: The Role of the Consort*. Cambridge University Press, 2004.

Castorena y Ursua, Juan Ignacio de, *Fructo de bendición de la rosa de Castilla, y la flor de lyz francesa, el rey, y la reyna, en nvestro amado príncipe, que Dios prospera, por intercessión del gran San Bernardo, santo Frances, patrón Español de los fructos de Mexico, metrópoli de estos reynos, coraçon de la América, y cabeça de la Nueva-España oración panegyrica, que el dia de sv fiesta, en el convento de sus religiosas en su Iglesia dedicada â Nuestra Señora de Guadalvpe la Mexicana, y al Santo Abbad*. Mexico, Guillena Carrascoso, 1709.

Cohn, Norman: *The Pursuit of the Millennium; Revolutionary Millenarians and Mystical Anarchists of the Middle Ages*. New York, Oxford University Press, 1970.

Escamilla González, Iván: «Razones de la lealtad, cláusulas de la fineza: poderes, conflictos y consensos en la oratoria sagrada novohispana ante la sucesión de Felipe V», en Mayer, Alicia; Torre Villar, Ernesto (eds.), *Religión, poder y autoridad en la Nueva España*. Mexico City, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, pp. 179-104.

Fernández del Rincón, Lucas: *Llanto de flora. Desatado en sepulchrales rosas sobre el magestuoso túmulo, que la Imperial Corte Mexicana erigió al obsequio, y voto a la memoria de su florida reyna Doña Maria Luisa Gabriela de Saboya*. Mexico City, Viuda de Miguel de Ribera, 1715.

Fleiner, Carey; Woodcare, Elena: *Virtuous or Villainess? The Image of the Royal Mother from the Early Medieval to the Early Modern Era*. New York: Palgrave Macmillan, 2016.

Franco Rubio, Gloria Ángeles: «Rituales y ceremonial en torno a la procreación real en un contexto de crisis: el primer embarazo de María Luisa de Saboya (1707)», en Nieto Soria, José Manuel; López-Cordón Cortezo, María Victoria (eds.), *Gobernar en tiempos de crisis: las quiebras dinásticas en el ámbito hispánico: 1250-1808.* Madrid, Sílex, 2008, pp. 235-266.

García de Valdés, Antonio: *Sermón que en la gozosa jura que hizo a nro. sereníssimo señor el Señor D. Luis Fernando Príncipe de Asturias: la Muy Noble, y Leal ciudad de Durango Reyno de la Nueva-Viscaya*. Mexico City, Francisco de Ribera Calderón, 1711.

Geevers, Liesbeth: «The Miracles of Spain: Dynastic Attitudes to the Habsburg Succession and the Spanish Succession Crisis (1580-1700)». *The Sixteenth Century Journal* 46, no. 2 (2015), pp. 291-311.

Gómez de la Parra, Joseph: *Famosos Triumphos y victoriosos tropheos, que el dia 15 de Julio del año de 1708 el primero de el festivo triduo, que celebró el Illmo. V. Dean y cabildo, sede vacante, de la santa iglesia cathedral de la ciudad de La Puebla de Los Angeles en la Nueva-España en honor de La Immaculada Concepción de María SS. N. S. su titular, para dar gracias a Dios N.S. por el feliz nacimiento de tu Alteza. El Sr. D. Luis I, Príncipe de Las Asturias.* Puebla, Oficina de D. Joseph Pérez, 1709.

Gómez de la Parra, Joseph: *Grano de trigo fecundo de virtudes de la vida, fecundíssimo por la succesión en la muerte, la Catholica Magestad del rey Nuestro Señor Don Carlos Segundo, Que Dios Aya. Assumpto paneryrico funeral*. Puebla, Los Herederos Del Capitan Juan de Villa Real, 1701.

Gómez de Aguilera y Saavedra, Rodrigo: *Jerusalem libertada, y restauración de toda la Palestina. Caída y dessolacion de la secta de Mahoma. Profezia del santo varon Nicolas Factor, anunciándola, y señalando la parte por donde han de entrar los exercitos christianos à conquistar la morisma. Lamentaciones, y vaticinios dolorosos con que el Sabio filosofo Achàm Turuley, Natural de Arabia Felize, llora la ultima ruina de su agarena gente*. Madrid, Lucas Antonio de Bedmar y Baldivia, 1684.

González Cruz, David: *Propaganda e información en tiempos de guerra: España y América (1700-1714)*. Madrid, Sílex, 2009.

González Cruz, David: «Actitudes e imagen de las reinas en tiempos de crisis: La transición de los Austrias a los Borbones», en González Cruz, David (ed.): *Vírgenes, reinas y santas: modelos de mujer en el mundo hispano*. Huela, Universidad de Huelva, 2007, pp. 75-104.

González Cruz, David, *Guerra de religión entre príncipes católicos: el discurso del cambio dinástico en España y América (1700-1714)*. Madrid, Ministerio de Defensa, 2002.

Goycoachea, Juan de: *Philippo Quinto David Segundo, en la piedad primero rey de las Españas; honrando sus fuertes, celebrando exequias á sus militares diffuntos, reyna entre los leones; vençe sus enemigos; restaura los términos de su imperio.* Mexico City, Juan Joseph Guillena Carrascoso, 1707.

Guevara, Juan de: *Sermón, que los solemnes cultos, que el muy religioso parrochial Convento de N.S.P. San Francisco de la ciudad de Santiago de Queretaro, Consagró á Maria SS. N. Señora en el misterio de su Concepción sin culpa, patente el augustíssimo señor de cielo, y tierra sacramentado, En accion de gracias por los felices sucessos, que en la Batalla de Brihuega, y Villaviciosa consiguió victorioso de sus enemigos, nuestro amabilíssimo, legitimo rey, y señor de las Españas. D. Phelippo V.* Mexico City, Viuda de Miguel de Ribera Calderón, 1711.

Heras y Alcocer, José de las: *Sermón que en el solemne novenario, que hizo el convento grande de Mexico de el Real Orden de Nuestra Señora de La Merced Redempcion de Captivos, En Acción de Gracias por la felice noticia de estar en cinta nuestra sereníssima señora Dôña Maria Luyza Gabriela Emmanuel de Saboya, Reyna de Espana*. Mexico City: Herederos de la Viuda de Francisco Rodríguez Lupercio, 1707.

Impelluso, Lucia: *Nature and Its Symbols*. Los Angeles, Getty Publications, 2004.

López Anguita, José Antonio: «María Luisa Gabriela de Saboya: poder y dinastía durante la Guerra de Sucesión española (1701-1714)», en Borgognon, Ezequiel (ed.): *Reinas, virreinas y aristócratas en las Monarquías Ibéricas. Estudios sobre mujer, cultura y diplomacia en la Edad Moderna.* Madrid, Dykinson, 2022, pp. 215-245.

López Anguita, José Antonio: «Una nueva reina, una nueva dinastía: la imagen de María Luisa Gabriela de Saboya tras su instalación en la corte española», en *Linares Gónzalez,* Héctor; Perruca Gracía, Marina (ed.): *Ceremonia, magnificencia y ostentación. La representación del poder de las élites en la Edad Moderna (siglos XVI-XVIII).* Madrid, Sílex, 2022, pp. 209-233.

Maldonado, Ángel: *Oración evangelica. Predicada en el santuario de N. Señora de La Soledad de Antequera*. Mexico City, Juan Joseph Guillena Carrascoso, 1707.

Mendieta Rebollo, Gabriel de: *Sumptuoso, festivo real aparato, en que explica su lealtad la siempre noble, ilustre imperial, y regia ciudad de Mexico, metrópoli de la América, y corte de su Nueva España. En la Aclamación del muy alto, muy poderoso, muy soberano Príncipe. D. Philipe Quinto su Catholico dueño rey de las Españas, emperador de las Yndias*. Mexico City, Imprenta de Juan Joseph Guillena Carrascoso, 1701.

Milhou, Alain: *Colón y su mentalidad mesiánica en el ambiente franciscanista español*. Valladolid, Casa-Museo de Colón, 1983.

Milhou, Alain: «La chauve-souris, le Nouveau David et le roi caché (trois images de l'empereur des derniers temps dans le monde Ibérique : XIII^{e}-XVII^{e} s.)». *Mélanges de La Casa de Velázquez* 18, 1 (1982), pp. 61-78.

Mínguez, Víctor: *La invención de Carlos II: Apoteosis simbólica de la Casa de Austria*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2013.

Mitchell, Silvia Z.: *Queen, Mother, and Stateswoman: Mariana of Austria and the Government of Spain*. University Park, Pennsylvania State University Press, 2019.

Montes González, Francisco: *Mecenzago virreinal y patrocinio artístico. El ducado de Alburquerque en la Nueva España*. Sevilla, Real Maestranza de Caballería de Sevilla, 2016.

Núñez de Godoy, Miguel: *Prognostico Philippico hallado en la sagrada historia del real propheta David. Discurso panegyrico, que en el sermón de la missa de gracias, que por la acclamación de nuestro rey, y señor Don Philippo Quinto [Que Dios Guarde].* Mexico City, Francisco de Ribera Calderón, 1712.

Olivas, Aaron Alejandro: «Loyalty and Disloyalty to the Bourbon Dynasty in Spanish America and the Philippines During the War of the Spanish Succession (1700-1715)», (Ph.D.), University of California, Los Angeles, 2013.

Parabien de parabienes, que embia el alcalde de Cabanillas, Jorge Mocho, al Rey Nuestro Señor D. Phelipe Quinto, (Que Dios Guarde) del nacimiento del Príncipe de Asturias D. Luis Fernando Gines. Madrid, Juan de la Puerta, n.d.

Pagels, Elaine: *Revelations: Visions, Prophecy, and Politics in the Book of Revelation*. New York, Penguin Books, 2012.

Pérez Picazo, María Teresa: *La publicística española en la Guerra de Sucesión*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1966.

Pérez Samper, María de los Ángeles: «La figura de la reina en la nueva Monarquía Borbónica», en Pereira Iglesias, Juan Luis (ed.): *Felipe V de Borbón, 1701-1746*. Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2002, pp. 273-317.

Pérez Samper, María de los Ángeles, «Maria Luisa Gabriella di Savoia», en Mafrici, Mirella (ed.): *Alla Corte napoletana. Donne e potere dall'età aragonese al viceregno austriaco (1442-1734)*. Nápoles, Fridericiana Editrice Universitaria, 2012, pp. 213-242.

Phelan, John Leddy: *The Millennial Kingdom of the Franciscans.* Berkeley, University of California Press, 1970.

Pulgar, Blas del, *Sermón que en acción de gracias ofreció a Dios, y a Su Santísima Madre, en su devotissima imagen de los Remedios, en su iglesia metropolitana, la Muy Noble, Leal, e Imperial Corte de Mexico. Por el Augustissimo parto de la reyna nuestra señora la serenissima Doña Maria Luysa Gabriela Emmanuel de Saboya, en que dio a luz, dia de S. Luyz Rey de Francia a 25 de Agosto a Nuestro Principe Luys Phelipe*, Mexico City, Viuda de Miguel de Ribera Calderon, 1708.

Ramos, Frances L.: «War, Legitimacy, and Ceremony in 18th-Century Mexico City: The Annual Funerary Honors for Fallen Soldiers», en López, John F. (ed.): *A Companion to Viceregal Mexico City, 1519-1821*. Leiden, Brill, 2021, pp. 114-133

Ramos, Frances L.: «Arte efímero, espectáculo, y la reafirmación de la autoridad real en Puebla durante el siglo XVIII: La celebración en honor del Hércules Borbónico». *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad* 25, 97 (2004), pp. 179-218.

Ramos, Frances L.; Escamilla González, Iván: «Sucesión y renovación del cuerpo de la monarquía: las representaciones de Felipe V y la familia real en Nueva España durante la Guerra de Sucesión». *Colonial Latin American Review* 31, 3 (2022), pp. 381-410.

Reeves, Marjorie: «The 'Arbores' of Joachim of Fiore». *Papers of the British School at Rome,* 24 (1956), pp. 124-136.

Rubial García, Antonio: *El paraíso de los elegidos. Una lectura de la historia cultural de Nueva España*. Mexico City, Fondo de Cultura Económica, 2011.

Rubial García, Antonio: «El Apocalipsis en Nueva España. Los cambios de una tradición milenaria», en Álvarez Sánchez, Adriana (ed.): *Conocimiento y cultura: estudios modernos en la Facultad de Filosofía y Letras*. Mexico City, Ediciones y Gráficos Eón, 2018, pp. 9-58.

Rubial García, Antonio: «Civitas dei et novus orbis. La Jerusalém Celeste en la pintura de Nueva España». *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 20, 72 (1989), pp. 5-37.

Sandoval Villegas, Martha: «'Traje Español' vs. Traje de Francés' La transición de la casa gobernante, un problema de identidad personificado en la imagen del funcionario. El caso de Nueva España (finales del siglo XVII, principio del siglo XVIII)», en Domínguez Cáceres, Roberto; Gayol, Víctor (ed.): *El imperio de lo visual. Imágenes, palabra y representación*. Zamora, Colegio de Michoacán, 2018, pp. 313-360.

Salazar, Antonio de: *Importancias de la fecundidad, y desseado parto de la reyna N. Sra. Doña Maria Lvisa de Saboya. Sermon, panegyrico, predicado [. . .] En el solemne octavario, que celebro en la Yglesia del Sr. S. Francisco de la ciudad de S. Luyz Potosi*. Mexico City, Herederos de la Viuda de Francisco Rodríguez Lupercio, 1707.

San Miguel, Juan de: *Sermón, Que en acción de gracias por el feliz nacimiento del príncipe de España Nuestro Sereníssimo Señor Don Luis Fernando dijo el R. P. F. Juan de San Miguel del Orden de N.S.P.S. Francisco [. . .] en el segundo día de el novenario con que la Santa Iglesia Catedral celebró dicho nacimiento.* Mexico City, Imprenta Plantiniana de los Herederos de Juan Joseph Guillena Carrascoso, 1709.

Urrejola Davanzo, Bernarda: «Felipe Quinto, de austríaco a Borbón, según sermones de la época (Nueva España, 1701-1747)». *Colonial Latin American Historical Review* 25, 4 (2016), pp. 465-491.

Watanabe-O'Kelly, Helen; Morton, Adam: *Queens Consort, Cultural Transfer and European Politics, c.1500-1800*. London, Routledge, 2007.

Weckman, Luis: «Las esperanzas milenaristas de los Franciscanos en Nueva España». *Historia Mexicana* 32, 1 (1982), pp. 89-105.

PARTICIPACIÓN, ASISTENCIA SOCIAL Y ORGANIZACIÓN DE LAS COFRADAS INDIAS DE LIMA. UN ESTUDIO DE CASO DEL SIGLO XVII

PARTICIPATION, SOCIAL ASSISTANCE AND ORGANIZATION OF THE INDIAN WOMEN COFRADES OF LIMA. A XVII CENTURY CASE STUDY

Ismael Jiménez Jiménez[1]

Recibido: 10/01/2023 · Aceptado: 01/03/2023
DOI: https://doi.org/10.5944/etfvii.11.2023.36545

Resumen[2]

Tras la explosión cofradiera en la Ciudad de los Reyes entraron en funcionamiento corporaciones de españoles, criollos, negros e indios. Las que agruparon a estos últimos se organizaron a ejemplo de los primeros y ofrecieron a su grupo social una manera de asociarse, de entender el culto católico y de asegurarse materialmente ante la enfermedad y la muerte. Así, la cofradía de indios de Consolación del convento de la Merced de Lima reunió a un buen número de naturales, sin distinguirlos en razón a su género. Sin embargo, sí que hubo diferenciación, relegando nominativamente a las cofradas al espacio de culto. En la práctica, con su propia estructura, estas mujeres acabaron por ocupar un espacio dentro de la cofradía dedicándose a la atención de los cofrades.

Palabras clave

Cofradías; Lima; mujeres; asistencia social; siglo XVII

Summary

After the brotherhood explosion in Lima, corporations of spanish, creoles, blacks and indians came into operation. Those that brought together the latter organized themselves following the example of the former and offered their social group a way of associating, understanding Catholic worship and materially insuring themselves against illness and death. Thus, the indian's brotherhood of Consolation of the convent of La Merced de Lima brought together a good number of natives, without

1. Universidad de Valladolid. C. e.: *ismael.jimenez@uva.es*; ORCID: <*https://orcid.org/0000-0002-1679-9334*>

2. Este artículo ha sido realizado en la Universidad de Granada gracias a una Ayuda para la Recualificación del Profesorado Universitario, financiada por la Unión Europea – Next Generation EU.

distinguishing them based on their gender. However, there was differentiation by norms relegating the womens to the space of worship. In practice, with their own structure, these women ended up occupying a space within the brotherhood dedicating themselves to the care of the members.

Keywords
Brotherhoods; Lima; womens; social care; XVII century

EL CRECIMIENTO DE LAS COFRADÍAS EN LA CIUDAD DE LOS REYES

Casi al mismo ritmo en que la colonización española en América se extendía, la fundación de cofradías acompañó este establecimiento hispánico por todo el territorio. Estas asociaciones de laicos habían comenzado a crecer de forma exponencial desde la segunda mitad del siglo XIV y estaban alcanzando cierto auge en el siglo XVI, por lo que no fue extraño su traslado a las Indias. Así, en una cronología casi paralela a las conquistas, fueron erigiéndose cofradías por doquier en las ciudades y pueblos americanos. Por ejemplo, Hernán Cortés fundó la cofradía de la Limpia Concepción de Nuestra Señora en México en 1519 y Francisco Pizarro hizo lo propio con la Vera Cruz de Lima en 1540[3].

Esta práctica y su propagación fue debida a las ventajas que el asociacionismo de laicos presentaba. Gracias a la erección de cofradías, muchos sujetos hallaron un cauce de participación directa en la Iglesia, una forma de manifestar su modo de entender el catolicismo, la llamada «religiosidad popular», y un método para congregarse a través de múltiples motivos –etnia, procedencia, oficio, devoción, etc.–[4]. Pero estas características no fueron las únicas que motivaron la explosión cofradiera en un territorio tan alejado como el Nuevo Mundo, pues a todos ellos habría de sumarles el hecho de que ofrecían cierta tranquilidad ante diferentes avatares seculares, como la enfermedad o la muerte, ya que las cofradías disponían de una gran variedad de «oferta asistencial»[5].

La conjunción de todas estas cuestiones provocó que, desde el segundo cuarto del Quinientos, en suelo indiano se produjese una auténtica ebullición cofradiera. Para ello fue fundamental la existencia de un modelo que tomar, el bajoandaluz, con experiencia demostrada tanto en lo espiritual como en lo material, en lo normativo y en lo aplicativo. En el caso de Lima, que es el que nos atañe geográficamente en estas páginas, este modo de religiosidad popular comenzó con la fundación de la citada cofradía de la Vera Cruz (ca. 1540), aunque con anterioridad ya venía funcionando la cofradía del Santísimo Sacramento en el convento de Santo Domingo (ca. 1535). A ellas le seguirían en el convento de la Merced la cofradía de la Piedad (1559), la cual agrupaba a comerciantes; la cofradía de la Soledad (1571), establecida junto al convento de San Francisco; la del Cristo de Burgos (1579), asentada en el establecimiento de los agustinos y agrupando a los militares residentes en Lima y el

3. Jiménez Jiménez, Ismael: «La religiosidad popular indiana: las cofradías de Andalucía y América». *Encrucijada de dos mundos: identidad, imagen y patrimonio de Andalucía en los tiempos moderno*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2022. Web: *https://grupo.us.es/encrucijada/la-religiosidad-popular-indiana-las-cofradias-de-andalucia-a-america/*

4. Arias de Saavedra, Inmaculada y López-Guadalupe Muñoz, Miguel Luis: «Auge y control de la religiosidad popular andaluza en la España de la Contrarreforma», en Martínez Millán, José (ed.): *Felipe II (1527-1598): Europa y la Monarquía católica,* t. III. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1998, p. 37.

5. Marcos Martín, Alberto: «La asistencia domiciliaria en la España del Antiguo Régimen: el caso de la cofradía de la Caridad de Palencia», en Pérez Álvarez, María José y Lobo de Araújo, María Marta (eds.): *La respuesta social a la pobreza en la Península Ibérica durante la Edad Moderna*. León, Universidad de León, 2014, p. 94

Callao; y la populosa cofradía de Jesús Nazareno (ca. 1600), radicada en el convento de Santo Domingo[6].

Junto a todas estas cofradías, conformadas por peninsulares y criollos, también nacieron corporaciones de carácter étnico. Tanto negros como indios imitaron este asociacionismo de laicos buscando las ventajas citadas –culto, agrupación y preservación de identidades, seguridad ante avatares, etc.–, por lo que se produjo un importante desarrollo de cofradías de indios, mulatos, negros, mestizos, libertos y esclavos. Así, para el caso de Lima tenemos un ejemplo temprano en lo referido a las cofradías de esclavos: la de Nuestra Señora de la Antigua fundada en 1569 en la propia catedral limeña[7]. En la esfera de los naturales, estos también fundarían sus cofradías para dar respuesta a sus propias necesidades; máxime cuando también fue un componente poblacional foráneo que arribó en diferentes oleadas mitayas a la ciudad[8]. En este sentido, al contrario que en el caso de los negros, la multiplicación de corporaciones indígenas en Lima no se correspondió con el peso demográfico que estos representaron en la ciudad. La población de la Ciudad de los Reyes rondaba los 25.000 habitantes a inicios del siglo XVII, siendo el 39% españoles, el 41% esclavos y sólo el 8% de los residentes indios[9]. Finalizada la centuria, en 1700 Lima contaba con casi 35.000 habitantes, de los cuales españoles eran el 56'5%, esclavos un 18'1% e indios 7'9%[10]. Sin embargo, a pesar de este minoritario porcentaje, los naturales habitantes en Lima fundaron cofradías a un ritmo notable. Razón por la cual, en 1639, según recoge el padre Cobo, ya participaron hasta trece corporaciones de indios en la procesión general del Corpus Christi: Nuestra Señora del Rosario del Santo Domingo, Nuestra Señora de la Candelaria del convento de San Francisco, San Joaquín de la parroquia de Santa Ana, Santiago del Cercado, Nuestra Señora del Pilar, San Marcelo del Cercado, Nuestra Señora de Copacabana -sin duda, la cofradía de indígenas más importante de todo el periodo virreinal[11]–, Niño Jesús de la Compañía, San Miguel del convento de San Agustín, Nuestra Señora de Loreto de Santa Ana, San Miguel del Cercado, Santo Ángel de la Guarda del Cercado y Nuestra Señora de Consolación del convento de la Merced[12].

---

6. Jiménez Jiménez, Ismael: «La Semana Santa de Lima y sus cofradías: una fiesta hacia los cinco siglos», en Luque Azcona, Emilio José y Pérez Miguel, Liliana (eds.): *Historia, patrimonio e identidades. Material didáctico sobre el centro histórico de Lima para estudiantes de Secundaria*. Sevilla, Universidad de Sevilla e Instituto Riva-Agüero, 2022, p. 150

7. Gómez Acuña, Luis: «Las cofradías de negros en Lima (siglo XVII). Estado de la cuestión y análisis de caso», *Páginas,* 129 (1994), p. 33.

8. Sánchez-Albornoz, Nicolás: «La mita de Lima. Magnitud y procedencia». *Histórica,* 12-2 (1988), p. 195. Al tenor, el mismo autor amplió el estudio de la mita a la Ciudad de los Reyes en la siguiente monografía: Sánchez-Albornoz, Nicolás: *Trabajo y migración indígenas en los Andes coloniales*. Lima, Banco Central de Reserva del Perú, 2020.

9. Charney, Paul J: «El indio urbano: un análisis económico y social de la población india de Lima en 1613», *Histórica,* XII (1988), p. 24.

10. Pérez Cantó, Pilar: «La población de Lima en el siglo XVIII», *Boletín americanista,* 32 (1982), p. 390.

11. Para esta devoción y su cofradía de indios son indispensables los siguientes trabajos: Gómez, Ximena A.: «Fashioning Lima's Virgin of Copacabana: indigenous strategies of negotiation in the Colonial Capital». En Engel, Emily A. (ed.): *A companion to Early Modern Lima*. Leiden – Boston, Brill, 2019, pp. 337-359. Gómez, Ximena A.: *Nuestra Señora: confraternal art and identity in Early Colonial Lima*, (tesis doctoral inédita), Universidad de Michigan, 2019, pp. 1-430; Vega Jácome, Walter. *Las cofradías indígenas como medio de inserción social en Lima (siglo XVII). El caso de la cofradía de Nuestra Señora de Copacabana*, (Tesis de maestría inédita), Pontificia Universidad Católica del Perú, 2018, pp. 1-167.

12. Cobo, Bernabé: *Historia de la Fundación de Lima*. Lima, 1639, pp. 326-328.

Esta última corporación rendía culto a Santa María de Consolación, la cual era venerada originariamente en la ciudad andaluza de Utrera desde 1507[13]. La llegada de esta devoción a la Ciudad de los Reyes sigue siendo incierta, pero conocemos el hecho de que a finales del siglo XVI un indio llamado Juan de Uribilea poseía un lienzo de esta Virgen. Al parecer, el icono recibía culto en la vivienda del indígena y a su alrededor se formó una comunidad que lo obligó a adquirir una imagen de bulto redondo de la misma advocación. Este crecimiento obligó a trasladar el culto domestico de Uribilea al convento de la Concepción primero y al de la Merced después de forma definitiva. Así, en 1597 tenemos establecida una cofradía dedicada a Nuestra Señora de Consolación de Utrera en el convento mercedario de Lima, contando además con capilla propia a los pies del templo[14]. En cualquier caso, aún con el propio crecimiento de esta devoción, hemos de tener en cuenta que el rápido crecimiento cofradiero en la Ciudad de los Reyes y la fundación y asentamiento de la corporación que nos ocupa, no puede entenderse sin el fruto del III Concilio Limense, en el cual se aplicaron las disposiciones tridentinas y se reguló el importante y ascendente asunto de las cofradías desde el punto de vista espiritual y terrenal[15].

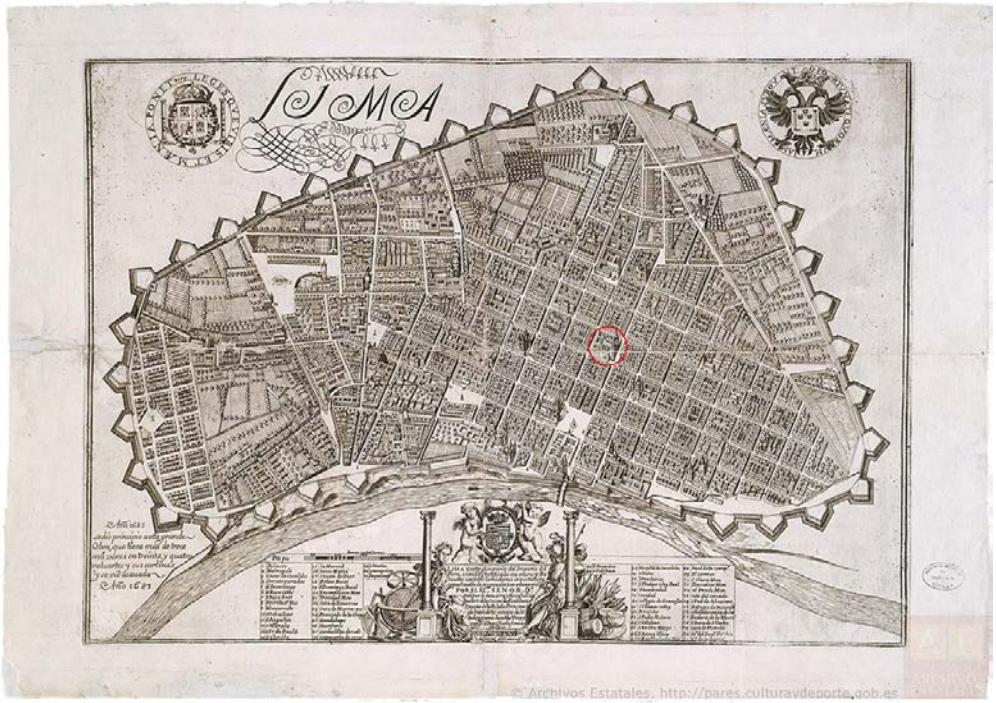


FIGURA 1: PLANO DE LIMA, FRAY PEDRO NOLASCO, 1687 (AGI, MP-PERÚ, 13). EN ROJO, LA UBICACIÓN DEL CONVENTO DE LA MERCED, SEDE DE LA COFRADÍA DE INDIOS DE CONSOLACIÓN

13. Otero Campos, José Andrés: *La proyección americana de Utrera. Consolación del Sur*. Utrera, Diputación Provincial de Sevilla, 2002, p. 39.

14. Jiménez Jiménez, Ismael: «De Utrera al convento de la Merced: Consolación y su cofradía de indios. Fundación, estructura y apuntes económicos (siglos XVI-XVIII)». En Roda Peña, José (coord.): *XIX Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su provincia*. Sevilla, Fundación Cruzcampo, 2018, p. 23.

15. Al tenor sigue siendo imprescindible: Rodríguez Mateos, Joaquín: «Las cofradías de Perú en la modernidad y el espíritu de la contrarreforma», *Anuario de Estudios Americanos,* 52-2 (1995), pp. 15-43.

LAS COFRADAS A TRAVÉS DE LAS REGLAS

Pero: ¿qué papel jugaban en estas corporaciones las mujeres? ¿En el caso concreto de la cofradía de Consolación tuvieron un rol las cofradas? Realmente el foco sobre el grupo femenino de las cofradías americanas apenas ha sido objeto de estudio. Actualmente, al menos que tengamos localizados, son escasos los trabajos que se han dedicado a este tema y desconocemos si para el caso peruano existen investigaciones más allá de los trabajos de Bustamante Tupayaki y Rodríguez Toledo[16]. Así, la gran mayoría de estudios sobre la materia están enfocados en Nueva España. abordando desde las corporaciones en la que podían inscribirse hombres y mujeres, hasta las exclusivas de un sexo; desde las cofradías propiamente dichas hasta las devociones no agrupadas y los rosarios públicos[17]. Así pues, tomando como objeto de análisis a la cofradía de indios de Consolación en Lima vamos a intentar comprender qué papel desempeñaron sus cofradas.

Para intentar aproximarnos a esta pregunta nos acercamos primero al cuerpo normativo de la cofradía. Para obtener la aprobación eclesiástica, toda asociación de laicos necesitaba de un conjunto de reglas aceptadas por, en este caso, el Arzobispado de Lima. En el caso de la cofradía de indios de Consolación este texto fue compuesto a finales del siglo XVI, pero en algún momento del XVII desapareció. Hasta 1753, cuando se elaboraron y fueron puestas a análisis eclesiástico sus nuevas normas, los cofrades se rigieron por la costumbre, repitiendo año a año aquellos ritos que habían heredado. En cualquier caso, las reglas de 1753 confirmaron no sólo a la cofradía, sino a sus fiestas gravitacionales: el 8 de septiembre, día de la Virgen de Consolación y eje de cultos cofrades anteriores y posteriores; el 11 de noviembre, cuando aprovechando la festividad de San Martín de Tours rememoraban el traslado de las imágenes marianas al convento de la Merced; y el 28 de diciembre, cuando junto a los Santos Inocentes los cofrades dedicaban una Eucaristía en sufragio de los naturales aún no convertidos al cristianismo. Además, el Jueves Santo y la conmemoración de los Difuntos ocuparon un importante lugar en el calendario anual de esta cofradía[18].

---

16. Bustamante Tupayaki, Erik. «Cofradías y mujeres en la sociedad rural: las mayoralas en Cajatambo y Jauja, siglo XVII». En Pacahuala, Emilio Rosario, Castillo Vargas, Carlos y Palacios García, Marco (coord.): *Actas del I Congreso de Historia y Cultura*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2014, pp. 31-62. Rodríguez Toledo, Luis. «'Hermanas 24 y mayordomas': la participación femenina en las cofradías de prestigio de Lima, siglo XVIII». *Revista del Archivo General de la Nación* 34-1 (2019), pp. 101-124. https://doi.org/10.37840/ragn.v34i1.84.

17. Por citar algunos ejemplos de lo publicado en este ámbito: Carbajal López, David: «Las devotas a debate: mujeres, prácticas religiosas y opinión pública en Orizaba, 1750-1834». En Nuñez Becerra, Francisco y Spinoso Arcocha, Rosa (coords.): *Mujeres en Veracruz. Fragmentos de una historia*. Veracruz, Gobierno del Estado de Veracruz, 2013, pp. 13-32; Carbajal López, David: «Mujeres y reforma de cofradías en Nueva España y Sevilla, ca. 1750-1830». *Estudios de Historia Novohispana,* 55 (2016), pp 64-79; Castañeda García, Rafael: «Piedad y participación femenina en la cofradía de negros y mulatos de San Benito de Palermo en el Bajío novohispano, siglo XVIII». *Nuevo mundo mundos nuevos*, 5 de diciembre de 2012. En línea: *https://doi.org/10.4000/nuevomundo.64478*; Chowning, Margaret: «La feminización de la piedad en México: género y piedad en las cofradías de españoles. Tendencias coloniales y poscoloniales en los arzobispados de Michoacán y Guadalajara». En Connaughton, Brian (ed.): *Religión, política e identidad en la Independencia de México*. México, Universidad Autónoma Metropolitana - Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2010, pp. 475-514. Para el caso rioplatense conocemos el siguiente trabajo: Cruz, Enrique Normando: «Mujeres en la colonia. Dominación colonial, diferencias étnicas y de género en cofradías y fiestas religiosas en Jujuy, Río de la Plata». *Anthropologica,* 23 (2005), pp. 127-50.

18. Jiménez Jiménez, Ismael: «A mayor culto de Nuestra Señora de Consolación de Utrera. Las celebraciones de la cofradía de indios del convento limeño de la Merced en los siglos XVII y XVIII». *Temas americanistas*, 46 (2021), pp. 358-369.

Pero no sólo de fiestas se ocupaban las reglas de 1753. Este texto establecía el funcionamiento de la corporación mediante una estructura de mayordomos, priostes, diputados y escribanos, elegidos anualmente y ocupando el puesto, en el caso de los primeros, en turnos de seis meses[19]. Además, las constituciones estipulaban quiénes podían ser cofrades y quiénes ocupar cargos de gobierno, cómo habría de administrarse económicamente la cofradía o cómo había de actuar la corporación ante las diferentes necesidades espirituales y materiales de sus componentes. Así pues, estas reglas no podían dejar sin regular el papel de las cofradas en el seno de la asociación de laicos.

En este sentido, la regla undécima estipulaba la participación de las mujeres dentro de la cofradía. Según este punto, indias y mestizas podían asentarse como cofradas, dando una limosna de 4 pesos y un cirio –exactamente la misma cuota de entrada que estaba registrada para los hombres–. Sin embargo, este mismo epígrafe limitaba la participación femenina a la esfera cultual, pues regía que las mujeres «no concurrirán a los cabildos, ni tendrán voz y voto por la calidad de su sexo»[20]. Es decir, la transcripción de la costumbre en las constituciones de 1753 reafirmaba lo que veremos más adelante, que las cofradas sólo formaban parte de la institución en un espacio limitado, el espiritual, y regulado, no pudiendo en ningún caso acceder a la administración de la cofradía. No obstante, las cofradas supieron ganar su propio espacio.

En las mismas reglas, en los capítulos duodécimo a decimocuarto, la cofradía se comprometía a hacer ejercicio de equiparación entre hombres y mujeres. Este caso regulado era el concerniente a la muerte y al auxilio que sobre ellas debía realizar la corporación, lo cual, como hemos de recordar, suponía uno de los grandes alicientes para que cualquier indio desease ingresar en la asociación. Así pues, la cofradía quedaba comprometida a que, en caso de fallecimiento de un mayordomo, hermano veinticuatro o hermana, si hubiese dejado voluntad de ser enterrado en el convento de la Merced o en la propia capilla de Nuestra Señora de Consolación, saldría junto con la comunidad de frailes mercedarios, «con cruz alta», a recibir el cuerpo y acompañarlo hasta su depósito. De igual manera, si el finado quisiera ser enterrado en la capilla de la cofradía, ésta repartiría una docena de cirios a los hermanos veinticuatro para que velasen el cuerpo y lo acompañasen en la sepultura. Un epígrafe que queda extendido no sólo a los cofrades, hombres y mujeres, sino también a sus cónyuges –de ambos sexos– e hijos. Por ello, los mayordomos debían de volver a repartir doce cirios para acompañar y velar en la capilla «al hermano o hermana que falleciere y sus maridos, mujeres e hijos». Una ampliación de «la cobertura ante la muerte» que resultaba muy onerosa para la cofradía, pero que suponía, qué duda cabe, uno de los grandes atractivos para que los naturales se agrupasen en ella. No obstante, el recibimiento, velatorio, misa cantada y sepultura exigió un esfuerzo financiero por parte de los cofrades y ahí de nuevo la regla

19. Jiménez Jiménez, Ismael: *De Utrera al convento de la Merced...*, p. 31.

20. Archivo Arzobispal de Lima (AAL), sec. Cofradías, leg. 42, exp. 17. Constituciones de la cofradía de naturales de Nuestra Señora de Consolación de Utrera del convento de la Merced. Lima, 1753. Regla 11.

equiparaba a todos, indistintamente de su sexo, al exigirles una derrama de 2 reales por miembro cada vez que se producía un óbito[21].

Hacíamos anterior mención a que las cofradas buscarían su propio espacio de actuación, más allá del cultual, dentro de la corporación y esto, que se producía *de facto*, quedó esbozado en algunos epígrafes de la regla de 1753. En el punto decimoctavo se especificaba que si algún «hermano o hermana estuviese enfermo sean obligados los mayordomos y oficiales a visitarlos para si quisieren el Santísimo Sacramento» y más adelante se conmina a estos cargos directivos a ayudar «a bien morir» a todos los cofrades[22]. No obstante, esta regla basada en la caridad y en el compromiso propio de la corporación para con sus componentes, abrió camino a las cofradas dentro de la corporación, como demuestran los documentos contables, pues parece ser que dicha obligación era frecuentemente delegada de los gestores a las hermanas. Asimismo, la regla cuadragésimo quinta obligaba al mayordomo a remitir dos reales de velas a «los hermanos, hermanas y devotos cuando estuvieren enfermos»[23]. Una tarea que sumada a la anterior ocuparía casi por completo el calendario de los mayordomos y que, como podrán deducir, también parece que fue reasignada a otras personas.

CUIDANDO A COFRADES Y COFRADAS: GASTOS Y RESPONSABLES

Podemos ver, en razón a lo estipulado en las constituciones de 1753 de la cofradía de indios de Nuestra Señora de Consolación, las cuales recogían una trayectoria de más de siglo y medio, que las mujeres podían ser miembros de la misma sin más limitación que el acceso a los cargos de gestión. Sin embargo, *de facto* la función topada a lo espiritual fue sobrepasada y las cofradas tomaron bajo su mano buena parte de la gestión de la asistencia corporal de los hermanos, una de las tareas fundamentales de las asociaciones de laicos[24]. Esto acabó de conferir cierto poder a las cofradas, pues el encargarse del auxilio a los hermanos conllevó que gozaran de cierta influencia en la institución.

Si bien es cierto que en la Lima del siglo XVII hubo en funcionamiento un buen número de centros sanitarios, la realidad fue que aquellos que eran miembros de una cofradía preferían ser atendidos en su domicilio. En el caso de la corporación de indígenas que analizamos, para la etnia que agrupaba existió en exclusiva el Hospital de Santa Ana, el cual había sido fundado en 1549 y para 1672 contaba con una nada desdeñable renta de 25.000 pesos anuales, lo que le permitía atender a más de 2.000

21. AAL, sec. Cofradías, leg. 42, exp. 17. Constituciones de la cofradía de naturales de Nuestra Señora de Consolación de Utrera del convento de la Merced. Lima, 1753. Reglas 12-14.

22. AAL, sec. Cofradías, leg. 42, exp. 17. Constituciones de la cofradía de naturales de Nuestra Señora de Consolación de Utrera del convento de la Merced. Lima, 1753. Regla 18.

23. AAL, sec. Cofradías, leg. 42, exp. 17. Constituciones de la cofradía de naturales de Nuestra Señora de Consolación de Utrera del convento de la Merced. Lima, 1753. Regla 45.

24. Lozano Ruiz, Carlos, y Torremocha Hernández, Margarita: «Asistencia social y cofradías en el Antiguo Régimen. Historiografía, líneas de investigación y perspectivas». *Chronica Nova,* 39 (2013), p. 25.

indios anuales[25]. A pesar de ello, los naturales mostraban un rechazo considerable a ser atendidos en estos establecimientos por sus dudosos beneficios sanitarios[26]. Los indígenas de Lima preferían recuperar su salud en casa, sostenidos por la red de apoyo que tuviesen a su disposición: el dinero si lo poseían o la cofradía a la que perteneciesen. Así pues, de nuevo, se antojaba clave que el indio fuese cofrade, pues en la inmensa mayoría de los casos esta filiación sería el único medio de mantenerse materialmente durante una enfermedad o sufragar los costosos gastos del «buen morir». Para dar respuesta a ello, como hemos apuntado, las cofradías se erigían como un seguro viable para los naturales, cubriendo así –como en otras corporaciones de diferente etnia– el abasto alimentario, la provisión de medicinas, la asistencia de médicos, barberos o cirujanos e incluso ofreciendo la compañía de otros cofrades para paliar la soledad en la enfermedad y la muerte[27].

Así pues, muchos cofrades de Consolación de Lima al perder la salud decidieron reclamar la asistencia de su cofradía. Estas demandas y la caridad debida hacia los pobres obligaban a la corporación a un despliegue de atención superior al de sus medios, razón por la cual la institución se vio obligada a plantear una estrategia de actuación ante el auxilio; mismo fenómeno que ocurría en otras cofradías de otros contextos regionales[28]. Por ello, la cofradía de Consolación, como otras durante toda la Edad Moderna[29], hubo de seleccionar a quién atender, escogiendo prioritariamente a los enfermos cofrades, o a los familiares de éstos, obviando al resto de demandantes que existían en la Ciudad de los Reyes. Una tarea que, según la tradición y las reglas de 1753, competía a los mayordomos, pero que acabó siendo delegada en una serie de cofradas que prestaban el debido auxilio a sus hermanos.

Gracias a lo estipulado en las constituciones sabemos teóricamente cuánto podía recaudar anualmente la cofradía de indios de Consolación y cuánto dedicar a la asistencia de sus cofrades, pero esto resulta una aproximación insuficiente. La obligación tridentina y post III Concilio Limense de que todas las cofradías entregasen sus cuentas al Arzobispado nos revela cuál fue realmente el ingreso anual de la corporación, cómo se obtuvo, a qué se destinó y quiénes ejecutaron el gasto de auxilio. En este sentido, como comprobaremos, la limosna resultaba un ingreso clave para auxiliar a los cofrades enfermos –aunque nunca se destinó su totalidad a esta tarea–, pues los ingresos ordinarios de la corporación apenas llegaban para cubrir los gastos del calendario cultual[30]. Así pues, para cumplir con esta obligación fue necesario el compromiso de los cofrades para recaudar limosnas, entendiendo además a éstas como un medio aceptado de acercarse a Dios a través

25. Guerra, Francisco: *El hospital en Hispanoamérica y Filipinas, 1492-1898.* Madrid, Ministerio de Sanidad y Consumo, 1994, pp. 433-434.

26. Ramos, Gabriela: *El cuerpo en palabras. Estudios sobre religión, salud y humanidad en los Andes coloniales.* Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos, 2020, p. 35.

27. López-Guadalupe, Miguel Luis y Arias de Saavedra, Inmaculada: «Las cofradías y su dimensión social en la España del Antiguo Régimen». *Cuadernos de Historia Moderna*, 25 (2000), pp. 229-230.

28. Lobo de Araujo, María Marta: «Pedir, dar y recibir. Las limosnas a los pobres en la Misericordia de Braga (siglos XVII-XVIII)». *Espacio, tiempo y forma. Serie IV, Historia Moderna*, 29 (2016), p. 213.

29. Woolf, Stuart: *Los pobres en la Europa Moderna*. Barcelona, ed. Crítica, 1989, p. 17.

30. Un análisis económico de esta cofradía en la serie 1653-1678 puede leerse con mayor detalle en: Jiménez Jiménez, Ismael: *De Utrera al convento de la Merced...*, pp.35-39

de los pobres. Un ejercicio común a ambos lados del Atlántico, con resultados y aplicación similares[31].

Bajo el concepto de limosnas y con objeto teórico de ser aplicado por las cofradas al auxilio de los hermanos se recaudó en 1660-1661, 126 pesos y 4 reales[32]; en 1661-1662, 109 pesos y 3 reales[33]; en 1663-1664, 83 pesos y 6 reales y medio[34]; en 1665, 32 pesos y 4 reales[35]; en 1665-1666, 344 pesos y 6 reales[36]; y en 1667-1668, 297 pesos y un real[37]. Con estas cantidades y con la estrategia señalada de atender prioritariamente a los miembros de la propia cofradía, como puede observarse en el gráfico siguiente, se gastó en el mismo marco cronológico (1660-1668) un total de 49 pesos y 2 reales entre todos los cofrades o los cónyuges e hijos de estos[38]. O lo que es lo mismo, de todas las limosnas recibidas en los «retablillos» para atender a los enfermos y moribundos de la cofradía (997 pesos y medio real), sólo se destinaron a este menester el 4'93%.

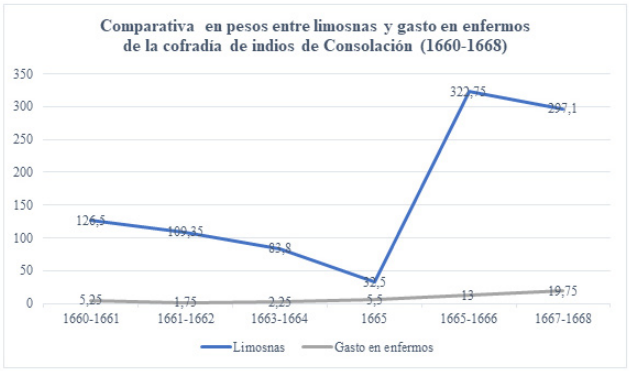


GRÁFICO 1. COMPARATIVA EN PESOS ENTRE LIMOSNAS Y GASTO EN ENFERMOS DE LA COFRADÍA DE INDIOS DE CONSOLACIÓN (1660-1668). Elaborada por el autor

Por los registros que la cofradía de Consolación estuvo obligada a entregar al Arzobispado de Lima conocemos cómo se distribuyó económicamente este auxilio entre los cofrades y las cofradas y también, por el sobrenombre que se daba a alguno de los enfermos, su domicilio, su oficio e incluso el cargo que desempeñaban dentro de la corporación. Así, durante la mayordomía de Juan Ollero entre septiembre de 1660 y febrero de 1661 se atendió a 18 enfermos, empleándose siempre un donativo

31. Lobo de Araujo, María Marta: *Pedir, dar y recibir...*, p. 209.

32. ALL, Cofradías, leg. 68, exp. 15. Limosnas recibidas por el mayordomo de la cofradía de Consolación Juan Ollero desde septiembre de 1660 a febrero de 1661.

33. ALL, Cofradías, leg. 68, exp. 15. Limosnas recibidas por el mayordomo de la cofradía de Consolación Juan de la Cruz desde octubre de 1661 a febrero de 1662.

34. ALL, Cofradías, leg. 68, exp. 10. Limosnas recibidas por el mayordomo de la cofradía de Consolación Francisco Astopilco Ninalingón desde septiembre de 1663 hasta febrero de 1664.

35. AAL, Cofradías, leg. 61, exp. 8. Limosnas recibidas por un mayordomo desconocido de la cofradía de Consolación durante 1665.

36. AAL, Cofradías, leg. 68, exp. 11. Limosnas recibidas por el mayordomo de la cofradía de Consolación Juan Ucho Inga desde octubre de 1665 a noviembre de 1666.

37. AAL, Cofradías, leg. 68, exp. 12. Limosnas recibidas por el mayordomo de la cofradía de Consolación Juan García desde enero de 1667 a marzo de 1668.

38. Las fuentes de esta enumeración se corresponden con las citadas anteriormente para la recaudación de limosnas por cada mayordomo de la cofradía de Consolación durante la década de 1660.

de dos reales en velas, montando un total de 42 reales. De estos cofrades, 13 fueron las siguientes mujeres registradas: en tres ocasiones la mujer del capitán del Cuzco; la mujer de Tomás, el barbero; la mujer de Francisco, el babulero; la mujer del bajonero; Beatriz, esposa de Juan Ximénez, en dos ocasiones; Catalina, «cuando estaba parida»; la mujer de Bartolomé Carreño; la esposa de Chepe Clabigo «cuando estaba parida»; la mujer de Miguel de Larus; la mujer de Diego Asero; Magdalena Espina; el esposo de Lucía; y, por último, la mayorala Lorenza[39].

La mayordomía siguiente, ejercida por Juan de la Cruz, registró un leve descenso en la recaudación de limosnas y quizás ello tuvo que ver en que sólo se gastasen 14 reales en la atención de los enfermos, los cuales fueron nuevamente socorridos con 2 reales en velas, como marcaba la costumbre y fue recogido en las reglas dieciochescas. Así, de estos enfermos sólo cuatro fueron mujeres: María de la Concepción, Luisa de Jesús, Andrea de la Cruz y Magdalena Angola[40].

La gestión que sucedió a de la Cruz fue encomendada por los cofrades a Francisco Astopilco Ninalingón, prolongándose desde septiembre de 1663 hasta febrero de 1664. Para este período se emplearon en atender a los enfermos de la cofradía un total de 18 reales de los 83 pesos y 6 reales y medio recaudados en concepto de limosnas. Gracias a esta cantidad fueron atendidos 16 cofrades, de los cuales 9 fueron las siguientes mujeres: Luisa, esposa de Juan Bautista, el sillero; una hermana capada; una hermana llamada Lucha; la mujer del capitán Pedro Muñoz del Castillo; la esposa de Diego Pascual, Luisa, la chilena; la mujer de Carlos; una hermana esposa del sillero junto a San Pedro; una cofrada fallecida; y María de la Concepción[41].

Desconocemos el nombre del mayordomo que rigió la cofradía de indios de Consolación durante la primera parte del año 1665, pero éste cumplió escrupulosamente con su obligación ante el Arzobispado de Lima depositando las cuentas de la corporación. De esta forma podemos saber cómo durante este mandato la cofradía atendió a 22 miembros enfermos, 13 hombres y 9 mujeres, empleando para ello 44 reales. La misma relación del gasto nos ofrece el nombre de las cofradas, o parientes de cofrades, que fueron socorridas: una hermana en Guía; «la mayorala pasada»; una hermana en el Taxajamar; la mujer de Pablo; la hermana Pascuala; doña María; Petrona; la mujer del ayudante Juan Baptista; la hermana de don Andrés Roca[42]. Baste decir que este anónimo gestor fue, sin duda, aquel que mayor cuidado prestó de los cofrades enfermos, puesto que con unas limosnas muy menguadas destinó al auxilio de los hermanos el 16'9% de las mismas.

Desde octubre de 1665 hasta noviembre de 1666 la cofradía fue regida en calidad de mayordomo por Juan Ucho Inga. La gestión caritativa de este cofrade indígena fue posible gracias a un ingreso en concepto de limosnas muy elevado, por lo que

39. ALL, Cofradías, leg. 68, exp. 15. Enfermos atendidos por la cofradía de Consolación durante la mayordomía de Juan Ollero entre septiembre de 1660 y febrero de 1661.

40. ALL, Cofradías, leg. 68, exp. 15. Enfermos atendidos por la cofradía de Consolación durante la mayordomía de Juan de la Cruz entre octubre de 1661 y febrero de 1662.

41. AAL, Cofradías, leg. 68, exp. 10. Enfermos atendidos por la cofradía de Consolación durante la mayordomía de Francisco Astopilco Ninalingón entre septiembre de 1663 y febrero de 1664.

42. AAL, Cofradías, leg. 61, exp. 8. Enfermos atendidos por la cofradía de Consolación durante la mayordomía desconocida de 1665.

en consecuencia creció el número de enfermos que la corporación pudo socorrer. Así, durante los primeros seis meses de esta mayordomía se atendió por enfermedad y muerte a 23 hermanos, de los cuales 8 fueron las cofradas Anbelina, Marota de la Cruz, la mayorala, la procuradora, la diputada y la priosta, más un ataúd para la hermana molinera y otro ataúd para otra hermana residente en la collación de Santa Ana. En el segundo periodo de esta mayordomía, Ucho Inga vio como las demandas hacia la cofradía crecieron, pues pasaron a ser 29 cofrades los que reclamaron auxilio. De éstos sólo 11 fueron hombres y 18 mujeres: la esposa del capitán Juan Alonso; Paula Pérez; la procuradora María Faviana; Magdalena Barreto; la esposa de Andrés Maina; la mujer de Lázaro Méndez; una hermana de nombre Francisca; la mujer de Santiago Bastidas; Pascuala; la «surcona»; Ana María; la hija del capitán Mateo Hernández; la mujer de Juan García; la mujer de Marcos Maina; doña Ana Sánchez, mayorala; Marta de la Cruz; la esposa del capitán Baltasar Fernández; y Juana de Jesús. Una cuantiosa asistencia a los cofrades enfermos, con especial mayoría de las cofradas, que supuso que en los trece meses de mayordomía de Ucho Inga hubiesen de emplearse 104 reales; no obstante, esta cantidad sólo representó algo más del 4% de las limosnas recaudadas[43].

Por último, la más numerosa atención a enfermos por parte de la cofradía de indios de Consolación en el periodo que analizamos fue responsabilidad del mayordomo Juan García entre enero de 1667 y marzo de 1668. En estos quince meses la corporación ingresó menos dinero en concepto de limosnas que en el mandato anterior y a pesar de ello auxilió a un mayor número de hermanos: 75 cofrades, siendo 49 mujeres y 26 hombres. El gasto total en este concepto fue de 158 reales, representando sólo el 6,64% de las limosnas recibidas en los «retablillos» de la cofradía; aunque de todo el dispendio las cofradas absorbieron el 67'08%. Así, las mujeres atendidas por este mayordomo fueron: Ramona; Bernarda Muñoz; una hija de Pedro Galindo; la mujer de don Cristóbal en Surco; la mayorala que falleció, en dos ocasiones; las mujeres de Pedro Ybañez, Juan Ximénez, el sargento Roxas y Gerónimo de Sotomayor; María de la Cruz; Isabel de Vejarano; la diputada; la esposa del ayudante Juan Baptista; la hija de Juan Mayo; María Ventura; la otra mayorala; Isabel Nejo; la esposa de Juan Alonso; la procuradora; Barvola de la Cruz, en dos visitas; María Cifuentes; María Olivitos; Juana Lorenza; las mujeres de Pablo Pérez y el capitán Juan Ucho; Marta de la Cruz; el esposo de Inés Quellai; las mujeres de don Miguel y Leandro; Ana de Araujo; la esposa de Marcos Maina; Luisa, la vendedora; doña Luisa Hidalgo; la mujer de Manuel de Andújar; la esposa del alférez de Cajamarca; María Jacoba; las mujeres del alférez Rodrigo, Domingo y Alonso de Najar; Magdalena Delgado; la esposa de Lázaro Méndez; María de Ascensión; Juana Ramírez; Paula, mujer de Bartolomé; una hija de María Cifuentes; Rufina de Valencia; Juana Chueña; Juana, la trujillana; María Angelina; Juana Quevedo; y Juana Esquivel[44].

43. AAL, Cofradías, leg. 68, exp. 11. Enfermos atendidos por la cofradía de Consolación durante la mayordomía de Juan Ucho Inga entre octubre de 1665 y noviembre de 1666.

44. AAL, Cofradías, leg. 68, exp. 12. Enfermos atendidos por la cofradía de Consolación durante la mayordomía de Juan García entre enero de 1667 y marzo de 1668.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Sin olvidar que las constituciones de 1753 de la cofradía de indios de Consolación del convento mercedario de Lima fueron una transcripción del devenir consuetudinario de la corporación y atendiendo a los registros contables que desde la institución se remitieron al Arzobispado, podemos bosquejar la participación femenina en las cofradías limeñas del siglo XVII. Así, nos queda claro que las mujeres, en el caso particular de esta asociación de laicos de etnia indígena, tuvieron la opción de ser cofradas. No obstante, sus facultades como miembros de la cofradía estaban limitadas a la esfera cultual. Tal y como indican las reglas y se constata en la documentación financiera, las mujeres de la cofradía de Consolación fueron restringidas al espacio espiritual, no pudiendo participar formalmente ni en la gestión material de la institución ni en la organización de cualquiera de sus eventos, tareas reservadas a los cofrades indígenas. De esta manera, según costumbre y regulación, las cofradas de Consolación quedaban situadas al mismo nivel que el resto de cofrades de etnia española, criolla, mestiza, mulata o negra, los cuales podían ser miembros de la cofradía, pero en ningún caso participar de la administración de la misma, asistir a los cabildos o ser designados como hermanos veinticuatro.

Así, por tener restringida su participación, las cofradas indígenas apenas dejaron rastro documental, siendo la mayoría de los casos existentes fruto de la vía marital. Esto es, gran parte de los apuntes femeninos que tenemos y hemos citado pertenecen a esposas o hijas de hermanos –las cuales, como vimos, tienen ciertos derechos de auxilio y enterramiento por parte de la cofradía–, no porque participaran de alguna manera en la corporación. De igual forma, las otras cofradas que aparecen citadas en los expedientes contables nos sugieren por varias razones que o bien eran solteras o bien viudas que vieron su pertenencia a la cofradía de Consolación como ventajosa. Éstas no aparecen relacionadas como hijas o esposas de ningún cofrade; pudieron entender la corporación como el mejor medio de asociación para su etnia; o concibieron el ser cofradas como un medio para evadir la soledad y asegurar un socorro ante la enfermedad y la muerte.

Estas últimas mujeres fueron las que más pistas nos ofrecieron del rol femenino en las cofradías, si lo trasladamos del caso de Consolación al resto de corporaciones limeñas. Resultaba que, aunque no podían participar de la gestión de su propia cofradía, a ellas les fue delegado por parte de los mayordomos la visita y atención a los hermanos enfermos. Ello se deduce de que en todas las series financieras de la década de 1660 siempre aparece una referencia a una hermana con «oficio cofrade» que realiza *in situ* los actos de caridad regulados por las constituciones de la cofradía, una tarea encargada a los mayordomo. De esta manera, aunque nunca quedó registrado en ningún cuerpo normativo, las cofradas organizaron su propio sistema de cargos, paralelo al sí reglado para los hombres, que se encargaría de atender a los enfermos que, como vimos, rehusaban ser atendidos en los hospitales. Así, nos encontramos que para el periodo analizado había mujeres que fueron socorridas en diferentes convalecencias y que quedaron registradas como ocupantes de los cargos de mayoral, procuradora, diputada y prioste. En este sentido, destacaríamos la mayordomía de Juan Ucho Inga, cuando se desveló por completo que las cofradas

ejercían tales empleos. Pero no sólo en este mandato. Si observamos toda la década, para el puesto de mayorala, la ocupación más importante, sin descartar que fuese equiparada a la mayordomía, sumamos hasta 6 mayoralas diferentes: Lorenza; la citada como «la pasada»; otra simplemente registrada como «mayorala»; doña Ana Sánchez; «la mayorala fallecida»; y la anotada como «la otra mayorala». Para el mismo marco, como procuradoras encontramos a María Faviana y dos apuntadas sólo como «procuradora»; y signadas dos diputadas y una priosta. Por ello, aunque no fuese reglado, se atisba una estructura paralela conformada por cofradas y que, sin duda, tendría una influencia en la corporación que iba más allá del auxilio a los hermanos.

A pesar de todo ello, el hecho de «auto-organización» de las cofradas no dejó mayor rastro documental que el gasto en atender a los cofrades enfermos. La mujer, que podía participar en todas las ceremonias de la corporación, sólo aparece en los casos vinculados a este pilar fundamental de las cofradías, pero, como mantenemos, su ascendencia debió dejarse notar en aspectos que no somos capaces de dilucidar aún. Aún con ello, por los datos que nos ofrecen las contabilidades de la cofradía de Consolación constatamos que formaron parte de la misma y que sin discriminar su sexo fueron socorridas por la corporación, llegando en el mejor de los casos (1660-1661) a suponer el 76'19% del gasto en auxilio y en el peor (1661-1662) el 18'6% del desembolso en enfermos.

Apuntar para concluir que el avance en el estudio de las cofradías urbanas de la Ciudad de los Reyes nos podría ofrecer nuevos datos sobre la existencia en otras corporaciones de estructuras paralelas de cofradas, de las tendencias en la asistencia a los hermanos o de las cuotas de participación por sexo, pero a la fecha sólo podemos ofrecer este bosquejo centrándonos en la actuación de algunas cofradas indígenas de Lima.

REFERENCIAS

Arias de Saavedra, Inmaculada y López-Guadalupe Muñoz, Miguel Luis: «Auge y control de la religiosidad popular andaluza en la España de la Contrarreforma», en Martínez Millán, José (ed.): *Felipe II (1527-1598): Europa y la Monarquía católica,* t. III. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1998, pp. 37-62.

Bustamante Tupayaki, Erik. «Cofradías y mujeres en la sociedad rural: las mayoralas en Cajatambo y Jauja, siglo XVII». En Pacahuala, Emilio Rosario, Castillo Vargas, Carlos y Palacios García, Marco (coord.): *Actas del I Congreso de Historia y Cultura*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2014, pp. 31-62.

Carbajal López, David: «Las devotas a debate: mujeres, prácticas religiosas y opinión pública en Orizaba, 1750-1834». En Nuñez Becerra, Francisco y Spinoso Arcocha, Rosa (coords.): *Mujeres en Veracruz. Fragmentos de una historia*. Veracruz, Gobierno del Estado de Veracruz, 2013, pp. 13-32.

Carbajal López, David: «Mujeres y reforma de cofradías en Nueva España y Sevilla, ca. 1750-1830». *Estudios de Historia Novohispana,* 55 (2016), pp 64-79.

Castañeda García, Rafael: «Piedad y participación femenina en la cofradía de negros y mulatos de San Benito de Palermo en el Bajío novohispano, siglo XVIII». *Nuevo mundo mundos nuevos*, 5 de diciembre de 2012. En línea: *https://doi.org/10.4000/nuevomundo.64478*

Charney, Paul J: «El indio urbano: un análisis económico y social de la población india de Lima en 1613», *Histórica,* XII (1988), pp. 5-33.

Chowning, Margaret: «La feminización de la piedad en México: género y piedad en las cofradías de españoles. Tendencias coloniales y poscoloniales en los arzobispados de Michoacán y Guadalajara». En Connaughton, Brian (ed.): *Religión, política e identidad en la Independencia de México*. México, Universidad Autónoma Metropolitana - Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2010, pp. 475-514

Cobo, Bernabé: *Historia de la Fundación de Lima*. Lima, 1639.

Cruz, Enrique Normando: «Mujeres en la colonia. Dominación colonial, diferencias étnicas y de género en cofradías y fiestas religiosas en Jujuy, Río de la Plata». *Anthropologica,* 23 (2005), pp. 127-150.

Gómez Acuña, Luis: «Las cofradías de negros en Lima (siglo XVII). Estado de la cuestión y análisis de caso», *Páginas,* 129 (1994), pp. 28-39.

Gómez, Ximena A.: «Fashioning Lima's Virgin of Copacabana: indigenous strategies of negotiation in the Colonial Capital». En Engel, Emily A. (ed.): *A companion to Early Modern Lima*. Leiden – Boston, Brill, 2019, pp. 337-359

Gómez, Ximena A.: *Nuestra Señora: confraternal art and identity in Early Colonial Lima*, (tesis doctoral inédita), Universidad de Michigan, 2019.

Guerra, Francisco: *El hospital en Hispanoamérica y Filipinas, 1492-1898.* Madrid, Ministerio de Sanidad y Consumo, 1994.

Jiménez Jiménez, Ismael: «La religiosidad popular indiana: las cofradías de Andalucía y América». *Encrucijada de dos mundos: identidad, imagen y patrimonio de Andalucía en los tiempos moderno*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2022. En línea: *https://grupo.us.es/encrucijada/la-religiosidad-popular-indiana-las-cofradias-de-andalucia-a-america/*

Jiménez Jiménez, Ismael: «A mayor culto de Nuestra Señora de Consolación de Utrera. Las celebraciones de la cofradía de indios del convento limeño de la Merced en los siglos XVII y XVIII». *Temas americanistas*, 46 (2021), pp. 349-371.

Jiménez Jiménez, Ismael: «De Utrera al convento de la Merced: Consolación y su cofradía de indios. Fundación, estructura y apuntes económicos (siglos XVI-XVIII)». En Roda Peña, José (coord.): *XIX Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su provincia*. Sevilla, Fundación Cruzcampo, 2018, pp. 15-44.

Jiménez Jiménez, Ismael: «La Semana Santa de Lima y sus cofradías: una fiesta hacia los cinco siglos», en Luque Azcona, Emilio José y Pérez Miguel, Liliana (eds.): *Historia, patrimonio e identidades. Material didáctico sobre el centro histórico de Lima para estudiantes de Secundaria*. Sevilla, Universidad de Sevilla e Instituto Riva-Agüero, 2022, pp. 147-162.

Lobo de Araujo, María Marta: «Pedir, dar y recibir. Las limosnas a los pobres en la Misericordia de Braga (siglos XVII-XVIII)». *Espacio, tiempo y forma. Serie IV, Historia Moderna*, 29 (2016), pp. 207-222.

López-Guadalupe, Miguel Luis y Arias de Saavedra, Inmaculada: «Las cofradías y su dimensión social en la España del Antiguo Régimen». *Cuadernos de Historia Moderna*, 25 (2000), pp. 189-232.

Lozano Ruiz, Carlos, y Torremocha Hernández, Margarita: «Asistencia social y cofradías en el Antiguo Régimen. Historiografía, líneas de investigación y perspectivas». *Chronica Nova,* 39 (2013), pp. 19-46.

Marcos Martín, Alberto: «La asistencia domiciliaria en la España del Antiguo Régimen: el caso de la cofradía de la Caridad de Palencia», en Pérez Álvarez, María José y Lobo de Araújo, María Marta (eds.): *La respuesta social a la pobreza en la Península Ibérica durante la Edad Moderna*. León, Universidad de León, 2014, pp. 89-110.

Otero Campos, José Andrés: *La proyección americana de Utrera. Consolación del Sur*. Utrera, Diputación Provincial de Sevilla, 2002.

Pérez Cantó, Pilar: «La población de Lima en el siglo XVIII», *Boletín americanista,* 32 (1982), pp. 383-407.

Ramos, Gabriela: *El cuerpo en palabras. Estudios sobre religión, salud y humanidad en los Andes coloniales.* Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos, 2020.

Rodríguez Mateos, Joaquín: «Las cofradías de Perú en la modernidad y el espíritu de la contrarreforma», *Anuario de Estudios Americanos,* 52-2 (1995), pp. 15-43.

Rodríguez Toledo, Luis: ««Hermanas 24 y mayordomas»: la participación femenina en las cofradías de prestigio de Lima, siglo XVIII». *Revista del Archivo General de la Nación* 34-1 (2019), pp. 101-124. *https://doi.org/10.37840/ragn.v34i1.84*.

Sánchez-Albornoz, Nicolás: «La mita de Lima. Magnitud y procedencia». *Histórica,* 12-2 (1988), pp. 193-210.

Sánchez-Albornoz, Nicolás: *Trabajo y migración indígenas en los Andes coloniales*. Lima, Banco Central de Reserva del Perú, 2020.

Vega Jácome, Walter: *Las cofradías indígenas como medio de inserción social en Lima (siglo XVII). El caso de la cofradía de Nuestra Señora de Copacabana*, (Tesis de maestría inédita), Pontificia Universidad Católica del Perú, 2018.

Woolf, Stuart: *Los pobres en la Europa Moderna*. Barcelona, ed. Crítica, 1989.

FUERTE, CIUDAD Y CAPILLA: ESPACIOS DE FASTO, SIMULACRO Y SABER PARA LA ESPOSA DEL GOBERNADOR DE CHILOÉ, 1768-1773

FORT, CITY AND CHAPEL: SPACES OF POMP, SIMULATION AND KNOWLEDGE FOR THE WIFE OF THE GOVERNOR OF CHILOÉ, 1768-1773

Guillermo Guimaraens Igual[1] y Virginia Navalón Martínez[2]

Recibido: 24/12/2022 · Aceptado: 12/06/2023
DOI: https://doi.org/10.5944/etfvii.11.2023.36417

Resumen

Paula García-Orbaneja Amoroso, esposa de Carlos de Beranger, gobernador de Chiloé entre 1768 y 1773, es apenas un nombre en la biografía de su marido. Ambos deben sobrellevar su estancia en el confín meridional del continente americano en un momento crucial. Las tensiones internacionales lo convierten en un punto estratégico del paso entre océanos, susceptible de ser ocupado por los ingleses. La nueva política defensiva implica la fortificación y reorganización de los efectivos militares, a lo que se une la fundación de la ciudad de San Carlos. La expatriación de los jesuitas, a su vez, pone en crisis la cohesión del territorio y tensiona los poderes eclesiásticos y civiles. En un contexto geográfico extremo, indios, criollos y españoles integran una sociedad dispersa y masculinizada en exceso por el aparato militar. El presente artículo construye, a partir de la consulta de archivos y bibliografía especializada, qué papel juega en este contexto una presencia femenina anulada por las fuentes.

Palabras clave

Beranger; ingenieros militares; San Carlos de Ancud; misión circular; fiestas de Cabildo; Chiloé; franciscanos; Virreinato del Perú

Abstract

Paula García-Orbaneja Amoroso, wife of Carlos de Beranger, governor of Chiloé from 1768 to 1773, is just a name in her husband's biography. Both must endure their

1. Instituto de Restauración del Patrimonio. Universitat Politècnica de València. C. e.: *guiguiig@cpa.upv.es*; ORCID: <*https://orcid.org/0000-0003-1916-2942*>

2. Instituto de Restauración del Patrimonio. Universitat Politècnica de València. C. e.: *virnamar@cpa.upv.es*; ORCID: <*https://orcid.org/0009-0002-4780-0497*>

stay at the southern end of the American continent at a crucial time. International tensions make it a strategic point of passage between oceans, liable of being occupied by the English. The new defensive policy involves the fortification and reorganization of the military forces, to which is added the foundation of the city of San Carlos. The expatriation of the Jesuits, in turn, puts into crisis the cohesion of the territory and stresses the ecclesiastical and civil powers. In an extreme geographical context, Indians, Creoles and Spaniards form part of a society dispersed and over-masculinized by the military apparatus. This article builds, from the consultation of archives and specialized bibliography, what role a female presence plays in this context nullified by sources.

Keywords

Beranger; military engineers; San Carlos of Ancud; circular mission; Cabildo parties; Chiloé; franciscans; Viceroyalty of Perú

REFERENCIAS DOCUMENTALES Y ARCHIVOS

La biografía del ingeniero Carlos de Beranger y Renaud (1719-1793) ha sido ampliamente tratada por numerosas fuentes. La obra de Navarro Abrines[3] es referencia principal en una bibliografía sobre los ingenieros militares que se remonta al siglo XIX con los trabajos de Llaguno y Amirola[4] (1829) y, más adelante, Aparici y García a partir de los fondos del Archivo de Simancas[5]. Las referencias a Beranger se centran en sus proyectos y en su intercambio epistolar oficial, no atendiendo a cuestiones del día a día y aspectos más personales de su vida, donde podría ser relevante el papel desempeñado por su esposa, Paula García-Orbaneja Amoroso. En la presente investigación se han revisitado las fuentes primarias que documentan la biografía del gobernador de Chiloé para construir un nuevo relato. Entre la documentación de obligada referencia se encuentra el conocido manuscrito 400 de la Biblioteca de Catalunya[6] que recoge el conjunto de documentos que pertenecieron al virrey Amat. Precisamente en relación con esta documentación y el tratamiento que se hace de Beranger, destaca la obra de Rodríguez Casado y Pérez Embid, que aborda su labor en Chiloé[7]. Entre los archivos consultados para acceder a las fuentes primarias es preciso resaltar, además de la citada Biblioteca de Catalunya (BC), el Archivo General de Indias de Sevilla (AGI), Archivo General de Simancas (AGS), Archivo Histórico Nacional (AHN), Centro Geográfico del Ejército (CGE), Instituto de Historia y Cultura Militar (IHCM), Archivo General Militar de Segovia (AGM), Archivo del Museo Naval (AMN) o el Archivo General de la Nación (Lima) (AGNL), entre otros. Comprobamos que el rastro de la esposa de Beranger apenas aparece en hojas de servicios, partidas de nacimiento o actas testamentales, lo cual dificulta construir una biografía sobre la misma, pero es lo habitual cuando nos preguntamos por aquellas mujeres que se distinguen en la época por cumplir el papel que la sociedad les asigna. La presente investigación ha tratado de interpretar qué espacios y ritos públicos acompañan a Paula García-Orbaneja mientras su marido actúa como gobernador de Chiloé. Si él representa al poder real en la provincia, ella, indirectamente, es un símbolo de dicho poder en los ámbitos que le cabe ocupar.

En el contexto de Chiloé entre 1768 y 1773 se viven muy diversos simulacros. La fortificación del gobernador no deja de ser un simulacro, como el tiempo demostrará, si es que entendemos un simulacro como lo construido a imagen y semejanza de

3. Navarro Abrines, M.ª del Carmen: *Carlos de Beranger, un ingeniero militar en el Virreinato del Perú, 1719-1793,* (Tesis doctoral inédita), Universitat de Barcelona, 1996. Navarro Abrines, M.ª del Carmen: «Un ingeniero militar en el virreinato del Perú: Carlos de Beranger y Renau» en Mora Piris, Pedro: *Aportaciones militares a la cultura, arte y ciencia en el siglo XVIII hispanoamericano. Actas de las I Jornadas Nacionales de Historia Militar.* Sevilla: Cátedra General Castaños. Capitanía General de la Región Militar Sur. Real Maestranza de Caballería de Sevilla, 1993, pp. 203-210; Navarro Abrines, M.ª del Carmen: «El Gobierno de Carlos de Beranger en Huancavelica (1764-1767)», *Anuario de Historia de América Latina*, 34 (1997), pp. 105-126.

4. Llaguno y Amirola, Eugenio: *Noticia de los Arquitectos y Arquitectura en España desde su restauración*. Madrid, Imprenta Real, 1829.

5. Aparici y García, José: *índice del personal de Ingenieros.* Simancas, 1848.

6. BC, Fondos de la administración real y señorial, Ms. 400.

7. Rodríguez Casado, Vicente; Pérez Embid, Florentino: *Construcciones militares del virrey Amat*. Sevilla, Imprenta de la Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1949.

algo. La fortificación simboliza con rotundidad el poder de la corona española y la defensa de sus dominios. En Chiloé esta construcción es efímera, pero, ya en fase de ejecución, estructura el territorio y condiciona la vida de los que lo habitan, incluida la del gobernador y su esposa. El fuerte y la ciudad, proyectados o construidos, son simulacros del poder de la corona y, al mismo tiempo, definen el espacio para otro tipo de simulacros, como el conjunto de ritos que en ellos acontecen[8]. El ámbito religioso es el único en el que se puede afirmar la presencia de Paula García-Orbaneja y para él es preciso proyectar un espacio específico como es la capilla.

En el entorno de la bahía del puerto de Lapi, bautizado como San Carlos por Beranger, se vive una intensa yuxtaposición de rituales asociados con el poder, en un intento de activación constructiva, comercial y religiosa de una porción de terreno destinada a albergar el núcleo poblacional más relevante de la isla. Todo sucede en un breve periodo en el que una mujer está, pero nadie la menciona.

PAULA ALFONSA GARCÍA-ORBANEJA AMOROSO Y MARTÍNEZ DE CASTILLA, ESPOSA DEL GOBERNADOR DE CHILOÉ

Poco sabemos de ella, salvo que es la esposa de un militar con formación académica, un tipo de profesional cuyo papel clave en la transmisión del espíritu ilustrado ha sido muy estudiado, siendo destacable la línea de investigación emprendida en su día por Horacio Capel en el Departamento de Geografía Humana de la Universidad de Barcelona, que en 1978 planteó esclarecer las fuentes de formación del Cuerpo, más allá de sus personalidades, a fin de desvelar el hacer científico de una época, y, principalmente, la formación de estos profesionales.[9] Esta formación no es ajena a sus esposas. Muchas han crecido en el seno de familias también ilustradas y son transmisoras del espíritu en sus círculos sociales. Por entonces es habitual establecer vínculos con el entorno próximo y se propician lazos de parentesco y cierto nepotismo[10]. La gran mayoría de soldados y oficiales tienen madres, esposas e hijas, cuya relación con el estamento militar se testimonia en parte de la documentación del siglo XVIII conservada en los archivos españoles. Además de documentación personal se encuentran escritos dirigidos a autoridades y firmados por mujeres que defienden sus propios intereses o los de su familia[11]. Los estudios sobre el papel de

8. Sobre la idea de fortificación como elemento representativo del poder de la corona y como elemento de simulacro se puede consultar la obra de Cruz Freire, Pedro et alii.: *Estrategia y propaganda. Arquitectura militar en el Caribe (1689-1748).* Roma, L'Erma di Bretschneider, 2020.

9. Guimaraens Igual, Guillermo: *El último hálito de la fortificación abaluartada peninsular. El fuerte de San Julián de Cartagena* (Tesis doctoral inédita). Departamento de Composición Arquitectónica, Universitat Politècnica de València, 2007, p. 19. La biografía de Beranger, que es registrada por Capel en su obra *Los ingenieros militares en España. Siglo XVIII. Repertorio biográfico e inventario de su labor científica y espacial*. Barcelona, Ediciones y Publicaciones de la Universidad de Barcelona, 1983, es precisada en el anteriormente citado trabajo de Navarro Abrines (1996).

10. Fernández Pérez, Paloma: *El rostro familiar de la metrópoli. Redes de parentesco y lazos mercantiles en Cádiz, 1700-1812.* Madrid, Siglo XXI, 1997.

11. García González, Víctor: «Protectoras y herederas. La mujer en la documentación militar del siglo XVIII» en Santirso Rodríguez, Manuel; Guerrero Martín, Alberto: *Mujeres en la guerra y en los ejércitos.* Madrid, Catarata, 2019, pp. 118.

la mujer de cualquier condición en la sociedad virreinal son diversos. Aunque las mujeres ocupan un eslabón inferior a los hombres, en ocasiones, dependiendo de su habilidad como esposas, influyen en la toma de decisiones. Si bien no participan en asuntos políticos de alta relevancia, las mujeres coloniales sí asumen su papel en ciertos ámbitos de las relaciones públicas: disponen de vehículo propio, administran la casa y tienen su vida social. En ella abordan temas intrascendentes, pero, en ocasiones, se convierten en emisarias indirectas que recomiendan, promueven o reciben información. Algunas tienen acceso al dinero y capacidad para contratar y suelen ser artífices cruciales de muchos matrimonios concertados.

Por entonces están apareciendo en España colegios para educar a las jóvenes de buena familia cuya expectativa es la de formar al ama de casa, a la madre y a la esposa, pero la formación contribuye a desarrollar nuevos contenidos en las relaciones[12]. Se está posibilitando la emergencia de una mujer formada que sabe leer, escribir, contar, bordar, coser, administrar la economía doméstica y tener conocimientos musicales[13]. Se propicia el tránsito desde la lectura, principalmente de poesía, lecturas morales y didácticas, hacia la escritura aficionada y hacia la constitución de instituciones de sociabilidad intelectual. A las primeras figuras de religiosas autoras de obras piadosas y profanas o de aristócratas resguardadas en su rango, se suman poco a poco mujeres vinculadas con la burguesía comercial, con familias de funcionarios o profesionales liberales, entre las que se cuentan esposas de ingenieros u otros militares con formación académica. En casa del marino José de Mazarredo, por ejemplo, se celebran tertulias en las que participan su esposa y su hija[14]. En estas tertulias se habla del gusto, de la comodidad en la vida cotidiana, usos del vestir, alimentación, arquitectura o decoración doméstica[15].

A pesar de estudios recientes que han tratado de esclarecer el papel de las mujeres de la época, no es fácil seguir el rastro de aquellas que representan a la mayoría: las no protagonistas. Estudios centrados en procesos judiciales[16] ofrecen una buena panorámica en el caso de la sociedad colonial, pero el espectro social recogido es aquel que se mueve en el conflicto. Son esclarecedores también aquellos trabajos centrados en el rastreo de herencias y testamentos[17].

En el caso de Paula García-Orbaneja sabemos que contrae matrimonio en 1760 y que es hija de Cándido García Amoroso, abogado de los Reales Consejos y

12. Muchos a cargo de órdenes extranjeras, que ven en ello un negocio lucrativo. En la península, por ejemplo, cumplen esta función centros como la Visitación o las Salesas en Madrid (1748), la Enseñanza y las dominicas en Zaragoza (1748 y 1760), la Compañía de María en Santiago (1759). Bolufer Peruga, Mónica: «Representaciones y prácticas de vida: las mujeres en España a finales del siglo XVIII», *Cuaderno de Ilustración y Romanticismo,* 11 (2003), p. 20.

13. Villafuerte, Lourdes: «La comunidad doméstica del siglo XVIII y la posición de las mujeres», en *Familia y poder en Nueva España. Seminario de Historia de las Mentalidades,* 2020.

14. Bolufer Peruga, Mónica: *op. cit.*, p. 16.

15. Fernández Pérez, Paloma: *op. cit.*, p. 229; Bolufer Peruga, Mónica: *op. cit.*, p. 16.

16. Villafuerte, Lourdes: *op. cit.*

17. Gil Muñoz, Margarita: «Un estudio sobre mentalidades en el Ejército del siglo XVIII (La actitud ante la muerte a través de los testamentos de los oficiales en el reinado de Carlos III)», *Cuadernos de Historia Moderna*, 10 (1990), pp. 121-145; Galland-Seguela, Martine: «Las condiciones materiales de la vida privada de los ingenieros militares en España durante el siglo XVIII», *Geo Crítica,* 179 (2004).

Corregidor de Morón de la Frontera. Su madre es Felipa Martínez de Castilla, según el expediente de ingreso de su marido como Caballero de la Orden de Santiago[18].

Como la mayoría de las mujeres de la época: se casa, otorga descendencia y sobrevive a su marido, convirtiéndose en viuda y heredera.

Cuando Beranger se postula como ingeniero voluntario con destino a América tiene 41 años y, consciente de que su estancia va a ser prolongada, solicita licencia para casarse. El permiso es concedido el 21 de octubre de 1760[19]. El matrimonio aún no se regula con la Real pragmática de Matrimonio,[20] que data de 1776, pero se está postulando como una eficaz herramienta de control social, evitando casamientos indeseados[21]. En el caso del matrimonio que nos ocupa, la solicitud cumple con la corrección de las convenciones del momento.

La pareja recién casada se enfrenta a un traslado que requiere preparativos, tiempo y dinero. Por ello Beranger solicita una gratificación que le compense «por los fastos» y reclama 5.789 reales adeudados por atrasos. Otra mujer, no sólo su esposa, está en su mente: Josefa Dusmet, su madrastra, viuda tras la muerte de su padre, a la que debe dejar instalada en Barcelona. Para ella acuerda que se le descuenten 20 pesos para su manutención[22]. Tras esperar más de un año, Beranger se embarca en Cádiz en la fragata Hermiona, es capitán de dragones y su sueldo, de 100 pesos mensuales[23]. Desconocemos si viaja su mujer con él, pero se deduce que sí, si tenemos en cuenta los motivos aducidos para contraer matrimonio y que, más adelante, se constata su presencia en América[24]. Al llegar se dirigen al puerto de Lima, El Callao, cuyas obras de defensa se han priorizado y donde Beranger diseña el palacio no construido del virrey. Proyecta espacios para cochera, caballerizas, capilla, servidumbre, administración y familia. Dado que sí se identifican los espacios exclusivos del virrey, es factible que el espacio de la familia sea, para el proyectista, el ámbito de la esposa.

No es la primera vez que encontramos a un ingeniero militar acometiendo obras en el patrimonio civil o eclesiástico. Estos desempeños son habituales y han sido recogidos en innumerables estudios como el de Gámez Casado[25], o el de Romero-Sánchez y Panduro sobre el proyecto del palacio virreinal de Bogotá[26]. En este último,

---

18. AHN, 1773, OM, Caballeros_Santiago, Exp. 1007.
19. AGI, Lima, 1498, Actas 207. Beranguer a Arriaga, 21 de octubre de 1760.
20. En poco tiempo se normalizará una especie de «*informe de calidad y circunstancias de la mujer con dictamen reservado*» que será emitido por el gobernador, obispo u otra autoridad competente para acreditar la «*limpieza de sangre de esta, desempeño honesto de sus padres, así como su conducta honesta recogida, la posesión de bienes y renta por parte del hombre y/o dote por parte de la mujer*» (Suárez, Santiago Gerardo: *El Ordenamiento Militar de Indias.* Caracas, Fuentes para la Historia Colonial de Venezuela, 1971, LII; Correa Mosquera, Nacy Rocío; Cáceres Cabrales, Marcelo Antonio: *op. cit.*, p. 54).
21. Correa Mosquera, Nacy Rocío; Cáceres Cabrales, Marcelo Antonio: «Los soldados y las mujeres de las castas. Vida cotidiana y matrimonios de la soldadesca del ejército colonial en Cartagena en el siglo XVIII», *Revista Historia 2.0. Conocimiento histórico en clave digital,* 4, (2012), p. 51.
22. AGI, Lima, 1498, Beranguer a Arriaga, sin fecha.
23. Navarro Abrines, M.ª del Carmen: «El Gobierno de Carlos de Beranger...», p. 207
24. AGI, Lima, 1498. Beranger a la Corte, 14 de julio de 1774.
25. Gámez Casado, Manuel: «Ingenieros militares y obras públicas. Algunos ejemplos de Nueva Granada en el siglo XVIII», *Ars Longa,* 27 (2018), pp. 125-138.
26. Romero-Sánchez, Guadalupe; Panduro Sáez, Iván: «El proyecto de Juan Jiménez Donoso para la construcción del palacio virreinal de Bogotá», *Archivo Español de Arte,* 371 (2020), pp. 259-276.

más allá de lenguajes ornamentales, tipos arquitectónicos o la historia particular del monumento, se verifica un esquema organizativo parejo al que plantea Beranger en Lima, casi esquemático, donde el espacio de la familia parece también coincidir con el ámbito de la esposa.

Previamente a su destino en Chiloé, Beranger desempeña diversos encargos como la ejecución del Pabellón Real de Aranjuez o los almacenes de pólvora y pertrechos en uno de los baluartes del recinto de Lima. Es responsable de la fabricación de armamento y fundición de morteros. Se le atribuyen los planos del Real Felipe del Callao destinados a registrar el estado de las obras y a proseguir su construcción. En ellos destaca el citado conjunto de planos para el palacio no construido del virrey en el interior de la fortaleza. Más adelante asume el cargo de gobernador de la mina de Huancavelica, que precede a su último destino americano en Chiloé, donde, como gobernador, planifica la fortificación de la isla, la fundación de la ciudad de San Carlos y diversas expediciones marítimas de reconocimiento del archipiélago[27].

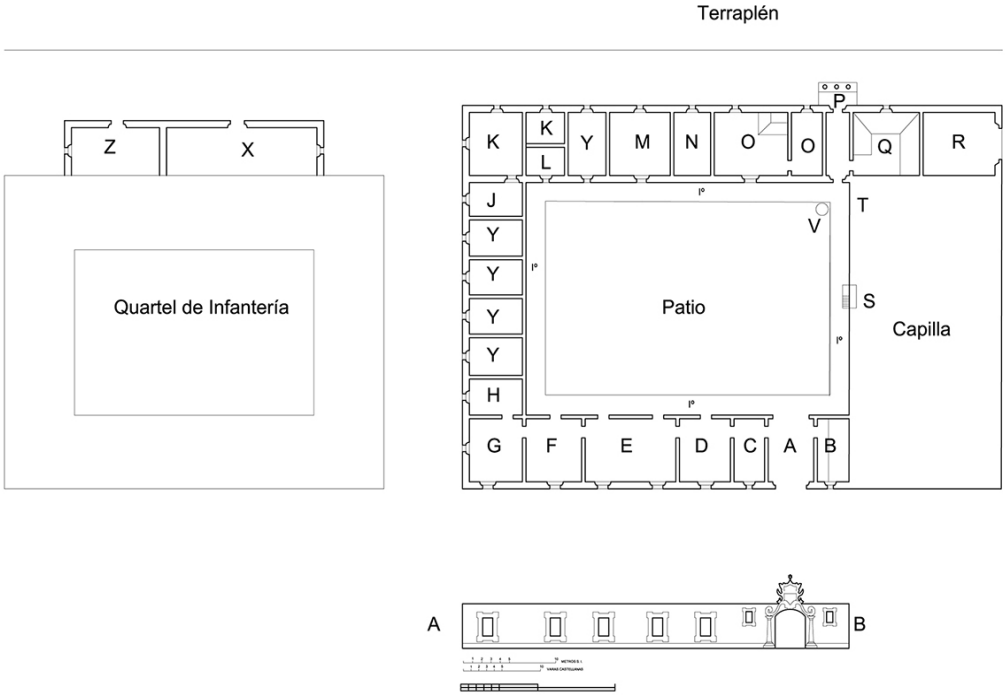


FIGURA 1. PROYECTO DE PALACIO PARA EL VIRREY EN EL FUERTE REAL FELIPE, DEL PRESIDIO DE EL CALLAO FIRMADO POR CARLOS DE BERANGER. 1762. BC, MS. 400, Nº 30.
Entrada principal (A), cuerpo de guardia (B), cuerpo de guardia para oficiales (C), antesala (D), salón (E), antecámara (F), espacio descanso del virrey (G), espacio para el ayuda de cámara (H), espacios de la familia (Y), espacio para el Secretario (J), Secretaría con su espacio de descanso (K), entrada a la Secretaría (L), comedor (M), repostería (N), cocina con su oficina (O), lugar común (P), cuartel de lacayos y cocheros (Q), cochera para cuatro coches (R), tribuna para el virrey (S), puerta tapiada para que la familia acceda a la capilla por la sacristía (T), pozo (V), caballeriza para mulas (X), caballeriza para caballos (Z), corredor (1º)

27. Navarro Abrines, M.ª del Carmen: «El Gobierno de Carlos de Beranger...», *op. cit.*

A partir del nombramiento de Beranger como gobernador político y militar de Chiloé el 28 de marzo de 1768, abunda la documentación sobre sus decisiones tomadas, pero seguimos sin datos de su esposa. Tras un año de trabajo, la salud del gobernador se resiente ante el clima adverso[28] y, aconsejado por sus médicos, solicita regresar a España[29]. En marzo de 1771, sin recibir respuesta, solicita lo mismo, pero la crisis con Inglaterra le lleva a desistir hasta que «no se decidan las diferencias con los ingleses sobre Puerto Egmont»[30].

Constatamos que las condiciones de vida en aquel destino austral son duras, la dedicación del gobernador es intensa, se dilata su estancia y, mientras, su familia resiste con él, pues podemos precisar que el 14 de septiembre de 1768 nace en Chiloé su hija Antonia Paula García-Orbaneja[31]. También que el 30 de diciembre de 1773 se embarcan en la fragata Aurora rumbo a España y que Beranger llega con su mujer y tres hijos a Cádiz el 18 de mayo de 1774[32]. Recibido el enterado de su llegada, se les permite acudir a la Corte[33]. Beranger informa entonces que no ha hecho gran fortuna. Ha ahorrado un poco del sueldo de capitán de dragones y la mitad del sueldo cobrado como gobernador interino de Huancavelica. Se lamenta por haber tenido que pagar por sus pasajes de regreso, la plata labrada y sus alhajas personales. Así, en un memorándum, defiende sus méritos y solicita el abono de los pasajes, la liberación de cargas y los sueldos atrasados[34]. Sólo se le compensará con 12 pagas del sueldo de capitán de dragones[35].

La pista de Beranger y su familia se pierde a partir de su llegada a España. Por entonces escribe el informe de la Isla de Chiloé[36] y el informe sobre las fortificaciones de Valdivia[37].

Los documentos que más información aportan sobre la familia son los dos firmados por la pareja ante notario previamente a su embarco en Lima. El primero se fecha el 23 de noviembre de 1773 y consiste en una relación de últimas voluntades. Ambos se dan poderes en caso de fallecimiento[38]. Manifiestan su deseo de ser enterrados en el convento de San Francisco de Barcelona y, si no, en el convento o parroquia de San Francisco de la localidad correspondiente. Legan 2.000 pesos para misas, 1.000 para la iglesia en la que sean enterrados y otros 1.000 para el convento de San Francisco de Barcelona. Para ganar indulgencias fijan 100 pesos destinados a mandas forzosas, 50 a los Santos Lugares y 100 para San Antonio de Padua en su capilla de Italia. Observamos una conexión con San Francisco y San Antonio que está presente en Chiloé, pues allí coinciden con los franciscanos de Chillán y consagran

28. Beranger, Carlos de: «*Relacion Jeográfica de la provincia de Chiloé*», *Memorias científicas y literarias*, 84, Santiago de Chile, Imprenta Cervantes, 1893, p. 214.
29. AGI, Lima, 1498. Beranger a Arriaga. San Carlos de Chiloé. 25 de septiembre de 1768.
30. AGI, Lima, 1498. Beranger a Arriaga. San Carlos de Chiloé, 10 de mayo de 1771.
31. AHN, 1773, OM-Caballeros Santiago, Exp. 1007.
32. AGI, Lima, 1498, Beranger a la Corte, 14 de julio de 1774.
33. AGI, Lima, 1498, Aranjuez, 31 de mayo de 1774.
34. AGI, Lima, 1498. Beranger a la Corte, Madrid, 14 de julio de 1774.
35. AGI, Lima, 1498. Conde de Ricla, 11 de octubre de 1774.
36. AMN, Ms. 636 y 520.
37. AGI, Chile, 434. Informe sobre la Plaza de Valdivia de Carlos de Beranger. Madrid, 8 de octubre de 1774.
38. AGNL, Protocolos, 557, folio 500. Escribano Felipe Jaraba.

a San Antonio la primera capilla de San Carlos. Se registra que Paula aporta su dote al matrimonio y que él no aporta nada. Los bienes adquiridos en gananciales durante la vida conyugal consisten en 30.000 pesos, que se han enviado a España en barcos de registro y quedan en poder del conde de Prascas, y 4.500 adeudados por Manuel Fernández de Castelfranco. Se trata del capitán de dragones que ejerce el mando como autoridad en la isla antes de la designación de Beranger. Con su llegada, Fernández se convierte en subalterno y, al parecer, hombre de confianza. Si tenemos en cuenta la descripción despectiva que el gobernador hace de los isleños en su «Relación Geográfica»[39], sólo debe de sentirse a gusto con los pocos españoles cultivados que le rodean. Posiblemente la vida social de la familia es compartida con sus oficiales, lo cual facilita la concesión del préstamo.

El documento testamental indica que «de los hijos habidos les vivían tres», a los que designan herederos universales: Antonia, de cinco años, Justo José, de tres y Felipe, de año y medio. Estos datos confirman que Paula García-Orbaneja pasa su estancia en Chiloé alternando los embarazos y la crianza de sus tres hijos.

El matrimonio explicita en su testamento que, en caso de naufragio y fallecimiento, se inviertan 8.000 pesos en fincas para que sus beneficios sean destinados a dos capellanías colativas. Una es la fundada por él en la iglesia del convento de San Francisco de Barcelona, en la que existe un altar a San Antonio de Padua, donde deben celebrarse 150 misas. Se demuestra aquí que el vínculo con los franciscanos es antiguo por parte del gobernador. La otra capellanía es la fundada por Paula García-Orbaneja en la iglesia parroquial de Morón, donde deben rezarse otras tantas misas en el altar de la Virgen de los Dolores.

Para cumplir y pagar el testamento se nombran el uno al otro albaceas y tutores de sus hijos. Pero, en caso de fallecer ambos, los tutores serán por orden Felipa Mártires del Castillo y María García Amoroso, madre y hermana de Paula García-Orbaneja. Encontramos un vínculo natural entre ella y sus hijos que deriva la responsabilidad hacia la familia de la esposa, dejando claro que el territorio de la crianza de los hijos y su educación es exclusivo de la mujer.

El segundo protocolo que Beranger firma en Lima es un poder al coronel de dragones Francisco Ocharán para «demandar, recibir y cobrar todo lo que se le adeudaba o adeudara y representarle en el juicio de residencia», que resulta favorable[40].

Beranger destaca la escasez de sus bienes y lo achaca a no haber ejercido cargos políticos, que es donde los militares destinados a América consiguen sus grandes fortunas. Insiste Beranger en que «Los empleos que he obtenido en Yndias han sido los mas Militares, empleado en el ejercicio de mi graduación, y en varias comisiones

---

39. Beranger, Carlos: *Relacion Geographica de la Ysla de Chiloé, y su Archipielago, Provincia del Reyno de Chile, sugeta al mando del Reyno del Perú. Dividida en 1ª y 2ª parte, que contienen una exacta descripción de ella y su Estado Militar y Politico, con los Proyectos Economicos para su mayor defensa. Según su sitiuacion, y constitución, para la mas segura conservación de los Dominios Meridionales de S.M. Que presenta y Consagra A los Reales Pies del Rey nuestro Señor Dn Carlos 3º que Dios guarde. Dn. Carlos de Beranger y Renaud, Cavallero del Orden de Santiago, Teniente Coronel de Dragones de los Reales Exercitos, Governador, y Comandante general, que acaba de ser de aquella Provincia. Año de 1774.* Madrid. AMN, Ms. 636 y 520.

40. AGNL, Protocolos, 557, fol. 515v. Escribano Felipe Jarava. En: Navarro Abrines, M.ª del Carmen: *Carlos de Beranger,* pp. 369-370.

de preparos para la ultima Guerra: el Gobierno de Chiloe, es todo militar, yo no he exercido corregimiento ni empleo Politico de interés»[41].

Poco más podemos demostrar sobre la mujer con la que el gobernador comparte su vida, pero podemos deducir las localizaciones que serían para ella habituales y los ritos a los que pudo asistir.

LA VIDA JUNTO A UN FUERTE EN CONSTRUCCIÓN Y UNA CIUDAD SIMULACRO

Cuando el 28 de marzo de 1768 Beranger recibe su nombramiento[42], se incorpora inmediatamente a su destino desde el Callao. Entre sus objetivos: reconocer la isla, acometer su fortificación, reorganizar la milicia e instruir a compañías de indígenas[43]. Viaja con materiales y útiles para poder emprender las obras del nuevo fuerte y reparar los existentes. Beranger llega con su familia a Chiloé el 31 de mayo de 1768. Ha precipitado su llegada para anticiparla al invierno austral[44]. Su esposa viaja embarazada, pues el 14 de septiembre nace su hija. Ello puede explicar también la urgencia del traslado. Lo primero que hace el gobernador al llegar es un recorrido minucioso por la bahía del puerto de Lapi y, más adelante, se desplaza hacia Castro, la capital de la isla[45], donde inspecciona la guarnición[46]. En agosto de 1768 redacta un informe dirigido al virrey exponiendo la situación[47]. De acuerdo con estos movimientos, el desembarco debe de producirse en el mismo puerto de Lapi, y Beranger puede acomodar a su familia en las inmediaciones.

La Punta de Tecque es considerada por el gobernador el enclave ideal para emplazar un fuerte que defienda el puerto, dada su buena comunicación con la llanura en la que piensa fundar la nueva población[48]. Beranger no descarta la construcción de un segundo fuerte en la llamada Punta de Chaicura que permita el flanqueo[49], pero centra sus esfuerzos en el primero. Un plano hallado en el Instituto de Historia y Cultura Militar identifica en 1769 un conjunto de construcciones en las que se asientan militares, operarios y el mismo gobernador mientras duran las obras y se prepara el terreno para la nueva población.

---

41. AGI, Lima, 1498. Beranger a Arriaga. Cádiz, 24 de mayo de 1774.
42. Es nombrado provisionalmente el 14 de noviembre de 1767, pero el decreto de su nombramiento le llega el 28 de marzo de 1768 AGI, Lima, 1498. Amat a Arriaga. Lima, 1 de abril de 1768.
43. AGI, Lima 651. Amat a Arriaga. Lima 1 de abril de 1768.
44. Según él mismo indica el verano allí se extiende desde noviembre hasta abril. Beranger, Carlos de: «*Relacion Jeográfica…*», p. 200.
45. Castro hace las funciones de capital, aunque según la descripción de Beranger, sus casas están dispersas y desordenadas. Posee una iglesia parroquial, dos conventos y un colegio de misioneros recoletos. Todo está ejecutado con madera y techumbre de paja, salvo iglesia, conventos, cabildo y alguna casa particular en la que la cubrición es de tabla. Los pobladores son principalmente indígenas y unos pocos encomenderos, descendientes de españoles. Existe un regimiento cuyo mando hace las funciones de corregidor.
46. AGI, Lima 1498. Amata a Arriaga. Lima, 5 de octubre de 1768.
47. AGI, Lima 1492. Chacao. 2 de agosto de 1768. Carlos de Beranger.
48. AGI, Lima, leg. 1.498. Amat a Arriaga. Lima, 5 de octubre de 1768.
49. *Idem.*



FIGURA 2. PLANO DE SITUACIÓN DEL FUERTE REAL DE SAN CARLOS Y CONSTRUCCIONES ALEDAÑAS FIRMADO POR CARLOS DE BERANGER EL 28 DE DICIEMBRE DE 1769 (CGE, AR. J-T.9-C.1-133).
Se destaca la casa del gobernador (F) próxima al fuerte (A), la vía de comunicación que lleva a Pudeto (a unos 2,5 km), con la identificación de una capilla preexistente (S). Soldados (G) y ciudadanos de milicias (K) se asientan en sus propias construcciones que se diseminan en el territorio junto a los galpones y al margen del emplazamiento de la futura población (M)

No podemos detenernos en los pormenores de estas obras, pero constituyen el marco escénico en el que transcurre la vida de la esposa del gobernador aquellos años. El enclave es hostil, a causa de los temporales, y priman las necesidades defensivas. Imaginamos un continuo ir y venir de operarios, que, desde la orilla, dado lo impenetrable del bosque, desbrozan el terreno y talan los árboles para ir construyendo las edificaciones provisionales. Se excava en la greda del fuerte, se terraplenan los glacis y explanadas y se buscan materiales para confeccionar la cal, que principalmente será suministrada desde Lima[50]. No obstante se hacen intentos para encontrar conchas en las costas, nunca suficientes. Es preciso que las escarpas

50. *Idem.*

del frente marítimo se ejecuten de cal y canto, para resistir el temporal, pero, definitivamente, se renuncia a estos materiales para el resto de frentes, optando por recurrir al cortado de tepes. Así las edificaciones interiores son de «madera, tejados de alerce y muros enmaderados sobre cuartones enlazados con ajustes»[51] y, siguiendo la tradición del lugar, la madera acaba acogiendo la vida cotidiana.

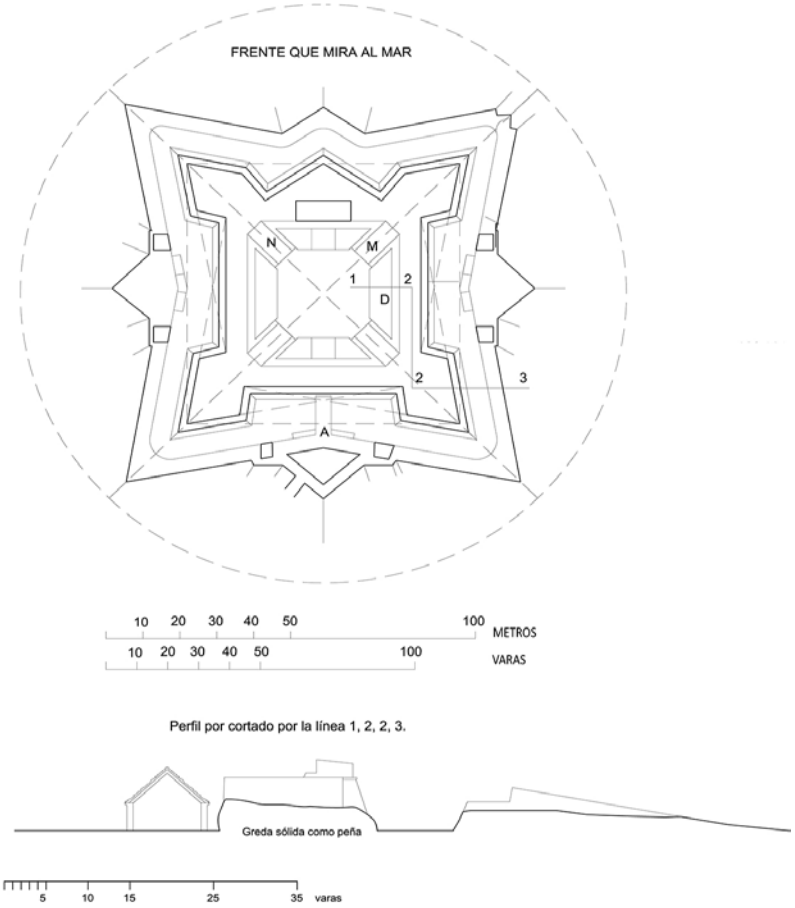


FIGURA 3. PLANO DEL FUERTE REAL DE SAN CARLOS DONDE SE VERIFICAN LOS ESTÁNDARES GEOMÉTRICOS DEL TRAZADO (BC, MS. 400, Nº 1) Y SE PUEDE OBSERVAR EN SECCIÓN CÓMO LA PLAZA DE ARMAS SE EXCAVA EN LA GREDA PARA RESGUARDAR A LAS EDIFICACIONES EN UNA ORTOGRAFÍA QUE SE ADAPTA A LAS CONDICIONES DEL LUGAR

Si bien las obras del fuerte se dan por terminadas en 1771 a falta de algunos detalles[52], en 1769 el gobernador lo ha considerado prácticamente construido en apenas ocho meses[53]. Realmente, como suele suceder en zonas de conflicto, los procesos constructivos se simultanean con la ocupación, y se priorizan las piezas

51. AGI, Lima, 1488. Informe de Manuel de Castelblanco y Alonso Pascual Marín. San Carlos, 18 de marzo de 1771.

52. Informe de D. Manuel Castelblanco, capitán de la Compañía de Dragones y don Alonso Pascual Marín, sargento mayor de la Plaza. San Carlos, 18 de marzo de 1771. AGI, Lima 1498. Es preciso hacer notar que D. Manuel Castelblanco, es el Castelfranco al que la familia ha prestado 4.500 pesos tal y como consta en el protocolo de últimas voluntades firmado por la pareja antes de zarpar de regreso hacia España. AGNL, Protocolos, 557, fol. 500. Escribano Felipe Jaraba.

53. AGI, Lima, 1.498. Beranger a Amat: puerto de San Carlos, 21 de febrero de 1769.

principales. Se trata de disponer de una obra provisional con capacidad para asumir la misión defensiva, es decir, que pueda ser ocupada, pertrechada y artillada, sin estar realmente concluida. Este proyecto en fase de ejecución se describe en el plano de 1770 localizado en la Biblioteca de Cataluña[54]. En él quedan por concluir la puerta y su puente, capilla, almacenes y algunas de las rampas. Se trata de un fuerte regular típico en la época, de traza cuadrangular, baluartes en cada esquina, foso y camino cubierto con plaza de armas y revellín ante la puerta de acceso en el frente de tierra.

Esta obra es la principal obsesión del gobernador. Responde a un sencillo cuadrado abaluartado como muchos de los proyectos de fortificación destinados a la vigilancia y resistencia de indios o previstos para rechazar golpes de mano de enemigos europeos en el territorio sudamericano, podrían servir de ejemplo los proyectos para la isla de Juan Fernández[55], el fuerte de Cruces en Valdivia[56], el fuerte de Talcamavida[57], el Fuerte del Nacimiento[58] o el Fuerte de Purén[59]. Son obras obsoletas desde el punto de vista de la teoría de la fortificación más novedosa, pero consideradas eficaces para el cometido previsto, donde el enemigo no dispone de capacidad para movilizar armamento ni efectivos de las características de los grandes conflictos europeos.

Además de la modestia proyectual, se tardan en concluir las edificaciones interiores y la capilla. La construcción del fuerte es únicamente un símbolo, el objetivo que justifica la estancia de Beranger, pero no el verdadero alojamiento. La esposa del gobernador habita la casa citada en las afueras del fuerte, ejecutada con postes y tablas[60], en medio de un solar en construcción. Entre embarazo y embarazo, los maderos van y vienen, escasea la servidumbre y su marido regresa a casa tras ayudar, para dar ejemplo, en el talado del arbolado que puebla la pampa o en el cortado de tepes para la fortificación[61]. En otras ocasiones, queda sola, cuando Beranger parte de inspección. Paula García-Orbaneja se mueve entre la presencia de oficiales, soldados, indios de Calbuco y Abtao y peones milicianos[62], cuya mano de obra contribuye a economizar gastos, pero que se paraliza con las duras invernadas. En una caleta a los pies del fuerte llegan piraguas para dar avisos de emergencia (C), en otra cala (L), se repara la goleta de la población. Cerca fondean también los barcos de Lima que activan el comercio. En los alrededores abundan manantiales de agua (E) y los soldados, oficiales (G) y milicianos (K) habilitan sus pequeños ranchos y galpones.

54. BC, Ms. 400, nº1.

55. Proyecto de fuerte de la isla de Juan Fernández. 1764, BC, ms. 400, nº 20. En este caso un sencillo cuadrilongo orientado en forma de batería con un pseudo-baluarte en una única esquina.

56. Proyecto del fuerte de Cruces en Valdivia, hacia la frontera de los indios. 1774, AGI en Rodríguez Casado, Vicente; Pérez Embid, Florentino: *op. cit.*, p. 215. Nos encontramos un sencillo fuerte de traza cuadrangular irregular con dos únicos baluartes en esquinas enfrentadas.

57. *Idem*, p. 223. Un cuadrado fortificado en sus cuatro baluartes.

58. *Idem*, p. 224. En esta ocasión el cuadrado fortificado actúa a modo de ciudadela que cubre el paso del río y, al mismo tiempo, controla la población que es defendida con una tenaza abaluartada con revellín.

59. Proyecto de Juan Antonio Birt para el Fuerte de Purén. 1763. BC, ms. 400, nº 18. Un nuevo caso de cuadrado fortificado con baluartes en sus esquinas.

60. El gobernador indica que las construcciones son igual de precarias que en Castro y solo la casa del gobernador tiene un techo de tablas. Beranger, Carlos de: «*Relacion Jeográfica…*», p. 200.

61. AGI, Lima 1498. Amat a Arriaga. Lima, 5 de enero de 1772.

62. 53 hombres de la compañía de milicias y 20 hombres de la brigada de milicianos agregada a la compañía de artillería reglada Beranger, Carlos de: *op. cit*., p. 200.

Los primeros en los alrededores del fuerte, los últimos, cerca del emplazamiento de la nueva población.

Se sostiene que el 20 de marzo de 1771 hay 500 habitantes en el recinto urbano, según la matrícula de familias[63], aunque parece que el gobernador, desde su llegada en 1768, ya toma medidas para desplazar población desde Achao, lo cual indica que, desde un primer momento, el lugar cuenta con una población que o bien consolida el asentamiento provisional (FIGura 2) o bien empieza a ocupar el proyecto urbano en desarrollo firmado el 6 de septiembre de 1768 (FIGura 4)[64].

Al llegar el invierno, cesada la actividad comercial, muchos pobladores cierran sus casas en San Carlos y regresan a sus «*estancias o chozas*». La nueva población, desde el primer momento, padece una ocupación estacional que dificulta cumplir con los objetivos: es tan preciso concentrar la tropa como asentar a la población. Para ello no basta sólo con focalizar las acciones comerciales, la ciudad debe asumir la representatividad política, lo cual se consigue fijando la residencia del gobernador y su familia, que debe enfrentarse a dicha estacionalidad.

No sabemos cuánto de simulacro tiene la ciudad proyectada por Beranger. No cabe duda de que el proyecto representa para él, como buen militar ilustrado, la posibilidad de hacer realidad su pequeña utopía. Él mismo la imagina como un sueño prometedor: su emplazamiento es idóneo para el comercio, el terreno apto para el cultivo, especialmente de trigo, e incluso se pueden adaptar otros si se habilitan los campos para que sean productivos[65]. A pesar de las duras condiciones, el gobernador se compromete con su proyecto y es comprensible que haga a su familia partícipe del mismo.

Desconocemos cómo evoluciona la ciudad del gobernador, pero en 1792 se describe como «un campamento situado en una rambla donde se apiñan las casas y en las faldas de los montes que la cercan»[66]. Un incendio en 1794 arrasa gran parte de lo existente y la ciudad se traslada a la colina opuesta[67]. En 1861, el teniente ruso N. Fesun testimonia que la ciudad ha sido «exterminada por un incendio» antes de su llegada[68]. Quedan dudas razonables de si el proyecto se ejecuta según lo dispuesto o si realmente la ciudad es una consolidación de las edificaciones provisionales que nacen en torno a la construcción del fuerte. La realidad es que el fuego ha impedido que quede testimonio del San Carlos habitado por Beranger y su esposa[69].

---

63. Rodríguez Casado, Vicente; Pérez Embid, Florentino: *op. cit.*, p. 158.

64. «*Plano de la Planta que se propone para la nueva población de la Pampa de Tecque, inmediata al Fuerte Real, que se debe construir para defensa de la Bahía del Rey y Puerto de San Carlos*» en Rodríguez Casado, Vicente; Pérez Embid, Florentino: *op. cit.*, lám. XLI.

65. AMN, Ms. 520. Primera parte, p. 16.

66. Novo, Pedro: *Viaje político-científico alrededor del mundo por las corbetas Descubierta y Atrevida, al mando de los Capitanes de navío Don Alejandro Malaspina y Don José Bustamante y Guerra desde 1789 a 1794*. Madrid, Museo de América, 1885, p. 578.

67. Gutiérrez, Ramón (2007): «Las misiones circulares de los jesuitas en Chiloé. Apuntes para una historia singular de la evangelización», *Apuntes*, 20 (2007), p. 62.

68. Norambuena, Carmen; Uliánova, Olga: *Viajeros rusos al sur del mundo.* Santiago de Chile: Instituto de Estudios Avanzados-Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2000, p. 171; León León, Marco Antonio: «Espacios y fisonomías de lo cotidiano en el archipiélago de Chiloé (Chile), siglo XIX», *Diálogos,* 16 (2015), p. 171.

69. Entre los rituales de la época destaca la siega en febrero de la totora, «*una especie de paja que llaman junquillo*», que brotaba en septiembre y que se utilizaba para repasar las cubiertas de las casas modestas. Existía la

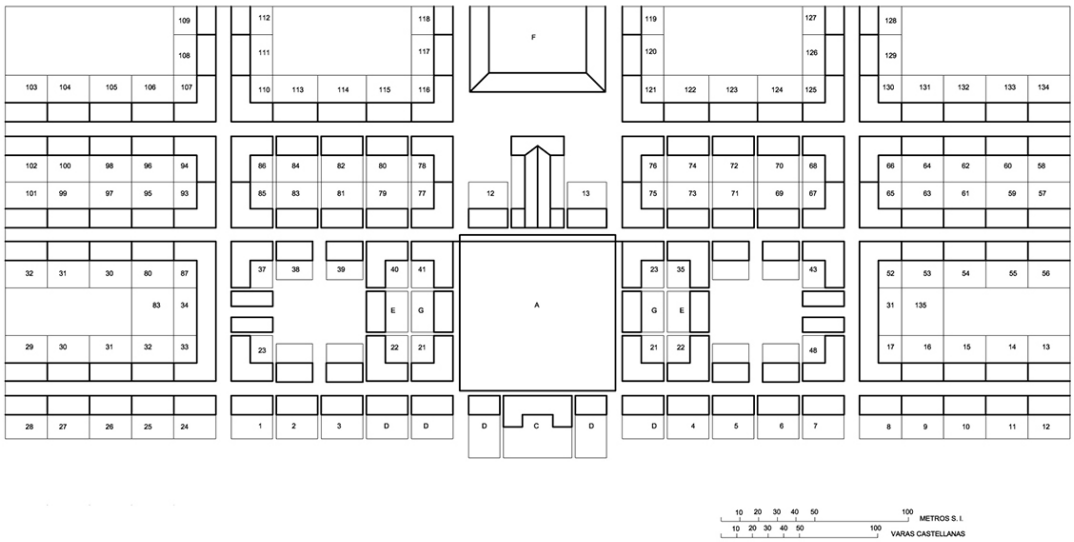


FIGURA 4. PROYECTO DE BERANGER PARA LA NUEVA POBLACIÓN DE SAN CARLOS (1768) (PROYECTO DE NUEVA POBLACIÓN EN LA PUNTA DE TECQUE, DE LA ISLA DE CHILOÉ. CHACAO, 6 DE SEPTIEMBRE DE 1768. BC, MS. 400, Nº1). SE TRANSFORMA EL MODELO CLÁSICO DE POBLACIÓN INDIANO. AUNQUE SE MANTIENE LA PLAZA CUADRANGULAR Y EL TRAZADO RECTILÍNEO DE LAS CALLES, LAS MANZANAS SON RECTANGULARES Y DE PROPORCIONES DIVERSAS. LOS LOTES DE PROPIEDAD SON MENORES Y MENOS GENEROSOS QUE LOS CUARTOS DE MANZANA DEL URBANISMO PRECEDENTE.
Se abren las manzanas y los edificios relevantes, casi exentos, se alinean en el eje de simetría: la iglesia con las dependencias del Cura Capellán Real (B), la casa del gobernador (C) con la de sus oficiales anexas a ella (D) y el Hospital de San Juan de Dios (F). Los solares se destinan a oficiales de tropa (D), franciscanos y mercedarios (E), oficiales reales (G), tiendas y habitantes de la población (H), muchos provenientes de Achao. Los solares se numeran para facilitar su elección y cuentan con reserva para huertos y jardines

LA CAPILLA Y EL CEREMONIAL URBANO

En el ámbito religioso es donde se proyecta con más claridad la idea de la representatividad del poder y tiene un papel, aunque anecdótico, la presencia femenina. Concretamente en el espacio de la capilla, en los días de precepto, y en el espacio público, durante las grandes celebraciones urbanas.

El nombramiento de Beranger como gobernador coincide con un momento convulso en la organización espiritual del territorio. La reciente expatriación de los jesuitas y, por tanto, la carencia de curas y misioneros, afecta a las misiones circulares, pero también a la misma asistencia espiritual del gobernador y su familia. Se sabe de su actitud piadosa en destinos precedentes[70] y también del interés del gobernador por mantener activos los servicios religiosos. Beranger

creencia de que dificultaba la propagación del fuego. Pronto se apercibieron de que la principal causa se hallaba en el musgo que se secaba en las techumbres en verano y no tanto en los muros de postes de madera, por lo que, ante un aviso de incendio, se procedía a destechar las edificaciones. La tendencia en la región ante este conflicto fue apostar por la edificación aislada (Guarda, Gabriel: «Construcción tradicional de madera en el sur de Chile», *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, 23 (1970), p. 78.

70. Al cese de su cargo en Huancavelica, los miembros de la Iglesia alaban el cumplimiento de sus deberes religiosos, a los que asiste con toda su familia, siendo muy generoso con las limosnas. AGI, Lima 776. Expediente del juicio de residencia practicado a Carlos de Beranger tras su cese como gobernador interino de Huancavelica, para el que fue nombrado juez Francisco de Soldevila. Lima, 15 de diciembre de 1767).

valora el papel jugado por la Iglesia en la adhesión indígena y la importancia de los ritos para la cohesión de la comunidad. La presencia del gobernador y su familia es precisa pues en las festividades y en las misas los días de precepto.

Para el recogimiento espiritual es clave el espacio de la capilla. Sin embargo, hasta febrero de 1773 no se confirma la existencia de la capilla consagrada a San Antonio de Padua, primera construcción religiosa de San Carlos[71]. En los informes de 1771 ni esta capilla ni la del fuerte se han construido y en 1769 Beranger sólo identifica una capilla en Pudeto, en dirección a Castro y Achao, a unos 2,5 kilómetros[72] (FIGura 2, S). Es probable que ésta, a imagen y semejanza de muchas capillas de la región, responda a la tipología propia de la misión circular: un gran contenedor que recoge en su interior a la población que vive dispersa bajo un clima hostil. Si el día es favorable, ésta puede congregarse también al aire libre en una explanada prevista al efecto. Esta especie de galpón espiritual se ejecuta con estructura de madera y cubierta de paja, dada su rusticidad, muchos franciscanos las califican de «toscas y poco decentes». Su fácil deterioro por el clima exige continuas reparaciones de las que tiene que hacerse cargo la comunidad y, así, todos los veranos se consolida como un ritual la sustitución de la paja de las techumbres.[73] La ausencia temporal de los misioneros en la misión circular favorece la institucionalización de figuras como el *fiscal*, *sotafiscal* o los *patronos*, cada uno con una misión asociada al mantenimiento de la capilla o al sostén espiritual. Por ello se cuenta con la *casemita*[74], una construcción próxima a la capilla que apoya el servicio de la misma. Cerca, el cementerio de la comunidad, y un muelle o puerto, que facilita el acceso ante las dificultades de la movilidad por tierra[75]. El interiorismo de las capillas es muy austero: unas simples bancadas. Pocos casos cuentan con altar, imágenes o velas de cera. En 1792 Fray Pedro González de Agüeros recalca que tan sólo disponen de ornato las capillas en las que permanece un misionero residente. En el resto, los padres deben disponer para el «sacrificio de la Misa» una vela de cera y tres de sebo, y para otras funciones, sólo una vela de sebo[76]. Antes de la llegada de los franciscanos apenas existen imágenes españolas en las capillas[77]. Dado que resulta costoso para los jesuitas conseguirlas en Lima, forman a santeros indios o mestizos que tallan imágenes rústicas de santos que datan del siglo XVI. En 1769 las iglesias y capillas de Castro, Achao y Chonchi concentran 27 imágenes de bulto y 17 de candelero. Concretamente en Castro los franciscanos de San Ildefonso de Chillán registran en el inventario de recepción de los bienes jesuitas 24 imágenes de

71. Beranger, Carlos de: «*Relacion Jeográfica…*», p. 198.

72. Véase la transcripción de las notas en Rodríguez Casado, Vicente; Pérez Embid, Florentino: *op. cit.*, p. 268.

73. Urbina Burgos, Rodolfo: *Las misiones franciscanas de Chiloé a fines del siglo XVIII. 1771-1800.* Valparaíso, Instituto de Historia, Universidad Católica de Valparaíso, 1990, p. 69.

74. Término posiblemente derivado de la contracción de casa y ermita.

75. Sahady Villanueva, Antonio; Gallardo Gastelo, Felipe; Bravo Sánchez, José (2009): «La dimensión territorial del espacio religioso chilote: fusión ejemplar del patrimonio tangible con el intangible», *Revista de Geografía Norte Grande, 42 (2009), p. 42.*

76. Papeles de fr. Pedro González de Agüeros relativos a las misiones de Chiloé. Madrid, 10 de junio de 1792. AGI Lima, 1607, en Urbina Burgos, Rodolfo: *op. cit.*, p. 71.

77. Se tiene constancia de imágenes en las capillas de Achao y Chonchi.

cuerpo entero y 14 de candelero, además de dos imágenes de madera. Carecen de oro, plata, alhajas o perlas y, si tienen algún adorno, es de poco valor[78].

Con los franciscanos llegan más imágenes españolas para dignificar las capillas. Proceden de Lima, Quito o la misma España. A partir de 1772 los franciscanos construyen, reconstruyen y decoran capillas, pero el resultado de su labor no es disfrutado por el matrimonio Beranger, que abandona San Carlos en 1773. Fray Pedro González de Agüeros[79], que llega allí como capellán de la tropa reglada, repara, ornamenta y alhaja la capilla de San Carlos, en la que Beranger trata de «mantener todo el culto divino... i pagar un capellan para que no faltase la misa los días de precepto i los auxilios espirituales a los nuevos pobladores»[80]. Precisamente para adecuar la capilla se incorporan las imágenes vestidas y adornadas del patrimonio jesuita: Jesús Nazareno, San Francisco, San Antonio, la Purísima Concepción y Nuestra Señora de los Dolores[81]. Las dos últimas llegan desde la iglesia de Castro, en un trasvase de reliquias impulsado por el gobernador que insiste en la necesidad de decorar y alhajar la capilla de San Carlos, siguiendo indicaciones del virrey[82]. Esta decisión genera discrepancias con fray Andrés Martínez, superior de los franciscanos de Chillán en 1769[83].

Las acciones emprendidas para dignificar las capillas tienen también gran repercusión social. Los franciscanos se apoyan en la labor de los indios. Unos ponen las maderas, otros los clavos, las tejuelas, la paja del techo, los útiles de trabajo, los alimentos de los trabajadores... Los españoles y la autoridad de la provincia intervienen también en la construcción, reparación o traslado de la capilla. Vecinos con poder adquisitivo o encomenderos contribuyen con materiales o con indios tributarios convertidos en mano de obra. Resultan también cruciales las aportaciones de familias patricias que sostienen a la Iglesia peninsular[84].

78. Guarda, Gabriel: *Iglesia de Chiloé*. Santiago, Ediciones de la Universidad Católica de Chile, 1984, p. 235.

79. Fray Pedro establece más adelante en San Carlos la Orden Tercera de Penitencia, y Fray Antonio Mata, que le sucede, eleva la iglesia de los Terceros, con tres naves, cinco altares y alhajada de tal forma que se convierte en uno de los principales templos de Chiloé, totalmente costeado por los franciscanos.

80. Beranger, Carlos de: «*Relacion Jeográfica...*», p. 229.

81. Urbina Burgos, Rodolfo: *op. cit.*, p. 75-76.

82. *Ibidem.*

83. MM. T. 325, fol. 105. Fr. Andrés Martínez a Beranger. Castro, 9 febrero de 1769. En el mismo listado de las alhajas y ornamentos reservados para la capilla real no aparecen dichas imágenes, pero fr. Andrés Martínez las echa de menos en el inventario de la iglesia de Castro (apéndice. Doc. 2).

84. Urbina Burgos, Rodolfo: *op. cit.*, p. 71.

PUEBLOS	CAPILLA	IGLESIA	OBRAS REALIZADAS							CONSTRUCTOR
			Construcción	Reparación	Altar	Ornamentación	Alhajado	Imágenes	Casas	
Queilen	X	X							X	Juan B. Periano
Chonchi	X			X	X	X		X		Felipe Linares
Quenac	X		X							Pedro González y Diego Lozano
Achao	X			X	X	X		X		Alfonso Reyba
Carelmapu	X		X		X		X		X	Miguel Arnau
Maullin	X		X			X			X	José Tortosa
Quicavi	X		X							Norberto Fernández
Tenaun	X									Norberto Fernández e Hilario Martínez
Chacao		X	X							Norberto Fernández
Calbuco		X		X		X	X			Hilario Martínez
San Carlos	X			X		X	X			Pedro González
San Carlos		X	X		X	X	X			Francisco Mata
Caguach	X		X			X	X	X		Hilario Martínez
Castro										Norberto Fernández

TABLA 1. CONSTRUCCIÓN Y RECONSTRUCCIÓN DE CAPILLAS POR PARTE DE LOS FRANCISCANOS ENTRE 1771-1780 SEGÚN URBINA BURGOS

No disponemos de datos sobre las ceremonias religiosas a las que asiste el gobernador con su familia, pero es probable que asista a la celebración metropolitana, en la que confluyen todos los habitantes de la provincia. La festividad permite a la ciudad revestirse de la dignidad que corresponde a una capital religiosa y, así, se embellece con arcos de triunfo ejecutados con ramas de laurel y decoración floral, a imagen y semejanza de lo que se hacía en muchos pueblos y capillas de la misión circular para recibir a los misioneros. Los indios de encomienda participan en el «aseo, ornato e iluminación de las calles con el sistema de hachones». En tiempos jesuitas la referencia para estas festividades es Castro, que cuenta con seis celebraciones relevantes, cinco de las cuales requieren a los feligreses indios. A partir de 1771, los franciscanos sólo mantienen tres de estas festividades. Desaparecen concretamente las fiestas de San Ignacio y San Javier, en el mes de Julio y la del Día del Dulce Nombre de Jesús, del mes de diciembre[85]. Las festividades no sólo se reducen en número, sino también en colorido y participación. En el caso de Castro, por ejemplo, las celebraciones franciscanas más pomposas son la Pascua de Resurrección y el día del Apóstol Santiago, patrono de la ciudad. Así La fiesta de Santiago se celebra en julio, la Asunción en agosto y la Pascua de Resurrección en abril, cuando la misión cesa su actividad, lo que permite que el calendario sostenga una continuidad entre misión circular y fiestas metropolitanas[86].

85. *Idem*, p. 68.
86. *Idem.*

Si nos detenemos a analizar en qué consiste la celebración del Apóstol por entonces, descubrimos que participan las compañías de milicias, se rinden banderas y se enarbola el real estandarte[87]. En las procesiones asisten misioneros franciscanos, mercedarios, curas seculares, autoridades políticas, de cabildo y los feligreses indios. Es factible suponer que en ellas participa el gobernador Beranger y su esposa. De hecho, el mismo Beranger recoge la descripción de la fiesta de Castro en clave militar y con fuerte presencia masculina[88].

Vázquez de Acuña registra en la zona numerosos festejos que constituyen un tesoro de la antropología cultural dado el aislamiento en el que ha vivido el archipiélago, y a muchos les atribuye raigambre hispana. No podemos extendernos en la descripción de los mismos, pero el caso de la denominada «fiesta de cabildo» nos pone sobre la pista de una celebración a la que perfectamente podrían haber asistido el gobernador y su esposa. Llama la atención el papel femenino en el rito. De entre las trece dignidades existentes, sólo tres son mujeres, que simplemente se exhiben bajo la tutela del hombre. En muchos casos el puesto de suprema, la máxima dignidad femenina, es ocupado por una niña, cuyas obligaciones, como sufragar la «corrida de roscas y licor», acaban siendo costeadas por su tutor. La única representación femenina activa la encontramos integrando el conjunto de patronos que cuidan altares e imágenes: los adornan en días de misa o en tiempo de misión, guardan las ropas de fiesta y diario de los santos y custodian sus joyas. Se conserva la tradición de la recepción y acompañamiento del sacerdote, donde el recorrido es adornado también por los patronos, entre los que se encuentran muchas mujeres, que construyen arcos de ramas adornados de cintas y papeles para el paso de la comitiva. En los alrededores de la capilla, desde la víspera, peregrinos y visitantes montan carpas y preparan viandas y licores. El día de la fiesta, una procesión se dirige a la capilla mientras el sacerdote es vitoreado. La marcha recuerda al contexto militarizado de la época que el mismo Beranger describe en Castro, donde abanderados, escopeteros o tiradores disparando al aire abren el desfile. La presencia de la música es permanente. La banda, con instrumentos de todo tipo, resalta por la presencia en muchos casos de instrumentos propios de las bandas militares como los tambores y pífanos del Real Ejército de Chiloé[89]. Se tiene constancia de que en 1768 hay bastante afición al canto y, de hecho, muchas mujeres «tienen buenas voces, y pueden rasguear un poco la guitarra»[90]. Una tradición musical que se perpetúa según el testimonio de viajeros de principios del siglo XIX[91]. La mujer es clave en la

87. González de Agüeros, Pedro: *Descripción historial de la Provincia y archipiélago de Chiloé, en el Reino de Chile y Obispado de la Concepción, dedicada a nuestro Católico Monarca Don Carlos IV.* Madrid, p. 60; Urbina Burgos, Rodolfo: *op. cit.*, p. 68.

88. Beranger, Carlos de: «*Relacion Jeográfica…*», p. 195.

89. Pérez, Pablo A. (2020): «Acerca de los tambores y pífanos en el Real Ejército de Chiloé», *Revista-Musical Chilena*, 234 (2020), p. 198.

90. Byron, John: *The narrative of the Honourable John Byron (Commodore in a Late Expedition round the World) containing an account of the great distresses Suffered by Himself and His Companions on the coast of Patagonia, from the year 1740, till their arrival in England, 1746: With a description of St. Jago de Chili, and the Manners and Customs of the Inhabitants. Also a Relation of the Loss of the WAGER Man of War of Admiral Anson's Squadron.* Londres, S. Baker and G. Leigh and T. Davies, 1768, p. 190.

91. Pérez, Pablo A.: *op. cit.*, p. 201.

atmósfera musical del rito. Detrás de la música las denominadas *vestidoras* portan un arco adornado con «cintas, campanillas, espejuelos y flores de papel»[92] enmarcando a la *suprema*, que es acompañada por niñas engalanadas vestidas de blanco, dos de las cuales son las *princesas*. Al resto de mujeres sólo les cabe cerrar la procesión en el tumulto desordenado que acompaña al sacerdote. La fiesta acaba con un baile, muy cuestionado por algunos sacerdotes que plantean desterrar la costumbre de su curato, debido a la falta de moderación con la que se concluye la fiesta[93].

Si en algún momento la esposa del gobernador participa, únicamente lo puede haber hecho ejerciendo de *suprema*, colaborando en los servicios de capilla y de ornato de las calles como *patrona*, o como una feligresa más acompañando al sacerdote con sus cantos.

CONCLUSIONES

Paula García-Orbaneja Amoroso parece conducirse discretamente sin que ninguna documentación deje constancia de los acontecimientos de su vida salvo aquellos básicos ligados a la biografía de su marido: matrimonio, descendencia, trámites de viaje, testamento y herencia. Se convierte en ejemplo de esposa que opta por acompañar a su marido en el encadenamiento de destinos, sufriendo las dificultades habituales de muchas esposas de militares en condiciones parecidas, especialmente ingenieros militares.

Nos encontramos con un claro ejemplo en el que la dote de la esposa representa una especie de seguro para la pareja y garantía para el porvenir. Observamos cómo la dote se mantiene íntegra como propiedad de la esposa, destinada a hacer frente a gastos excepcionales o, fundamentalmente, valerse por sí misma en caso de deceso de la pareja, asegurando su vejez[94].

Como se ha podido interpretar, en el periodo de vida transcurrido en Chiloé, la mujer del gobernador se centra en sobrellevar sus embarazos y la crianza de sus hijos recién nacidos en una fase crucial de la misma. De algún modo es un ejemplo del rol como agente cultural de la sociedad, al ser como mujer la principal educadora y evangelizadora de sus hijos. Como muchas mujeres de la sociedad colonial sostiene el pilar de la educación religiosa y moral, con cierto ascendiente ante el marido[95].

Se confirma que la familia del ingeniero u oficial militar[96] no pertenece a las clases enriquecidas de la época, como sostiene Galland-Seguela[97]; es una especie de clase media que adquiere el rango de élite cultivada gracias a los saberes de la tradición académica.

93. *Ibidem.*
94. Galland-Seguela, Martine: *op. cit.*
95. Villafuerte, Lourdes: *op. cit.*
96. Aunque Beranger no haya conseguido integrar el cuerpo sí que actúa como tal.
97. Galland-Seguela, Martine: *op. cit.*

En la sociedad virreinal del momento, en la que priman criterios de jerarquía y orden, el poder se afianza por cuestiones más simbólicas que objetivas. De este modo y como sostiene Valenzuela Márquez, el poder depende de la consideración que recibe de los demás. En ocasiones las estrategias de poder buscan más la obtención de un capital simbólico que económico. Es factible sacrificar bienes y riquezas por reafirmar una posición social[98]. Sin embargo, en el contexto límite de Chiloé y en las actitudes de Beranger y su esposa existe un sacrificio, si no económico, de tipo personal que no parece especialmente destinado a la simbolización.

Nos encontramos ante la definición de una nueva clase, la del profesional que detenta un saber y que se debe a su prestigio como profesional que es. En base a su buen hacer, y cuando se apela al reconocimiento, sólo exige la satisfacción de lo estipulado por el servicio prestado.

La conducta pública de la esposa del profesional se sintetiza en la proyección social de la corrección, con una conducta intachable que se visibiliza con la asistencia al rito religioso y que se diluye en la esfera de lo doméstico, en un anonimato que sólo deja traslucir el cumplimiento de las obligaciones como madre de familia.

Sin embargo, las figuras del virrey y de la corona sí que obtienen su capital simbólico, gracias a la intercesión del profesional técnico, con la erección de construcciones que simbolizan la seguridad, e incluso una ciudad con su puerto o sus comunicaciones, como puede ser la conexión de San Carlos con Castro.

Se detecta una deuda en los ritos con las misiones jesuitas. Las imágenes portátiles en procesión que en muchos casos llegan navegando a las diferentes poblaciones dadas las dificultades de acceso, son acogidas con reverencia en las capillas correspondientes y contribuyen poderosamente a la cristianización[99]. Pero, tras la expulsión de los jesuitas, apenas se dispone de curas y misioneros para satisfacer incluso el culto más básico.

Los franciscanos de Chillán, que en ese momento deben hacerse cargo de la herencia jesuita, tienden a fijar las imágenes, reducen el colorido de los fastos y eliminan algunos que son propios de la orden jesuita. Los franciscanos denuncian la falta de decoro de los emplazamientos y promueven el hecho arquitectónico. Las imágenes pierden fuerza ante el espacio arquitectónico.

El gobernador y su esposa viven únicamente los primeros momentos de esta transición. Él, debido a su cargo, debe lidiar, no sin desavenencias, con el modo en que se produce la transferencia de los bienes jesuitas a sus sucesores. Aunque en sus escritos queda bien claro que considera necesaria la provisión de religiosos jóvenes y con sentido común a la provincia, parecen registrarse conflictos en su trato con el superior franciscano a la hora de aprobar el gasto económico: la prioridad de la corona es la fortificación antes que las necesidades de la misión circular.

Se entiende que las fiestas religiosas que se mantienen en la ciudad continúan cohesionando a la comunidad y en ellas se visibiliza la figura del gobernador como

98. Valenzuela Márquez, Jaime: *Las liturgias del poder: celebraciones públicas y estrategias persuasivas en Chile colonial (1609-1709)*. Santiago de Chile, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, DIBAM, Lom Editores, 2001, p. 91.

99. Guzmán, Fernando; Berg, Lorenzo; Moreno, Rodrigo (2020): «Las prácticas misionales y la articulación de espacio e imagen sagrada en el archipiélago de Chiloé, siglos XVII a XIX», *Boletín Americanista*, 80 (2020), p. 110.

un participante más en las procesiones, aunque no se precisa con claridad el papel de su esposa en la misma, pues, como se observa, un ritual como el de la *fiesta de cabildo* está fuertemente masculinizado.

Cobra especial relevancia el espacio de la capilla como el lugar de presencia pública de la esposa del gobernador, que se proyecta como devota, cumplidora de los ritos y sumisa ante la jerarquía, incluida la de género. Concluido el breve momento de proyección pública, se diluye en el anonimato para satisfacer del modo más competente su obligación como ama de casa, centrada en la crianza y en la administración del espacio doméstico.

REFERENCIAS

Aparici y García, José: *índice del personal de Ingenieros*. Simancas, 1848.

Beranger, Carlos de: «*Relacion Jeográfica de la provincia de Chiloé», Memorias científicas y literarias, 84,* Santiago de Chile, Imprenta Cervantes, 1893.

Beranger, Carlos: *Relacion Geographica de la Ysla de Chiloé, y su Archipielago, Provincia del Reyno de Chile, sugeta al mando del Reyno del Perú. Dividida en 1ª y 2ª parte, que contienen una exacta descripción de ella y su Estado Militar y Politico, con los Proyectos Economicos para su mayor defensa. Seun su sitiuacion, y constitución, para la mas segura conservación de los Dominios Meridionales de S.M. Que presenta y Consagra A los Reales Pies del Rey nuestro Señor Dn Carlos 3º que Dios guarde. Dn. Carlos de Beranger y Renaud, Cavallero del Orden de Santiago, Teniente Coronel de Dragones de los Reales Exercitos, Governador, y Comandante general, que acaba de ser de aquella Provincia. Año de 1774.* Madrid, Archivo del Museo Naval (AMN). Manuscritos 636 y 520.

Bolufer Peruga, Mónica: «Representaciones y prácticas de vida: las mujeres en España a finales del siglo XVIII», *Cuaderno de Ilustración y Romanticismo,* 11 (2003), pp. 3-34.

Byron, John: *The narrative of the Honourable John Byron (Commodore in a Late Expedition round the World) containing an account of the great distresses Suffered by Himself and His Companions on the coast of Patagonia, from the year 1740, till their arrival in England, 1746: With a description of St. Jago de Chili, and the Manners and Customs of the Inhabitants. Also a Relation of the Loss of the WAGER Man of War of Admiral Anson's Squadron.* Londres, S. Baker and G. Leigh and T. Davies, 1768.

Correa Mosquera, Nacy Rocío; Cáceres Cabrales, Marcelo Antonio: «Los soldados y las mujeres de las castas. Vida cotidiana y matrimonios de la soldadesca del ejército colonial en Cartagena en el siglo XVIII», *Revista Historia 2.0. Conocimiento histórico en clave digital,* 4, (2012), pp. 48-59.

Capel, Horacio et alii.: *Los ingenieros militares en España. Siglo XVIII. Repertorio biográfico e inventario de su labor científica y espacial*. Barcelona, Ediciones y Publicaciones de la Universidad de Barcelona, 1983.

Cruz Freire, Pedro et alii.: *Estrategia y propaganda. Arquitectura militar en el Caribe (1689-1748).* Roma, L'Erma di Bretschneider, 2020.

Fernández Pérez, Paloma: *El rostro familiar de la metrópoli. Redes de parentesco y lazos mercantiles en Cádiz, 1700-1812.* Madrid, Siglo XXI, 1997.

Galland-Seguela, Martine: «Las condiciones materiales de la vida privada de los ingenieros militares en España durante el siglo XVIII», *Geo Crítica*, 179 (2004).

Gámez Casado, Manuel: «Ingenieros militares y obras públicas. Algunos ejemplos de Nueva Granada en el siglo XVIII», *Ars Longa,* 27 (2018), pp. 125-138.

García González, Víctor: «Protectoras y herederas. La mujer en la documentación militar del siglo XVIII» en Santirso Rodríguez, Manuel; Guerrero Martín, Alberto: *Mujeres en la guerra y en los ejércitos.* Madrid, Catarata, 2019, pp. 118-132.

Gil Muñoz, Margarita: «Un estudio sobre mentalidades en el Ejército del siglo XVIII (La actitud ante la muerte a través de los testamentos de los oficiales en el reinado de Carlos III)», *Cuadernos de Historia Moderna*, 10 (1990), pp. 121-145.

González de Agüeros, Pedro: *Descripción historial de la Provincia y archipiélago de Chiloé, en el Reino de Chile y Obispado de la Concepción, dedicada a nuestro Católico Monarca Don Carlos IV.* Madrid, 1791.

Guarda, Gabriel: «Construcción tradicional de madera en el sur de Chile», *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, 23 (1970), pp. 49-66.

Guarda, Gabriel: *Iglesia de Chiloé*. Santiago, Ediciones de la Universidad Católica de Chile, 1984.

Guimaraens Igual, Guillermo: *El último hálito de la fortificación abaluartada peninsular. El fuerte de San Julián de Cartagena* (Tesis doctoral inédita). Departamento de Composición Arquitectónica. Universitat Politècnica de València, 2007.

Gutiérrez, Ramón: «Las misiones circulares de los jesuitas en Chiloé. Apuntes para una historia singular de la evangelización», *Apuntes*, 20 (2007), pp. 50-69.

Guzmán, Fernando; Berg, Lorenzo; Moreno, Rodrigo: «Las prácticas misionales y la articulación de espacio e imagen sagrada en el archipiélago de Chiloé, siglos XVII a XIX», *Boletín Americanista*, 80 (2020), pp. 103-125.

León León, Marco Antonio: «Espacios y fisonomías de lo cotidiano en el archipiélago de Chiloé (Chile), siglo XIX», *Diálogos,* 16 (2015), pp. 167-189.

Llaguno y Amirola, Eugenio: *Noticia de los Arquitectos y Arquitectura en España desde su restauración*. Madrid, Imprenta Real, 1829.

Navarro Abrines, M.ª del Carmen: *Un ingeniero militar en el virreinato del Perú: Carlos de Beranger y Renau* en Mora Piris, Pedro: *Aportaciones militares a la cultura, arte y ciencia en el siglo XVIII hispanoamericano. Actas de las I Jornadas Nacionales de Historia Militar.* Sevilla, Cátedra General Castaños. Capitanía General de la Región Militar Sur. Real Maestranza de Caballería de Sevilla, 1993, pp. 203-210.

Navarro Abrines, M.ª del Carmen: *Carlos de Beranger, un ingeniero militar en el Virreinato del Perú, 1719-1793,* (Tesis doctoral inédita), Universitat de Barcelona, 1996.

Navarro Abrines, M.ª del Carmen: «El Gobierno de *Carlos de Beranger en Huancavelica (1764-1767)», Anuario de Historia de América Latina*, 34 (1997), pp. 105-126.

Novo, Pedro: *Viaje político-científico alrededor del mundo por las corbetas Descubierta y Atrevida, al mando de los Capitanes de navío Don Alejandro Malaspina y Don José Bustamante y Guerra desde 1789 a 1794*. Madrid, Museo de América, 1885.

Norambuena, Carmen; Uliánova, Olga: *Viajeros rusos al sur del mundo.* Santiago: Instituto de Estudios Avanzados-Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2000.

Pérez, Pablo A.: «Acerca de los tambores y pífanos en el Real Ejército de Chiloé», *Revista-Musical Chilena*, 234 (2020), pp. 198-214.

Rodríguez Casado, Vicente; Pérez Embid, Florentino: *Construcciones militares del virrey Amat*. Sevilla, Imprenta de la Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1949.

Romero-Sánchez, Guadalupe; Panduro Sáez, Iván: «El proyecto de Juan Jiménez Donoso para la construcción del palacio virreinal de Bogotá», *Archivo Español de Arte,* 371 (2020), pp. 259-276.

Sahady Villanueva, Antonio; Gallardo Gastelo, Felipe; Bravo Sánchez, José (2009): «La dimensión territorial del espacio religioso chilote: fusión ejemplar del patrimonio tangible con el intangible», *Revista de Geografía Norte Grande, 42 (2009).*

Suárez, Santiago Gerardo: *El Ordenamiento Militar de Indias.* Caracas, Fuentes para la Historia Colonial de Venezuela, 1971.

Urbina Burgos, Rodolfo: *Las misiones franciscanas de Chiloé a fines del siglo XVIII. 1771-1800.* Valparaíso, Instituto de Historia, Universidad Católica de Valparaíso, 1990.

Valenzuela Márquez, Jaime: *Las liturgias del poder: celebraciones públicas y estrategias persuasivas en Chile colonial (1609-1709)*. Santiago de Chile, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, DIBAM, Lom Editores, 2001.

Vázquez de Acuña, Isidoro: *Costumbres religiosas de Chiloé y su raigambre hispana.* Santiago de Chile, Centro de Estudios Antropológicos, 1956.
Villafuerte, Lourdes: «La comunidad doméstica del siglo XVIII y la posición de las mujeres» en *Familia y poder en Nueva España. Seminario de Historia de las Mentalidades,* 2020.

RESEÑAS · BOOKS REVIEW

López-Menchero Bendicho, Víctor Manuel (*et alii*), *A Tempora Sigüenza 2022. Segontia: entre el poder y la gloria.* Toledo, Fundación Impulsa Castilla-La Mancha, 2022. ISBN: 978-84-09-44054-2, 456 pp.

Adolfo de Mingo Lorente[1]
DOI: https://doi.org/10.5944/etfvii.11.2023.37849

Las exposiciones «A Tempora» constituyen un proyecto cultural que el Gobierno de Castilla-La Mancha, a través de la Fundación Impulsa, ha desarrollado durante los últimos años en enclaves como Talavera de la Reina, Sigüenza y Ciudad Real. Su principal objetivo es contribuir a la recuperación y divulgación del patrimonio de esta región, motivación que, en el caso de la histórica ciudad guadalajareña, coincide con la próxima conmemoración en 2024 de los 900 años de su «reconquista/repoblación» –en palabras de su comisario, el arqueólogo Víctor Manuel López-Menchero Bendicho–, pero también de su candidatura a la declaración de Patrimonio Mundial dentro del proyecto «El paisaje Dulce y Salado de Sigüenza y Atienza» (esperanza que podría hacerse realidad en 2027-2028). El resultado ha sido la exposición *Segontia: entre el poder y la gloria*, celebrada en la catedral seguntina entre los días 22 de julio y 11 de diciembre de 2022. Muestra que nos ha dejado un amplio catálogo, editado por la empresa db comunicación y magníficamente ilustrado con imágenes de David Blázquez, fotógrafo de larga trayectoria especializada en patrimonio histórico.

El volumen, cuya extensión es de casi quinientas páginas, está dividido en dos grandes apartados. En primer lugar, un conjunto de estudios históricos en el que han participado especialistas en el pasado seguntino como Pilar Martínez Taboada (Universidad Complutense) y Javier Sanz Serrulla (Real Academia de Medicina), entre otros. A continuación, un catálogo de las piezas de la exposición organizado a partir de los seis grandes bloques en los que se estructuró la propuesta. Algunas de estas obras son tan interesantes como el *Arca de santa Librada*, que el obispo Simón Girón de Cisneros ordenó realizar en el siglo XIV. Otras han sido recientemente restauradas, como una pareja de arcángeles barrocos asimismo propiedad de la catedral, ejecutada hacia 1688 por los escultores Juan Milla y Francisco Belo. El espíritu del celebérrimo «Doncel de Sigüenza» –don Martín Vázquez de Arce, inmortalizado en una de las capillas del templo a finales del siglo XV– puede percibirse también en varias de las piezas, entre ellas un escudo heráldico de madera tallada y policromada que perteneció al joven caballero y que ha sido expresamente restaurado para la ocasión.

Los estudios publicados en la primera parte del catálogo están encabezados por una antología poética elaborada por el deán de la catedral, Jesús de las Heras Muela. «La 'Fortis seguntina' es también la 'Pulchra seguntina', la 'Pulchra poética'» –este es su título– contiene testimonios de autores como Rafael Fernández Pombo y Rafael

1. Universidad de Castilla-La Mancha. C. e.: *adolfo.demingo@uclm.es*
ORCID: <*https://orcid.org/0000-0002-9097-1155*>

Alberti, quien dedicó un conocido soneto al Doncel en 1925. El arqueólogo Ernesto García-Soto Mateos, a continuación, aborda en «Ubi Segontia est?» un tema tan controvertido dentro de la arqueología de esta ciudad como es la ubicación de la antigua ciudad de *Segontia*, primero celtibérica y después romana. «El poblamiento medieval en los valles del señorío de Sigüenza: cambios en el paisaje de al-Andalus a Castilla» es la aportación de Guillermo García-Contreras Ruiz (Universidad de Granada), una mirada arqueológica sobre distintos asentamientos andalusíes, desde alquerías a fortificaciones, pasando por cuevas rupestres, que, a partir del siglo XII, se convertirán en territorio feudal castellano y espacio para la explotación de salinas y campos cerealísticos. Manuel Mozo Monroy, especialista en numismática medieval, escribe más adelante sobre «'Segontia-Sigüenza' como ciudad emisora de moneda durante el reinado de Alfonso VIII», mientras que Pilar Martínez Taboada –que, además de docente en la Universidad Complutense de Madrid, es cronista oficial del municipio– repasa la dimensión del poblamiento hasta el siglo XIX en «Sigüenza, un libro abierto de historia urbana». Javier Sanz Serrulla hace en «Sobre la Universidad de Sigüenza» una síntesis de la importancia que tuvo para la ciudad el Colegio Grande de San Antonio de Porta Coeli, suprimido en el siglo XIX. Vicente Torres Encinas, para finalizar, completa este primer apartado de estudios seguntinos con «La sal en la comarca de Sigüenza y Atienza: una visión de conjunto».

Con respecto al catálogo, comienza con un primer bloque titulado «Segontia. Entre las tinieblas de la historia». En él es posible contemplar diferentes piezas arqueológicas –fíbulas, hebillas, armamento y cerámica– procedentes de necrópolis como El Tesoro (Carabias), Las Llanas (Olmeda de Jadraque), Palazuelos (Sigüenza) y Los Castillejos (Guijosa), entre otras. «La restauración de la sede episcopal de Segontia», a continuación, permite abordar la refundación o repoblación de la ciudad, el nacimiento del señorío episcopal de Sigüenza y la llegada de los restos de santa Librada para fundamentar la nueva catedral. Este segundo bloque complementa la exposición de ricas piezas medievales –no sólo el relicario dedicado a dicha santa, sino también algunos de los magníficos tejidos del siglo XII que este albergó– con una evolución de la catedral de Sigüenza a partir de las maquetas del museo diocesano. «La Universidad de Sigüenza», impulsada por el cardenal Pedro González de Mendoza a finales del XV, es el título del tercer bloque. Incluye obras tan notables como un busto del cardenal Cisneros realizado en terracota policromada a comienzos del siglo XVIII por Juan Alonso Villabrille y Ron (Patrimonio histórico de la Universidad Complutense de Madrid) o el lienzo con el que Zacarías González Velázquez inmortalizó los últimos años de los estudios seguntinos, *Fernando VII recibiendo el manifiesto del Colegio Grande de San Antonio de Portaceli por parte del coronel Eugenio María Gutiérrez, comandante militar en dicha ciudad de Sigüenza y su distrito* (1814), propiedad del instituto histórico Brianda de Mendoza de Guadalajara. El siguiente gran apartado, «El arte medieval cristiano en la diócesis de Sigüenza», se ocupa de la iconografía a través de dos de los temas más recurrentes del arte cristiano: el Cristo crucificado y la Virgen con el Niño. Dentro de este recorrido destacan el *Cristo de los cuatro Clavos* de Atienza (segunda mitad del siglo XIII), conservado en el Museo de la Santísima Trinidad de esta localidad, de abundante patrimonio artístico, y la *Virgen de la Paz* (siglo XIV), de la propia catedral de Sigüenza.

Especialmente interesante es el bloque «Tiempos de cambio. La Edad de Oro seguntina», centrado en el cardenal Pedro González de Mendoza, figura clave para la introducción del Renacimiento en España. Fue durante su pontificado cuando se construyó en la catedral la capilla de don Martín Vázquez de Arce, pero también el púlpito de la epístola –atribuido al Maestro Gaspar, siendo el púlpito del evangelio, obra de Martín de Vandoma (1573), algo más tardío–, el coro (1488-1491) o los sepulcros de don Martín y doña Sancha Vázquez de Sosa, cuya formulación prosigue en otras notables sepulturas de la primera mitad del siglo XVI, como la de don Fernando de Arce y doña Catalina Vázquez de Sosa (1505). También corresponde a este contexto el retablo de la vida de santa Librada (1526-1528), de Juan Soreda.

Para finalizar, «El legado del señorío episcopal medieval de Sigüenza» analiza la evolución de la sociedad del Antiguo Régimen hasta finales del siglo XVIII, cuando se produjo la disolución del señorío episcopal (1796). Este último bloque se halla presidido por el magnífico retablo barroco de Juan de Lobera –artífice de referencia por sus trabajos en la capilla de San Isidro de Madrid–, en donde se encuentra la Virgen de la Mayor, patrona de Sigüenza. Los organizadores aprovecharon también para resumir aquí, a través de algunos planos de arquitectura de los siglos XVII a XIX, procedentes, fundamentalmente, del Archivo Histórico Nacional y el Archivo de Simancas, el pasado salinero del territorio (José Rodrigo, 1762-1767) y la evolución urbanística del barrio de San Roque (Ramón Sierra, 1807).

Un catálogo, en definitiva, a la altura de un conjunto de exposiciones que se prevé continúen creciendo durante los próximos años –así lo manifestaba a comienzos de 2023 la consejera de Educación, Cultura y Deportes– en el territorio de Castilla-La Mancha. Por el momento, una nueva edición de la misma ya ha sido instalada en Ciudad Real. Ojalá próximas novedades vengan acompañadas de la deseada declaración de Patrimonio Mundial para la ciudad de Sigüenza.

Vindel Gamonal, Jaime, *Estética fósil. Imaginarios de la energía y crisis social*. Barcelona, Arcadia, 2020. ISBN: 978-84-121215-9-9, 364 pp.

Carlos Caranci Sáez[1]

DOI: https://doi.org/10.5944/etfvii.11.2023.37102

En medio de una guerra más que nunca *energética*, en donde la retórica de una de las partes habla de la lucha contra un modelo autocrático *fosilizado* en favor del *progreso* democrático y «verde» mientras compra hidrocarburos a estados autoritarios, resulta más pertinente que nunca atender a los imaginarios industriales. Comprender la estética como el área intersticial entre lo material y las ideas, le sirve a Jaime Vindel, historiador del arte e investigador Ramón y Cajal del Instituto de Historia del CSIC, para mostrar cómo, desde mediados del s. XIX, una serie de metáforas «poderosas» (p. 74) secundaron el auge de la física termodinámica e instauraron la conceptualización moderna de la energía como paradigma cultural.

En la estela de trabajos contemporáneos como los de Jason W. Moore o Andreas Malm, sobre cómo la lógica de explotación de los combustibles fósiles ha constituido el capitalismo histórico y las políticas a él asociadas, lo que distingue y añade valor a *Estética fósil* es la atención puesta en la teoría cultural, la historia del arte y la estética. Con Castoriadis, Vindel puede sostener que los imaginarios energéticos de la era del industrialismo no deben entenderse según la disposición base-superestructura, asociada a una visión tradicional del marxismo, ni como la coartada que legitima *a posteriori* las políticas extractivas. Antes que proveernos de una representación de la realidad fáctica, los imaginarios actúan sobre nosotros: no solo materializan nuevas relaciones sociales y de producción, o nuevas instituciones privadas y estatales; también determinan la experiencia sensible que constituimos de la realidad, imponiendo una comprensión productivista de la misma: industrializan nuestra percepción y naturalizan la imposición del modo de producción capitalista. Las tesis de Carnot o Von Helmholtz instituyeron un paradigma energético que condicionó la manera de pensar, desde la teoría económica –Marx– hasta la psicología –Freud–, operando, así, como una suerte de «inconsciente cultural» de la modernidad capitalista (p. 63).

Apoyándose en numerosos autores, como Richard Serres o el imprescindible Malm para el análisis de las políticas energéticas, Terry Eagleton para el de la ideología, o Anselm Jappe para la crítica al valor, *Estética fósil* analiza la imagen moderna de la energía –la canalización de un reservorio irreductible de potencias crudas, contenido por los límites biofísicos del ecosistema, por parte de un proceso fabril que adopta el rol prometeico de transformarlas para beneficio de la humanidad– y lanza una crítica a la idea de progreso, cifrada como la predominancia, en los imaginarios productivistas, de la primera ley de la termodinámica, de donde se deduce una «estética fósil» aceleracionista, voraz, basada en una comprensión productiva del universo.

---

1. Universidad Complutense de Madrid/ UNED. C. e.*: ccaranci@ucm.es*
ORCID: <*https://orcid.org/0000-0002-2693-4093*>

Atender al análisis de los imaginarios energéticos es esencial para captar la postura política del autor. En primer lugar, es un imaginario del que no logra escapar la concepción teleológica de la historia que proponen los autores marxistas (p. 80). En segundo lugar, influye en las teorías, de éxito en la academia, que desde Deleuze en los 80 (habría que especificar: el Deleuze que escribe junto a Guattari) a los nuevos materialismos, pasando por Didi-Huberman, exaltan las manifestaciones antilineares y vitalistas de la historia, el deseo en abstracto y el dinamismo libidinal, en tanto que transgresiones contra la rigidez de lo institucional. Considerándolas como ulteriores expresiones de la concepción energética capitalista, Vindel imprime, en cambio, pausa política, y anima a distinguir aquellos deseos que no estén ligados al imaginario del movimiento y la canalización de la energía, abogando por una educación en el compromiso con el otro, el deber y la responsabilidad compartida (pp. 176, 273).

Uno de los puntos fuertes del ensayo es la evitación de culturizar la naturaleza, o de naturalizar la cultura: se describe el condicionamiento de la primera sobre la segunda, pero dando cuenta del pliegue que encarnan las construcciones sociales respecto a la hipotética textura natural del individuo como especie animal. Psicoanalíticamente, hablaríamos de la inadecuación simbólica del individuo al entorno en el que se ve integrado, constitutiva de su condición de sujeto. Vindel, por su parte, frecuentando numerosas y heterogéneas fuentes, desde Lucrecio a Prigogine, habla de entropía, reverso oscuro y segunda ley del canon termodinámico, entendida como la «espiral» que reorienta la «línea» telética del progreso hacia «estructuras de autoorganización y disipación» de la energía (p. 83). Su valor político no reside solo en que perturba el avance positivista –extenuación de la fuerza trabajo y agotamiento de los recursos naturales–, sino en que desplaza al ser humano como agente absoluto, imponiendo una tendencia situada más allá de su voluntad: Vindel lo declina, por ejemplo, como fatiga, en tanto que desvío respecto de la noción capitalista de trabajo como uso de los cuerpos.

Pero, tal vez, merece la pena acentuar aún más la fuerza teórica de la noción de entropía. Debemos considerarla no ya como lo que vulnera la línea temporal del progreso, sino como el factor de incertidumbre que, precisamente, la constituye y que logra captarse, de forma sintomática, como un resto en los sistemas imaginarios dominantes, todo lo que ha quedado fuera de los mismos: el aura perdida en Benjamin, el genocidio cultural de los ritmos populares en Pasolini, la supervivencia de las fórmulas expresivas de la antigüedad en Warburg. No es una alusión nostálgica, o esencialista, a modos de vida premodernos, sino una reivindicación de formas culturales, individuos y actitudes que escapan a la flecha del tiempo de la teleología fósil y que la lógica imperialista burguesa considera no productivas. Memorias, folklore y relaciones a pequeña escala forman una estética, también fósil, pero entendida esta vez como la larga duración de la sedimentación de fuerzas débiles, una «geología de las pasiones» (p. 15) que forma la matriz para una resistencia que aflorará a la «superficie de la historia» bajo la forma de «revoluciones» (p. 181). *Estética fósil* nos enseña que trabajar en el registro de las apariencias, dialécticamente, implica una intervención sistémica: en el sistema productivo y en las relaciones metabólicas con el mundo.

Baskins, Cristelle L., *Hafsids and Habsburgs in the Early Modern Mediterranean. Facing Tunis.* Medford, MA, Palgrave MacMillan, 2023. ISBN: 978-3-031-05078-7, 313 pp.

Borja Franco Llopis[1]

DOI: https://doi.org/10.5944/etfvii.11.2023.37300

Muley Hassan fue uno de los personajes más fascinantes del entorno de Carlos V que menor atención había recibido hasta recientes fechas. Su figura había sido analizada, principalmente, desde el punto de vista político, en relación a la toma de Túnez en 1535, uno de los eventos que mayor gloria produjo al Emperador. Autores como Andrew Hess, Miguel Ángel de Bunes, Beatriz Alonso Acero, entre otros, plantaron algunas semillas que son el germen del libro que ha visto recientemente la luz a cargo de Cristelle Baskins, que no solo nos ofrece nuevos datos sobre su figura, sino que plantea también las políticas visuales, algunas de ellas fallidas, que se generaron en su entorno.

Este libro se divide en seis capítulos que sirven para organizar los distintos materiales, bastantes de ellos inéditos, con los que crea el armazón intelectual de la publicación. El primero, muy breve, sirve de contextualización y estado de la cuestión metodológica de los asuntos que desarrollará en los siguientes. En él explica el origen de su investigación, que partió del estudio de un retrato del líder hafsid conservado en el Castillo de Versalles, que vehiculó su interés por tal personaje. En estas primeras páginas demuestra el valor de los escasos retratos conservados de Hassan no como meras ilustraciones, sino como fuentes fundamentales para entender su fortuna crítica y, con ello, de las hazañas tunecinas de Carlos V. El valor tanto del capítulo en particular, como del libro en general, es plantear nuevas preguntas a cuestiones que solo habían sido estudiadas desde un punto de vista y que habían dejado de lado, parcialmente, la cultura material y las propias obras de arte como fuente importante en el análisis del tema. El color de su piel, el tipo de vestido, la posición de las manos que cada artista utiliza no es baladí, y un estudio minucioso y comparado de estos asuntos permiten nuevas conclusiones al respecto.

Siguiendo esta línea, plantea un segundo capítulo como marco contextual para entender desde el punto de vista histórico, cultura y geográfico, las relaciones entre los Hafsids y los Austrias hispánicos, que sirven para comprender las conclusiones que plantea en epígrafes posteriores.

A mi entender, el tercero de los epígrafes es uno de los más interesantes y valiosos del conjunto. En él se enfrenta a las políticas visuales creadas alrededor de su figura, utilizando un término bastante curioso como sería el de «media celebrity», que ya aparece en el capítulo introductorio (p. 13). A través de una revisión sistemática de las entradas triunfales desarrolladas en territorio itálico tras la toma de Túnez convierte a un «actor secundario» para la historiografía, que solo se había fijado en la figura del emperador, en protagonista clave para entender la política mediterránea

1. UNED. C. e.: *bfranco@geo.uned.es*; ORCID: <*https://orcid.org/0000-0003-4586-2387*>

de la expansión norteafricana, pues su representación en tales eventos fue un ejercicio de mostrar las alianzas desarrolladas en el Mediterráneo. El número de fuentes utilizado es ingente, por lo que hace un trabajo sistemático de catalogación y lectura detenida de las mismas para poder entender cómo fue percibido el aliado de Carlos V en cada territorio, y qué papel político se le otorgó a su aliado tunecino, el «moro amigo». Uno de los aspectos en el que hace más hincapié es el de intentar integrar algunas de las pinturas o grabados conservados con su posible pertenencia a ciertos aparatos efímeros, entendiendo, pues, estas obras como un vestigio de tales celebraciones. En muchos casos da pruebas que pueden convencer al lector de que lo que ahora se conserva formó parte del entramado festivo, pero a mi entender es muy complicado saber a ciencia cierta que así fue. Por una parte, tenemos constancia de que muchos lienzos eran reutilizados y que en pocas ocasiones tales retratos formaron parte, más tarde, de las colecciones privadas de los mandatarios de las ciudades. Por otro, las descripciones muchas veces eran parcas y las medidas aproximadas, por lo que empíricamente este ingente trabajo acaba en forma de hipótesis, valiente y bien justificada, pero de complicada objetivación. De todas maneras, creo que estas páginas serán ampliamente citadas y demuestra que queda mucho camino por recorrer a través de una relectura de las fuentes textuales, en diálogo con la cultura visual, y ensalza el papel de lo efímero como elemento comunicativo y propagandístico.

El cuarto capítulo reconstruye el viaje de Muley Hassan por Italia años más tarde del periplo victorioso con el emperador, para renegociar los términos políticos de los acuerdos. En él su metodología se aproxima a la que muchos historiadores están utilizando ahora en el análisis de las embajadas culturales, como el grupo liderado por Rubén González Cuerva o el de Diana Carrió-Invernizzi, por citar dos en ámbito hispánico. Atiende a la cultura material como elemento de distinción y al regalo diplomático como síntoma de posicionamiento social, regalos muchos ellos tomados por exóticos por las élites romanas, pero que las castellanas pudieran relacionar con el pasado andalusí del territorio. Este asunto es importante, al hacer «hablar» a los objetos, y a quienes los poseyeron y regalaron, como portadores de identidades en unas sociedades cada vez más multiculturales. Abre la puerta a un estudio nuevo de los inventarios a través de las fuentes citadas, que esperamos que sea llevado a cabo en los próximos años. En él también justifica la autoría del retrato de Versalles con el que inicia el libro, relacionándolos con el entorno napolitano.

El quinto habla del canto del cisne de su figura, a través de su segundo viaje por Europa, excusa que le sirve para estudiar ciertas obras de Vermeyen que podrían ser testigo de tal efeméride, tales como los retratos de su hijo, el príncipe Ahmet. También utiliza estas páginas para desarrollar la fortuna crítica de su reputación tras su muerte, desde la deformación política al olvido, aspecto que subyace en el relativo silencio historiográfico sobre su figura y la necesidad de esta publicación.

El último, a modo de epílogo, podría funcionar por sí solo, al centrarse en la posesión por parte de Peter Paul Rubens de dos retratos de Hassan, que ella cuestiona en relación a los que ha citado a lo largo del libro, e incluso lanza la hipótesis que el de Versalles fuera uno de ellos.

Como he dicho anteriormente, creo que se trata de un libro valiente, que plantea muchas hipótesis, algunas resueltas y otras que deja abiertas; que relee fuentes y aporta otras nuevas, sobre todo desde el punto de vista visual, bien a través de pinturas conservadas o de otras que formaron parte de los entramados festivos. Esta tendencia está de total actualidad, pues esta fue la cultura visual que realmente consumió el pueblo, aquella cercana a las masas. Muchas de las grandes obras que utilizamos como ejemplos de propaganda regiopolítica, a diferencia de las expuestas en los aparatos festivos, solo tuvieron algunos espectadores, muy selectos, eso sí, pero no llegaron a todos los estratos al estar en espacios de poder reservados a minorías. A través del arte efímero se pueden extraer nuevas conclusiones, como hace la autora. Esperamos que las preguntas que deja abiertas sean respondidas en el futuro. Aun así, en este estado, considero que el libro de Baskins rellena un importante hueco en la historiografía y mitografía que rodea a Muley Hassan.

Reyero Hermosilla, Carlos, *El Arte Parodiado. Humor y caricatura del mundo artístico en España, 1860-1938*, Madrid, Cátedra, 2022. ISBN: 978-84-376-4503-2, 444 pp.

Mercedes Cerón[1]

DOI: https://doi.org/10.5944/etfvii.11.2023.38370

En diciembre de 1817, el editor radical británico William Hone (1780-1842) compareció ante un juez londinense acusado de libelos sediciosos y blasfemia por haber publicado parodias de las letanías, el catecismo y el credo. Al ser llamado a juicio Hone, que debido a su precaria situación financiera se vio obligado a prescindir de los servicios de un abogado, solicitó un carnet de lector para acceder a los fondos de la biblioteca del Museo Británico (la actual British Library), donde preparó su defensa. Hone se presentó ante el juez rodeado de libros y grabados y se dedicó a citar en voz alta fragmentos de las obras de «venerables y respetables» parodistas del pasado, desde Martin Lutero a Ben Johnson. Su absolución en un proceso que evidenció su dominio de la parodia entendida, según J. W. Robinson, como la «asociación casual de imágenes ridículas con asuntos serios», le permitió continuar con su labor como autor y editor de obras en las que colaboró frecuentemente con el artista George Cruikshank (1792-1878).

Aunque las actividades de Hone son anteriores al período cubierto por Carlos Reyero en *El Arte Parodiado* y por ello, lógicamente, su nombre no aparece en el mismo, Cruikshank sí recibe varias menciones como uno de los creadores del lenguaje al que continuaron recurriendo caricaturistas y humoristas gráficos dentro y fuera de Inglaterra durante el siglo XIX. En la obra de Cruikshank influyó su relación profesional con Hone, verdadero maestro del «bricolaje» textual y visual en el que, como bien apunta el profesor Reyero, se basa la citación de obras de arte en la prensa gráfica y en el cómic. Las bases de este lenguaje, de sus mecanismos, reglas y convenciones, según argumenta el autor en la introducción, quedaron establecidas durante la edad dorada de la caricatura británica, a la que pertenece igualmente la conocida parodia que en 1784 hizo Thomas Rowlandson de *La Pesadilla* de Henry Fuseli, sustituyendo a la doncella inconsciente por un dramático desnudo del líder del partido whig, Charles Fox. La clase específica de parodia o de humor gráfico que ejemplifica el grabado de Rowlandson, basado en la apropiación y cita de una obra artística de gran popularidad con fines de sátira política, es el tema principal de *El Arte Parodiado*. Su análisis se aplica, sin embargo, a un contexto geográfico y cronológico muy distinto, el de la España de los años 1860-1938, cuando el auge de la prensa gráfica favorece la proliferación y diversificación de esta clase de imágenes.

El estudio del funcionamiento de la parodia como lenguaje visual, así delimitado, se estructura en tres partes, dedicadas a la caricatura artístico-política, a su estilo de humor y a la ridiculización del sistema del arte. La primera parte

1. Universidad de Salamanca. C. e.: *mceron@usal.es*; ORCID: <*https://orcid.org/0000-0002-5888-0632*>

mencionada incluye un repaso general de los recursos formales de los que se sirven los caricaturistas y de algunos de los temas y cuestiones de actualidad a los que se aplican. Se procede aquí a la codificación y clasificación de procedimientos burlescos habituales, algunos de los cuales –como las distorsiones fisionómicas– tienen también raíces dieciochescas, acompañados por numerosos ejemplos, descritos en el texto y generosamente ilustrados por medio de una acertada selección de imágenes. La segunda sección se centra en los aspectos formales y visuales que se convierten en objeto de sátira o que proporcionan su munición a los humoristas. Finalmente, en la tercera parte, el análisis de la ridiculización del arte se estructura en tres capítulos dedicados a las obras en sí, seguidos de otros tres en los que los objetos de ridículo son los propios artistas, los promotores (críticos, coleccionistas, marchantes) y el público.

La discusión de la idoneidad de la obra artística como vehículo para la sátira, la parodia y la crítica sociopolítica por parte del autor es particularmente iluminadora, al poner de manifiesto la profunda imbricación del arte y sus imágenes en la superestructura del momento histórico correspondiente. El humor gráfico que referencia y/o cita obras artísticas funciona, según observa el profesor Reyero, como mecanismo no sólo de crítica, sino también de «reconocimiento cultural», identificando la pertenencia –o la exclusió– del espectador-lector con respecto a un grupo social determinado. El humor tiene, además, un evidente potencial subversivo ya que, en palabras de Terry Eagleton, «las parodias, las imitaciones y las aberraciones nos recuerdan la fragilidad de nuestras propias normas». Pero la risa y el humor también pueden contribuir a la neutralización –o a la difuminación– de controversias, polémicas, crisis y otras situaciones conflictivas, como se admite aquí al aludir a la «dimensión carnavalesca» de la farsa. Estas desviaciones son permitidas como una vía de escape relativamente inocua y, por tanto, especialmente útil en periodos de inestabilidad política, social y económica.

El Arte Parodiado es un estudio original, detallado y exhaustivo de un tema poco explorado en el contexto español. Su estilo fluido, claro y conciso se corresponde con una estructura lógica fácil de seguir. Ante los ejemplos propuestos, surgen cuestiones adicionales, como la forma en que estas imágenes fueron creadas, la relevancia o irrelevancia de las técnicas elegidas (en un momento de grandes avances en las técnicas de impresión y reproducción) y la ubicación tanto de los autores como de sus obras dentro de las jerarquías sociales y artísticas de la época. Después de todo, la primera mitad del periodo cubierto por el libro coincide también con una fase de negociación, ajuste y reajuste de «las relaciones jerárquicas entre el valor de las representaciones producidas por periodistas y por artistas», motivada por la necesidad de establecer y mantener la diferenciación entre «ilustración» de revista y «obra de arte», como ha indicado Tom Gretton con respecto a Francia. Éste es un ejemplo de cómo *El Arte Parodiado* plantea posibles digresiones y otras preguntas que es imposible desarrollar en profundidad en un solo volumen. Pero en sus páginas se encuentra material más que suficiente para continuar la reflexión iniciada por el autor y para aplicarla, si resulta pertinente, a otros ámbitos. Al tiempo que aborda la cuestión de la utilización de referencias artísticas con intención abiertamente política, este libro consigue

también iluminar y contemplar desde una perspectiva distinta el mundo artístico español de un momento histórico concreto. Se trata, en definitiva, de una obra de referencia obligada para conocer lo que ocurre en los márgenes no sólo del panorama artístico sino también, en un sentido más amplio, de la vida cultural e intelectual española de finales del siglo XIX y principios del siglo XX.

Altarriba, Antonio, *La narración figurativa. Acercamiento a la especificidad de un medio a partir de la «Bande Dessinée» de expresión francesa*, Alcalá de Henares, Ediciones Marmotilla, 2022. ISBN: 978-84-09-39250-6, 414 pp.

David García-Reyes[1]
DOI: https://doi.org/10.5944/etfvii.11.2023.37922

Cuando Antonio Altarriba no había cumplido aún la treintena, defendió la tesis del mismo título de la que se deriva el libro que aquí se aborda. *La narración figurativa* es el resultado de un extraordinario proceso de trabajo que no solamente entrega claves fundamentales a cuestiones sobre la «*Bande Dessinée*», eso que popularmente se conoce como la BD o cómic francobelga, sino que hace un pormenorizado recorrido para esclarecer asuntos en torno a una manifestación artística como el cómic. Lo hace detallando el recorrido histórico y la consolidación de la historieta como producción cultural, describiendo los contextos en los que se vislumbra el potencial del estudio y la trascendencia del medio, su impacto social y también incluyendo los devenires críticos y teóricos de la efervescente década de 1970.

Nos encontramos ante un texto que ha sido despojado de redundancias y en el que se han traducido las citas del francés original al castellano. Es cierto que han pasado más de cuarenta años desde entonces y eso podría resultar una losa inamovible en un trabajo de este calado, pero probablemente como suele suceder a menudo, no todo es lo que parece. Algunos lectores pueden evocar las páginas de *El Ala Rota* (2016), porque en muchas de las viñetas del penúltimo capítulo de la novela gráfica con la que Kim y Altarriba cerraban el díptico sobre los padres del segundo, aparecía representado el joven Antonio Altarriba Ordóñez que poco después de lo que se contaba en la narración concluiría su licenciatura de Filología francesa en la Universidad de Zaragoza y comenzaría sus estudios para elaborar una tesis única, la segunda que se defendió en España sobre historieta desde que en 1975 Juan Antonio Ramírez presentase la suya en la Universidad Complutense.

En 1981, Altarriba, como tantas y tantos antes y después, obtenía su grado de doctor y muchas incertidumbres. Esta tesis sería merecedora del Premio Extraordinario de Doctorado en la Universidad de Valladolid y, como en el caso de Ramírez, lo conseguía doblegando prejuicios y adelantando muchos de los caminos teóricos que vendrían después y que su autor iría compartiendo en su producción científica, sobre en todo en su aportación como editor y crítico de la revista *Neuróptica. Estudios sobre el cómic* (1983-1985), publicación académica que se ha retomado y vive una segunda época desde hace unos años.

Pero el grueso del estudio que se puede encontrar en el libro se desarrolla en el marco de las humanidades y, concretamente, bajo parámetros filológicos sin olvidar el carácter icono-textual de las narraciones gráficas, de ahí que no pueda resultar

1. Universidad Nacional de Educación a Distancia. C. e.: *garciareyes@geo.uned.es*
ORCID: <*https://orcid.org/0000-0003-3445-1304*>

extraña la especial relevancia de la imagen dentro de la investigación. No obstante, no se trata de una confrontación entre disciplinas porque a Altarriba lo que siempre le ha interesado, y se le da muy bien, es tender puentes. El ensayo despliega inteligentemente los elementos de lo visual frente a condicionantes lingüísticos y cuenta con un destacado y muy funcional apartado en el que se detalla la escenografía y la puesta en escena del cómic. En estos itinerarios, Altarriba sabe ahondar en las propiedades polisémicas de la imagen y plantearse la capacidad y los usos de las funciones expresivas y estéticas de la historieta. El volumen constituye una imprescindible contribución para entender un medio que se aleja con frecuencia de lo que se considera adecuado, irradiando un aura que intenta escapar de las convenciones para prodigarse hacia lugares, formatos y narraciones que pueden contener referencias literarias pero que van dotándose de una especificidad visual autónoma, compleja y cada vez más diversa a medida que se consolida en una manifestación creativamente madura.

Como ya se ha comentado brevemente, *La narración figurativa* también sobresale por cómo describe la evolución histórica y temática de la BD, y sus planteamientos sobre cuestiones formales, avances estéticos y escenográficos, hasta sus pasajes sobre las tendencias críticas y las reflexiones sociológicas y culturales vinculadas a la industria del cómic francobelga. Presta especial atención a las condiciones de producción de la BD y la competencia frente al cómic originario de los Estados Unidos de América.

Altarriba nos ofrece un profuso y documentado estudio en el que a pesar del tiempo transcurrido se revela el *savoir faire* de un prometedor veinteañero que se concreta en un vigoroso texto que permite acercarse a la disciplina y entender los derroteros por los que ha frecuentado la investigación de la narración gráfica desde entonces. Todo completado con una edición cuyo aparato final de ilustraciones resulta una intensa y enriquecedora galería de todo lo que el libro ha ido perfilando y apuntalando teóricamente.

La narración figurativa es muchas cosas y entre las mismas sobresale su prodigiosa defensa del cómic como arte y como industria cultural, también es toda una impagable declaración de intenciones en cuanto al rigor y a las pautas de lo que debe ser una investigación. En este caso lo es para todos aquellos que se dediquen o que quieran dedicarse al estudio del cómic y aledaños. De esta manera y afortunadamente, Altarriba prescindió de todos los malos augurios que se cernían sobre el tema elegido y el desprecio de aquellos que, en su ignorancia, ni supieron ni quisieron ver lo que tenían delante. El que luego fuera catedrático de la Universidad del País Vasco se convirtió en un pionero y en un indiscutible referente de todo lo que tuviera que ver con la investigación, la creación y la divulgación historietísticas. La suya, aunque accidentada, sigue siendo una carrera de fondo, una trayectoria de éxito que da un generoso ejemplo que permite entender el modo de sortear el coste académico de un tema proscrito por los paladines de la norma, esos aseados prescriptores de la investigación que no pudieron enmendar la superlativa y generosa personalidad del investigador aragonés.

En su estimulante prólogo, Roberto Bartual apunta que todos lo que se dedican a esto de estudiar los tebeos son «un poco hijos de Antonio» (Alatarriba, 2022: 11)

y es que Altarriba no es el único que ha dado la batalla a las suspicacias y recelos contra el arte de las viñetas, pero su activismo ha resultado vital para derribarlos porque su brillantez intelectual y su contumaz perseverancia han contribuido a romper los rígidos goznes de la academia, amplificando las inmensas posibilidades que se abrían en el campo de los estudios de cómic en las universidades hispánicas.

Lo que se conocía de este notable trabajo doctoral de Altarriba eran los resúmenes que circulaban antaño por algunas bibliotecas universitarias españolas. Personalmente, recuerdo con emoción tener en mis manos el ejemplar de una de esas separatas, admirado ante lo que creía que era el origen de tantas cosas. El teórico de Zaragoza fue desobediente y no se dejó vencer por el desaliento y las posiciones acientíficas que poblaban el ámbito académico de las humanidades. De este modo, Altarriba no solamente fue forjándose un nombre como investigador en cuestiones vinculadas al cómic, sino que su labor es más extensa y notoria. Altarriba es, o ha sido, novelista, guionista de cómic y fotografía, director artístico y coordinador en la producción de historietas de la Editorial Ikusager, pasando por el comisariado de exposiciones o destacando en su labor como crítico y teórico de cómic, labor en la que se inscribe la presente novedad editorial.

Ese bisoño tesista parece haber vivido muchas vidas desde que defendiese su tesis, pero actualmente sigue compartiendo un torrente de aportes muy útiles para poder manejarse dentro de las muchas sendas de los estudios por los que transitan las distintas disciplinas que se mueven dentro de los estudios de cómic. Gracias a una obra como esta, podemos acceder a un tiempo, a una época, en el que la importancia de la BD francobelga señala el que era ya un valor sociocultural afianzado en sus principales centros de producción y consumo. Al plantear el desplazamiento de este estudio a otras geografías y tradiciones se configura y se da perspectiva sobre el impacto de la historieta, permitiendo comparar y estudiar procesos globales que siguen muy vivos en todo el mundo del cómic.

Hoy, este trabajo de investigación tiene muchos recorridos y aunque se le presupone una entidad arqueológica, mantiene una vigencia que confirma lo venidero, un texto que sigue siendo un exhaustivo recorrido por la semiótica, por los estudios visuales, la sociología cultural y por tantas hibridaciones que deambulan y exploran numerosos intersticios y muchos cruces más, pero es, además, por derecho propio, una excelente aproximación a los estudios de cómic. Pudiera parecer lo contrario, pero la publicación de *La narración figurativa* no llega tarde, como todo lo que tiene que ver con la historieta, solamente se ha demorado un poco en llegar a su destino. La fórmula carece de pretensiones canónicas y es un texto tan lucido como modélico para cualquiera que emprenda el camino que supone el estudio de la narración gráfica o para cualquier lector interesado por el arte del cómic.

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 Jornal 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 dossieres 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 1 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 notas voladas irán siempre delante del signo de puntuación.
* Las llamadas a figuras se señalarán entre paréntesis indicando el término en versalitas: (FIGURA 1), (FIGURAS 3 y 4)
* Las siglas y abreviaturas empleadas deben ser las comúnmente aceptadas dentro de la disciplina sobre la que verse 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 atendrán 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 punto y coma. 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, pp. xx-xx.

* 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 y nombre del autor en redonda: 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 y nombre en redonda, 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.

GUIDELINES FOR AUTHORS

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:

1. 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

1. 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.

AÑO 2023
NUEVA ÉPOCA
ISSN: 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

11 ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

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

Miscelánea · Miscellany

3 Juan Luis Blanco Mozo
Juan de Borgoña y los inicios del clasicismo en la catedral de Toledo · Juan de Borgoña and the Beginnings of Classicism in Toledo Cathedral

33 Lucía Tello Díaz
Lotte Reiniger: animación, Expresionismo, *Jugendstil* y narrativa visual de vanguardia frente a la conceptualización abstracta del *Cinéma Pur* · Lotte Reiniger's Animation Films: Expresionism, *Jugendstil*, *Avant Garde* and Visual Narrative against *Cinéma Pur*

59 Ramón Salas Lamamié de Clairac
La pintura de gabinete como imagen dialéctica. Un retorno al futuro de la instalación · Paintings of Collectors' Cabinets as Dialectical Image. A Return to the Future of the Installation Art

89 Jorge Martín Marco
La arquitectura religiosa de Felipe Busiñac y Borbón a través de sus obras en Teruel: los carmelitas de Rubielos de Mora (1659) y la iglesia de Mosqueruela (1675-1677) · The Religious Architecture of Felipe Busiñac y Borbón through his Works in Teruel: The Carmelites of Rubielos de Mora (1659) and the Church of Mosqueruela (1675-1677)

111 Elena Monzón Pertejo
Con flores a María. La resignificación de imágenes como estrategia del artivismo feminista · *Con Flores a María*. The Resignification of Images as a Strategy of Feminist Artivism

137 Vega Torres Sastrús
Discreta modernidad. Pintoras de género religioso en la Segunda República · Discreet modernity. Women Painters of Religious Genre in the Second Spanish Republic

159 Julia Martínez Cano
La estetización de la guerra en la revista falangista *Vértice* · The Aestheticisation of the War in the Falangist Magazine *Vértice*

183 Vicente Guerola Blay y María Castell Agustí
Cristo esperando la crucifixión: el hallazgo de una pintura de José Maea copiando a Alonso Cano y las versiones gráficas de Álvarez de Mon · *Christ Awaiting Crucifixion*: The Discovery of a Painting by José Maea Copying Alonso Cano and the Graphic Versions by Álvarez de Mon

211 Maite Dávila Mata y José Javier Azanza López
Julio Plaza y Elena Asins, dos copistas atípicos en el Museo del Prado · Julio Plaza and Elena Asins, Two Atypical Copyists at the Prado Museum

241 Sandra Antúnez López
Los bordadores de la Casa Real durante el reinado de Carlos IV y María Luisa de Parma: nuevas aportaciones de las trayectorias de Juan López de Robredo y Bernardino Pandeavenas · The Embroiderers of the Royal House during the Reign of Carlos IV and Maria Luisa de Parma: New Contributions from the Trajectories of Juan Lopez de Robredo and Bernardino Pandeavenas

267 Haizea Barcenilla
Reivindicarse sin exponerse. Estrategias translúcidas en los autorretratos de Rosa Valverde · Vindicating without Exposing. Translucent Strategies in Rosa Valverde's Self-Portraits

291 Antonio Muñoz Herrera
Architectural Landscape. A New Interpretation of the Sloping Ceiling of Rekhmire's Tomb Chapel (TT 100) · Paisaje arquitectónico. Una nueva interpretación del techo ascendente de la tumba de Rekhmire (TT 100)

Dossier por Francisco Montes González: *Rituales femeninos y ámbitos de poder en los virreinatos americano · Women's Rituals and Spheres of Power in the American Viceroyalties*

315 Francisco Montes González (editor invitado)
Introducción: · Introduction

323 Judith Farré Vidal
Las virreinas se visten de fiesta. Poder y ostentación encapsulada en la Nueva España · The Vicereine Dresses up for a Party. Encapsulated Power and Ostentation in New Spain

345 Inmaculada Rodríguez Moya
Amazonas, heroínas y diosas. La iconografía simbólica de las virreinas en las entradas triunfales novohispanas del siglo XVII · Amazons, Heroines and Goddesses. The Symbolic Iconography of Vicereines in the Novohispanic Triumphal Entrances of the 17th Century

369 Daniela Pastor Téllez
La virreina mueve a la cuidad. La injerencia de las virreinas novohispanas en las procesiones. Siglo XVII · The Vicereine Pulls the Strings of the City. The Interference of the Vicereines of New Spain in the Processions. XVIIth Century

ISSN 1130-4715 11
9 771130 471008

AÑO 2023
NUEVA ÉPOCA
ISSN: 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

11 ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

393 **Alejandra B. Osorio**
Virreinas y mujeres nobles en la cultura política de los Austrias españoles, ¿un poder informal y auxiliar? · Vicereines and Noble Women in the Political Culture of the Spanish Habsburg. An Informal and Ancillary Power?

421 **Frances L. Ramos**
María Luisa Gabriela de Saboya as the Woman of the Apocalypse: Ceremony, Oratory, and Millenarianism in New Spain, 1701-1714 · María Luisa Gabriela de Saboya como la mujer del apocalipsis: la ceremonia, la oratoria y el milenarismo en la Nueva España, 1701-1714

441 **Ismael Jiménez Jiménez**
Participación, asistencia social y organización de las cofradas indias de Lima. Un estudio de caso del siglo XVII · Participation, Social Assistance and Organization of the Indian Women Cofrades of Lima. A XVII Century Case Study

457 **Guillermo Guimaraens Igual y Virginia Navalón Martínez**
Fuerte, ciudad y capilla: espacios de fasto, simulacro y saber para la esposa del gobernador de Chiloé, 1768-1773 · Fort, City and Chapel: Spaces of Pomp, Simulation and Knowledge for the Wife of the Governor of Chiloé, 1768-1773

Reseñas · Book Reviews

485 **Adolfo de Mingo Lorente**
López-Menchero Bendicho, Víctor Manuel (*et alii*), *A Tempora Sigüenza 2022. Segontia: entre el poder y la gloria*

489 **Carlos Caranci Sáez**
Vindel Gamonal, Jaime, *Estética fósil. Imaginarios de la energía y crisis social*

491 **Borja Franco Llopis**
Baskins, Cristelle L., *Hafsids and Habsburgs in the Early Modern Mediterranean. Facing Tunis*

495 **Mercedes Cerón**
Reyero Hermosilla, Carlos, *El Arte Parodiado. Humor y caricatura del mundo artístico en España, 1860-1938*

499 **David García-Reyes**
Altarriba, Antonio, *La narración figurativa. Acercamiento a la especificidad de un medio a partir de la «Bande Dessinée» de expresión francesa*