

POTESTAS

Revista de Estudios
del Mundo Clásico e Historia del Arte



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

N.º 16, junio 2020

POTESTAS



REVISTA DE ESTUDIOS
DEL MUNDO CLÁSICO E HISTORIA DEL ARTE

COMITÉ EDITORIAL

EDITA:

Departamento de Historia, Geografía y Arte. Universitat Jaume I

DIRECCIÓN:

Inmaculada Rodríguez Moya

SECRETARÍA:

Oskar Rojewski
Core Ferrer Alcantud

COORDINACIÓN EDITORIAL:

Eva Calvo

CONSEJO EDITORIAL:

Pedro Barceló (Universität Potsdam)
Josep Benedito Nuez (Universitat Jaume I)
Juan Chiva Beltrán (Universitat de València)
Eike Faber (Universität Potsdam)
Juan José Ferrer Maestro (Universitat Jaume I)
Christiane Kunst (Universität Osnabrück)
Víctor Mínguez (Universitat Jaume I)
Carles Rabasa Vaquer (Universitat Jaume I)
Inmaculada Rodríguez Moya (Universitat Jaume I)
Michael Stahl (Technische Universität Darmstadt)

CONSEJO ASESOR:

Jaime Alvar (Universidad Carlos III de Madrid)
Alain Bègue (Université de Poitiers)
Philippe Bordes (Université de Lyon 2)
Peter Burke (Emmanuel College, University of Cambridge)
Elena Castillo Ramírez (Universidad Complutense de Madrid)
Fernando Checa (Universidad Complutense de Madrid)
Ximo Company (Universitat de Lleida)
Jaime Cuadriello (Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Autónoma de México)
Peter Eich (Universität Freiburg)
José Manuel García Iglesias (Universidade de Santiago de Compostela)
David Hernández de la Fuente (Universidad Complutense de Madrid)
Nikolas Jaspert (Universität Heidelberg)
Fernando Marías Franco (Universidad Autónoma de Madrid)
Juan Monterroso Montero (Universidade de Santiago de Compostela)
Alfredo Morales Martínez (Universidad de Sevilla)
José Manuel Nieto Soria (Universidad Complutense de Madrid)
Manuel Núñez (Universidade de Santiago de Compostela)
José Javier Ruiz (Universidad de Murcia)
Flocel Sabaté y Curull (Universitat de Lleida)
Rosa Sanz Serrano (Universidad Complutense de Madrid)
John Scheid (Collège de France)
Mirosława Sobczynska-Szczepanska (Uniwersytet Slaski)
Miguel Ángel Zalama (Universidad de Valladolid)

REDACCIÓN, ADMINISTRACIÓN Y SUSCRIPCIÓN:

Departamento de Historia, Geografía y Arte
Facultad de Ciencias Humanas y Sociales
Universitat Jaume I. Campus de Riu Sec
Avda. Sos Baynat, sn. 12071 Castellón. España
potestas@uji.es
Teléfono: 964 72 9633 - Fax: 964 72 9633

El envío de originales se realizará a través del Open Journal Systems: <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/potestas>

© Del texto: los autores y las autoras, 2020

© De esta edición: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2020

IMAGEN DE CUBIERTA: Louis Silvestre, *María Amalia de Sajonia, reina de España, 1738*, Museo del Prado, Madrid.

INDEXACIÓN EN REVISTAS: Sello de calidad de la Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología, Directory of Open Access Journals, ERIHPlus, Latindex, Dice, Índice Español de Ciencias Sociales y Humanidades, ISOC (CSIC,SPA), Regesta Imperii, RESH, Dulcinea, L'Année philologique, CIRC, MIAR.

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

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

DOI Número Revista: <http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2020.16>

DL: CS-240-2010



Reconeixement-CompartirIgual CC BY-SA

Aquest text està subjecte a una llicència Reconeixement-CompartirIgual de Creative Commons, que permet copiar, distribuir i comunicar públicament l'obra sempre que s'especifique l'autoria i el nom de la publicació fins i tot amb objectius comercials i també permet crear obres derivades, sempre que siguin distribuïdes amb aquesta mateixa llicència. <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/legalcode>

ÍNDICE

MATILDE BUGELLA ALTAMIRANO (Universidad de Córdoba) <i>Protección del patrimonio arquitectónico y arqueológico en la Córdoba de la posguerra. La comisión provincial de monumentos y el templo romano de la calle Claudio Marcelo</i>	5
JESÚS SÁNCHEZ-CORRIENDO JAÉN (Universidad Complutense de Madrid) <i>Iolianos y Mercoreos, víctima y justiciero. Un mito nada inocente</i>	27
MIGUEL ÁNGEL ZALAMA (Universidad de Valladolid) <i>Vestirse para la guerra. Realidad y ficción en las imágenes de La conquista de Túnez</i>	59
RAÚL ROMERO MEDINA (Universidad Complutense de Madrid) <i>Como la espada, así la vaina. La colección de armas blancas de don Juan de la Cerda y Silva, IV duque de Medinaceli (1552-1575)</i>	81
MARTA OSTROWSKA-BIES (University of Silesia in Katowice) <i>There is no Peace without War. Decorations of the Upper Lusatian Commemoration Hall façade</i>	103
NURIA LÁZARO MILLA <i>El aderezo de diamantes y esmeraldas realizado por Félix Samper para la reina Isabel II</i>	119
<i>Currícula de los autores</i>	137
<i>Revisores de este número</i>	141
<i>Contribuciones para Potestas</i>	143
<i>Submissions to Potestas</i>	147
<i>Beiträge für Potestas</i>	151
<i>Colección Biblioteca Potestas</i>	159

PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO
ARQUITECTÓNICO Y ARQUEOLÓGICO EN LA
CÓRDOBA DE LA POSGUERRA. LA COMISIÓN
PROVINCIAL DE MONUMENTOS Y EL TEMPLO
ROMANO DE LA CALLE CLAUDIO MARCELO

PROTECTION OF THE ARCHAEOLOGICAL
HERITAGE IN POST-WAR CÓRDOBA. THE
COMISION PROVINCIAL DE MONUMENTOS
AND THE CLAUDIO MARCELO STREET ROMAN
TEMPLE

MATILDE BUGELLA ALTAMIRANO
UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

Recibido: 29/07/2019. Evaluado: 28/10/2019. Aprobado: 03/11/2019.

RESUMEN: En 1951 comienza en Córdoba la excavación de un edificio de culto altoimperial, primer elemento descubierto de un ambicioso complejo arquitectónico destinado a monumentalizar la entrada a la ciudad desde la Via Augusta. Su exhumación guarda una estrecha relación con los procesos de renovación urbanística acometidos durante unos años del desarrollismo, en los que se diseñó un modelo de ciudad al servicio del tráfico rodado, en buena medida aún vigente. El hallazgo del templo vino a recordar a la ciudad, junto al valor de su pasado romano, la necesidad de preservar su patrimonio arquitectónico y la trama urbana histórica.

Palabras clave: templo romano, Comisión Provincial de Monumentos, protección del patrimonio arqueológico.

ABSTRACT: In 1951 begins in Cordoba the excavation of an imperial temple, the first building discovered as part of an ambitious architectural complex that was intended to monumentalize the main access to the city from the Via Augusta. Its excavation is closely related to the urban renewal processes undertaken during the years known as the “desarrollismo”, in which a model of motor-dominated city, largely still in force today, was designed. The discovery of the temple reminded the city not only the value of its Roman past, but also the need to preserve its architectural heritage and the historical urban environment.

Keywords: Roman temple, Comisión Provincial de Monumentos, protection of the archaeological heritage.

INTRODUCCIÓN

Durante los años cincuenta del pasado siglo, los trabajos de Samuel de los Santos Gener, Félix Hernández Giménez y Antonio García y Bellido condujeron a la exhumación, en el solar del antiguo ayuntamiento cordobés, de los restos de un edificio de culto que se convertiría décadas más tarde en «la imagen por antonomasia del pasado romano de Córdoba».¹ El templo, hexástilo y pseudoperíptero, se alzó sobre un alto podio, enmarcado por una plaza porticada en tres de sus lados (fig. 1). Si García y Bellido ya destacó su carácter cuasi gemelo al de la Maison Carrée de Nîmes,² la excavación en 1996, en las antiguas dependencias del vecino convento de San Pablo, de cimentaciones paralelas pertenecientes al graderío, permitió identificar un circo anexo, cuyos restos, de los que se tenían noticias desde antiguo, habían sido erróneamente interpretados como pertenecientes a un anfiteatro.³ El citado circo fue dispuesto extramuros de la ciudad romana, enmarcado al norte por la *Via Augusta* y a una altura inferior a la del templo, que lo dominaba en su extremo occidental desde una terraza construida sobre la muralla, de la que fue necesario demoler un extenso tramo para llevar a cabo la erección de aquella.

1. JUAN FRANCISCO MURILLO *ET AL.*: «El templo de la C/ Claudio Marcelo (Córdoba). Aproximación al foro provincial de la Bética», en *Rómula*, Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, 2003, n.º 2, p. 53.

2. ANTONIO GARCÍA Y BELLIDO: «Crónica de Arte y Arqueología. El templo romano de Córdoba», *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, Real Academia de Córdoba, Córdoba, 1961, n.º 82, pp. 213-217. —: *Los hallazgos cerámicos del área del templo romano de Córdoba*, CSIC, Madrid, 1970.

3. JOSÉ ANTONIO GARRIGUET MATA: *El culto imperial en la Córdoba romana: una aproximación arqueológica*, Diputación de Córdoba, Córdoba, 2002, pp. 139-140. MURILLO, *ET AL.*: «El templo de la C/ Claudio Marcelo», pp. 65-66 y p. 71.

Templo y circo conforman un ambicioso complejo arquitectónico fechado, de acuerdo con los materiales cerámicos hallados en su cimentación, en época julio-claudia tardía.⁴

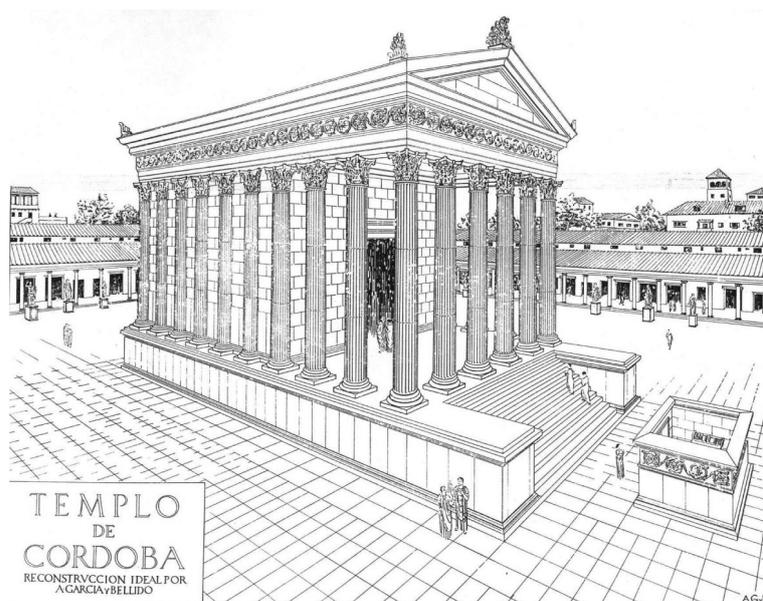


Fig. 1. Propuesta de restitución del templo romano y su entorno (GARCÍA y BELLIDO, *Los hallazgos cerámicos del área del templo romano de Córdoba*, 1970, fig. 2)

No es nuestro propósito documentar la laboriosa excavación de las estructuras exhumadas ni tampoco abordaremos la problemática de su interpretación histórica-arqueológica.⁵ Tales procesos han sido sobradamente analizados tanto por los autores mencionados⁶ como por el más reciente y extenso de los trabajos

4. JUAN FRANCISCO MURILLO *ET AL.*: «El circo oriental de *Colonia Patricia*», en Trinidad Nogales y Francisco J. Sánchez-Palencia (coords.), *El circo en Hispania romana*, Ministerio de Educación, Madrid, 2001, p. 62 y p. 65. M.^a DOLORES RUIZ *ET AL.*: «Resultados de la intervención arqueológica realizada en el Palacio de Orive de Córdoba (1996-1998)», en *Anuario Arqueológico de Andalucía 2000, III-Urgencias*, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Sevilla, 2003, t. 1, p. 307.

5. Sobre esta última, junto al citado trabajo de MURILLO *ET AL.*: «El templo de la C/ Claudio Marcelo», véanse además ANTONIO MONTERROSO CHECA: «El templo de la calle Claudio Marcelo. La identidad romana de su inserción topográfica», en M.^a Dolores Baena, Carlos Márquez y Desiderio Vaquerizo (eds.), *Urbanismo y poder. Catálogo de la exposición Córdoba reflejo de Roma*, Diputación de Córdoba, Córdoba, 2011, pp. 82-89. JOSÉ ANTONIO GARRIGUET MATA: «Sobre el modelo, cronología y posible dedicación del templo romano de C/Claudio Marcelo, Córdoba. Apuntes arqueológicos e históricos», en *Arys*, Universidad Carlos III, Madrid, 2014, n.º 12, pp. 238-267.

6. *Vid.*, junto a los trabajos ya citados, JOSÉ LUIS JIMÉNEZ SALVADOR: «El templo romano de la calle Claudio Marcelo en Córdoba», en *Cuadernos de Arquitectura romana*, Universidad de Murcia, Murcia, 1991, n.º 1, pp. 119-132. *Idem.*: «El templo romano de Córdoba», en Juan Blázquez, María Pérez y Darío Bernal, (coords.), *Antonio García y Bellido*, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2004, pp. 159-171.

dedicados a los restos, la tesis doctoral de M. I. Gutiérrez.⁷ Pretendemos indagar, en cambio, en aspectos menos conocidos de su excavación, como es la relación de esta con los procesos de renovación urbanística acometidos en la ciudad durante la primera mitad del siglo XX, así como en el papel jugado en la misma por la Comisión Provincial de Monumentos de Córdoba.

RENOVACIÓN URBANÍSTICA FRENTE A CONSERVACIONISMO: LA COMISIÓN PROVINCIAL DE MONUMENTOS Y LA CREACIÓN DE LA ZONA ARTÍSTICA

Durante el siglo XIX, Córdoba es una ciudad económica y demográficamente estancada. El débil incremento de la población, un 1,2 % de media anual, evidencia que aún no ha superado el ciclo demográfico antiguo, mientras que su economía de base agrícola, con apenas una incipiente implantación de actividades industriales, no demanda nuevos usos del suelo. La consecuencia urbanística de ese estancamiento es que la ciudad crece sin superar sus límites tradicionales, densificando el espacio construido intramuros.⁸

La primera de las transformaciones mencionadas es el derribo de puertas y murallas, un símbolo de los nuevos tiempos justificado por su pérdida de valor militar o su consideración de obstáculo para el crecimiento y desarrollo de la ciudad.⁹ Córdoba tampoco permanece ajena a una «fiebre de alineación y ensanche de calles» que, como el derribo de las murallas, obedece, más que a la necesidad, a «un afán desmedido de dar a la ciudad una fisonomía más moderna, de despojarse de su aspecto provinciano».¹⁰ Finalmente, la llegada del ferrocarril favorece la apertura del paseo del Gran Capitán (1859-1869), que conectaba el centro urbano con la nueva estación, otorgando con ello protagonismo al ángulo noroccidental de la ciudad.¹¹

La oposición a las transformaciones urbanísticas y, especialmente, a la desaparición de las construcciones antiguas, es liderada por una institución, la

MAUDILIO MORENO ALMENARA: «Avance al estudio de un basurero de cerámica tardía en el entorno del Templo Romano de Córdoba», en *Anales de Arqueología Cordobesa*, Universidad de Córdoba, Córdoba, 2002/03, n.º 13/14, pp. 229-249. JOSÉ ANTONIO GARRIQUET MATA: «La decoración escultórica del templo romano de las calles Claudio Macelo-Capitulares y su entorno (Córdoba): revisión y novedades», en Trinidad Nogales y Julián González (coords.), *Actas del Congreso Internacional Culto Imperial: política y poder*, L'Erma di Bretschneider, Roma, 2007, pp. 299-321. FRANCISCO JOSÉ RUEDA OLMO: «El Templo Romano de Córdoba: una revisión historiográfica», en *Arte, Arqueología e Historia*, Asociación Arte, Arqueología e Historia, Córdoba, 2015/16, n.º 22, pp. 151-160.

7. M.ª ISABEL GUTIÉRREZ DEZA: *Análisis de un centro de culto imperial de la Córdoba romana: el conjunto arquitectónico de la calle Claudio Marcelo*, tesis doctoral, Universidad de Córdoba, Córdoba, 2016.

8. CRISTINA MARTÍN LÓPEZ: *Córdoba en el siglo XIX. Modernización de una trama histórica*, Ayuntamiento de Córdoba, Córdoba, 1990, pp. 23-27 y 40.

9. MARTÍN, *Córdoba en el siglo XIX*, pp. 43-47 y 55.

10. MARTÍN, *Córdoba en el siglo XIX*, pp. 155-159.

11. FRANCISCO R. GARCÍA VERDUGO: *Córdoba, burguesía y urbanismo: producción y propiedad del suelo urbano: el sector de Gran Capitán, 1859-1936*, Ayuntamiento de Córdoba, Córdoba, 1992.

Comisión Provincial de Monumentos (en adelante CPM). Esta nació con la finalidad inicial de paliar el deterioro del patrimonio histórico y artístico provocado por la Desamortización de Mendizábal, pero pese al progresivo recorte de sus atribuciones legales, desplegó hasta su desaparición en los años setenta del pasado siglo una intensa actividad para preservar el patrimonio histórico y artístico de la ciudad de Córdoba y su provincia. La intervención de la CPM, y en particular de quien sería su principal motor, Rafael Romero Barros, director del Museo de Bellas Artes, fue fundamental para paliar el deterioro de la Mezquita, declarada monumento nacional en 1882, y en la identificación de la ermita de San Crispín como la antigua sinagoga de Córdoba.¹² La institución jugaría, asimismo, un papel determinante en las excavaciones de Medina Azahara, iniciadas en 1911 por el arquitecto-restaurador de la Mezquita, Ricardo Velázquez Bosco, y continuadas a su muerte en 1923 por una Comisión Delegado-Directora integrada por miembros de la propia CPM. De ella formaría parte el arquitecto Félix Hernández, futuro excavador del templo de la calle Claudio Marcelo.¹³

Continuador de la obra de su padre y, como él, director del Museo de Bellas Artes y secretario de la CPM, Enrique Romero de Torres¹⁴ intentó que se crease en Córdoba una junta, semejante a las existentes en las ciudades italianas, para la conservación tanto de los monumentos históricos como del peculiar urbanismo de la ciudad. Postura que encontró finalmente acogida en la alcaldía presidida por Salvador Muñoz Pérez, cuya gestión tuvo como uno de sus objetivos principales salvaguardar el carácter de la ciudad histórica.¹⁵ En la moción presentada al pleno municipal por el propio alcalde en septiembre de 1912, se diferenciaban dos partes. La «moderna», objeto de la mayor parte de las transformaciones urbanísticas realizadas, comprendía el centro comercial ubicado en el ángulo noroeste, con la nueva avenida del Gran Capitán como eje vertebrador, mientras que el resto de la ciudad fue declarado intangible para preservar su carácter tradicional.¹⁶

Dicha declaración constituye el precedente de la inclusión de Córdoba en el Tesoro Artístico Nacional, en aplicación, por vez primera, del art. 20 del Real Decreto-Ley de 9 de agosto de 1926, relativo al Tesoro Artístico Arqueológico Nacional, que preveía la inclusión en este de ciudades y pueblos artísticos. La

12. JOSÉ M^a PALENCIA CEREZO: *Setenta años de intervención en el patrimonio histórico-artístico cordobés (1835-1905): la Comisión de Monumentos de Córdoba en el siglo XIX*, Obra Social Cajasur, Córdoba, 1995, p. 85 y pp. 109-110.

13. Para la vida y obra de F. Hernández, *vid.* ANA M^a VICENT ZARAGOZA: «Félix Hernández», *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología*, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 1975, n.º 2, p. 35 y ss.

14. Para la vida y obra de E. Romero de Torres, *vid.* JOSÉ M^a PALENCIA CEREZO: *Enrique Romero de Torres*, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Córdoba, 2007.

15. ENRIQUE ROMERO DE TORRES: «Breve historia sobre la inclusión en el Tesoro Artístico Nacional de la parte vieja de la ciudad de Córdoba y su aspecto urbano», en *Boletín de la Cámara Oficial de la Propiedad Urbana de la provincia de Córdoba*, Cámara Oficial de la Propiedad Urbana de Córdoba, Córdoba, 1946, n.º 7, pp. 5-7. MARTÍN: *Córdoba en el siglo XIX*, p. 464.

16. FRANCISCO GARCÍA Y CRISTINA MARTÍN: *Cartografía y fotografía de un siglo de urbanismo en Córdoba, 1851-1958*, Gerencia de Urbanismo del Ayuntamiento de Córdoba, Córdoba, 1994, pp. 42-45.

nueva declaración, solicitada conjuntamente por el Ayuntamiento y la CPM, fue aprobada por Real Orden de 29 de julio de 1929, tras informe favorable al expediente emitido por las Reales Academias de Bellas Artes y de la Historia.¹⁷ La parte de la ciudad considerada intangible en 1912 quedaba convertida en Zona Artística¹⁸ (fig. 2), y se fijaban para ella unas condiciones a las que debían ajustarse las edificaciones. Esto implicaba que cualquier obra que se quisiera realizar en esta área quedaba sometida a la supervisión de la CPM, que nombró como delegado ante la corporación municipal a E. Romero de Torres, sustituido posteriormente por una subcomisión.¹⁹



Fig. 2. Plano de Córdoba en el que se delimita el área declarada Zona Artística por la ro de 29 de julio de 1929 (TORMO, «Inclusión en el Tesoro Artístico Nacional de la parte vieja de la ciudad de Córdoba», 1929, s/p)

Las críticas de E. Romero de Torres a la escasa eficacia de la medida, volcadas en un artículo publicado casi veinte años posterior a la declaración,²⁰

17. Expediente sobre la inclusión en el tesoro artístico nacional de la parte vieja de la ciudad de Córdoba. Archivo de la Real Academia de la Historia, CACO/9/7952/104.

18. TORMO Y MONZÓ, ELÍAS: «Inclusión en el Tesoro Artístico Nacional de la parte vieja de la ciudad de Córdoba», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, Real Academia de la Historia, Madrid, 1929, n.º 94, pp. 10-23.

19. ROMERO DE TORRES: *Breve historia sobre la inclusión en el Tesoro Artístico Nacional de la parte vieja de la ciudad de Córdoba*, 1946, p. 13.

20. ROMERO DE TORRES: *Breve historia sobre la inclusión en el Tesoro Artístico Nacional de la parte vieja de la ciudad de Córdoba*, 1946.

incitan a la Real Academia de la Historia a solicitar a la CPM un informe sobre la aplicación de la Real Orden de 1929.²¹ En este, la CPM reprocha al Ayuntamiento el escaso interés y colaboración mostrados. Sistemáticamente, las denuncias cuando algún propietario no seguía las indicaciones de la licencia municipal caían en saco roto, y los informes emitidos por la CPM merecían «el más absoluto de los silencios administrativos» y debían recabar el apoyo del Gobierno Civil «para que recordara al Ayuntamiento su más estricta obligación en cada caso».²²

OTRAS INSTITUCIONES: ARQUITECTO DE ZONA, SDPAN, CGEA

Las quejas del informe constituyen una prueba de la progresiva pérdida de influencia de la CPM, institución característica de la «administración honorífica» que había caracterizado al siglo XIX. El Ministerio de Educación, creado en 1900, promovería una creciente profesionalización de la gestión del patrimonio histórico-artístico, dirigida desde la Dirección General de Bellas Artes (en adelante DGBA), máximo órgano responsable de la protección del patrimonio histórico-artístico hasta la creación del Estado autonómico. A ella se subordinan nuevas instituciones que no eliminan a las anteriores, sino que se superponen a ellas, generando una confusión de competencias que se acrecienta cuando, como sucede en Córdoba, una misma persona ocupa diferentes cargos. Es el caso de los arquitectos de zona, encargados con «celoso cuidado de conservar y restaurar nuestra riqueza artística y monumental, con unidad de criterio y dirección».²³ Se encontraban al frente de cada una de las seis zonas en que los Decretos de 26 y 29 de julio de 1929 dividían el territorio nacional. Córdoba quedó encuadrada dentro de la 5.^a zona, para la que el arquitecto Félix Hernández actuará como comisionado desde 1930, fue nombrado para ocupar el cargo en junio de 1936.²⁴ Finalizada la Guerra Civil, una nueva orden del Ministerio de Educación Nacional²⁵ reorganizaba el territorio en siete zonas, a efectos del Servicio del Tesoro Artístico. Córdoba pasó a formar parte de la 6.^a²⁶

Tras la Guerra Civil, los arquitectos de zona se integrarían en el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional (en adelante SDPAN), organismo

21. Acta de la sesión de la CPM de 29 de julio de 1947. Archivo Provincial de Córdoba, colección Romero de Torres, caja 23/5 (en adelante CRT, CXX/Y).

22. Copia del informe remitido a la RAH, de 20 de noviembre de 1947, sobre la eficacia de la inclusión de la «parte histórica» de Córdoba en el Tesoro Artístico de la Nación. Archivo de la Comisión Provincial de Monumentos, en depósito en el Archivo Municipal de Córdoba, legajo 28 (en adelante CPM, LXX).

23. Real Decreto de 26 de julio de 1929. *Gazeta de Madrid* n.º 209, de 28 de julio.

24. Orden de 6 de mayo de 1936. *Gazeta de Madrid* n.º 132, de 11 de mayo.

25. Orden de 8 de marzo de 1940. *Boletín Oficial del Estado* n.º 73, de 13 de marzo.

26. JOSÉ LUIS PÉREZ ET AL.: «Los arquitectos conservadores de zona», en *Anales de Edificación*, Universidad Politécnica de Madrid, Madrid, 2017, n.º 3, pp. 42-47.

creado con la finalidad de recuperar y proteger las obras de arte «sometidas a los azares de la guerra»²⁷ y que, finalizada la contienda, continuaría activo como organismo encargado de restaurar obras de arte. Pero la institución que protagoniza la primera posguerra es la Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas (en adelante CGEA), dirigida en calidad de comisario general por su fundador, Julio Martínez Santa-Olalla, y estructurada en una red de comisarías generales y locales. Para el cargo de comisario provincial de Córdoba fue nombrado Enrique Romero de Torres, que ya era delegado del SDPAN y, en tanto que director del Museo Provincial de Bellas Artes, miembro nato de la CPM, al igual que Samuel de los Santos Gener, director del Museo Arqueológico Provincial.²⁸ Santos Gener sería nombrado comisario local de la CGEA, sustituyendo en 1947 a Romero de Torres como comisario provincial tras las desavenencias de este último con Santa-Olalla.²⁹ La ya entonces precaria salud de Santos Gener hace que se plantee muy tempranamente su dimisión, y Santa-Olalla valorará entre los posibles sustitutos para el cargo el nombre de quien finalmente lo sería, Rafael Castejón,³⁰ nombrado comisario provincial tras la renuncia de Santos Gener (*vid. Infra*).³¹ R. Castejón era, asimismo, miembro de la CPM, y como tal formaba parte de la Comisión que tras el fallecimiento en 1923 de Ricardo Velázquez Bosco dirigía las excavaciones de Madinat al-Zahra.

CPM y CGEA jugarían un importante papel en la preservación del patrimonio arqueológico cordobés, en parte por la ausencia en la ciudad, hasta la década de los setenta del pasado siglo, de una institución universitaria que vertebrara la investigación. A ello debemos añadir que, si bien las mencionadas instituciones carecían de autoridad real, la pertenencia a estas recaía sistemáticamente en unas personas que, como R. Castejón, F. Hernández, E. Romero de Torres y S. de los Santos, respaldaban los cargos honoríficos que ocupaban con el prestigio proporcionado por sus respectivas trayectorias profesionales y su pertenencia a la reducida élite intelectual local.

27. Decreto de 22 de abril de 1938. *Boletín Oficial del Estado* n.º 549, de 23 de abril.

28. Para la vida y obra de Santos Gener, *vid. JOSÉ ANTONIO GARRIGUET MATA: «Samuel de los Santos Gener y los inicios de la Arqueología urbana en Córdoba», en Anejos de Anales de Arqueología Cordobesa, Universidad de Córdoba, Córdoba, 2010, n.º 2, pp. 11-17.*

29. MARGARITA DÍAZ-ANDREU Y MANUEL RAMÍREZ: «La Comisaría general de excavaciones arqueológicas (1939-1955). La administración del patrimonio arqueológico en España durante la primera etapa de la dictadura franquista», en *Complutum*, Universidad Complutense, Madrid, 2001, n.º 12, pp. 332-333. MATILDE BUGELLA ALTAMIRANO: «Arqueología para después de una guerra. Enrique Romero de Torres y la Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas en Córdoba», en *SPAL*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2019, n.º 28.1, pp. 261-280.

30. Para la vida y obra de R. Castejón, *vid. ENRIQUE AGUILAR ET AL.: Cuatro cordobeses para la historia: Francisco Azorín Izquierdo, Rafael Castejón y Martínez de Arizala, Antonio Jaén Morente, Eloy Vaquero Cantillo, Renacimiento, Córdoba, 2014.*

31. Oficios de J. Martínez Santa-Olalla, de 2 de enero de 1952 y de 8 de marzo de 1955. CPM, L12.

EL TEMPLO DE LA CALLE CLAUDIO MARCELO Y SU ENTORNO URBANO

El edificio del ayuntamiento de Córdoba se encuentra en el límite entre las dos zonas en que se divide el centro de la ciudad histórica. Sobre el lienzo oriental de la muralla de la Villa, la urbe de fundación romana, y frente a la Axerquía, el único de los arrabales que rodeaban la Córdoba califal que sobrevivió a la *fitna*. Villa y Axerquía permanecieron separadas por la muralla que cercaba a la primera hasta su derribo en el siglo XIX. En el lugar se encontraba además la puerta romana por la que la Via Augusta penetraba en la ciudad. Frente a esta, el rey Fernando III permitiría a la orden agustina levantar el convento de San Pablo (fig. 3). Tanto la erección de este como del frontero ayuntamiento, a finales del siglo XVI, motivaron la aparición de gran número de hallazgos casuales, por los que la zona llegaría a ser conocida como «los Marmolejos», constituyéndose como una de las principales canteras para la obtención de materiales romanos. Es en ese momento cuando los escritos de Ambrosio de Morales difunden la idea de que dichos restos arquitectónicos pertenecían al anfiteatro, lugar de martirio de los hermanos Acisclo y Victoria, patronos locales.³² La construcción, en 1731, de la escalera principal de las casas consistoriales motivó la aparición de nuevas estructuras arquitectónicas, descritas por los eruditos ilustrados Francisco Ruano y Bartolomé Sánchez de Fera. Ambos mencionan la aparición de columnas de gran tamaño y de un graderío que, siguiendo a Ambrosio de Morales, les inducen a identificar los restos aparecidos con el anfiteatro.³³ Los restos de este los describe en términos muy similares, un siglo después, T. Ramírez de Arellano.³⁴

La estrechez y el deterioro de las antiguas casas consistoriales obligarían finalmente a plantear su reforma, para lo que fue convocado un concurso a nivel nacional, que ganó el arquitecto Rafael de Luque y Lubián, de cuyo proyecto, aprobado en 1879, solo se llevaría a cabo la fachada meridional, ante la cual se proyectó, asimismo, la apertura de una amplia plaza. Con tal fin fue adquirida la casa palacio del duque de Hornachuelos, conocida como Casa de la Palma, colindante con las traseras del ayuntamiento. Sin embargo, antes de que se iniciaran las obras se decidió la apertura de una nueva vía entre el ayuntamiento y la calle del Arco Real, la futura calle Claudio Marcelo.³⁵ La política municipal relativa a los ensanches de la ciudad histórica perseguía facilitar la circulación mediante alineaciones y la apertura de nuevas calles. En la Villa, tras la apertura de la avenida del Gran Capitán, sería la plaza de las Tendillas el área urbana que, bajo el proyecto de ampliación diseñado en 1925 por F. Hernández, se convertiría progresivamente en el nuevo centro de la ciudad. La aspiración de las corporaciones municipales

32. MURILLO, ET AL.: «El templo de la C/ Claudio Marcelo», pp. 54-55.

33. FRANCISCO RUANO GIRÓN: *Historia General de Córdoba*, Córdoba, 1760, vol. I, 70 y 290. BARTOLOMÉ SÁNCHEZ DE FERIA Y MORALES: *Palestra Sagrada, o Memorial de los Santos de Córdoba*, Córdoba, 1772, vol. III, 369-370.

34. TEODOMIRO RAMÍREZ DE ARELLANO Y GUTIÉRREZ DE SALAMANCA: *Paseos por Córdoba*, Biblioteca Municipal de Córdoba, Córdoba, 2017 (reproducción digital de la 1ª ed. de 1873/77), vol. I, pp. 334 y 348-350.

35. MARTÍN, *Córdoba en el siglo XIX*, 368-377.

que se sucedieron durante la primera mitad del siglo xx fue tanto finalizar el nuevo ayuntamiento como conectarlo con el renovado centro urbano, prolongando hasta las Tendillas el trazado inicial de la calle Claudio Marcelo³⁶ (fig. 4).



Fig. 3. Visión idealizada del convento de San Pablo, extramuros de la Villa, c. 1655. Entre el convento y la muralla se extiende la actual calle Capitulares (Antonio del Castillo, *San Fernando presentando a San Pablo la fundación del convento de dominicos de Córdoba*, detalle. Museo de Bellas Artes de Córdoba, CE2085P).



Fig. 4. Vista de la calle Claudio Macelo desde la calle Joaquín Costa, hoy Capitulares (1920). A la derecha, puede apreciarse el arranque de la inconclusa fachada meridional del ayuntamiento, y, al fondo, la plaza de las Tendillas (Archivo Municipal de Córdoba, FO/A 0186-005/F7-9).

36. MARTÍN: *Córdoba en el siglo XIX*, pp. 360-361.

Tanto la apertura de la calle Claudio Marcelo como las obras del nuevo ayuntamiento generaron la aparición de numerosas piezas arquitectónicas. De estas últimas lamenta Santos Gener la actitud de sus constructores, «que no recogieron los sillares, ni fustes, etc., que indudablemente vieron, y en cambio los echaron en las zanjas de relleno, que cubrieron con mortero de cal y arena, sin percatarse en apariencia del interés de estas piezas arquitectónicas tan nobles e importantes para la ciudad».³⁷ Por lo que a la nueva vía se refiere, la construcción, escalonada a lo largo del primer tercio del siglo xx, de las viviendas burguesas que aún hoy caracterizan su trazado, generó una cascada de hallazgos que Santos Gener desgrana tanto en sus publicaciones como en el inédito *Registro de hallazgos*. Ejemplos señalados serían la hilada de basas aparecida, en 1906, en el cruce de la calle de Claudio Marcelo con la de María Cristina,³⁸ una columna colosal hallada en 1926 en la esquina de las calles Alfonso XIII/Alfaros, o los numerosos fragmentos arquitectónicos y escultóricos aparecidos en el solar de la calle Claudio Marcelo, 21, en 1921. En el solar del propio ayuntamiento, durante la ampliación de su fachada oriental, realizada en 1940, apareció además un lienzo de la muralla romana que separaba la Medina de la Axerquía, junto a un gran número de sillares, arquivadas y basas de gran tamaño.³⁹

El interés arqueológico inicial, tanto del Ayuntamiento como de la CPM, no se dirige hacia los restos arquitectónicos mencionados, sino que deriva de una preocupación anticuarista por una escultura ecuestre de bronce que habría sido atisbada con motivo de obras anteriores. Según F. Ruano, en la Casa de la Palma se descubrió «parte de un Caballo de bronce con su Bassa».⁴⁰ En 1877, con motivo de las obras de ampliación de las oficinas del ayuntamiento en un solar colindante que anteriormente había formado parte de la mencionada propiedad, volvió a avistarse «un caballo de una estatua colosal de bronce» que no fue extraído debido a la negativa de los propietarios del inmueble, que temían por la estabilidad del edificio.⁴¹ Precisa, asimismo, T. Ramírez de Arellano de la antigua casa solariega cómo durante su reconstrucción:

... se encontraron muchos restos de algún edificio romano que estaba en este sitio [...] En el patio principal hay quince o veinte primorosos capiteles de dimensiones comunes, y dos colosales, uno en perfecto estado de conservación,

37. SAMUEL DE LOS SANTOS GENER: «Corduba Marcelli Aedificium», *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, Real Academia de Córdoba, Córdoba, 1950, n.º 64, p. 158.

38. Excavaciones posteriores permitieron relacionar estos restos con el porticado de una antigua calle romana que discurría bajo la actual calle María Cristina (GUTIÉRREZ 2016, p. 76).

39. ENRIQUE ROMERO DE TORRES: «Noticias de los descubrimientos arqueológicos que se han hecho en Córdoba y pueblos de la provincia, durante el primer semestre del corriente año de 1921», en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, Real Academia de la Historia, Madrid, 1922, n.º 80, p. 187. SANTOS: «Corduba Marcelli Aedificium», pp. 40-42. *Idem*: 1958, pp. 35 y 83.

40. RUANO: *Historia General de Córdoba*, p. 151.

41. SANTOS: «Corduba Marcelli Aedificium», pp. 140-141. *Idem*: *Memoria de las Excavaciones del Plan Nacional realizadas en Córdoba*, Ministerio de Educación, Madrid, 1955, p. 125. GARRIQUET: «La decoración escultórica del templo romano de las calles Claudio Marcelo-Capitulares y su entorno», pp. 304.

dignos todos de figurar en el Museo Arqueológico de la provincia. Hemos oído hablar de una gran estatua ecuestre y otros objetos enterrados.⁴²

La corporación municipal acordó en 1915 proceder a su búsqueda,⁴³ sin que al parecer esta llegara a efectuarse en las tres décadas siguientes. Por ello, en 1942 acuerda la CPM remitir oficio al Ayuntamiento para que destinara presupuesto para excavaciones «en el sitio llamado antiguamente la Higuera»⁴⁴ (fig. 6). Ocho años después aún debe recordarle las «... excavaciones ya proyectadas en anteriores ocasiones»,⁴⁵ obteniendo como única respuesta que «... esta Corporación Municipal se preocupa de este asunto, y prueba de ello es que ya se ha intentado localizarla».⁴⁶ Nada tienen que ver esas frustradas pesquisas, «que caen casi en el ambiente del mito», con las obras proyectadas en el ayuntamiento, pero, curiosamente, cuando al comenzarlas afloran los primeros restos arqueológicos, la opinión pública considerará su aparición como una consecuencia de estas.⁴⁷ E. Romero de Torres realiza una última consulta sobre la posibilidad de encontrar el famoso caballo aprovechando las nuevas obras, aunque es finalmente informado de que en las nuevas excavaciones «no se ha hallado rastro alguno de aquel, aunque sí otros restos de construcciones romanas».⁴⁸

Retomadas las obras del nuevo edificio, el derribo, a comienzos de 1951, de la inacabada fachada meridional motivó la aparición de restos muy similares a los que en 1879 se habían hallado al levantarla. La zona excavada en 1951 abarca un espacio rectangular de 25 m de longitud por 8 m de fondo, al hilo de la fachada inacabada de la calle Claudio Marcelo⁴⁹ (figs. 5 y 6). La documentación consultada muestra una rápida y fluida comunicación entre el Ayuntamiento y la CPM, que es invitada a visitar las obras.⁵⁰ Santos Gener, en calidad de comisario local de excavaciones, advirtió los riesgos que planteaba su continuidad, apuntando ya la posibilidad de que pudiera tratarse de un templo. Instó, asimismo, a la CPM a ejercitar su labor consultora «ante las autoridades a quienes corresponda, para hacerles ver que tales ruinas entrañan importancia capital para la historia de la ciudad y que, por lo tanto, deben ser respetadas y tomar acuerdos definitivos acerca de su destino y conservación».⁵¹ La subcomisión de la CPM encargada de supervisar las obras de la Zona Artística acordó:

42. RAMÍREZ DE ARELLANO: *Paseos por Córdoba*, vol. 3, pp. 122.

43. Acta Capitular de 13 de febrero de 1915. Archivo Municipal de Córdoba, libro 0465.

44. Acta de la CPM de 24 de septiembre de 1942. CTR, C22.

45. Copia de oficio de la CPM de 29 de agosto de 1950. CPM, L60.

46. Oficio del Ayuntamiento de 7 de septiembre de 1950. CPM, L58.

47. Duplicado del informe remitido por S. de los Santos Gener a la DGBA, y presentado a la sesión de la Subcomisión Provincial de Monumentos de 1 de febrero de 1951, p. 4 (CPM, L14).

48. Carta del alcalde Alfonso Cruz Conde a Enrique Romero de Torres de 26 de enero de 1951. LRT, C23/7.

49. SANTOS: «Corduba Marcelli Aedificium», p. 43. *Idem: Memoria de las Excavaciones del Plan Nacional realizadas en Córdoba*, pp. 121-141.

50. Oficio del Ayuntamiento de 20 de enero de 1951. CPM, L58.

51. Oficio de la Comisaría Local de Excavaciones de 24 de enero de 1951. CPM, L58.

... designar a los Sres. Castejón y de los Santos para que como delegados de esta Sub-Comisión visiten estas obras con frecuencia y resuelvan con la Exma. Corporación lo que sea necesario en cada uno de los casos que puedan presentarse.⁵²

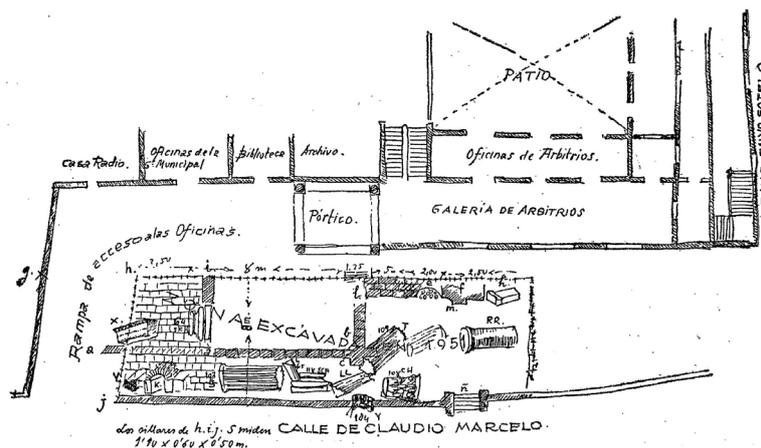


Fig. 5. Zona excavada en 1951 (SANTOS, *Memoria de las Excavaciones del Plan Nacional realizadas en Córdoba*, 1955, p. 133)



Fig. 6. Capiteles, fustes y basas hallados en las excavaciones (SANTOS, *Memoria de las Excavaciones del Plan Nacional realizadas en Córdoba*, 1955, Lám. XXI)

52. Sesión de la Subcomisión Provincial de Monumentos de 1 de febrero de 1951. CPM, L13.

La aparición de los restos coincide con la llegada a la alcaldía de Córdoba de Antonio Cruz-Conde, cuyo mandato, prolongado hasta 1962, año en que pasó a presidir la Diputación Provincial, fue clave para la modernización de la ciudad.⁵³ Entre las intervenciones arqueológicas realizadas durante su etapa de gobierno, no podemos dejar de mencionar la recuperación del Alcázar de los Reyes Cristianos, hasta ese momento propiedad del ejército, y de la Torre de la Calahorra, utilizada como casa-cuartel de la Guardia Civil, así como obras de restauración en los lienzos de muralla que habían sobrevivido a los derribos de la centuria anterior.⁵⁴ Para llevar a cabo sus proyectos de renovación urbanística y de promoción turística, el citado alcalde contaría con un nutrido grupo de colaboradores, entre los que queremos destacar aquí el papel jugado por la CPM en la conservación de los restos arquitectónicos aparecidos en el solar de las casas consistoriales. El Ayuntamiento hubo de hacer frente al dilema de destruir o preservar las ruinas, renunciando en este último caso al nuevo edificio municipal, sin disponer tampoco, huelga decirlo, de medios para ello. En consecuencia, Santos Gener sugirió a la CPM recabar ayuda en todas las instancias posibles.⁵⁵ Entre ellas, el ofrecimiento de fondos por parte de un organismo dependiente de la UNESCO, que, según sus noticias, colaboraba en la restauración del foro de Tarragona, o la publicidad proporcionada por la visita a las ruinas de los asistentes al congreso de arqueología celebrado en Tetuán.⁵⁶ Coinciden estos últimos con Santos Gener en que se encontraban ante «un magnífico templo romano de importancia excepcional», que debía reconstruirse en el mismo lugar en que había aparecido.⁵⁷

Los apoyos sugeridos por el comisario de excavaciones resultan menos peregrinos si consideramos la desilusión con la que Cruz-Conde regresa de Madrid, por lo infructuoso de sus gestiones ante la DGBA y el Ministerio de la Gobernación, instituciones que le habían reconocido tanto la importancia de los restos como su imposibilidad de proporcionar fondos para su conservación.⁵⁸ La diligencia de la corporación municipal contrastaba, en opinión de Santos Gener, con la dejadez del Estado, «que no solo no habilita los medios necesarios para la prosecución de aquellas, sino que deja sin contestar las

53. FRANCISCO SOLANO MÁRQUEZ CRUZ: *La Córdoba de Antonio Cruz Conde. El alcalde que cambió la ciudad*, Almuzara, Córdoba, 2007.

54. Entre todas las intervenciones citadas «solo el templo romano de la calle Claudio Marcelo fue sometido a un estudio mediante metodología arqueológica». FRANCISCO JOSÉ RUEDA OLMO: «La Arqueología en Córdoba en la época de Antonio Cruz Conde (1951-1962)», en *Anahgramas: Análisis históricos de Grado y Máster*, Universidad de Córdoba, Córdoba, 2016, n.º 3, p. 274.

55. Informe de S. de los Santos Gener a la CPM de 16 de junio de 1953. CPM, L58.

56. Se trata de los asistentes al I Congreso Arqueológico del Marruecos Español, celebrado en Tetuán entre el 22 y el 26 de junio de 1953. No hemos encontrado referencias al organismo mencionado por Santos Gener bajo la denominación de Secretaría de la Colaboración Mundial de la Arqueología, aunque es probable que estemos ante una incorrecta transcripción, en el libro de actas de la CPM, del nombre de dicha institución.

57. Acta de la CPM de 2 de julio de 1953. CRT, C22.

58. Acta de la CPM de 31 de julio de 1953. CRT, C22.

comunicaciones que se le dirigen», hecho que, añadido a los problemas de salud ya reseñados, habría motivado su dimisión como comisario provincial de excavaciones arqueológicas.⁵⁹ Dado que «la superioridad no puede conceder crédito alguno para proseguir las excavaciones», E. Romero de Torres, como remedio extremo para conservar los restos, propone:

... que tanto la parte muro y cimientos romanos descubiertos, una vez fotografiados, se conservaran a modo de sótano, con escalera, para que pudieran verse y estudiarse siempre, bajo una bóveda sobre la que podría seguir edificándose la fachada nueva por la parte que da a la calle Claudio Marcelo, como se conserva también el trozo de muralla que apareció cuando se hizo la ampliación de la fachada principal del Ayuntamiento, en la calle de Calvo Sotelo. Y que todos los capiteles, fustes y bellos fragmentos aparecidos se colocaran artísticamente bien al lado del nuevo edificio municipal, o en el patio que hay dentro del mismo.⁶⁰

UN DISCUTIDO EPÍLOGO

Las dificultades reseñadas explican que, para conservar los hallazgos, quien entonces presidía la corporación municipal buscara paliar la falta de recursos recabando la presencia en las excavaciones de Antonio García y Bellido,⁶¹ como figura de prestigio de la investigación arqueológica a nivel nacional y apostando por visibilizarlos con su reconstrucción proyectada por Félix Hernández, que quedaría inacabada (fig. 7). La CPM, que no cuestionó la reconstrucción del templo, defendió, sin embargo, conservar, como casa consistorial, los restos del viejo edificio aún no demolidos. Se trató de una última y perdida batalla librada una década después de los primeros hallazgos, época en la que Antonio Cruz-Conde ya había dejado la alcaldía, y tanto Santos Gener como Romero de Torres habían fallecido. Argumentaba la CPM la destrucción patrimonial que suponía su demolición, así como el incumplimiento de la normativa urbanística, por encontrarse dentro de la Zona Artística.⁶² Como en anteriores actuaciones, la carencia de poder real de la institución hizo que recabara la intervención del gobernador civil, ante quien R. Castejón alegó la ausencia de necesidad del derribo, pues «no toda la casa municipal está en ruina, sino solo un ala de ella, y que el conjunto encierra unos valores artísticos y arqueológicos, e incluso documentales, que merecen atención y estudio

59. Acta de la CPM de 10 de octubre de 1953. CRT, C22.

60. Oficio del delegado del SDPAN de 3 de noviembre de 1953. CRT, C23/25.

61. Su estancia en la ciudad coincidió además con la aparición, durante las obras de demolición del mercado de abastos municipal sito en la plaza de la Corredera, de doce mosaicos romanos. *Vid.* RUEDA: 2016, pp. 300-302.

62. Informe de queja de la CPM remitido a la Comisión Mixta de las Reales Academias de la Historia y de San Fernando de 2 de abril de 1966. CPM, L66.

detenido»,⁶³ para, finalmente, presentar una solicitud formal con el objetivo de que detuviera la demolición.⁶⁴ Solicitud ante la que el Gobierno Civil, como no podía ser de otro modo, se inhibió, tras informar la Abogacía del Estado de que carecía de competencias para ello.⁶⁵ El solar del antiguo ayuntamiento quedaría baldío durante casi dos décadas, hasta la construcción, finalizada en 1985, del actual edificio, obra del arquitecto José Rebollo Dicenta (fig. 8). Ese mismo año se reanudarían las excavaciones, paralizadas también desde finales de la década de los sesenta. Dirigidas por J. L. Jiménez⁶⁶ y continuadas, ya entrado el nuevo siglo, por M. Moreno,⁶⁷ las nuevas intervenciones arqueológicas serían complementadas por los trabajos promovidos por la Gerencia Municipal de Urbanismo en los terrenos del antiguo convento de San Pablo⁶⁸ (Murillo *et al.*, 2001 y 2003). Una labor colectiva, extendida durante más de medio siglo, que finalmente ha permitido completar la correcta interpretación del templo y su entorno.



Fig. 7. Reconstrucción del pórtico del templo, diseñada por Félix Hernández, y vista parcial de la parte aún no demolida del ayuntamiento, 1969 (Archivo Municipal de Córdoba, FO010101-A00155-0005-0030)

63. Carta de R. Castejón al gobernador civil de 15 de septiembre de 1966. CPM, L63.

64. Oficio de la CPM de 3 de octubre de 1966. CPM, L6.

65. Oficio del Gobierno Civil de 31 de octubre de 1966. CPM, L63.

66. JIMÉNEZ: «El templo romano de la calle Claudio Marcelo en Córdoba». *Idem*: «El templo romano de Córdoba».

67. MORENO: «Avance al estudio de un basurero de cerámica tardía en el entorno del Templo Romano de Córdoba».

68. MURILLO *ET AL.*: «El templo de la C/ Claudio Marcelo». *Idem*: «El circo oriental de Colonia Patricia».



Fig. 8. Vista actual de la reconstrucción del pórtico del templo, diseñada por Félix Hernández junto al nuevo ayuntamiento de José Rebollo (archivo de la autora)

CONCLUSIONES

El hallazgo y la preservación de los restos del templo romano de las calles Claudio Marcelo y Capitulares muestran las dificultades que debieron afrontar quienes tuvieron alguna responsabilidad en la conservación del patrimonio durante unos años marcados, en primer lugar, por la penuria arrastrada desde la posguerra y, posteriormente, por el desinterés hacia cualquier resto del pasado que caracterizaría a los años conocidos como del desarrollismo. A ello viene a añadirse la escasa eficacia de los organismos públicos responsables de aplicar la no menos exigua legislación sobre el patrimonio arqueológico.⁶⁹ En «pro-

69. El franquismo mantuvo en vigor la normativa aprobada durante el primer tercio de la centuria, cuyos textos fundamentales serían la Ley de Excavaciones de 1911 y la Ley del Patrimonio Histórico-Artístico Nacional de 1933. *Vid.* MATILDE BUGELLA ALTAMIRANO: «La protección jurídica del patrimonio arqueológico. De la Real Cédula de 1803 a la Guerra Civil», en *Patrimonio Cultural y Derecho*, Asociación Hispania Nostra, Madrid, 2017, n.º 21, pp. 319-334.

vincias», una DGBA aquejada de una falta crónica de recursos poco hubiera podido hacer sin el voluntarismo de unos organismos sin duda vetustos e inadecuados, pero para los que no parece que existiera una alternativa algo más eficaz. Debemos, por ello, un reconocimiento a quienes dedicaron su tiempo, y en ocasiones su hacienda, a una ingrata labor tantas veces carente de fruto. Reconocimiento que se acentúa si consideramos el exiguo número de personas que integraron dichas instituciones. Nombres como los de Samuel de los Santos Gener, Enrique Romero de Torres, Rafael Castejón o Félix Hernández se repiten una y otra vez, con independencia de que las actuaciones que consideremos sean las de la CPM, el SDPAN, la CGEA, o la comisión directora de las excavaciones de Madinat al-Zahra. Un particular recuerdo creemos que se debe a la figura de S. de los Santos, el primero en intuir la importancia de los restos y en interpretar los mismos como parte de un templo, y cuyo trabajo sería fundamental para investigación posteriormente desarrollada por A. García y Bellido.

Las anteriores afirmaciones sobre quienes sin duda fueron figuras clave para la preservación del patrimonio histórico cordobés no nos impiden tener, asimismo, presente lo limitado de muchos de sus planteamientos. Señaladamente, una visión anticuarista del patrimonio arqueológico, que les conduce a centrar su interés en las piezas con valor artístico, escultórico o arquitectónico, minusvalorando su faceta de documento histórico. A ello viene a añadirse la confusión de cargos que produce la condición de funcionarios de muchos de ellos, un papel entre público y privado en el que en ocasiones es difícil discernir si la influencia que ejercen se debe a suposición social y contactos personales o a la institución a la que representan.

La CPM, tan anticuarista en su quimérica búsqueda de un nuevo Marco Aurelio cordobés, muestra un planteamiento urbanístico sorprendentemente moderno en su interés por preservar la trama urbana de la ciudad histórica y no solo edificios descontextualizados. Precisamente, en unos años en que se diseñó el modelo de ciudad al servicio del tráfico rodado en buena medida aún vigente, con escaso aprecio, como certeramente diagnosticó F. Chueca, «del inmenso valor que tienen las áreas centrales de las viejas ciudades como órganos rectores de la vida ciudadana y como piezas esenciales para facilitarla». ⁷⁰ A esa vida ciudadana el hallazgo del templo vino a mostrar a Córdoba todo el valor de su pasado romano, «pétreo esqueleto que sirve de fundamento a la ciudad actual». ⁷¹

70. FERNANDO CHUECA GOITIA: *La destrucción del legado urbanístico español*, Espasa-Calpe, Madrid, 1977, p. 39.

71. SANTOS: «Corduba Marcelli Aedificium», p. 137.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR, ENRIQUE, GARCÍA, MANUEL ÁNGEL, ORTIZ, JUAN Y TORIBIO, MANUEL: *Cuatro cordobeses para la historia: Francisco Azorín Izquierdo, Rafael Castejón y Martínez de Arizala, Antonio Jaén Morente, Eloy Vaquero Cantillo*, Renacimiento, Córdoba, 2014.
- BUGELLA ALTAMIRANO, MATILDE: «Arqueología para después de una guerra. Enrique Romero de Torres y la Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas en Córdoba», en *SPAL*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2019, n.º 28.1, pp. 261-280. <https://cutt.ly/JyVsYY7>
- : «La protección jurídica del patrimonio arqueológico. De la Real Cédula de 1803 a la Guerra Civil», en *Patrimonio Cultural y Derecho*, Asociación *Hispania Nostra*, Madrid, 2017, n.º 21, pp. 319-334.
- CHUECA GOITIA, FERNANDO: *La destrucción del legado urbanístico español*, Espasa-Calpe, Madrid, 1977.
- DÍAZ-ANDREU, MARGARITA Y RAMÍREZ, MANUEL: «La Comisaría general de excavaciones arqueológicas (1939-1955). La administración del patrimonio arqueológico en España durante la primera etapa de la dictadura franquista», *Complutum*, Universidad Complutense, Madrid, 2001, n.º 12, pp. 325-343. <https://cutt.ly/eyVsU5q>
- GARCÍA Y BELLIDO, ANTONIO: «Crónica de Arte y Arqueología. El templo romano de Córdoba», *Boletín de la Real Academia de Córdoba* 82, Real Academia de Córdoba, Córdoba, 1961, pp. 213-217. <https://cutt.ly/ryVsIXj>
- : *Los hallazgos cerámicos del área del templo romano de Córdoba*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1970.
- GARCÍA VERDUGO, FRANCISCO R.: *Córdoba, burguesía y urbanismo: producción y propiedad del suelo urbano: el sector de Gran Capitán, 1859-1936*, Ayuntamiento de Córdoba, Córdoba, 1992.
- GARCÍA, FRANCISCO R. Y MARTÍN, CRISTINA: *Cartografía y fotografía de un siglo de urbanismo en Córdoba, 1851-1958*, Córdoba, Gerencia de Urbanismo del Ayuntamiento de Córdoba, 1994.
- GARRIGUET MATA, JOSÉ ANTONIO: *El culto imperial en la Córdoba romana: una aproximación arqueológica*, Diputación de Córdoba, Córdoba, 2002.
- : «La decoración escultórica del templo romano de las calles Claudio Marcelo-Capitulares y su entorno (Córdoba): revisión y novedades», en Trinidad Nogales y Julián González (coords.), *Actas del Congreso Internacional Culto Imperial: política y poder*, L'Erma di Bretschneider, Roma, 2007, pp. 299-321.
- : «Samuel de los Santos Gener y los inicios de la Arqueología urbana en Córdoba», en *Anejos de Anales de Arqueología Cordobesa*, Universidad de Córdoba, Córdoba, 2010, n.º 2, pp. 11-17. <https://cutt.ly/4yVsS7G>
- : «Sobre el modelo, cronología y posible dedicación del templo romano de C/Claudio Marcelo, Córdoba. Apuntes arqueológicos e históricos», en *Arys*, Universidad Carlos III, Madrid, 2014, n.º 12, pp. 238-267. <https://cutt.ly/YyVsFkh>
- GUTIÉRREZ DEZA, M.ª ISABEL: *Análisis de un centro de culto imperial de la Córdoba romana: el conjunto arquitectónico de la calle Claudio Marcelo*, tesis doctoral, Universidad de Córdoba, Córdoba, 2016. <https://cutt.ly/JyVsGH2>
- JIMÉNEZ SALVADOR, JOSÉ LUIS: «El templo romano de la calle Claudio Marcelo en Córdoba», en *Cuadernos de Arquitectura romana*, Universidad de Murcia, Murcia, 1991, n.º 1, pp. 119-132. <https://cutt.ly/fyVsKnu>
- : «El templo romano de Córdoba», en Juan Blázquez, María Pérez y Darío Bernal, (coords.), *Antonio García y Bellido*, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2004, pp. 159-171.
- MARTÍN LÓPEZ, CRISTINA: *Córdoba en el siglo XIX. Modernización de una trama histórica*, Ayuntamiento de Córdoba, Córdoba, 1990.
- MÁRQUEZ CRUZ, FRANCISCO SOLANO: *La Córdoba de Antonio Cruz Conde. El alcalde que cambió la ciudad*, Almuzara, Córdoba, 2007.

- MORENO ALMENARA, MAUDILIO: «Avance al estudio de un basurero de cerámica tardía en el entorno del Templo Romano de Córdoba», *Anales de Arqueología Cordobesa*, Universidad de Córdoba, Córdoba, 2002/03, n.º 13/14, pp. 229-249. <https://cutt.ly/3yVsXIL>
- MONTERROSO CHECA, ANTONIO: «El templo de la calle Claudio Marcelo. La identidad romana de su inserción topográfica», en M.ª Dolores Baena, Carlos Márquez y Desiderio Vaquerizo (eds.), *Urbanismo y poder. Catálogo de la exposición Córdoba reflejo de Roma*, Diputación de Córdoba, Córdoba, 2011, pp. 82-89.
- MURILLO, JUAN FRANCISCO, VENTURA, ÁNGEL, CARMONA, SILVIA, CARRILLO, JOSÉ RAMÓN, HIDALGO, RAFAEL, JIMÉNEZ, JOSÉ LUIS, MORENO, MAUDILIO Y RUIZ, M.ª DOLORES: «El circo oriental de *Colonia Patricia*», en Trinidad Nogales y Francisco J. Sánchez-Palencia (coords.), *El circo en Hispania romana*, Ministerio de Educación, Madrid, 2001, pp. 57-74.
- , MORENO, MAUDILIO, JIMÉNEZ, JOSÉ LUIS Y RUIZ, M.ª DOLORES: «El templo de la C/ Claudio Marcelo (Córdoba). Aproximación al foro provincial de la Bética», en *Rómula*, Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, 2003, n.º 2, pp. 53-88. <https://cutt.ly/XyVfRGV>
- PALENCIA CEREZO, JOSÉ M.ª: *Setenta años de intervención en el patrimonio histórico-artístico cordobés (1835-1905): la Comisión de Monumentos de Córdoba en el siglo XIX*, Obra Social Cajasur, Córdoba, 1995.
- : *Enrique Romero de Torres*, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Córdoba, 2007.
- PÉREZ, JOSÉ LUIS, RODRÍGUEZ, ANTONIO Y ARBAIZA, SILVIA: «Los arquitectos conservadores de zona», en *Anales de Edificación*, Universidad Politécnica de Madrid, Madrid, 2017, n.º 3, pp. 41-54. <https://cutt.ly/4yVf3Qn>
- RAMÍREZ DE ARELLANO Y GUTIÉRREZ DE SALAMANCA, TEODOMIRO: *Paseos por Córdoba*, 4 vols., Biblioteca Municipal de Córdoba, Córdoba, 2017 (reproducción digital de la 1.ª ed. de 1873/77). <https://cutt.ly/8yVf5e2>
- ROMERO DE TORRES, ENRIQUE: «Noticias de los descubrimientos arqueológicos que se han hecho en Córdoba y pueblos de la provincia, durante el primer semestre del corriente año de 1921», en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, Real Academia de la Historia, Madrid, 1922, n.º 80, pp. 185-188. <https://cutt.ly/IyVf6Jt>
- : «Breve historia sobre la inclusión en el Tesoro Artístico Nacional de la parte vieja de la ciudad de Córdoba y su aspecto urbano», en *Boletín de la Cámara Oficial de la Propiedad Urbana de la provincia de Córdoba*, Cámara Oficial de la Propiedad Urbana de Córdoba, Córdoba, 1946, n.º 7, pp. 5-16. <https://cutt.ly/FyVggg5>
- RUANO GIRÓN, FRANCISCO: *Historia General de Córdoba*, vol. 1, Córdoba, 1760. <https://cutt.ly/byVgkpW>
- RUEDA OLMO, FRANCISCO JOSÉ: «El Templo Romano de Córdoba: una revisión historiográfica», *Arte, Arqueología e Historia*, Asociación Arte, Arqueología e Historia, Córdoba, 2015/16, n.º 22, pp. 151-160. <https://cutt.ly/OyVgzEe>
- : «La Arqueología en Córdoba en la época de Antonio Cruz Conde (1951-1962)», en *Anahgramas: Análisis históricos de Grado y Máster*, Universidad de Córdoba, Córdoba, 2016, n.º 3, pp. 272-307. <https://cutt.ly/5yVgcHo>
- RUIZ, M.ª DOLORES, MURILLO, JUAN FRANCISCO, CARRILLO, JOSÉ RAMÓN, CARMONA, SILVIA Y MORENO, MAUDILIO: «Resultados de la intervención arqueológica realizada en el Palacio de Orive de Córdoba (1996-1998)», en *Anuario Arqueológico de Andalucía 2000, III-Urgencias*, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Sevilla, 2003, t. 1, pp. 299-321.
- SÁNCHEZ DE FERIA Y MORALES, BARTOLOMÉ: *Palestra Sagrada, o Memorial de los Santos de Córdoba*, 4 vols., Córdoba, 1772. <https://cutt.ly/wyVgvHo>
- SANTOS GENER, SAMUEL DE LOS: «Corduba Marcelli Aedificium», *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, Real Academia de Córdoba, Córdoba, 1950, n.º 64, pp. 37-135. <https://cutt.ly/uyVgbBX>
- : *Memoria de las Excavaciones del Plan Nacional realizadas en Córdoba*, Ministerio de Educación, Madrid, 1955.
- : *Registro de hallazgos arqueológicos en la provincia de Córdoba, recogidos y croquizados diariamente*, 1958, inédito, Centro CIL II, Universidad de Alcalá de Henares.

- SCHATTNER, THOMAS Y RUIPÉREZ, HELIODORO: «Entradas a ciudades romanas de *Hispania*: el ejemplo de Córdoba», en Desiderio Vaquerizo Gil (ed.), *Las áreas suburbanas en la ciudad histórica*, Universidad de Córdoba, Córdoba, 2010, pp. 95-116.
- TORMO Y MONZÓ, ELÍAS: «Inclusión en el Tesoro Artístico Nacional de la parte vieja de la ciudad de Córdoba», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, Real Academia de la Historia, Madrid, 1929, n.º 94, pp. 10-23. <https://cutt.ly/UyVgQNN>
- VICENT ZARAGOZA, ANA M.ª: «Félix Hernández», *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología*, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 1975, n.º 2, pp. 31-48. <https://cutt.ly/eyVgRab>

IOLIANOS Y MERCOREOS, VÍCTIMA Y JUSTICIERO. UN MITO NADA INOCENTE

IOLIANOS AND MERCOREOS, VICTIM AND DIVINE JUSTICE WARRIOR. A NOT SO HARMLESS MYTH

JESÚS SÁNCHEZ-CORRIENDO JAÉN
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Recibido: 12/11/2019. Evaluado: 22/01/2020. Aprobado: 31/02/2020.

RESUMEN: El emperador Juliano murió en batalla, pero para la tradición cristiana lo mató san Mercurio después de aparecerse en un sueño a Basilio, obispo de Cesarea. En las fuentes que relatan su muerte hay muchos puntos oscuros, y la tradición cristiana creó una narración muy compleja. En ella, Juliano es el villano y Mercurio el salvador de la humanidad. Un estudio detallado muestra una manipulación destinada a ejemplificar el fin del paganismo gracias a la intervención divina. Intentamos demostrar que la construcción del mito no fue inocente, y que este tiene una intencionalidad política tanto como religiosa.

Palabras clave: Juliano, san Mercurio, paganismo, mito, manipulación

ABSTRACT: Emperor Julian died on the battlefield, but according to the Christian tradition he was killed by St. Mercurius after a dream of Basil of Caesarea. Pagan and Christians writers do not explain the facts clearly, and they leave many important doubts. Christian historians of 5th and 6th century have created a very complex tale: emperor Julian was evil; St. Mercurius was the saviour of the humanity.

This article will demonstrate a manipulation to exemplify the end of paganism due to divine intervention. We intend to prove that the creation of this myth was not naive and that it had religious and political purposes.

Key words: Julian, Mercurius, paganism, myth, manipulation

INTRODUCCIÓN

En una planicie remota de África, en el interior de una iglesia excavada en arenisca rojiza, un cuadro de colores algo desvaídos ilustra el milagro más conocido del santo patrón del templo, Beit Mercoreos. El santo monta un caballo negro con las manos en alto ante un guerrero que yace en el suelo. La lanza del santo se clava en el vientre del guerrero, quien intenta, en vano, defenderse con su espada. El guerrero viste coraza y túnica corta, y su brazo derecho se apoya en un escudo caído. Un ángel observa la escena desde el cielo, y dos sacerdotes parecen bendecirla desde un pórtico (fig. 1).



Fig. 1. Mercoreos a caballo alanceando a Iolianos. Iglesia de Beit Mercoreos, Lalibela, Etiopía. Jesús Sánchez Jaén.

La iglesia está en Lalibela, la ciudad sagrada etíope, y la tradición dice que los personajes representados en el cuadro son Mercoreos y Iolianos, esto es, san Mercurio y el emperador Juliano. El cuadro se atribuye a Hayla Maryarm Tadasa y Zacarias, quienes lo habrían pintado en 1932. A la vista del cuadro, en la penumbra de la iglesia rupestre de Lalibela, me dio por preguntarme a quién se le habría ocurrido atribuir la muerte del emperador Juliano a un santo con nombre de dios pagano, y por qué.

LOS HECHOS

Es de sobra conocido que Flavio Claudio Juliano, emperador desde 361, murió en la noche del 26 al 27 de junio de 363 en Mesopotamia, en la campaña contra Sapor II, a causa de una herida recibida en una escaramuza. Las tropas de Juliano habían sitiado Ctesifonte unos días antes, y aunque derrotaron al ejército sasánida a las puertas de su capital, nunca llegaron a entrar en ella (Amm. Marc., xxiv, 6, 12-13). Más bien al contrario, los romanos se retiraron hacia el norte, siguiendo el curso del Tigris, ante la grave falta de suministros que sufrían (xxiv, 7) Al rechazar uno de los frecuentes ataques de hostigamiento de los persas sobre la retaguardia romana, Juliano salió precipitadamente en persecución de los enemigos sin advertir que no vestía la cota de malla y fue herido. La herida le afectó a las costillas y al hígado. Al regresar al campamento, su médico personal, Oribaso, intentó cerrársela, pero pocas horas después el joven emperador murió desangrado. Tenía 32 años.

Amiano Marcelino, que tomó parte en la expedición, lo recuerda de la siguiente manera:

xxv, 3,6. Cuando Juliano, sin precaución alguna, vociferaba con los brazos en alto y demostraba que los enemigos habían huido aterrados, se arrojó con suma audacia a la lucha, excitando así la ira de los perseguidores. Sus guardias, que se habían dispersado por el temor, gritaban por todas partes que se alejara de la masa que huía, como quien se separa de un tejado poco firme que va a caer. Entonces, sin que se sepa su procedencia, de repente, la lanza de un soldado de caballería, tras pasar rozando la piel de su brazo, le atravesó las costillas y se hundió en la parte inferior de su hígado.¹

La muerte repentina del emperador en campaña provocó la elección urgente de un sustituto, Joviano, un cristiano ferviente, y el consabido cambio en la orientación religiosa de la corte y de la política imperial. El suceso fue considerado un desgraciado avatar de guerra, y nadie cuestionó más. Así lo narraron auto-

1. AMMIANO MARCELINO: *Historia*, edición de M.^a Luisa Harto Trujillo, Akal, Madrid, 2002. Para profundizar en Ammiano, véase A. J. ROSS: *Ammianus' Julian: Narrative and Genre in the Res Gestae* (Oxford Classical Monographs). Oxford, 2016. Sobre las ediciones de las fuentes antiguas utilizadas, véase la bibliografía específica al final del artículo.

res como Eutropio, quien también participó en la campaña de Persia. Relata la muerte de Juliano como una herida de guerra, sin dar ninguna otra versión (*Eutr.*, x, 16), en un párrafo elogioso sobre los hechos del emperador. Zósimo (III, 29) cuenta los sucesos de la guerra, y se limita a informar de que el emperador fue herido por una estocada. Y Aurelio Víctor sigue la misma línea (*Caes.*, XLIII).

Se ha debatido mucho sobre la apostasía y la personalidad de Juliano, sus escritos, su tiempo de gobierno desde que fue nombrado César hasta su muerte en Mesopotamia, el enfrentamiento con los obispos cristianos y sus motivaciones religiosas y filosóficas, pero el objeto de este trabajo no es ninguno de esos aspectos. Por ello, remito a las biografías y estudios más actualizados para las referencias y detalles sobre la vida del propio emperador.²

LA SOSPECHA

Solo unos años más tarde, cuando el rétor Libanio, amigo y consejero de Juliano, escribió un discurso fúnebre en su memoria,³ él mismo se pregunta quién ha sido el culpable de la muerte del emperador.

¿Quién fue el que le mató? ¿quién no desearía saberlo? Yo no sé su nombre, pero que quien le asesinó no era un enemigo es claro por el hecho de que nadie del otro lado recibió ninguna recompensa por la herida fatal, pese a que el rey persa requirió por proclama pública al responsable a presentarse y reclamar la recompensa, y habría estado en su derecho, si se hubiese presentado, de ganar grandes cosas. (*Or.*, XVIII, 274-275)

En los momentos siguientes al fallecimiento de Juliano, Libanio no se había cuestionado las causas de la muerte de su amigo y discípulo. Al escribir un

2. Biografías de Juliano y publicaciones sobre el debate religioso: J. BIDEZ: *La vie de l'empereur Julien*, ParísPa1930. G. W. BOWERSOCK: *Julian the Apostate*, Londres, 1978. R. BROWNING: *The Emperor Julian*. Berkeley, 1978. P. RENUCCI: *Les idées politiques et le gouvernement de l'empereur Julien*, (Colección Latomus, 259), Bruselas, 2000. I. TANTILLO: *L'imperatore Giuliano*, Roma, 2001. I. TANTILLO: «Per delle biografie dell'imperatore Giuliano», en A. Marcone, (ed.) *L'imperatore Giuliano. Realtà storica e rappresentazione*. Mondadori, Milán, 2015, con un compendio de las biografías más recientes sobre Juliano. J. R. AJA SANCHEZ: «Gaza, Sozomeno y los mártires cristianos de la época del emperador Juliano», en *Polis*, Alcalá de Henares, 1999, n.º 11, pp. 7. G. HOME: «Emperor and Galilean: The Problem Child of Literary Scholars», en P. BJORBY y A. AARSETH (eds.), *Proceedings: IX International Ibsen Conference, Bergen, 5 – June 2000*, Ovre Ervik, Noruega, 2001. M. MARCOS: «"He forced with gentleness": Emperor Julian's attitude to religious coercion», en *Antiquité Tardive (AnTard)*, Brepols, Bruselas, 2009, n.º 17, pp. 191-204. M. SPINELLI: *Il pagano di Dio: Giuliano l'Apostata l'imperatore maledetto* (Caminantes. Collana di Studi Interreligiosi 6), Ariccia, Italia, 2015, reflexiona sobre los motivos de Juliano para abjurar del cristianismo. S. TOUGHER: *Julian the Apostate Debates and Documents in Ancient History*, Edimburgo, 2007. A. MURDOCH: *The Last Pagan: Julian the Apostate and the Death of the Ancient World*, Stroud, Reino Unido, 2008.

3. Hay dudas sobre la fecha en que Libanio escribió el discurso fúnebre de Juliano. Muñoz Grijalbo argumenta que fue terminado en la primera mitad del 365, aproximadamente dos años después de la muerte del emperador (E. MUÑOZ GRIJALBO: «El ideal imperial en la obra de Libanio», *Habis*, Sevilla, 2000, n.º XXXI, pp. 355-363) pero no tenemos seguridad de si Libanio tuvo información directa sobre los hechos o solo se basa en una sospecha.

sentido y poético lamento interpela a los dioses sobre la responsabilidad del ataque, sobre el poder de la lanza, y se asombra de que Afrodita y Atenea no hayan librado del peligro a Juliano a la vista de que él mismo había olvidado protegerse adecuadamente durante la escaramuza (Lib., *Monodia*, xvii, 23). Sin embargo, admite explícitamente la versión de una lanza persa como responsable de la tragedia (xvii, 32).

Como vemos, su versión cambió después al escribir el discurso fúnebre. Pero Libanio no se quedó ahí, y en un escrito posterior, una carta a Teodosio I pidiéndole que vengara la muerte de Juliano, se atreve a señalar a un posible culpable. En *Or.* xxiv, 6, cita específicamente a un *taiene*, un sarraceno, que habría actuado siguiendo órdenes de su comandante. Libanio crea toda una argumentación para tratar de convencer a Teodosio de que el deber de un buen gobernante es esclarecer, y también castigar, el asesinato de uno de sus antecesores para hacer justicia y para prevenir sucesos similares en el futuro, algo que obviamente no consiguió. Pero el atrevimiento de Libanio al apuntar hacia un mercenario, un *auxiliaris*, es digno de tener en cuenta por dos motivos. El primero es que en su escrito contradice la versión oficial, la de la lanza persa, pues como bien se ocupa de indicar, nadie del ejército persa reclamó nunca la recompensa ofrecida por Sapor II a quien matase a Juliano. Es más, según él, la embajada romana que negoció la paz ante Sapor II fue interrogada por el gran rey sobre si los romanos no sospechaban de que el único herido en la escaramuza fuese Juliano. Sapor no lo hubiese preguntado si fuese responsabilidad suya. (*Or.* xxiv, 20) Y en segundo lugar porque eso dirige la responsabilidad del asesinato hacia las propias filas del ejército imperial, como escribe en xxiv, 21. Si la herida no la infligió una lanza persa:

... se deduce que el asesino fue uno de nuestra gente, que consiguió por sí mismo o para otros un gran cambio de dirección asesinandolo, de tal modo que la religión de los dioses caería en deshonor.

Es la misma reflexión expresada en el discurso fúnebre. ¿Tenía pruebas o solo fue un acto de autoconvencimiento? Él mismo reconoce en otro texto que, pese a haber enviado cartas a algunos acompañantes de Juliano en la campaña para indagar sobre la muerte del emperador, solo consiguió un relato lleno de sombras.⁴

Para algunos autores, Libanio, en *Sobre la venganza de Juliano*, parece responsabilizar implícitamente a los cristianos del crimen, al indicar que el sarraceno actuó a sueldo de alguien, y ese alguien sería un cristiano. Es el caso de Rogaczewski, quien concluye que Libanio poco menos que acusa a un romano cristiano en el párrafo precedente⁵ por haber dado la orden y haber pagado al

4. Libanio cita a Filagrino, un soldado leal a Juliano, entre sus fuentes (*Ep.*, 115) pero no disipa las dudas (*Ep.*, 120, 8).

5. B. J. ROGACZEWSKI: «Killing Julian: the Death of an Emperor and the Religious History of the Later Roman Empire», en *Theses and Dissertations*, University of Wisconsin Milwaukee (EE. UU.), 2014, n.º 423, pp. 84-85.

asesino. Volveremos más adelante sobre las posibles intenciones de Libanio al hacer esto.

Amiano da cuenta de las primeras especulaciones sobre la muerte de Juliano a los pocos días del hecho, en forma de rumor entre los soldados; un rumor que incluso parece haber llegado hasta las tropas sasánidas que les hostigan en su retirada.

xxv, 6, 6. Los enemigos, al ver esto desde unas alturas, comenzaron a atacarnos con todo tipo de armas y a insultarnos, diciéndonos que éramos traidores y asesinos del mejor de los emperadores. Y es que también ellos habían oído contar a unos desertores un rumor incierto que se había extendido, según el cual Juliano había caído víctima de una espada romana.

Al margen del adjetivo elogioso sobre el difunto,⁶ Amiano transmite una información interesante: el rumor, atribuido a desertores, difundía la versión de un posible asesino entre los mismos soldados romanos. Aunque lo descarta de inmediato catalogándolo de incierto, no oculta el hecho. La duda ya estaba sembrada, y podemos sospechar que entre los amigos más cercanos a Juliano fuese creciendo el miedo a una traición o incluso a un complot. Es factible que en su círculo íntimo la duda o el rumor se apagase o silenciase por precaución, dado que ya no tenían peso ni voz en la nueva corte de Joviano. Además, los ataques contra Juliano como emperador e incluso como persona habían comenzado poco después de su muerte, como se pone de manifiesto en las invectivas de Gregorio de Nacianzo,⁷ quien lo califica de «monstruo».⁸ El clima anti Juliano no debía permitir dudar de la versión oficial. Pero las palabras de Libanio en el discurso fúnebre demuestran que la cuestión no se apagó del todo con el paso del tiempo.

Ni siquiera para el mismo Gregorio de Nacianzo la versión oficial está libre de sombras. En la segunda *Invectiva* admite que la historia no es la misma según quien la cuente.

... pero desde entonces no todos cuentan la misma historia [...]. Por algunos se dice que fue herido por un dardo de los persas [...] Otros, sin embargo, cuentan la siguiente historia. Que él había subido a una suave colina para contemplar al ejército y averiguar cuantos le estaban abandonando por continuar la guerra. Y que cuando vio el número considerable y superior a lo esperado exclamó: «qué horrible si nosotros llevásemos de vuelta a todos estos compañeros a la tierra

6. Amiano Marcelino se definía así mismo como «*miles quondam et graecus*», lo que influye en su obra, al tiempo que en el trato a la figura de Juliano. Ello no invalida en absoluto su trabajo como informador eficaz de unos hechos de los que fue testigo. Sobre ambos aspectos *vid.* N. SANTOS YANGUAS: «El pensamiento historiográfico de Amiano Marcelino», en *Estudios Clásicos*, 1976, n.º 77, pp. 103-122.

7. Los discursos IV y V de Gregorio de Nacianzo están datados a finales de 363, el año en que muere Juliano. *Vid.* J. MORENO PAMPLIEGA: «Encuentros, desencuentros y reencuentros con Juliano: el emperador apostata y sus secuelas a lo largo de la historia», en *Fortunatae*, 23 Laguna, 2012, n.º 23, p. 99.

8. Gregorio advierte de que él ya había señalado el peligro del nuevo emperador desde el momento en que le vio: «¿Qué clase de monstruo alimenta el Imperio?», se pregunta en referencia a Juliano en V, 24.

de los romanos», como pensando que les daba de mala gana un retorno seguro. Después de lo cual uno de sus oficiales, indignado y no pudiendo reprimir su rabia, le traspasó los intestinos sin tener cuidado por su propia vida (Invectiva contra Juliano, *Or.* v, 13)

La conclusión de Gregorio, en el mismo párrafo, no deja de ser curiosa; según él la herida del emperador fue saludable para todo el mundo y con ella pagó la pena por las numerosas víctimas que había sacrificado para leer el futuro. La aruspicina debía ser un crimen tremendo a ojos del nacianceno, quien se permite ridiculizar a Juliano al decir que tal como el hígado de las víctimas era el órgano para leer el futuro, en ese mismo sitio la herida deparó el futuro del emperador.⁹

Filostorgio, de cuya *Historia eclesiástica* nos han llegado varios fragmentos por distintas compilaciones, relata en una de ellas que el lanzazo fue obra de un sarraceno del bando persa, quien no sobrevivió al ataque debido a que un soldado de la guardia del emperador lo atrapó y le cortó la cabeza. (VII, 15). Filostorgio escribe en el siglo v, y recogería las noticias y versiones que hubiesen llegado hasta él. La hipótesis del sarraceno debió estar bastante extendida.

EL CASTIGO DIVINO

Sea como fuere, la interpretación de la muerte de Juliano y la responsabilidad sobre el hecho mismo sufrió un giro en algún momento de finales del siglo iv, y entró en la leyenda por mor de los escritores cristianos. Se hizo de dominio público una versión, con variantes, según la cual el emperador había sido muerto como resultado de la justicia divina; una versión de la que, curiosamente, en Gregorio de Nacianzo no hay ningún atisbo. Puede pensarse que todo el asunto no es más que una figura literaria, pero las variantes y los detalles son tantos que nos inclinamos a pensar en algo mucho más elaborado.

La iglesia copta transmitiría la cuestión rodeada de elementos iconográficos curiosos. Según su versión, Beit Mercoreos o san Mercurio apareció de súbito en medio de la refriega contra los sasánidas montado a caballo, y con una lanza derribó a Iolianos (Juliano), rematándole en el suelo. «ΙΟΥΛΙΑΝΟ ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡ», la fórmula griega con la que se refiere habitualmente Libanio al emperador en sus escritos, ha dado lugar en lengua *ge'ez* (la usada en los libros religiosos coptos etíopes) al Iolianos de su leyenda. Vaya armado con una lanza o con dos espadas, la tradición copta identifica al soldado milagroso con Mercurio, un soldado capadocio martirizado en tiempos de Decio.

9. Las prácticas mágicas eran criticadas severamente por la Iglesia. Fue frecuente recurrir a ellas como acusación clave en procesos contra supuestos herejes. Es significativo el caso de Prisciliano, en cuyo proceso el obispo Itacio usó la acusación de magia como argumento principal. *Vid.* H. CHADWICK: *Prisciliano de Ávila*, Madrid, 1977, pp. 77-78; y R. SANZ SERRANO: «*Cesset superstitio*: la autopsia de un conflicto», en *Gerión*, 2003, Anejo, p. 147.

En la imaginería copta etíope, Beit Mercoreos es casi un trasunto de san Miguel Arcángel, o de san Jorge. Desde un caballo negro, con una lanza atraviesa a la representación del mal que yace a los pies de su montura. El demonio muerto por san Miguel, o el dragón que mata san Jorge, se sustituye por el emperador apóstata. Esta iconografía enlaza con una tradición arcaica en Próximo Oriente, el jinete heroizado que derriba a un demonio o a un enemigo. El dios anatolio Kakasbos era representado como jinete conquistador de demonios; y hay varias representaciones de guerreros a caballo, mezcla de santos, militares y divinidades locales encontradas en las excavaciones de Sagalassos, en Asia Menor.¹⁰ No menos importante es la influencia del arte sasánida, en el que es frecuente representar al emperador como un jinete triunfador sobre el enemigo caído a sus pies, como sucede en los relieves de Sapor I en Bishapur. No bajo un caballo, sino bajo los pies de Ardashir II se representó a Juliano, muerto, en el relieve de la coronación de Ardashir que se encuentra en Taq-i Bostan (Irán).¹¹

Para los coptos egipcios y para los árabes siríacos Beit Mercoreos es también Abu Seifein, «el que lleva dos espadas»; la suya y la que le dio san Miguel para derrotar a los bárbaros que asediaban Roma. Por eso en la mayoría de iconos se le representa blandiendo ambas armas (fig. 2).



Fig. 2. San Mercurio - Abu Seifein. Iglesia de San Mercurio, El Cairo. Fuente: Wikimedia By Coptic Icons and Texts.

10. P. TALLOEN: «From Pagan to Christian: Religious Iconography in Material Culture from Sagalassos», en I. LAVAN y M. MULRYAN, (eds): *The Archaeology of Late Antique Paganism (Late Antique Archaeology, 7 - 2009)*, Leiden, 2011, p. 593.

11. Ardashir tomó parte en la guerra siendo príncipe heredero. El enemigo derrotado es en este caso Juliano.

La primera noticia de la intervención de Dios en la muerte de Juliano se debe a san Efraim de Siria, nacido en Nísibis y contemporáneo del emperador. Dice que la lanza que causó la herida mortal era la lanza de la justicia (*Himno contra Juliano*, 14). Pero no añade nada más. Es solo un ejercicio poético. Las versiones posteriores fueron varias, pero todas estaban de acuerdo en que la mano de Dios había sido la protagonista del castigo. Lo escribía Teodoreto de Ciro a principios del siglo v: el emperador, abandonado por sus dioses y habiendo cometido crímenes de magia, habría recibido una muerte merecida. No se decanta por quién esgrimió el arma asesina, si un ángel, un ismaelita o un soldado, pero fuese quien fuese lo hizo como instrumento de la justicia divina (*HE.*, III, 25, 7). Teodoreto es el primero en recoger el legendario «Νενικηκος Γαλιλαιε», un supuesto grito de Juliano hacia el cielo en su lecho de muerte reconociendo la victoria del Galileo.

En el epítome que hizo Focio sobre la obra de Filostorgio, es el mismo Cristo quien le hiere mortalmente (VII, 15(a)). Entre descalificaciones como llamar a Juliano «hombre abominable», Filostorgio (o Focio como compilador) recoge las dudas sobre la autoría del ataque al emperador (un soldado romano, un sarraceno de los persas) pero asevera que para el relato cristiano solo hay una verdad: Cristo se dirigió contra él. Y adorna la narración con el famoso «ven-ciste, Galileo».

Sozómoeno, que también escribe en el siglo v, expone la teoría de que el jinete asesino pudo ser persa, sarraceno o cristiano, como dice Teodoreto, pero se hace portavoz de las sospechas de Libanio en el discurso fúnebre, para concluir que la verdad más probable es que el emperador cayó por la mano de un cristiano, que cumplió los designios de la cólera de Dios. (*HE.*, VI, 1)

Sócrates Escolástico, contemporáneo de los anteriores, resume las distintas teorías escribiendo en su *Historia Eclesiástica*:

Algunos dicen que un persa desconocido lanzó la jabalina y luego huyó; otros aseguran que el autor del hecho fue uno de sus propios hombres, lo que en efecto es la versión más habitual y la mejor explicada. Pero Calisto, uno de sus guardias [...], dice que fue un demonio quien le infligió la herida por la que murió. Esto puede ser simplemente una ficción poética o tal vez un hecho real, porque no hay duda de que las furias vengativas han destruido a muchas personas (*HE.*, III, 21).

Introduce un nuevo elemento, el testimonio de Calisto, que ahonda en la intervención celeste. El demonio sería, sin duda, el ejecutor del castigo divino, equiparado a las furias paganas. Pero también encontramos en Sócrates la sospecha de que el autor del crimen había que buscarlo en las mismas filas romanas, y reconoce que es la versión más extendida. ¿Por qué entonces reseña la opinión de Calisto y añade que puede responder a algo

real?¹² ¿Quizá le resultaba difícil apartarse de la corriente de opinión que manejaba la intervención divina? La información de Sócrates Escolástico sugiere una encrucijada compleja. Si como dice él la versión más común y mejor explicada es la de que Juliano fue asesinado por uno de sus hombres, estaríamos ante un caso de alta traición. Hubiese requerido que el nuevo emperador promoviese una investigación, con las detenciones y ejecuciones posteriores habituales en estos casos. Sabemos que no se hizo nada de eso. El testimonio de Calisto tiene la virtud de dar pie a eludir la investigación y ahorrar a Joviano un conflicto molesto e inoportuno con el ejército. ¿Sería esa la razón de que desde finales del siglo IV se fuese imponiendo entre los cronistas la opción de la justicia divina, una versión sin compromiso para el Estado romano? Sozómoeno nos ofrece una solución a esa encrucijada. Según él la mano asesina (de un cristiano) fue guiada por Dios, y como prueba aporta varias visiones divinas. La primera (*HE.*, VI, 2) la protagonizó un amigo o un familiar del emperador (no dice quién) cuando viajaba hacia Persia para unirse al ejército. Al final de una jornada, al no encontrar donde alojarse, hizo noche en una iglesia del camino.

Durante esa noche, en sueños, tuvo una visión en la que contempló a todos los apóstoles y profetas en asamblea [...]. Después de mucha deliberación y desconcierto, se levantaron dos personas en medio de la asamblea, los demás les desearon ánimo y ellos abandonaron el grupo precipitadamente, como para privar a Juliano del poder imperial.

Al despertarse, el personaje decidió no seguir jornada y esperar acontecimientos en el mismo lugar. Cuando cayó dormido de nuevo, la visión se repitió:

... de nuevo él vio la misma asamblea. Las dos personas que habían aparecido para partir a cumplir su misión contra Juliano la noche anterior regresaron repentinamente y anunciaron la muerte del emperador a todos los reunidos.

La segunda visión que narra Sozómoeno la tuvo un filósofo de Alejandría llamado Dídimos. Este personaje, estando en ayuno y oración para suplicar a Dios que castigase las persecuciones de Juliano contra las iglesias, entró en éxtasis y contempló en el cielo a unos jinetes sobre caballos blancos, y oyó una voz que decía: «Id y decid a Dídimos que Juliano ha sido asesinado a esta hora; que comunique esta noticia a Atanasio y permitid que se levante y coma». Remata

12. J. ARCE: «Estudios sobre el emperador Fl. Cl. Juliano. Fuentes literarias. Epigrafía, Numismática», en *Anejos de Archivo Español de Arqueología*, Madrid, CSIC, 1984, n.º VIII, p. 47, opina que Sócrates rechaza la opinión de Calisto, quien era un *protector domesticus*. No parece desprenderse eso de las palabras de Sócrates cuando dice que la narración de Calisto puede ser «una ficción poética o tal vez un hecho real». Digamos más bien que no toma partido por la teoría del castigo divino, aunque tampoco la descarta.

Sozómoeno con la predicción de un eclesiástico, quien replicó a una supuesta declaración anticristiana de Juliano.

Cuando Juliano se estaba preparando para empezar la guerra contra los persas prometió que al final de la misma trataría a los cristianos con severidad, alardeando de que el Hijo del Carpintero no podría ayudarles; el eclesiástico replicó que el Hijo del Carpintero estaba preparando un féretro de madera para el emperador.

Llegados a este punto, parece que Juliano tenía en su contra todos los poderes del cielo cristiano y no tenía posibilidad de salir con vida de la expedición contra los sasánidas. Y es aquí donde nos encontramos con el sueño premonitorio que hace protagonista a san Mercurio.

Las iglesias ortodoxa y copta atribuyen la muerte de Juliano a san Mercurio, como hemos visto, pero además creen firmemente en que la intervención del mártir como ejecutor del supuesto castigo divino fue vista en un sueño por Basilio de Cesarea. La tradición oficial ortodoxa dice que san Basilio, mientras rezaba una noche, vio que la imagen de san Mercurio desaparecía de un icono y, cuando volvió a aparecer, llevaba las armas manchadas de sangre. A la mañana siguiente Basilio recibió la noticia de la muerte de Juliano y solo tuvo que atar cabos: san Mercurio había impartido justicia. La hagiografía no olvida a la Virgen María, a quien rezaba esa noche Basilio y por cuya intercesión actuó Mercurio.

La fuente más importante de la iglesia ortodoxa para este milagro es el escritor árabe del siglo X Severo Ben Al'Ashmunein, recogido en la *Historia Patriarcharum Alexandrinorum* (I, VIII). Los crímenes de los que se acusa al «impío» Juliano desembocan en que Dios lo pone en manos de sus enemigos persas. Juliano ve una noche a un ejército descender del cielo y uno de los soldados le atraviesa con la lanza. Acto seguido comienza el relato del sueño premonitorio de Basilio.

Y Basilio, el hombre santo, estando en prisión tres días antes de la muerte de Juliano, despertó de su sueño y dijo a los dos que estaban con él: «he visto esta noche al mártir san Mercurio entrando en su iglesia, cogiendo su lanza y diciendo: no sufriré más a este impío blasfemando contra Dios, y cuando dijo esto desapareció y no le vi más». Entonces sus dos compañeros le dijeron: «Verdaderamente yo también he visto lo mismo». Se dijeron uno al otro: «creemos firmemente que es así». Y enviaron a alguien a la iglesia de San Mercurio a mirar si la lanza que se guardaba allí seguía en su sitio o no, y como no pudieron encontrarla, asumieron la verdad del sueño. Y tres días después llegaron cartas a Antioquía con la noticia de la muerte de Juliano.

Severo sitúa el escenario del sueño en una cárcel de Antioquía y cuenta con dos testigos anónimos. Como puede verse, la iglesia ortodoxa se aparta ligeramente de lo transmitido por Severo, pero solo en pequeños detalles, como fruto de la síntesis entre diversas formas de la leyenda.

Rastrear quien tuvo la ocurrencia de atribuir este sueño premonitorio a Basilio de Cesaréa, sobre todo teniendo en cuenta que él nunca dijo tal cosa, nos acerca a un entramado de relatos llenos de intención y personajes manipulados. La narración de Severo pudo inspirarse en alguno de los manuscritos coptos dedicados a glosar los milagros de los santos. Uno de ellos contiene una relación de los hechos de san Mercurio atribuida a Acacio de Cesaréa, un obispo contemporáneo de Juliano y de Basilio. Los términos en los que se describe el supuesto sueño de Basilio y la muerte de Juliano son casi idénticos a los relatados por Severo. Otro de los manuscritos contiene un «Encomio de Mercurio» atribuido al propio San Basilio, y por primera vez el sueño premonitorio es puesto en boca suya. La autoría de ambos textos es dudosa y parecen ser una elaboración inspirada en las leyendas de los santos y la historia eclesiástica copta de los siglos v-vi.¹³

Juan Malalas, cronista antioqueno del siglo vi, ya recogía esta leyenda en su *Chronographia*, aunque modifica un poco el escenario y los hechos. A Juliano se le aparece mientras duerme un gigante vestido con loriga que le golpea con una lanza. El emperador se despierta sobresaltado porque la aparición parece cumplir un oráculo anterior sobre su muerte en Asia.

... esa noche el santísimo Basilio, obispo cesariense de Capadocia, en sueños vio los cielos abiertos y a Cristo Salvador en su sede diciendo: «Mercurio, sal, mata al emperador Juliano enemigo de los cristianos». Mercurio, armado con su coraza y blandiendo el hierro aceptó el mandato y salió a ello sin detenerse. Cuando volvió ante el señor exclamó: «muerto es el emperador Juliano; así imperaste, Señor» (*Chron.*, XIII, 23-24).

Según Juan Malalas, Basilio no estaba en prisión, y la orden a Mercurio provino del propio Cristo, pero los protagonistas son sin duda Basilio y Mercurio. Estas noticias las cita Juan Malalas como obtenidas de otro cronista, Eutichiano, vicario de la cohorte de los «*πριμοαρμενικων*», que participó en la campaña persa. Malalas es el primer escritor conocido y contrastado que cita a Mercurio, y según T. Orlandi su fuente, Eutichiano, sería el responsable de haber fusionado varias leyendas en una, añadiendo a los protagonistas, Basilio y Mercurio. Eutichiano era de Capadocia, Basilio era su obispo, y Mercurio el santo militar de la ciudad. Orlandi opina que Eutichiano habría tomado una leyenda sobre los santos locales y la habría mezclado con los escritos sobre la intervención divina. No habría tenido más que relacionar los personajes con las leyendas.¹⁴ Entre los sueños premonitorios de la muerte de Juliano narrados por Sozómo en el siglo v, de protagonistas anónimos, y la versión de

13. Ambos publicados en *Corpus dei Manoscritti Copti Letterari* y analizados en T. ORLANDI y J. GRIBOMONT: «Basilio di Cesarea nella letteratura copta», en *Rivista degli studi orientali*, 1975, vol. 49, n.º 1/2, pp. 49-59.

14. T. ORLANDI: «La leggenda di San Mercurio e l'uccisione di Giuliano l'apostata», en *Studi Copti*, Milán, 1968, pp. 96-100.

Malalas había mediado un siglo, durante el cual parece haberse construido un mito paradigmático.

Para añadir más confusión contamos con una vida de san Basilio atribuida a san Anfiloquio de Iconio, contemporáneo del propio Basilio y de Juliano. En ella se nos cuenta que Basilio, mientras dormía en un santuario del monte Dídimo dedicado a la Virgen María, a donde se había retirado para ayunar y orar, vio a la Virgen rodeada de una milicia celeste. La Virgen, dirigiéndose a Mercurio, le pidió que matase a Juliano por haber ofendido a su hijo. Basilio, asombrado, despertó a sus compañeros de ayuno y descendió del monte hasta el *martirium* de san Mercurio, donde comprobó que el santo y sus armas habían desaparecido de su icono. Esa misma noche murió Juliano (*In vitam S. Basilii*, 82-83). Está admitido que este texto es apócrifo por varias razones (Basilio no ejerció de obispo durante el reinado de Juliano; la visita de Juliano a Cesarea nunca tuvo lugar; el monte Dídimo no está en Cesarea; y el santuario de la Virgen María no pudo existir antes del Concilio de Éfeso).¹⁵ Pero desde la Antigüedad ha influido en todos los relatos hagiográficos de san Basilio. Como ejemplo podemos citar a un autor español del siglo XVIII, Francisco de Béjar, quien sigue la versión del pseudo Anfiloquio al pie de la letra.¹⁶

La transmisión de la leyenda del sueño de san Basilio ha saltado incluso a las páginas de la literatura. Así, en las *Cantigas de santa María* se habla del «caballero de Jesucristo» como título de san Mercurio, por su proeza de haber matado a Juliano (*CSM*, 15, 125).¹⁷ Incluso Lope de Vega recoge la leyenda para una de sus obras, *El cardenal de Belén*, dónde contrapone la figura de Juliano a la de san Jerónimo. San Mercurio surge desde lo alto para acabar con el Apóstata.¹⁸

Hasta aquí las formas en que se ha relatado el mito. Las variantes más aceptadas son la de Severo Ben al Al'Ashmunein en las iglesias ortodoxa y copta, y la del pseudo Anfiloquio en la cristiana. Pero ¿cómo se construyó el mito? y ¿con qué objeto?

Hemos visto que en las fuentes contemporáneas de Juliano no hay ninguna referencia al sueño de san Basilio, y solo una habla de la «justicia divina», la de Efraím el sirio, pero como parte de la poética de un himno. Cuesta creer que un verso en un himno sirviese de base para esta trama tan elaborada. Respecto a la motivación, el relato de la muerte «milagrosa» de Juliano parece haberse construido en un momento muy oportuno para las altas jerarquías del cristianismo.

15. El concilio de Éfeso se celebró en 431, y en él se estableció el dogma de la maternidad divina de María.

16. F. DE BÉJAR: *Historia de la vida de San Basilio el Grande*, Madrid, 1736, pp. 110-113.

17. J. MONTROYA MARTÍNEZ: «La literatura caballerescas en la obra de Alfonso X», en *Revista de Filología Románica*, Madrid, 1997, vol. II, n.º 14, pp. 302-303.

18. S. CONTI: «Un autor antiguo en la tradición cultural española: el emperador Juliano el apóstata en la literatura del siglo XVII», en Francisco L. Lisi (ed.): „*Res Publica Litterarum*“. *Documentos de trabajo del Grupo de Investigación Nomos. Suplemento Monográfico Tradición Clásica y Universidad, Siglos XV-XVIII*, Comunicaciones, 32, Universidad Carlos III, Madrid, 2008.

El filólogo Jesús Montoya propone que el pseudo Anfiloquio habría colocado el nombre de Juliano en sustitución de Valente, quien sí mantuvo una agria disputa con Basilio, y también murió en el campo de batalla, en Adrianópolis.¹⁹ Por tanto, habría manipulado una historia posterior a Juliano para justificar la muerte de este.

El orientalista A. Muraviev ha estudiado un manuscrito siríaco llamado *Milagros de Basilio y su hermano Pedro*, por Heladio de Cesarea. En él se describen siete milagros atribuidos a Basilio y su hermano, contados por Heladio, sucesor de Basilio en el obispado de Cesarea. Ninguno de ellos contiene el sueño premonitorio.²⁰ ¿Cómo es posible que Heladio, sucesor de Basilio, olvidase relatar la historia de la muerte de Juliano? Está claro que no tenía ni idea de que su antecesor hubiese tenido tal visión. Según Muraviev, el episodio de la historia de Juliano parece tener una existencia aparte de la recopilación del pseudo Anfiloquio. El manuscrito de los milagros forma parte de una versión siríaca de la vida de san Basilio del pseudo Anfiloquio, y parece haber estado en circulación entre los siglos VII y VIII. Por tanto, si el episodio de Juliano no estaba en esas fechas incluido en la *Vita San Basilii*, debió incorporarse más tarde, hacia el siglo IX.²¹ Otros autores han especulado sobre el posible origen del episodio de Juliano en la *Vita San Basilii*. Según Orlandi todo se fraguó en el entorno cristiano de Cesaréa hacia el siglo VII, con algún aporte de otro relato similar que circulaba en Antioquía.²² De este modo, el autor de la *Vita* habría usado como fuente el relato de Eutichiano, a través de Juan Malalas, y una fuente antioquena.

Muraviev propone otro documento siríaco, el llamado *Romance de Juliano*, como influencia del episodio de Juliano en la *Vita*.²³ En ese romance el sueño premonitorio lo tiene Joviano. Una noche, mientras duerme en su campamento junto a la ciudad de Nísibis, recibe la visita milagrosa de un mártir, de nombre Marcur. Le anuncia que Dios ha escuchado sus plegarias para salvar a la ciudad de Edesa de un supuesto castigo de Juliano. Pasadas unas semanas, este morirá por una flecha lanzada con el arco que porta el mártir. Este documento, pese a ser ficción, aporta algunos elementos interesantes sobre la leyenda. En primer lugar, si es cierta la autoría que le atribuye su editor, Gollancz,²⁴ la mayor parte del texto conservado habría sido escrito por Apolinarius (Aploris),

19. MONTAYA MARTÍNEZ: *La literatura caballeresca...* p. 302.

20. A. V. MURAVIEV: «La partie syriaque du dossier hagiographique de Saint Basile», en *VII Symposium Syriacum, Universidad de Upsala, agosto de 1996*, Roma, 1998, pp. 203-210.

21. MURAVIEV: *La partie syriaque...*, p. 210.

22. ORLANDI: *La legenda...* pp. 106-109, cita un relato antioqueno con Santa Tecla y San Artemio como protagonistas.

23. A. V. MURAVIEV: «The Syriac Julian Romance as a Source of the Life of St. Basil the Great», en M. F. WILES y J. YARNOLD, *Studia Patristica*, vol. XXXVII, *Papers presented at the Thirteenth International Conference on Patristic Studies held in Oxford 1999. Cappadocian Writers. [Other Greek Writers]* Leuven, 2001, p. 240-249.

24. H. GOLLANCZ: *Julian the Apostate. Now translated for the first time [...]*, Oxford U. Press, Londres, 1928.

un oficial de Joviano.²⁵ Eso convierte al *Romance*, al menos en su primera versión, en el primer relato de un sueño premonitorio sobre la muerte de Juliano. Sea un documento único o, como parece, la síntesis de varias historias de la comunidad cristiana siríaca, la parte conocida como *Historia de Joviano*, que contiene el relato del sueño premonitorio, habría sido escrita en torno al final del siglo IV.²⁶ En segundo lugar, establece unos protagonistas distintos de los habituales para el sueño. Joviano es el sujeto de la visión como verdadero hilo conductor de la última parte del romance. De hecho esa parte es una especie de elogio a Joviano por contraste con el «perverso» Juliano. Junto a esto, el mártir justiciero no es Mercurio, pese a lo que pueda parecer por el nombre (Marcur). En el texto queda claro que se habla de un personaje martirizado en el hielo en tiempos de Maximiano. Además sus armas son arco y flechas, no una lanza o dos espadas. A san Mercurio lo decapitaron en Capadocia en tiempos de Decio. El mártir sería probablemente Cyrion (Curión) uno de los Cuarenta Mártires de Sebaste, condenados a morir de frío en un lago helado en 320 durante el gobierno de Licinio,²⁷ quien compartió poder con Maximino durante un tiempo. En siríaco Curión (Κυριων) es Mar Curión, y una vez helado, el nombre bien pudo convertirse en Μερκουριον.²⁸

Páginas más adelante en el propio romance, cuando la campaña persa ha llegado al punto de derrotar a los sasánidas en Ctesifonte, el mártir vuelve a aparecerse a Joviano, pero todo se torna confuso. Se habla en el texto de cuarenta soldados celestiales (que se identifican con los Cuarenta Mártires), pero al mártir se le llama en esta ocasión Mercurio, y se dice que es el mismo que vio Joviano en la fortaleza de Nisibis.²⁹ Ambas cosas son incompatibles, pues Mercurio no fue uno de los Cuarenta Mártires.³⁰ Orlandi reflexiona sobre esta contradicción y propone que el *Romance de Juliano* habría fusionado dos elementos legendarios preexistentes en la tradición: por un lado la lucha entre dos ejércitos, el celestial, encarnado en ángeles, santos o mártires (los Cuarenta Mártires), y el

25. La discusión sobre la autoría del *Romance de Juliano* no está cerrada. Según Muraviev, Aploris sería un escriba persa convertido al cristianismo que se unió a Joviano después de la muerte de Juliano. A. V. MURAVIEV: «The Syriac Julian Romance and its Place in Literary History», en *Khristianskij Vostok*, 1999, n.º 1/7, pp. 205-206.

26. MURAVIEV: *The Syriac Julian Romance and its Place...* p. 245, data la primera redacción del romance poco después de la muerte de Joviano. En cambio J. W. DRIJVERS, «Religious Conflict in the Syriac Julian Romance», pp. 6-7, en P. BROWN, y R. LIZZI TESTA, (eds.): *Pagans and Christians in the Roman Empire (IVth-VIth Century A. D.) The Breaking of a Dialogue. Proceedings of the International Conference at the Monastery of Bose (October 2008)*, Berlín 2011, pp. 131-162, lo fecha hacia la primera mitad del siglo V.

27. La lista de los Cuarenta Mártires está en el llamado «Testamento», un mensaje que uno de ellos, Melecio, envía a los obispos y a la comunidad cristiana con sus últimas voluntades. El «Testamento» está recogido en las actas de los mártires de la tradición griega: OSCAR VON GEBHARDT (ed.), *Acta Martyrum Selecta Ausgewählte Märtyreracten, und andere Urkunden aus der Verfolgungszeit*, Berlín 1902, pp. 166-181.

28. MURAVIEV: lo explica en detalle en *The Syriac Julian Romance as a Source...*, p. 241.

29. GOLLANZ: *Julian the Apostate...*, p. 190.

30. Sobre los Cuarenta Mártires, H. DELEHAYE: «The Forty Martyrs of Sebaste», en *American Catholic Quarterly Review*, 1899, n.º 24, pp. 161-171. Sobre las actas de los mártires, Mateo Donet ha realizado una sistematización de las fuentes en M. A. MATEO DONET, «Las actas de los mártires: una actualización», en *Augustinianum*, Italia, 2014, vol. 54, n.º 2.

terrenal (los soldados de Juliano); y por otro lado la leyenda de la visión o sueño. Para Orlandi, el autor del romance habría tenido una información muy vaga sobre la figura de Mercurio, y habría tratado de adaptar esa información, probablemente sacada de la *Vita de San Basilio*, con el ejército celestial. Eso significaría que la *Vita* sería anterior a la redacción del *Romance de san Juliano*,³¹ pero la *Vita* tal como la conocemos por el pseudo Anfiloquio es una redacción posterior al siglo VIII; algo no cuadra en la teoría de Orlandi.

Como hemos podido comprobar, la cuestión del origen o la autoría del mito del sueño de san Basilio está lejos de aclararse. En resumen:

1. Juan Malalas (siglo VI) recoge la historia probablemente de fuentes capadocias (Eutichiano) o, por mejor decir, cesarenses, y antioqueñas. Es el primero (de los textos conservados) en hablar de Mercurio como autor del crimen, y quizá también el primero en atribuir el sueño a Basilio.

2. La historia de Acacio de Cesarea y el Encomio de Mercurio erróneamente atribuido a san Basilio, ambas en manuscritos siríacos de los siglos V-VI, están en el origen de la historia de los patriarcas coptos de Severo Ben Al'Ashmunein.

Ambos caminos nos llevan a una composición mezcla de mitos de procedencia capadocia y antioqueña, como ha estimado Orlandi.

3. La obra *Los milagros de Basilio y su hermano Pedro*, de Heladio de Cesarea (siglo IV), no contiene el episodio de Juliano porque su autor nunca supo de ello. El sueño premonitorio fue atribuido a Basilio con posterioridad a Heladio, como pronto en el siglo V.

4. La *Vita San Basilio* incorpora el episodio del sueño en alguna recopilación tardía, quizá hacia el siglo IX como indica Muraviev.

5. La disputa entre Basilio y Valente podría haber sido el origen del relato que recoge el pseudo Anfiloquio.

6. El *Romance de Juliano* habla de otro sueño similar y otros protagonistas, Joviano y Marcur, pero con la misma víctima, Juliano. Según Muraviev la primera versión de este romance se habría redactado poco después de la muerte de Joviano, a finales del siglo IV. No es desencaminado pensar que la redacción original del sueño tuviese como protagonista del magnicidio a Mar Curión, ya que es el protagonista de la primera visión y el nombre «Mercurio» de la segunda visión sea fruto de un error en las redacciones posteriores del romance.

En nuestra opinión parece claro que el *Romance de Juliano* es el documento más antiguo de todos los que transmiten un sueño premonitorio sobre la muerte del apóstata, incluido el relato de Sozómeneo, del que podría ser una fuente. Pero a diferencia de Sozómeneo, quien expone primero las diferentes teorías «humanas», el romance no contempla ninguna hipótesis al margen de la justicia divina. Además en él encontramos los elementos de la leyenda que

31. ORLANDI: *La leggenda...* pp. 124-126.

pueden considerarse más primitivos: el amigo o familiar de Juliano que tiene la visión cuando está camino de Persia (como se encarga de recoger Sozómeno), y la milicia celeste.

Es importante tener en cuenta aquí el papel de la comunidad cristiana siríaca en la transmisión de todas estas leyendas. Los textos siríacos han difundido y mantenido una tradición con elementos muy originales. Incluso puede que aportasen información clave sobre el caso de Juliano desde el primer momento. R. Browning es de la opinión de que el propio Libanio habría obtenido de una fuente siríaca la idea de que el asesino podría ser un árabe cristiano.³²

El protagonismo de Mercurio en el romance se muestra como una helenización de una expresión árabe, o siríaca, Mar Curión y, por tanto, esta obra contiene la primera atribución del asesinato a un mártir. Con la influencia del romance y las tradiciones capadocias y antioquenas se habría generado la estructura completa del mito: sustituir a Joviano por Basilio y al Mar Curión de los Cuarenta Mártires por Mercurio. Luego la leyenda cobraría vida propia de la mano de los historiadores eclesiásticos.

UN MITO NADA INOCENTE

En el repaso al relato y mitificación de la muerte, o asesinato, de Juliano hemos dejado atrás varias preguntas. La primera es la de por qué Libanio sugiere que el asesino pudo estar a sueldo de un romano cristiano. Si tenía pruebas ¿por qué no se las presentó a Teodosio cuando le escribió la carta pidiéndole que vengase la muerte de Juliano? Es probable que las pruebas, si las hubo, fuesen muy endebles. Ni Gregorio de Nacianzo (*Or.*, v, 13) ni Filostorgio (vii, 15) dejan de contar esa teoría. Sozómeno y Sócrates Escolástico tampoco lo ocultan, y afirman que era la versión más extendida y probable. Rogaczewski lo interpreta como un intento de Libanio de convencer a Teodosio de que los dioses habían abandonado a Roma a causa de que la muerte de su adalid, Juliano, no había sido vengada, y de que el poder de los cristianos estaba haciendo que la sociedad abandone a sus dioses. Este abandono mutuo acarrearía grandes males para el imperio,³³ pero si en Libanio es posible advertir esa motivación, no sucede así en Gregorio. Este podía haber ocultado la teoría del asesinato, pues se supone que solo quería atacar a Juliano. No lo hace, y podemos entender que ni siquiera le estorba si la mano del asesino sirvió de algo «saludable para todo el mundo» (*Or.*, v, 13), según sus propias palabras. Podemos afirmar que incluso le vendría bien para justificar el castigo divino.

La coincidencia de ambos autores nos hace pensar en la veracidad de la teoría. Es algo más que probable que hubiese grandes sospechas de una cons-

32. BROWNING: *The emperor...*, p. 214, Libanio cita un «taienos tis», lo que recuerda la forma siríaca antigua de referirse a los beduinos: *Tayyaye*. Según ROGACZEWSKI: *Killing Julian...*, nota 276, los «taienos» eran una tribu árabe que actuaba al servicio del mejor postor, Roma o Persia, según conveniencia.

33. ROGACZEWSKI: *Killing Julian...*, p. 85.

piración cristiana para terminar con Juliano. Y el cambio de discurso de Teodosio hacia los cristianos no debió facilitar la vida a quienes creyesen en ello. La prudencia debió ser la mejor consejera. Y, de hecho, a nadie pareció interesarle investigarlo a fondo. Ya hemos apuntado cómo la idea de una mano divina (o diabólica según el testimonio de Calisto) liberaba al estado de una investigación que, sin duda, habría creado dificultades al frágil poder de Joviano. Y aquí entra de lleno el relato siríaco del *Romance de Juliano*, exculpatorio de cualquier responsabilidad para Joviano. El sueño da el protagonismo a un mártir, se llame Curión o Mercurio. ¿Qué mejor manera de evitar cualquier investigación, y de paso librar a Joviano de sospechas, que atribuir el crimen a un enviado de Dios? El romance más bien podría apellidarse «... de Joviano», porque es a él a quien ensalza. Y la mente del autor parece haber estado puesta en apartar cualquier responsabilidad del nuevo emperador. Por si alguien tenía alguna duda, viene a decir, no solo no tuvo participación alguna en los hechos, sino que el enviado divino, el mártir guerrero, se aparece a Joviano para orar con él y advertirle de los designios de Dios.

En el siglo siguiente Sozómoeno (*HE.*, VI, 1) y Sócrates Escolástico (*HE.*, III, 21) no resisten la tentación de hablar de la teoría del asesinato. Y no creemos que sea solo por recoger con fidelidad todas las teorías, sino porque el clamor debió de ser grande. Ya hemos visto cómo ellos mismos admiten que era la versión más extendida y probable, pero ambos imponen la idea de la venganza divina. ¿Por qué? Hay mucha gente inclinada hacia la teoría del asesinato, pero la descartan sin más. ¿Qué les lleva a ello? ¿estaban obligados? La clave puede estar en una afirmación de Filostorgio (VII, 15(a)). Atribuye el asesinato a un sarraceno, una vez más, pero concluye que para un cristiano solo hay una verdad: Cristo se dirigió contra el emperador «abominable». Es evidente que hacia la mitad del siglo V se estaba imponiendo una teoría en este asunto. Sozómoeno arma la estructura con sus relatos de los sueños, abriendo camino para que se convierta en una idea hegemónica. No sabemos si estaba en la mente de Sozómoeno crear esa idea hegemónica, pero si debió estarlo en la de algunos obispos de Oriente. La responsabilidad divina de la muerte de Juliano pudo ser utilizada con el propósito de enterrar con él a un paganismo que se resistía a desaparecer.

Pese a lo que en algún momento tras el reinado de Teodosio pudo parecer, el paganismo no estaba acabado ni había capitulado. Como describen G. Fernández y S. Gómez, hubo episodios de enfrentamientos virulentos entre paganos y cristianos a caballo de los siglos IV y V, e incluso se detecta un intento de resistencia anticristiana en sectores paganos muy localizados³⁴. Desde la sede obispal de Constantinopla Juan Crisóstomo exhorta a los aristócratas a que cristianicen sus latifundios, sobre todo en Oriente.³⁵ Y sus homilías están

34. R. GONZÁLEZ FERNÁNDEZ y M. P. SANCHO GÓMEZ: «Filosofía y paganismo en las postrimerías del Imperio Romano de Occidente. El caso del cónsul Mesio Febo Severo», en *Panta Rei. Revista digital de ciencia y didáctica de la Historia*, Murcia, 2017, pp. 59-69.

35. *In Act.* XVIII, 4-5, PG 60, p. 146 ss.

salpicadas de ataques a los habitantes de Fenicia y Siria por su paganismo. MacMullen destaca que en el siglo V los monjes son quienes hacen una labor intensa para convertir Siria y Palestina, territorios donde el paganismo pervivía en múltiples formas.³⁶

Entre las élites del imperio también hay ejemplos significativos. En Oriente tenemos a Flavio Asclepiodoto, tío de la emperatriz Elia Eudocia, esposa de Teodosio II. Pese a su paganismo ocupó varios cargos importantes (Conde de la Sagrada Dádiva, prefecto del pretorio de Oriente y cónsul en 423) hasta que fue depuesto por las acusaciones contra él de Simeón el Estilita. Y en Occidente está Mesio Febo Severo, filósofo y cónsul en 470 con el emperador Procopio Antemio. Antemio, que reinó en Occidente de 467 a 472, se rodeó de una corte ilustrada y no ajena al paganismo.

La legislación se volvió muy severa contra quienes, al modo de Juliano, abjurasen del cristianismo para volver a dioses paganos. Todo un capítulo del libro XVI del *Codex Theodosianus*, el séptimo, se dedica a recopilar normas contra quienes hagan apostasía. Graciano y Teodosio, en 381 decretan que no puedan hacer testamento quienes sean declarados apóstatas. (*Cod. Theod.*, XVI, 7, 1). Dos años más tarde se deniega el derecho de hacer testamento y de heredar a quienes «ad paganos ritus cultusque migrarunt» (*Cod. Theod.*, XVI, 7, 2). En 391 los emperadores exhortan a Flaviano, prefecto del pretorio, para que quienes abandonen la verdadera fe y profanen el santo bautismo sean expulsados de cualquier asociación; no se les debe permitir dar testimonio ni testificar ni heredar (*Cod. Theod.*, XVI, 7, 4). Y en el mismo año se ordena que quienes reverencien a los dioses paganos pierdan todas las dignidades heredadas (*Cod. Theod.*, XVI, 7, 5). Honorio y Arcadio legislan contra aquellos que, siendo cristianos, se manchen con los ídolos y las supersticiones impías, de modo que pierden el derecho de hacer testamento (*Cod. Theod.*, XVI, 7, 6). La cuestión no se resolvió, pues en 426 Teodosio II y Valentiniano III añaden cuatro normas más contra los apóstatas (*Cod. Theod.*, XVI, 7,7). No solo eso, sino que durante la primera mitad del siglo V se legisla duramente contra el uso de los templos y otros lugares de culto. Rosa Sanz ha apuntado que en los años que transcurren entre los reinados de los dos Teodosios los castigos contra las ceremonias en templos paganos se convierten en algo determinante para su desaparición.³⁷

Además de la resistencia del paganismo a desaparecer, durante el siglo V los obispos cristianos se enfrentaban a una constante rivalidad entre ellos, que desembocaba en la condena como herejes de quienes no lograban la victoria de sus ideas en los concilios. De Éfeso (431) salieron condenados Nestorio y Pelagio. Y en Calcedonia (451) los monofisitas recibieron una derrota severa. Pero mucho antes el propio Juan Crisóstomo sufrió los ataques de Teófilo de

36. R. MACMULLEN: *Christianity and Paganism in the Fourth to Eighth Centuries*, Yale University Press, New Haven-Londres, 1997, p. 17.

37. SANZ SERRANO: *Cesset superstitio...*, p. 119.

Alejandría, quien le acusaba de origenista. Juliano, por el contrario, había tratado de mantenerse al margen de esas disputas cristianas. Y sobre todo había optado por mantener neutral al Estado. Uno de los efectos de su edicto sobre la libertad de culto (Iul., *Ep.* 114, 435d-436b; y Amm. Marc., xxii, 5, 3), fue el retorno de condenados al exilio por su fe y la restitución de las propiedades confiscadas en tiempos de Constancio II. Juliano no protege a ninguna facción. Pero curiosamente, en vez de contribuir a la pacificación de la Iglesia, provocó no pocos episodios de venganzas de aquellos que habían sido postergados o exiliados. La interpretación de esta norma y estos hechos por la historiografía ha variado desde culpar a Juliano de malas artes para enfrentar a los cristianos entre sí, a entender que era el resultado lógico de una política imperial que había optado por apartarse de los asuntos cristianos lo más posible.³⁸ Amiano interpretó que la intención de Juliano era aumentar las discrepancias entre los cristianos, para debilitarlos (xxii, 5, 3-4), mientras el propio Juliano, en la *Ep.* 114 replica al obispo de Bosra que sus leyes han sido más beneficiosas para los cristianos que las de su primo Constancio, porque ha dado libertad a todas las formas de culto, y ha pedido a los paganos que no actúen con la misma codicia. ¿Sentido de la justicia u oportunismo maquiavélico de Juliano?³⁹

Todo ello se tradujo indudablemente en una pérdida de privilegios para los obispos y las comunidades cristianas. Buenacasa enumera entre esos privilegios perdidos las *annonae* a favor de la Iglesia, las vírgenes y las viudas, la jurisdicción episcopal, el privilegio de testar a favor de las viudas, el derecho a usar el *cursus publicus*, la exención de los clérigos de ocupar puestos en los senados urbanos, con sus correspondientes cargas fiscales, y la restitución de las tierras de los templos ocupadas por comunidades cristianas. R. Sanz recoge las prerrogativas de los eclesiásticos e interpreta que les dotaban de una superioridad jurídica incluso frente al poder civil.

La reforma de la enseñanza, por la que Juliano impuso la obligación de que los profesores no pudieran ser cristianos, también afectó al poder de los obispos, quienes usaban la educación para el adoctrinamiento. Muchos autores han interpretado el hecho como un claro ataque anticristiano, siguiendo a Amiano (xxii, 10, 7), pero es complejo discernir si su anticristianismo aparente era de verdad el objetivo que se perseguía, o solo es fruto de la interpretación de los obispos perjudicados. Según Buenacasa, el objetivo era reformar el cuerpo de profesores y el papel de las curias en su elección, y la supuesta persecución de los docentes cristianos es una tergiversación.⁴⁰ Por tanto, no está nada claro que hubiese una persecución explícita de los jerarcas cristia-

38. C. BUENACASA PÉREZ: «La persecución del emperador Juliano a debate: los cristianos en la política del último emperador pagano (361-363)», en *Cristianesimo nella Storia*, Bolonia, 2000, n.º 21/3, pp. 514-515.

39. R. M. SANZ SERRANO: «Fundamentos ideológicos y personales en el pronunciamiento del Emperador Juliano», *Potestas*, Valencia, 2009, n.º 2, pp. 107-108.

40. BUENACASA PÉREZ: *La persecución del emperador Juliano...*, p. 519-520.

nos, pero sí queda de manifiesto que Juliano pretendía reducir su poder en beneficio de los cultos tradicionales.

LA DEMONIZACIÓN DEL RIVAL

En este contexto no resulta extraño que en el seno de las comunidades cristianas se generase un ambiente de demonización del enemigo, y creemos que en la iglesia oriental hubo una intencionalidad a la hora de elegir ese enemigo: Juliano.

Desde los momentos posteriores a su muerte, a Juliano se le trata como hereje y enemigo público. Gregorio de Nacianzo le acusa de haber llevado a la ruina al Estado por su política (*Or.*, iv, 7.4), y a la mayor derrota de la historia (*Or.*, v, 15). Para Bernardi, la *Invectiva* de Gregorio contra Juliano es un acto de acusación pública, como si estuviese dirigiéndose a un tribunal imaginario.⁴¹ Gregorio pinta al emperador como la representación de Satán, pero también como alguien que con sus acciones ha castigado a un pueblo que está olvidando a Dios. Presentar al emperador como castigo divino es una inmejorable manera de crear odio hacia su figura. Bernardi lo interpreta como un «acto solemne de prescripción contra Juliano»,⁴² tratándolo como al peor de los herejes.

No se queda atrás el autor del *Romance de Juliano*. A la hora de hablar de Juliano le llama constantemente «el perverso», por contraposición al santo Joviano. Si, como parece, el romance se escribió poco después de la muerte de Joviano, con la aparente intención de loar su figura, y de paso exculparle por la entrega de Nisibis a los persas, es lógico que se haga de Juliano el antihéroe. Pero es algo más: es el reflejo negativo de Joviano. Mientras Juliano es descrito como el lobo que pretende matar a la cristiandad frente al Constantino pastor, o como la zorra miserable que ha arrebatado el reino del gran león que representaba Constantino, Joviano es un hombre de Dios, el nuevo Constantino.⁴³ El romance al completo es una obra que parece estar compuesta para denigrar a Juliano. La segunda parte, previa al relato de la campaña persa de Juliano, cuenta la ficción del martirio de un obispo romano, Eusebio, perseguido por el emperador. El texto no ahorra en crueldad. Juliano nunca coincidió en Roma con ningún obispo Eusebio; primero porque no visitó Roma siendo emperador. Y segundo porque hubo un obispo de ese nombre a principios del siglo iv, pero no fue torturado ni obligado a abandonar su fe por nadie. El texto gira en torno a la intención de convertir a Juliano en la personificación del mal y de la muerte.⁴⁴

41. J. BERNARDI: «Gregoire de Naziance, critique de Julien», en *Studia Patristica*, Berlín, 1976, n.º xiv, pp. 283.

42. BERNARDI: *Gregoire de Naziance...*, p. 284.

43. DRIJVERS: *Religious conflict in the...*, pp. 10-12.

44. Ver a este respecto las conclusiones de DRIJVERS, pp. 22-23.

La animadversión contra Juliano es palpable también en Sozómeno, quien, al inicio de su libro VI, dice que Juliano pasó junto a Edesa sin detenerse porque aborrecía a los habitantes de esa ciudad debido a que eran cristianos desde hacía mucho tiempo. (VI, 1). En realidad parece que Juliano prefirió ir hasta Carrae (Harrán, sudeste de Anatolia), donde había un templo de Júpiter en el que quería hacer sacrificios, y en ese caso Edesa constituía una etapa menor y prescindible. El deseo de Juliano de cumplir con su costumbre de realizar sacrificios no implica aborrecimiento a nadie, ni desaire a ninguna comunidad. Pero para los obispos, que veían disminuir su poder y los privilegios alcanzados, cualquier ocasión era buena para culpar a Juliano de alguna ofensa.

Es difícil entender las razones por las que Sozómeno carga las tintas sobre la justicia divina. Es muy probable que, al igual que Sócrates Escolástico, intentase apartar la mirada de la sociedad sobre un crimen cuya investigación causaría dificultades a los sucesores de Juliano, todos ellos cristianos confesos: la muerte había sido un castigo divino, y ejecutada por un enviado de Dios; nada que objetar y nada que investigar. Algún autor apunta en otra dirección más compleja: la intención habría sido dejar constancia del poder de las jerarquías eclesiásticas, y de que los líderes de los cristianos eran los únicos dignos de controlar al estado según los designios divinos.⁴⁵

La animadversión se fue transformando en manipulación. A Juliano se le fueron atribuyendo no solo males para la patria o para la Iglesia, sino crímenes. Mientras que en torno a la figura de muchos mártires se construye una hagiografía cargada de milagros, en torno a Juliano se crea un antimito que le culpa de cosas horribles. La acusación más grave es la de recurrir a la adivinación y la magia. Teodoreto (*HE.*, III, 25-26) le acusa de haber cometido crímenes horribles de magia. Las palabras que le dedica son, como mínimo, poco agradables. El cargo de haber recurrido a la magia era una de las peores desgracias que podía caerle a una persona. Esta y la adivinación, en todas sus formas, eran consideradas delito a ambos lados del imperio. Un caso relevante fue el de Máximo, amigo e instructor de Juliano, condenado a muerte por consultar sobre el futuro de Valente. Y recordemos el proceso contra Prisciliano, al que se acusó de haber practicado la magia.⁴⁶

En *Cod. Theod.*, IX, 16, 4 se impone la pena capital a quienes recurran a la aruspicina o a los caldeos y magos. Valentiniano, Valente y Graciano imponen la máxima pena a quienes incurran en ello (*Cod. Theod.*, IX, 16, 7 y 9).

Juliano tenía especial predilección por realizar sacrificios en ceremonias diversas, y en numerosas ocasiones recurría a los arúspices; de hecho, en la campaña de Persia llevaba con él varios adivinos etruscos. Según Amiano, habían interpretado la aparición de un meteorito en el cielo, la noche anterior de

45. ROGACZEWSKI: *Killing Julian...*, p. 121.

46. R. M. SANZ SERRANO: «La persecución material del paganismo y su proyección en la Península Ibérica», en *In memoriam Agustín Díaz Toledo*, Granada, 1985, pp. 415-416, aporta un resumen de la gravedad de la acusación.

la muerte del emperador, como un mal presagio, y habían recomendado a Juliano no emprender ninguna acción militar (xxv, 2, 7-8). Sin embargo, Juliano rechazó obedecer a los astros. Culpar a Juliano de usar la magia, como si sus consultas a los arúspices fuesen delitos, es una exageración de los cristianos, aprovechando la ironía de Gregorio de Nacianzo sobre el lugar donde fue herido de muerte Juliano, el hígado, órgano favorito de consulta de los arúspices etruscos.

El esfuerzo por culpar a Juliano de magia tiene su culmen en Teodoreto, quien dedica un capítulo de su obra, el 26, a describir los «misterios abominables de la magia descubiertos después de la muerte de Juliano». Teodoreto ya había dado muestras de su falta de equidad a la hora de tratar a Juliano en capítulos anteriores, así que no extraña su inquina. Podemos sumar más invenciones para culpabilizar a Juliano de crímenes inexistentes. Dos fuentes distintas, el *Acta Vetera*⁴⁷ y el *Martyrium* de San Simeón Metafrastes cuentan la historia de tres hermanos árabes, Manuel, Sabel e Ismael, que habrían sido martirizados por orden de Juliano.

Otras «culpabilidades» falsas son el martirio de los santos Bibiana, Dafrosa, Flaviano, Fausto y Pigmenius, según una supuesta pasión de Donato (*BHL*, 1322 y 6849); la muerte de Artemio en Antioquía (*BHG*, 170-174); la pasión de San Elophius.⁴⁸ Más allá de estas manipulaciones, resulta destacable la vigencia a través del tiempo de la figura de Juliano como hacedor de mártires.

MODELANDO AL HÉROE

Al tiempo que va creciendo la imagen negativa de Juliano, se va construyendo la contraria, la del héroe que salva al mundo del emperador diabólico. El mito de Mercurio se construye entre el siglo v, cuando Sozómoeno escribe sobre los sueños premonitorios, y el vi, cuando Juan Malalas pone nombre al protagonista. Entre tanto la leyenda va tomando forma en la comunidad siríaca con el relato complejo del *Romance de Juliano*. Tiempo después la fusión de la vida de Basilio el Grande y la tradición siríaca creará la leyenda definitiva, con Mercurio y Basilio como personajes protagonistas.

Mercurio, un soldado escita del ejército de Decio, era cristiano por tradición familiar. Se distinguió en la lucha contra los bárbaros gracias a que el arcángel san Miguel se le apareció en sueños y le dio una espada para hacer frente a los enemigos, según se cuenta en el Encomio de Mercurio de Acacio de Cesarea.⁴⁹ Al día siguiente luchó con dos espadas, la suya y la de san Miguel, haciendo retroceder a los bárbaros (de ahí su nombre en árabe, Abu Seifein). Decio premió a Mercurio con un ascenso, pero cuando a la hora de celebrar

47. *Acta Sanctorum Junii III*, pp. 289 ss. Analecta Bollandiana, 1701.

48. H. C. TEITLER: *The last pagan emperor: Julian the Apostate and the War against Christianity*, Oxford U. P., 2017, pp. 118 y ss., y caps. 5 y 17.

49. *Corpus dei Manoscritti Copti Letterari*, *vid. supra*, nota 16.

la victoria se negó a participar en el sacrificio a Artemis, Decio lo degradó y mandó encarcelarlo. La persistencia de Mercurio como cristiano lo condenó a diversas torturas, de las que se curó milagrosamente. Por último, Decio lo envió a Cesarea para ser decapitado. El resto, la leyenda de su milagro principal, ya la conocemos.

Para los cristianos, Mercurio es uno de los santos militares,⁵⁰ y tanto en Oriente como en Occidente varias iglesias dicen guardar reliquias suyas. La iconografía es tan variada como distintos los lugares donde se le rinde culto.⁵¹ Mercurio a caballo matando a Juliano es un trasunto de san Jorge y, sobre todo, de san Miguel. Aunque en alguna ocasión se incluyen elementos iconográficos especiales, como es el caso de los κυνοκεφαλοι ('cinocéfalos'), unos seres con cara de perro que en el arte oriental acompañan a algunos santos militares.⁵² Puede distinguirse a esos seres en la esquina superior derecha del cuadro de Lalibela. Los soldados martirizados eran un buen campo donde escoger modelos ejemplares. Las jerarquías eclesiásticas utilizaron a los santos militares como justificación de una nueva persecución, la de la herejía y sus seguidores, en la que el ejército se empleó como herramienta secular al servicio de la Iglesia.⁵³ El recurso a las armas para preservar la fe, muy alejado del cristianismo original, necesitaba explicarse teológicamente con ejemplos de santos guerreros, la milicia celeste, cuya principal misión era combatir el mal.

Rosa Sanz dice que la figura de los santos fue creada para combatir el paganismo y atraer fieles al cristianismo,⁵⁴ y en este caso la idea no puede ser más clara. De un guerrero martirizado, algo milagrero, se pasó a crear un héroe que había derrotado a la personificación del paganismo, casi al mismo demonio según Gregorio de Nacianzo. Es, en definitiva, la construcción de un mito como «historia ejemplar» en el sentido que le dio Mircea Eliade.⁵⁵ La muerte de Juliano a manos de un santo enviado del cielo, con nombre de dios pagano como ironía del destino, simboliza la muerte de la Roma pagana, y como tal se divulgó entre las comunidades cristianas, con formas no siempre iguales, pero con un mismo objetivo. Mercurio pasa de ser un dios grecorromano a ser un héroe santo, milagroso, al servicio del dios cristiano y de su Iglesia.

La construcción de la imagen de Mercurio converge con la construcción de la imagen de Basilio de Cesarea, en cuya hagiografía también hay numerosas

50. Las leyendas sobre los santos militares orientales fueron recogidas por H. DELEHAYE: *Les legendes grecques des saints militaires*, París, 1909.

51. RAMÓN TEJA y SILVIA ACERBI: «Apuntes hagiográficos e iconográficos sobre un modelo de santidad militar: Mercurio-Abu Seifein, el mártir de las dos espadas», en *Gladius*, Madrid, 2011, n.º xxxi, pp. 189-202.

52. A. IBÁÑEZ CHACÓN: «San Mercurio y los cinocéfalos: hagiografía y folclore», *Collectanea Christiana Orientalia*, 16, Córdoba, 2019, pp. 31-50.

53. J. F. SHEAN: «Soldiering for God: Christianity and the Roman Army», en *History of Warfare*, Leiden, 2010, n.º 61, p. 175.

54. SANZ SERRANO: *La persecución material del paganismo...*, p. 158.

55. M. ELIADE: *Tratado de historia de las religiones. Morfología y dinámica de lo sagrado*. Ed. Cristianidad, Madrid, 1981, pp. 430-431.

manipulaciones, no solo la del sueño premonitorio. Una de las más destacadas es la que protagoniza su hermano Gregorio, obispo de Nisa, quien esgrime razones teológicas al explicar por qué sitúa la fiesta en honor de su hermano el 1 de enero, pese a no ser la fecha de su muerte ni de su nacimiento. Subyace en ello además una clara intención antipagana, sustituir las fiestas de las calendas de enero por la conmemoración de quien, de entonces en adelante, sería llamado san Basilio el Grande. Otro ejemplo de construcción colectiva de un mito, un ejemplo a seguir para la comunidad cristiana de Cesarea.⁵⁶

CONCLUSIÓN

La muerte de Juliano en la campaña de Persia se atribuyó oficialmente a un lance de guerra, pero los autores que relatan los hechos o los recogen de versiones más o menos indirectas coinciden en afirmar que la versión más extendida era la de que la lanza podía haber partido de una mano amiga, o de un sicario a sueldo de los grupos cristianos del ejército. Libanio trató de implicar en la investigación a Teodosio, aunque el asunto debió silenciarse pronto. Solo Amiano descarta tal teoría, pero no es terminante, ya que él mismo recuerda cómo hasta los persas se mofaban de los romanos porque el rumor de una traición había llegado hasta sus filas. Si hubo sospechas, no hubo interés en investigarlas.

Los autores cristianos que trataron la figura de Juliano, a la hora de hablar de su muerte en batalla no quisieron adentrarse en la polémica de la autoría, pese a que, como reconocieron casi todos ellos (Gregorio de Nacianzo el primero, y luego Teodoreto de Ciro, Sozómoeno, Sócrates Escolástico e incluso Filostorgio) la posibilidad de una traición era la versión más extendida. Sócrates duda y plantea un dilema. Para tratar de resolverlo aporta el testimonio de quien pudo ser un testigo directo, el *domesticus* Calisto; un testimonio que, oportunamente, tiene la virtud de alejar la sospecha de los soldados cristianos y desviarla hacia un *daimon*. Sozómoeno intenta apuntalar esa teoría aportando otro testimonio quimérico: dos supuestos sueños premonitorios. Filostorgio zanja el tema al afirmar que solo hay una verdad para los cristianos, la de la voluntad de Cristo. A partir de ahí ya quedó trazado el camino para imponer una idea dominante, y no solo una figura literaria, sino un mito con una intención muy concreta, a nuestro entender.

Los hechos, o la poca información que se tenía sobre ellos, fueron manipulados con el objetivo de crear un mito que ejemplificase el fin del paganismo gracias a la intervención divina. En el contexto de las luchas doctrinarias de los siglos V y VI, y como herramienta para erosionar lo más posible las prácticas paganas que pervivían en Oriente, la muerte/derrota de Juliano por interven-

56. L. F. MATEO SECO: *Vida de Macrina y Elogio de Basilio, de San Gregorio de Nisa*, Ciudad Nueva, 1995, p. 30.

ción divina era un hecho idóneo, que convenía no desaprovechar. El mito no se construye de un plumazo, sino que va adquiriendo elementos, tonalidades y matices poco a poco, con el aporte de varios documentos y autores, hasta llegar a la versión definitiva. Fuentes como Juan Malalas o el *Romance de Juliano* aportan nuevos elementos a la idea del sueño premonitorio transmitida por Sozómoeno, principalmente el santo vengador, aunque usan dos nombres que pueden confundirse, Curión y Mercurio. Otras aportaciones proceden de crónicas de la comunidad cesareense, como la Historia de Acacio y el Encomio de Mercurio. En esta tradición cesareense se enmarca la imagen del otro personaje santo que completa el mito, Basilio. El documento clave para perfilar la teoría del sueño premonitorio, así como probablemente el más antiguo, es el *Romance de Juliano*, que recopila la tradición de la comunidad siríaca sobre el paganismo y el triunfo de Dios.

El mito, en sus fases constructivas y en su forma final, muestra una cara poco inocente cuando se analiza de cerca: tiene una gran carga religiosa, pero también política, pues plantea de manera implícita una lección a tener en cuenta por los emperadores, el camino que no deben seguir. La justicia del cielo caerá sobre aquel gobernante que se aparte de los designios de la Iglesia, tal como le ocurrió a Juliano. Ese es el mensaje que se quiere transmitir. La expresión «venciste Galileo» puesta por Teodoreto en labios de un Juliano moribundo es el símbolo expreso del mensaje.

La comunidad siríaca parece haber tenido bastante protagonismo tanto en la génesis del mito como en su transmisión, pues como han demostrado varios autores (Drijvers, Muraviev) sus documentos han influido en la leyenda de San Basilio y Mercurio que ha perdurado en el mundo copto, en incluso en el árabe. La forma más extendida de la leyenda de Basilio y Mercurio en los ámbitos ortodoxo y copto es precisamente la escrita por el árabe Severo Ben Al'Ashmunein. En Occidente se asentará la del pseudo Anfiloquio.

Los protagonistas del mito, Juliano y Mercurio, son sometidos a un proceso de cambio: de denigración el primero y de exaltación el segundo. En virtud de ellos Juliano representará, durante siglos, no solo al paganismo, sino a la forma más abominable del mal, mientras que en torno a Mercurio se crea una hagiografía con hechos que originalmente se habían atribuido a otro santo, Curión, uno de los Cuarenta Mártires de Sebaste. El santo militar, al que se hace soldado de la milicia celeste, es la herramienta perfecta para cumplir la venganza de la Iglesia ofendida.

La implicación de Basilio en la leyenda es parte de la manipulación posterior del propio mito, pues en su origen el sueño premonitorio lo tuvieron distintos personajes, desde Joviano hasta Dídimo de Alejandría. Cuando el pseudo Anfiloquio compendia la vida de San Basilio (no antes de finales del siglo VIII), recoge ya la leyenda completa, con los tres protagonistas bien definidos.

Sobre la responsabilidad de la muerte del emperador se ha escrito mucho, pero en realidad nunca se ha llegado a una conclusión. En algún caso incluso

se ha especulado con un acto suicida del propio emperador,⁵⁷ pero no tenemos ninguna constancia de ello en ninguna de las fuentes. Por el contrario, como hemos explicado al principio, dichas fuentes tienden a señalar las sospechas.

¿Hubo traición? Hay muchos indicios que apuntan en esa línea, casi todas las fuentes hablan de ello, aunque Amiano lo desmiente (solo él). ¿Pudo ser solo una figura literaria o el rumor tenía base? La confusión de la escaramuza pudo hacer que ni quien realmente hiriese a Juliano sobreviviera y, por tanto, aunque fuese persa, jamás habría reclamado la recompensa. Además ¿habría reconocido en la persona a la que hirió al emperador romano? Recordemos que Juliano había olvidado ponerse la coraza con las prisas. Señalar a un sarraceno (el *taienos* de las fuentes) dirige la mirada hacia un bárbaro, un extranjero, lo que siempre facilita las cosas. Pero eso tampoco libraría de las sospechas a los cristianos, porque las tribus árabes, mercenarias en las guerras entre romanos y persas, habían comenzado a aceptar el cristianismo desde antes de la campaña persa de Juliano. Lakmidas, ghasanidas y otras tribus emparentadas con ellos formaron parte de la vida de la frontera durante varios siglos, navegando como pudieron en los vaivenes religiosos y políticos de ambos imperios. Los interrogantes sobre la mano que clavó la lanza en el costado de Juliano son muchos y estamos lejos de poder esclarecerlos.

Basilio, como era esperable dado su cargo y posición, también participó en la mitificación de los mártires antes de ser él mismo objeto de los hagiógrafos. En su Panegírico sobre los Cuarenta Mártires de Sebaste (*Hom. XIX*) se dirige a sus fieles en Cesarea y les explica, entre otras cosas, que la patria de los mártires es la ciudad de Dios. La misma ciudad de Dios en la que el rey Lalibela decidió colocar la iglesia de Beit Mercoreos al hacer tallar su doble Jerusalén en la arenisca roja de la meseta etíope. Lalibela trató de representar la ciudad santa en dos sectores, el terrenal y el celestial, separados por un foso en el que corre un arroyo, trasunto simbólico del Jordán. Beit Mercoreos, la versión etíope de San Mercurio, fue alojado en una pequeña iglesia del lado celeste, como si se tratase de cumplir de esa manera con los designios de San Basilio. Allí continua, siendo objeto de culto por los cristianos etíopes, como su papel de mártir y soldado salvador de la cristiandad frente al mal merece.

57. SANZ SERRANO: *La persecución material del paganismo...* p. 115.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES ANTIGUAS (EDICIONES UTILIZADAS)

Acta Sanctorum

Analecta Bollandiana, 1701. <https://cutt.ly/VyMjyRA>

Acta Martyrum

OSCAR VON GEBHARDT (ed.): *Acta Martyrum Selecta Ausgewählte Märtyreracten, und andere Urkunden aus der Verfolgungszeit*, Berlín, 1902, pp. 166-181. <https://bit.ly/2XL8FeZ> (Consultada en 9/2019).

Ammiano Marcelino

HARTO TRUJILLO, M.ª LUISA, *Amiano Marcelino, Historia*. Akal, Madrid, 2002.

Basilio de Cesarea

—: «In XL martyres sebastenses», en J. P. MIGNE, J. P.: *Patrologiae Cursus Completus Series Graeca (PG)*, 1835, vol. 31, pp. 507 ss. <http://patristica.net/graeca/> (Consultada en 9/2019). Edición digital en francés en el sitio de Philippe Remacle (1944-2011). <https://cutt.ly/6yMjcuc> (Consultada en 9/2019).

VALDÉS GARCÍA, MARÍA ALEJANDRA (trad.): *Basilio de Cesarea, Panegíricos a los mártires. Homilias contra las pasiones*, Ciudad Nueva, Biblioteca de Patristica, 73, Madrid, 2007.

Efraim el Sirio

LIEU, SAMUEL N. C. (ed.): *The Emperor Julian. Panegyric and Polemic*, Liverpool University Press, 1989.

Eutropio

FALQUE, EMMA (trad.): Breviario. Libro de los césares, Gredos, Madrid, 1999. Edición digital en inglés: <https://cutt.ly/syMjTdj> (Consultada en 9/2019).

Filostorgio

AMIDON, PHILIP R.: «Philostorgius: Church History», en *Writings from the Greco-Roman World*, Society of Biblical Literature, Atlanta, 2007, n.º 23.

Gregorio de Nacianzo

LUGARESI, L.: *Contra Juliano, Or. V, La Morte di Giuliano l'Apostata: orazione V*, Firenze, 1997.

KING, C. W., *Julian the Emperor: Gregory Nazianzen's two Invectives and Libanius' Monody with Julian's Extant Theosophical Works*, Bohn's Classical Library, London, 1888. <https://cutt.ly/syMjPQh> (Consultada en 9/2019).

Juan Malalas

—: «Chronographia», en DINDORE, LUDWIG, *Corpus Scriptorum Historiae Bizantinae*, Bonn, 1831, edición griega-latina. <https://cutt.ly/1yMjSKf> (Consultada en 9/2019).

Juliano

GARCÍA BLANCO, J. y JIMÉNEZ GAZAPO, P., *Juliano, Contra los galileos; Cartas y fragmentos; Testimonios; Leyes*, Madrid, Gredos, 2008.

Libanio

GONZÁLEZ GÁLVEZ, Á. (trad.): *Cartas, libros I-IV*, Biblioteca Clásica Gredos, 336, Madrid, 2005.

VV. AA.: *Discursos*, Biblioteca Clásica Gredos, 3 vols., Madrid, 2001.

Mattera, L.: *Monodia por Juliano. La Monodia di Libanio per Giuliano Imperatore*, en AAP. 1992, n.º 41.

NORMAN, A. F., *Libanius, Selected Orations*, LOEB Classical Library 451. Todas en edición digital en inglés por ROGER PEARSE, Ipswich, Reino Unido, 2003. <https://cutt.ly/PyMjKnJ> y <https://cutt.ly/tyMjK2g> (Consultada en 9/2019).

Manuscritos coptos sobre Mercurio

Corpus dei Manoscritti Copti Letterari, Unione Accademica Nazionale, Università di Roma La Sapienza. Istituto Patristico Augustinianum. <https://cutt.ly/wyMjXVF> (Consultada en 9/2019).

Pseudo Amphilocio

COMBEFIS, F., *Sanctorum Patrum Amphilochii Iconensis, Methodi Patarensis et Andreae Cretensis opera Omnia quae supersunt*, París, 1964

Severo Ben Al'Ashmunein

EVETTS, B., *History of the Patriarchs of the Coptic Church of Alexandria. Arabic text edited, translated and annotated by...*, París, 1904. <https://cutt.ly/hyMjCVt> (Consultada en 9/2019).

Romance de Juliano

GOLLANZ, H., *Julian the Apostate. Now Translated for the First Time from the Syriac Original [...]*, Oxford U. Press, Londres, 1928. Edición digital cortesía de gallica.bnf.fr / Bibliothèque Nationale de France (Consultada en 9/2019).

Sócrates Escolástico

The Ecclesiastical History of Socrates Scholasticus, edición en inglés a cargo de ZENOS, A. C. en P. SCHAFF, y H. WACE, (eds.), *Nicene and Post-Nicene Fathers, Socrates & Sozomenus Ecclesiastical Histories*, second series, vol. 2, Christian Classics Ethereal Library, 1956. <https://cutt.ly/vyMjB2b> (Consultada en 9/2019).

Sozómeneo

HARTRANFT, C. D, EN P. SCHAFF, Y H. WACE, (eds.): «The Ecclesiastical History of Sozomen, comprising a history of the church, from A. D. 323 to A. D. 425», *Nicene and Post-Nicene Fathers, Socrates & Sozomenus Ecclesiastical Histories*, second series, vol. 2, Christian Classics Ethereal Library, EE. UU., 1956. <https://cutt.ly/pyMj0hf> (Consultada en 9/2019).

Teodoreto

COUSIN, L., *Histoire de l'Eglise. Ecrite par Théodoret*, París, 1686. <https://cutt.ly/EyMj2ad> (Consultada en 9/2019).

Zósimo

CANAU MORÓN, J. M. (ed.): *Nueva historia*, Gredos, Madrid, 1992.

PUBLICACIONES REFERIDAS EN LAS NOTAS

ARCE, J.: «Estudios sobre el emperador Fl. Cl. Juliano. Fuentes literarias. Epigrafía, Numismática», en *Anejos de Archivo Español de Arqueología*, VIII, CSIC, Madrid, 1984.

BERNARDI, J.: «Gregoire de Naziance, critique de Julien», en *Studia Patristica*, XIV, Berlín, 1976.

BIDEZ, J.: *La vie de l'empereur Julien*, París, 1930.

BOWERSOCK, G. W.: *Julian the Apostate*, Londres, 1978.

BROWNING, R.: *The Emperor Julian*, Berkeley University of California Press, 1978.

BUENACASA PÉREZ, C.: «La persecución del emperador Juliano a debate: los cristianos en la política del último emperador pagano (361-363)», en *Cristianesimo nella Storia*, Bolonia, 2000, n.º 21/3, pp. 509-529.

CHADWICK, H.: *Prisciliano de Ávila*, Madrid, 1977.

CONTI, S.: «Un autor antiguo en la tradición cultural española: el emperador Juliano el apóstata en la literatura del siglo XVII», en Francisco L. Lisi (ed.): «Res Publica Litterarum». Documentos de trabajo del Grupo de Investigación Nomos. Suplemento Monográfico Tradición Clásica y Universidad, Siglos XV-XVIII», *Comunicaciones*, Universidad Carlos III, Madrid, 2008, n.º 32.

DE BÉJAR, F.: *Historia de la vida de San Basilio el Grande*, Madrid, 1736.

DELEHAYE, H.: «The Forty Martyrs of Sebaste», en *American Catholic Quarterly Review*, 1899, n.º 24, pp. 161-171.

—: *Les legendes grecques des saints militaires*, París, 1909.

DRIJVERS, J. W.: «Religious conflict in the Syriac Julian Romance», en P. BROWN y R. LIZZI TESTA (eds), *Pagans and Christians in the Roman Empire (IVth-VIth Century A. D.) The Breaking of a Dialogue. Proceedings of the International Conference at the Monastery of Bose (October 2008)*, Berlín, 2011, pp. 131-162.

ELIADE, M.: *Tratado de historia de las religiones. Morfología y dinámica de lo sagrado*, Ed. Cristiandad, Madrid, 1981.

- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, R. y SANCHO GÓMEZ, M. P.: «Filosofía y paganismo en las postrimerías del Imperio Romano de Occidente. El caso del cónsul Mesio Febo Severo», en *Panta Rei. Revista digital de ciencia y didáctica de la Historia*, Murcia, 2017, pp. 59-69.
- IBÁÑEZ CHACÓN, A.: «San Mercurio y los cinocéfalos: hagiografía y folclore», en *Collectanea Christiana Orientalia*, Córdoba, 2019, n.º 16, pp. 31-50.
- MACMULEN, R.: *Christianity and Paganism in the Fourth to Eighth Centuries*, Yale University Press, New Haven-Londres, 1997.
- MARCOS, M.: «“He forced with gentleness”: Emperor Julian’s attitude to religious coercion», en *Antiquité Tardive (AnTard)*, Brepols, Bruselas, 2009, n.º 17, pp. 191-204.
- MATEO DONET, M. A.: «Las actas de los mártires: una actualización de los documentos sobre los primeros cristianos», en *Augustinianum*, Italia, 2014, n.º 54.
- MATEO SECO, L. F.: *Vida de Macrina y Elogio de Basilio, de San Gregorio de Nisa*, Ed. Ciudad Nueva, 1995.
- MONTOYA MARTÍNEZ, J.: «La literatura caballeresca en la obra de Alfonso X», en *Revista de Filología Románica*, vol. II, Madrid, Universidad Complutense, 1997, n.º 14, pp. 299-313.
- MORENO PAMPLIEGA, J.: «Encuentros, desencuentros y reencuentros con Juliano: el emperador apostata y sus secuelas a lo largo de la historia», en *Fortunatae*, La Laguna, 2012, n.º 23, pp. 97-112.
- MUÑIZ GRIJALBO, E.: «El ideal imperial en la obra de Libanio», en *Habis*, Sevilla, 2000, n.º xxxi, pp. 355-363.
- MURAVIEV, A. V.: «La partie syriaque du dossier hagiographique de Saint Basile», en *VII Symposium Syriacum, Orientalia Christiana Analecta*, Roma, 1998, n.º 256, pp. 203-210.
- : «The Syriac Julian Romance and its Place in Literary History», en *Khristianskij Vostok*, 1999, n.º 1/7.
- : «The Syriac Julian Romance as a Source of the Life of St. Basil the Great», en M. F. Wiles y J. Yarnold (eds.): *Studia Patristica, vol. XXXVII, Papers presented at the Thirteenth International Conference on Patristic Studies held in Oxford 1999. Cappadocian Writers. [Other Greek Writers]* (Leuven 2001), pp. 240-249.
- MURDOCH, A.: *The Last Pagan: Julian the Apostate and the Death of the Ancient World*. Stroud, Reino Unido, 2008.
- ORLANDI, T. y GRIBOMONT, J.: «Basilio di Cesarea nella letteratura copta», en *Rivista degli studi orientali*, 1975, vol. 49, n.º 1/2, pp. 49-59.
- : «La leggenda di San Mercurio e l’uccisione di Giuliano l’apostata», en *Studi Copti*, Milán, 1968, pp. 96-100.
- RENUCCI, P.: *Les idées politiques et le gouvernement de l’empereur Julien*, Bruselas, 2000.
- ROGACZEWSKI, B. J.: «Killing Julian: the Death of an Emperor and the Religious History of the Later Roman Empire», en *Theses and Dissertations*, University of Wisconsin Milwaukee, 2014, n.º 423.
- ROSS, A. J.: *Ammianus’ Julian: Narrative and Genre in the Res Gestae*, Oxford, 2016.
- SANTOS YANGUAS, N.: «El pensamiento historiográfico de Amiano Marcelino», en *Estudios Clásicos*, Madrid, 1976, n.º 77, pp. 103-122.
- SANZ SERRANO, R. M.: «La persecución material del paganismo y su proyección en la Península Ibérica», en *In memoriam Agustín Díaz Toledo*, Granada, 1985.
- : «Cesset superstitio: la autopsia de un conflicto», en *Gerión*, Anejo, Madrid, 2003, pp. 97-167.
- : «Fundamentos ideológicos y personales en el pronunciamiento del Emperador Juliano», en *Potestas, Revista del Grupo Europeo de Investigación Histórica*, Valencia, 2009, n.º 2, pp. 83-115.
- SHEAN, J. F.: «Soldiering for God: Christianity and the Roman Army», en *History of Warfare*, Leiden, 2010, n.º 61.
- SPINELLI, M.: *Il pagano di Dio: Giuliano l’Apostata l’imperatore maleditto*, Ariccia, Italia, 2015.
- TALLOEN, P.: «From Pagan to Christian: Religious Iconography in Material Culture from Sagalassos», en I. Lavan y M. Mulryan (eds.): *The Archaeology of Late Antique Paganism* Leiden, 2011.

- TANTILLO, I.: *L'imperatore Giuliano*, Roma, 2001.
- : «Per delle biografie dell'imperatore Giuliano», en A. Marcone (ed.), *L'imperatore Giuliano. Realtà storica e rappresentazione*. Mondadori, Milán, 2015.
- TEITLER, H. C.: *The last pagan emperor. Julian the Apostate and the War against Christianity*, Oxford U. P., 2017.
- TEJA, R. y ACERBI, S.: «Apuntes hagiográficos e iconográficos sobre un modelo de santidad militar: Mercurio-Abu Seifein, el mártir de las dos espadas», en *Gladius* Madrid, 2011, n.º xxxi, pp. 189-202.
- TOUGHER, S.: *Julian the Apostate*, Edimburgo, 2007.

VESTIRSE PARA LA GUERRA. REALIDAD Y FICCIÓN EN LAS IMÁGENES DE LA CONQUISTA DE TÚNEZ¹

GETTING DRESSED FOR WAR. REALITY AND FICTION IN THE IMAGES OF THE CONQUEST OF TUNIS

MIGUEL ÁNGEL ZALAMA
Universidad de Valladolid

Recibido: 21/04/2020. Evaluado: 26/05/2020. Aprobado: 27/05/2020.

RESUMEN: En mayo de 1535 Carlos V pasó revista a las tropas que había reunido para ir contra Barbarroja, convertido en almirante de la armada turca, que se había instalado en Túnez. Para la expedición, el emperador se hizo acompañar de cronistas y del pintor Jan Cornelisz Vermeyen, con la intención de dejar constancia de la gesta. Mas también le preocupó la imagen que proyectaban sus huestes, a las que quiso presentar magníficamente vestidas en la revista de las tropas que se hizo en Barcelona, y la provisión de tiendas de campaña. Y es que a la guerra no solo se iba con armas.

Palabras clave: Carlos V, tapices, conquista de Túnez, arte y poder, representación del poder

1. Este trabajo se ha llevado a cabo en el marco del Proyecto de Investigación I+D del Ministerio de Ciencia, Investigación y Universidades HAR2017-84208-P «Reinas, princesas e infantas en el entorno de los Reyes Católicos. Magnificencia, mecenazgo, tesoros artísticos, intercambio cultural y su legado a través de la historia».

ABSTRACT: In May 1535 Carlos V reviewed the troops he had gathered to go against Barbarossa, who had become the admiral of the Turkish navy, which had settled in Tunis. For the expedition the emperor was accompanied by chroniclers and the painter Jan Cornelisz Vermeyen, with the intention of recording the feat. But he was also concerned about the image projected by his hosts, whom he wanted to present magnificently dressed in the review of the troops that was made in Barcelona, and the supply of tents. And the thing is that one not only goes to war with weapons.

Key words: Charles V, tapestries, conquest of Tunis, art and power, image of power

INTRODUCCIÓN

La conquista de Túnez en el verano de 1535 fue una de las grandes gestas bélicas llevadas a cabo por el emperador Carlos V. Fue cantada como un gran triunfo y con frecuencia se ha sacado del ámbito puramente militar y político para ver un verdadero símbolo en la acción: Carlos V retomaría la senda de san Luis de Francia en el siglo XIII, con lo que estaríamos ante una nueva cruzada contra el infiel, pero también se ha querido ver al emperador como a un nuevo Escipión, no en vano la ciudad de Túnez está junto a Cartago, de manera que esta sería la cuarta guerra púnica, e incluso se ha identificado a Carlos V con Hércules,² quien habría pasado de África a España para realizar su décimo trabajo, robar el ganado de Gerión. Este vivía en Eritea, lugar identificado con Cádiz, y al cruzar el estrecho para entrar en a la península ibérica habría llevado consigo las columnas.³ Así se representará a Carlos V en una rodela realizada en Italia poco después de la conquista de Túnez en la que el emperador, triunfante, va seguido del héroe que porta las columnas.⁴ No en vano en los tapices que conforman la serie de la conquista de Túnez aparecen en las cenefas laterales representaciones de la columnas de Hércules con el lema «PLVS OVLTRE» (figs. 1 y 2).

2. SYLVIE DESWARTE-ROSA: «L'expédition de Tunis (1535): Images, interprétations, repercussions culturelles» en BARTOLOMÉ BENASSAR Y ROBERT SAUZET (eds.), *Chrétiens et musulmans à la Renaissance. Actes du 37eme Colloque International du CESR*, Honore Champion Éditeur, Paris, 1998, pp. 75-132.

3. EARL E. ROSENTHAL: «Plus Ultra, Non Plus Ultra. The invention of the Columnar device of Emperor Charles V at the Court of Burgundy in Flandres in 1516», en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1973, n.º 36, pp. 198-230.

4. Patrimonio Nacional, Madrid, Real Armería, cat. D.63. Cfr. FERNANDO CHECA CREMADES; *Carlos V. La imagen del poder en el Renacimiento*, El Viso, Madrid, 1999, pp. 201-202.



Fig. 1. *Apotheosis de Carlos V. Rodela*. Anónimo italiano, c. 1534/5-1540. Ø 53,8 cm. Acero, oro y plata. Patrimonio Nacional, Madrid, Real Armería, cat. D.63.



Fig. 2. *La revista de las tropas en Barcelona*. Detalle (tapiz n.º 2 de la serie de la conquista de Túnez). Manufactura de Willem de Pannemaker, 1548-1554. Oro, plata, seda y lana. Patrimonio Nacional, Madrid, Palacio Real.

La jornada de Túnez del verano de 1535 tuvo su máxima muestra visual en una serie de doce paños (Patrimonio Nacional) tejidos en lana y seda, con hilos revestidos de plata y oro, de los que los números 8 y 11 se han perdido,⁵ pero afortunadamente conservamos los cartones de los paños desaparecidos, debidos al pintor Jan Cornelisz Vermeyen, quien contó con la colaboración de Pieter Coecke van Aelst (Viena, Kunsthistorisches Museum), con lo que conocemos perfectamente la serie completa. De las victorias alcanzadas por Carlos V, solo la conquista de Túnez y la batalla de Pavía, en 1525, que supuso la victoria sobre los franceses y la captura de su rey Francisco I, fueron reproducidas en vida del emperador en sendas series de tapices manufacturados en los Países Bajos. El estudio de los hechos acaecidos en la toma de Túnez, que desalojó al pirata Khair-ed-Din, Barbarroja, almirante de la armada turca desde 1533, del enclave estratégico de Túnez desde donde podía atacar impunemente las costas de Italia y España,⁶ ha sido abordado en diferentes ocasiones y con diversos puntos de vista, como también se ha realizado el estudio de los tapices,⁷ en sus aspectos artísticos, representativos y de propaganda, sin dejar de lado la corografía, tanto del paisaje como de las ciudades.⁸ No obstante, a pesar de que las crónicas nos han dejado muchas referencias a la manera de presentarse los hombres de armas

5. PAULINA JUNQUERA DE VEGA y CONCHA HERRERO CARRETERO: *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional. I. Siglo XVI*, Patrimonio Nacional, Madrid, 1986, pp. 73-91.

6. Todos los estudios posteriores se basan en ALONSO DE SANTA CRUZ: *Crónica del emperador Carlos V*, III (Ed. de RICARDO BELTRÁN y RÓZPIDE y ANTONIO BLÁZQUEZ y DELGADO-AGUILERA), Real Academia de la Historia, Madrid, 1922, pp. 255-293, y PRUDENCIO DE SANDOVAL: *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V*, II Bartholomé Paris, Pamplona, 1614, pp. 208-288. Sandoval escribió décadas después de los acontecimientos, pero manejó el manuscrito de ANTONIO DE SANABRIA, *Comentarios y guerra de Túnez*, Mss. 1937 en la Biblioteca Nacional de España, que da puntual referencia de lo acaecido.

7. Los estudios sobre los tapices de la conquista de Túnez son numerosos y desde diversos puntos de vista, *cfr.* HEINDRIK J. HORN: *Jan Cornelisz Vermeyen. Painter of Charles V and his Conquest of Tunis: Paintings, Etchings, Drawings, Cartoons and Tapestries*, Davaco, Doornspijk, 1989; WILFRIED SEIPEL y GEORG J. KUGLER (eds.): *Der Kriegszug Kaiser Karls V. gegen Tunis. Kartons und Tapisserien*, Kunsthistorisches Museum, Viena, 2000; MIGUEL ÁNGEL BUNES IBARRA y MIGUEL FALOMIR FAUS: «Carlos V, Vermeyen y la conquista de Túnez», en JOSÉ LUIS CASTELLANO CASTELLANO y FRANCISCO SÁNCHEZ-MONTES GONZÁLEZ (coords.), *Carlos V. Europeísmo y universalidad*, V, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 2001, pp. 243-257; MIGUEL ÁNGEL DE BUNES IBARRA: «Vermeyen y los tapices de la conquista de Túnez. Historia y representación», en BERNARDO J. GARCÍA GARCÍA (ed.): *La imagen de la guerra en el arte de los antiguos Países Bajos*, Fundación Carlos de Amberes, Madrid, 2006, pp. 95-134; JUAN LUIS GONZÁLEZ GARCÍA: «Pinturas tejidas. La guerra como arte y el arte de la guerra en torno a la empresa de Túnez (1535)», *Reales Sitios*, 2007, n.º 174, pp. 24-47; FERNANDO CHECA: *Tesoros de la Corona de España. Tapices flamencos en el Siglo de Oro*, Fonds Mercator, Bruselas, 2010 (Traducción de la edición francesa *Tapisseries flamandes. Pour les ducs de Bourgogne, l'empereur Charles Quint et le roi Philippe II*, Fonds Mercator, Bruselas, 2008), pp. 153-179; SABINE HAAG y KATJA SCHMITZ-VON LEDEBUR (dirs.): *Kaiser Karl V. erobert Tunis*, Kunsthistorisches Museum, Viena, 2013; IAIN BUCHANAN: «The Conquest of Tunis», en ELIZABETH CLELAND (dir.): *Grand Design. Pieter Coecke van Aelst and Renaissance Tapestry*, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 2014, pp. 320-335; ANTONIO GOZALBO NADAL: «La representación artística de la campaña de Carlos V en Túnez (1535): estado de la cuestión», *Fòrum de recerca*, 2015, n.º 20, pp. 229-245; IAIN BUCHANAN: *Habsburg Tapestries*, Brepols, Turnhout, 2016, pp. 181-197; MIGUEL ÁNGEL ZALAMA: «Los tapices de la Conquista de Túnez en las Descalzas Reales», en FERNANDO CHECA (dir.): *La otra corte. Mujeres de la Casa de Austria en los Monasterios Reales de las Descalzas y la Encarnación*, Patrimonio Nacional, Madrid, 2019, pp. 330-337.

8. CECILIA PAREDES: «Pavie, Bruxelles, Barcelone et Tunis. Quelques portraits de villes dans les tapisseries de Charles Quint», en KATRIEN LICHTERT, JAN DUMOLYN y MAXIMILIAAN MARTENS: *Portraits of the City: Representing Urban Space in Later Medieval and Early Modern Europe*, Brepols, Turnhout, 2014, pp. 117-118.

en la parada militar que se realizó antes de hacerse a la mar en Barcelona, solo un estudio reciente parece haberse centrado de forma específica en este aspecto, haciendo una exégesis a partir de los testimonios de la campaña.⁹ Se trata de un aspecto, por otro lado, nada baladí, pues el emperador se preocupó personalmente de que en el «alarde», «muestra general» o «reseña», según se refieren a la parada los cronistas,¹⁰ sus hombres fuesen perfectamente ataviados, por lo que dictó la orden de procurar diferentes tipos de paños y colores, con un coste considerable, para las libreas además de calzas y gorros. Junto a esto, también se preocupó de que se hiciesen tiendas de campaña para alojar a los combatientes y que los protegiesen de la intemperie. Estos términos ahora los conocemos gracias a lo detallado de la documentación al respecto; los podemos comparar con las representaciones que se hicieron de la jornada de Túnez y así llegar a determinar hasta qué punto la crónica visual de la contienda se corresponde con la realidad (fig. 3).



Fig. 3. *La revista de las tropas en Barcelona* (tapiz n.º 2 de la serie de la conquista de Túnez). Manufactura de Willem de Pannemaker, 1548-1554. 532 x 715 cm. Oro, plata, seda y lana. Patrimonio Nacional, Madrid, Palacio Real

9. ANTONIO GOZALBO NADAL: «“De la reseña que el emperador mandó hacer de los grandes y caballeros de su Casa y Corte”. The Military March in Honour of Charles V before the Conquest of Tunis (Barcelona, 1535)», en OSKAR J. ROJEWSKI y MIROSLAWA SOBZYŃSKA-SZCZEPAŃSKA: *Court, Nobles and Festivals: Studies on the Early Modern Visual Culture*, University of Silesia Press, Katowice, 2019, pp. 107-123.

10. SANDOVAL: *Historia de la vida y hechos...*, p. 215, utiliza tanto «muestra» como «muestra general»; SANTA CRUZ, *Crónica del emperador...*, p. 257, se refiere al desfile, pues los nobles con sus huestes desfilaron delante del emperador, como «reseña».

PREPARATIVOS PARA LA CAMPAÑA DE TÚNEZ

La expedición a Túnez fue cuidadosamente preparada por el emperador, que estaba decidido a poner fin a los desmanes del corsario Barbarroja, muy fortalecido tras convertirse en almirante de la armada turca. Así se lo declara a sus vasallos de la Corona de Castilla el primero de marzo de 1535 desde Madrid: «considerando la importancia desta empresa y lo que en ella va a toda la cristiandad y principalmente a nuestros reinos y estados, autoridad y reputación» y, más adelante, puntualiza que «he determinado de ir a Barcelona, así para acabar de expedir y poner en orden la dicha armada, como para darla favor y esforzarla y estar más cerca y poder mejor mirar, proveer...».¹¹ A diferencia de lo que ocurrió en su primer gran triunfo, la batalla de Pavía, donde el emperador no participó, en la empresa de Túnez queda claro que desde el primer momento decidió tomar parte en la contienda e incluso, y así termina su escrito, estaba dispuesto a «embarcarme si viere ser necesario». A pesar de la duda que muestra sobre su intervención directa, todo indica que estaba decidido a ponerse al frente, en contra de los que le decían sus consejeros y la emperatriz.¹²

Nada ni nadie consiguió disuadir al emperador. El 2 de marzo de 1535, un día después de confiar su decisión, salió de Madrid en dirección a Barcelona, adonde llegó el 3 de abril, y allí permaneció hasta que el 30 de mayo,¹³ cuando subió a bordo de la galera La Bastarda y se hizo a la mar. Desde que tomó la decisión de atacar a Barbarroja en su feudo, Carlos V se preocupó de preparar a su ejército, que debía agruparse en Barcelona. Allí llegaron los efectivos españoles y portugueses, pues Juan III, cuñado del emperador, envió una considerable armada con un galeón que, a decir del cronista Santa Cruz, causó admiración, pues «traía treinta y seis tiros gruesos por banda»,¹⁴ un verdadero acorazado para la época. A estos navíos se unieron los españoles más las galeras de Andrea Doria.¹⁵ Todos salieron con dirección a Cagliari, al sur de Cerdeña, para desde allí, con los efectivos que se habían sumado, italianos y caballeros de la Orden de Malta, dirigirse a su objetivo: Túnez.

Carlos V quiso dejar constancia de la empresa, la primera batalla importante en la que iba a participar al frente de las tropas, y para ello llevó consigo a los cronistas Diego de Guevara y Alonso de Santa Cruz, quien se convertiría en cosmógrafo imperial, y al pintor flamenco Jan Cornelisz Vermeyen, de manera que así se aseguraba de que no se perdería la memoria de los hechos, tanto

11. MANUEL FERNÁNDEZ ÁLVAREZ: *Corpus documental de Carlos V, I, (1516-1539)*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1973, p. 408.

12. MANUEL FERNÁNDEZ ÁLVAREZ: *Carlos V. El César y el hombre*, Espasa-Calpe, Madrid, 1999, pp. 493-494.

13. MANUEL DE FORONDA Y AGUILERA: *Estancias y viajes del emperador Carlos V*, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1914, pp. 400-404.

14. SANTA CRUZ: *Crónica del emperador...*, p. 255.

15. FERNÁNDEZ ÁLVAREZ: *Carlos V. El César...*, pp. 498-499.

escrita como visual. En este último aspecto, destaca la serie de doce tapices, de los que se han conservado diez,¹⁶ manufacturados a partir de 1548 por el tapicero de Bruselas Willem de Pannemaker. Los cartones corrieron a cargo de Jan Cornelisz Vermeyen, con la ayuda de Pieter Coecke van Aelst,¹⁷ pues después de una década de los acontecimientos sin que se hubiese prestado atención a los dibujos que el primero realizó *in situ*, en 1546 se le ordenó trabajar con rapidez para completar el conjunto de paños. La empresa, no obstante, no se dio por concluida hasta 1554.¹⁸

Por el resultado final, no hay duda de que Vermeyen tomó unos apuntes muy detallados, que se pueden constatar en el trazado con rigor científico del mapa (pañó número 1), que por otra parte no se entiende sin el concurso del cosmógrafo Santa Cruz,¹⁹ o la representación de Túnez (paños números 9 y 10), que es fiel a la realidad en diferentes aspectos, así como la vista de Barcelona, ciudad desde la que zarpó la armada y en la que el emperador hizo una revista de las tropas (pañó número 2).²⁰ Mas la veracidad no solo se limita a la corografía; los atuendos de los personajes y de los soldados, además de las tiendas de campaña, también muestran un alto grado de realismo, pues ahora sabemos cómo iban vestidos y cómo eran las tiendas que les daban cobijo (fig. 4).

Preciso es recordar que lo que hoy entendemos por representaciones fieles de la realidad no era lo mismo en el siglo XVI. Ya Aristóteles en su *Arte poética*, si bien distinguía entre el historiador y el poeta no por la manera de expresarse sino por la veracidad de los hechos que relataban, no dejaba de decir que «la poesía es más filosófica y doctrinal que la historia, por cuanto la primera considera principalmente las cosas en general, mas la segunda las refiere en particular».²¹ Es decir, no entendía la historia sin poesía ni lo contrario. Platón veía en la mimesis, cuando lo era del mundo sensible, una doble mentira, pues no dejaba de ser sino una burda copia de la que ya lo era del mundo de las ideas. En este sentido se entiende que tanto la Antigüedad clásica como el Renacimiento no tuviesen mayor problema en copiar enmendado. Luciano de Samósata, escritor el siglo II muy leído en la Edad Moderna, apelaba a que la

16. JUNQUERA DE VEGA y HERRERO CARRETERO: *Catálogo de tapices...*, pp. 73-91.

17. Diez de los doce cartones originales se conservan en el Kunsthistorisches Museum, en Viena. Se han perdido los números 1 y 9, que afortunadamente no coinciden con los paños que a su vez han desaparecido de Patrimonio Nacional.

18. GUY DELMARCEL: *Flemish Tapestry*, Thames & Hudson, Nueva York y Londres, 1999, p. 368; BUCHANAN: «The Conquest of Tunis», p. 330.

19. FERNANDO CHECA CREMADES: «The Language of Triumph: Images of War and Victory in Two Early Modern Tapestries Series», en FERNANDO CHECA CREMADES y LAURA FERNÁNDEZ-GONZÁLEZ (eds.): *Festival Culture in the World of the Spanish Habsburgs*, Ashgate, 2015, pp. 26-28; ANTONIO GOZALBO NADAL: «Tapices y crónica, imagen y texto: Un entramado persuasivo al servicio de la imagen de Carlos V», *Potestas. Revista de Estudios del Mundo Clásico e Historia del Arte*, 2016, n.º 9, p. 112.

20. HORN: *Jan Cornelisz Vermeyen...*, pp. 181-187; PAREDES: «Pavie, Bruxelles, Barcelone et Tunis...», pp. 121-125.

21. ARISTÓTELES: *El arte poética* (Ed. JOSEPH GOYA y MUNIAIN), Espasa-Calpe, Madrid, 1948 [1798], p. 45.

historia debía mantener un equilibrio entre la narración y la verosimilitud.²² Esto es esencial tenerlo presente para poder entender el grado de realismo que hay en las representaciones de la batalla de Túnez.



Fig. 4. *El mapa* (tapiz n.º 2 de la serie de la conquista de Túnez). Manufactura de Willem de Pannemaker, 1548-1554. 520 x 895 cm. Oro, plata, seda y lana. Patrimonio Nacional, Madrid, Palacio Real.

CARLOS V REVISLA TROPAS EN BARCELONA

Dos semanas antes de embarcarse hacia su objetivo, Carlos V ordenó que se hiciese una parada militar en Barcelona. Al hecho, recogido en las diferentes crónicas,²³ se dedica el segundo de los paños (y de los cartones), *La revista de las tropas en Barcelona* (525 x 712 cm), de los doce que conforman la serie. Como los demás tapices, muestra una amplia cenefa que en la parte superior incluye una cartela en la que se explica el episodio en español, y una segunda cartela en la parte inferior con la misma indicación resumida en latín; dos escudos imperiales en sendas esquinas superiores y otros dos que muestran la cruz de san Andrés con el toisón de oro en las inferiores, junto con la aparición de las columnas de Hércules y el lema «PLVS OVLTRE» en las cenefas laterales en los dos primeros paños, mientras que en el resto solo aclaran a quién estaban dedicados en la parte izquierda, para dejar su lugar a una tercera cartela explicativa de los acontecimientos.

22. CHECA CREMADES: «The language of triumph...», p. 28.

23. GOZALBO NADAL: ««De la reseña ...», pp. 107-123.

Alonso de Santa Cruz es uno de los cronistas que nos ha dejado una relación detallada de lo que ocurrió y que se puede comparar con el tapiz manufacturado por Willem de Pannemaker a partir del cartón que pintaron Vermeyen y Coecke van Aelst. Sabemos que tuvo lugar el 14 de mayo y fue en respuesta al desasosiego que mostraban los grandes señores que se habían allegado con sus huestes a Barcelona sin saber muy bien cuál era su destino. Como inquirieron al emperador sobre el asunto, este, por toda respuesta, ordenó que al despuntar el día estuviesen en formación y «mandó que delante de él pasase cada grande con sus continos». Aunque todavía no habían llegado todos los personajes que iban a participar en la batalla, allí se encontraba el conde de Benavente, que desfiló el primero «con veinte caballeros armados en blanco, vestidos de terciopelo morado con una manga de tela de plata y del mismo terciopelo y el vestido de tela de oro frisada y las cubiertas de su caballo de lo mismo», escoltado por doce mozos de espuelas. El duque de Alba fue el siguiente en desfilar con otros tantos caballeros y ricamente ataviado, «vestido de brocado pelo y las cubiertas del caballo de lo mismo». Tras ellos los condes de Valencia, Orgaz y Chinchón, los marqueses de Aguilar, Montes Claros, Lombay..., y el cuñado del emperador, el infante don Luis de Portugal «de tela de plata frisada con bordaduras coloradas, y cuatro hombres de armas y un paje vestido de terciopelo pardo». La lista de personajes es numerosa y a la mayoría se contenta con nombrarlos sin entrar en la forma en que iban vestidos. Curiosamente, Santa Cruz tampoco lo recoge del emperador, del que se limita a decir que «salió muy gentil hombre cabalgando en un caballo turco con una maza de armas en la mano, andando de cuadrilla en cuadrilla, ordenando y repartiéndola gente», hasta que reunió a setecientos jinetes que entraron de tres en tres en la ciudad.²⁴ Más explícito es Sandoval²⁵ quien, sin acallar su fuente, copia literalmente el comentario recogido por el franciscano Alonso de Sanabria.²⁶ Así, sabemos que:

Mandó el emperador pregonar muestra general para los catorze de mayo, y este día a la cinco de la mañana salió su magestad al lugar que estaua señalado, armado de todas armas, saluo la cabeça que llevó descubierta, con vna maça de hierro dorada en la mano [...] Tomada la muestra de todos se boluío a palacio, yendo delante del dozientos hombres de guarda con libreas, los ciento españoles y los otros ciento alemanes. Seguían a estos cien archeros de a caualllo con libreas amarillas, y faxas de terciopelo morado, armados con coseletes y celadas, y lanças de armas con sus banderas coloradas: luego yuan veynte y dos pages cada vno en su caualllo de la caualleriza del emperador y vestidos de vna librea: trayan algunos caualllos cubiertas, y testeras, otros con paramentos a la

24. SANTA CRUZ: *Crónica del emperador...*, pp. 257-261.

25. SANDOVAL: *Historia de la vida y hechos...*, pp. 214: «vi un libro que escriuió desta jornada el obispo Sarauia [sic] frayle francisco...». Alonso de Sanabria, que no Sarabia, fue obispo de Drivasto, en Albania, desde 1541.

26. Cfr. ALONSO DE SANABRIA: *Comentarios...*

turquesca, y otros a la gineta con ricos jaezes. Cada paje llevaba en la mano las armas que podía jugar y vsar el emperador en la guerra. Vno llevaba el almete, o celada, otro la lança de armas, otro la gineta, otro la rodela, otro vn arco con flechas, otro vallesta, otro vn arcabuz, y assí todos los señores y caualleros cortesanos yvan de de tres en tres, y detrás de cada tres caualleros tres pajes que les lleuauan las armas, lança y celada; los cauалlos encubertados, las armas, y vestidos de tanta riqueza quanta a cada vno fue posible.²⁷

No se trata de una simple relación erudita por parte del cronista, sino que la manera de presentarse Carlos V y sus soldados formaba parte de un plan preconcebido meses antes. De hecho, procurar mostrarse con toda la magnificencia propia de su estatus era algo obligado en las grandes fiestas y ceremonias, que habitualmente se acompañaban de justas y torneos en los que los caballeros salían luciendo magníficos atuendos, como ocurrió solo ocho años antes en Valladolid con motivo del nacimiento del príncipe Felipe en 1527.²⁸ Por las cuentas de la campaña sabemos que el mismo emperador se preocupó por vestir a sus huestes para la ocasión. Por cédula imperial se ordenó entregar 3074 varas de terciopelo pardo, amarillo y morado, «los colores de su magestad», además de negro, para ataviar a un centenar de miembros de cada uno de los cuerpos: la guarda española, la alemana y los archeros, y también para los gentilhombres y pajes de la caballería. El capitán de la guarda española, Luis de la Cueva, entregó a maestre Miguel Navarro, sastre, el 7 de mayo, 30 varas de terciopelo negro para su teniente, Diego Flores de Robles, y 605 varas de terciopelo amarillo, morado y pardo para cien alabarderos, con las que hacer otros tantos jubones y fajas, de manera que a cada uno le correspondían seis varas y media. Cristóbal de Rocandolf, capitán de la guarda alemana, recibió 770,5 varas de terciopelo, que entregó a los sastres Ulef Pehan y Hansquines Rugier; 744 eran de color amarillo, morado y pardo para jubones y guarniciones de 106 personas, entre las que se contaban el capellán y dos criados del capitán. A cada uno le correspondían 7 varas, quizás porque eran de más envergadura que los españoles, y dos de ellos, de los que se da el nombre, Bartolomé y Nicolás, «que heran grandes hombres», incluso recibieron «dos varas de ventaja». Al teniente del capitán de la guarda alemana le correspondieron 19 varas y cuarta de terciopelo negro y 7 y cuarta de los otros tres colores.²⁹

Ninguno de los capitanes recibió terciopelo para sí en esta partida, pero no hay duda de que su vestimenta estaría acorde, y superaría en riqueza, a la de sus tenientes. Tampoco se constata terciopelo para Gilles von Apotimans, capitán de los archeros. A su teniente le correspondieron 25 varas de terciopelo

27. SANDOVAL: *Historia de la vida y hechos...*, p. 215.

28. JESÚS F. PASCUAL MOLINA: «Magnificencia y poder en los festejos caballerescos de la primera mitad del siglo XVI», en INMACULADA RODRÍGUEZ MOYA y VÍCTOR MÍNGUEZ CORNELLES: *Visiones de un imperio en fiesta*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2016, p. 125.

29. ARCHIVO GENERAL DE SIMANCAS (AGS), CONTADURÍA MAYOR DE CUENTAS (CMC), 1.ª época, leg. 1410 s/f.

pelo negro y 4 varas al capellán, mientras que Pedro García de Landa, furrier de la compañía, junto a 99 archeros recibieron 666 varas de terciopelo morado y pardo. Monsieur de Bosu, caballero mayor, hizo llegar a través de su furrier, François, a maestre Gaspar, sastre, 929 varas y tres cuartos de terciopelo: 201 de color negro para la librea de los gentilhombres de estado de la caballería, otras tantas de color amarillo para los sayos y guarniciones de los pajes, y 527 varas de colores morado y pardo para jubones y calzas de lacayos, y para guarniciones de los sayos y capas de pajes y lacayos.³⁰

Al terciopelo hay que añadir 100 varas de raso negro para jubones de los gentilhombres y pajes de la caballeriza; 195 varas de damasco negro para 29 cantores y capellanes del emperador y otras 42 varas a maestre Nicolás, maestro de los niños cantores para siete ropetas de otros tantos niños; 44 varas de tafetán negro doble y 1779 amarillo para calzas y jubones de las guardas española y alemana y la caballeriza, en este último caso también para forros de las gorras; 99 varas de tafetán refino negro de Segovia para capas y calzas de los gentilhombres de estado; 205 varas de paño morado de Londres para los capellanes y cantores alemanes y flamencos y siete mozos, de las que ocho varas eran para el limosnero mayor, Oudart Bersaques; 666 varas de paño amarillo para sayos, capas y calzas de las gente de estado de la caballeriza, pajes y lacayos, más 77,5 varas de colores pardo y morado para guarniciones de sayos y calzas; 402 varas de tafetán negro para jubones y 1520 de tafetán blanco para su forro.³¹

Hay más partidas de tafetán y otras de cañamazo y estameña, además de gorras: 300 de grana que se trajeron de Milán, e importaron 48.225 maravedís para las guardas y los archeros. Asimismo, se compraron a Sansón Buberque, plumajero del emperador, cien plumas para los almetes de los archeros y 60 para los gentilhombres y lacayos de la caballeriza, 14 para los morriones de los lacayos y 12 para las trompetas. La lista es prolija y muestra que no se desatendieron los detalles, pues se buscaba que desfilaran los soldados con la mayor prestancia posible.³² Así lo demuestra el elevado coste de la hechura

30. AGS, CMC, 1.ª época, leg. 1410 s/f.

31. AGS, CMC, 1.ª época, leg. 1410 s/f.

32. AGS, CMC, 1.ª época, leg. 1410 s/f. «Alonso Caberás e García de Medina e Juan de la Puebla e Juan de Gante, calceteros [...] çinquenta e ocho ducados e vn terçio [...] por la hechura de çient pares de calças de paño amarillo vigarrados los muslos e quarteadas e nerbadas con aforros de tafetán que ellos hizieron para los dicho çient alabarderos españoles de la guarda de su magestad»; «A Lorenzo, bonetero, çient ducados de oro que obo de aver por dozientas e seys plumas blancas dobladas que dio las çiento e vna plumas dellas a don Luis de la Cueba capitán de la guarda española para la dicha guarda española y las çiento y çinco restantes a don Xpoual Recandolf, capitán de la guarda alemana de su magestad...»; «A mestre Adrián, sastre de los archeros a cauallo de la guarda de su magestad trezientos e seis ducados de oro [...] por la hechura de çient sayos de paño amarillo vigarrados de terçopelo morado e pardo e otros tantos manteos del dicho paño con faxas de terçopelo de las dichas colores, que hizo para noventa e nueve archeros de la dicha guarda e para Pero Gonçález de Landa furrier dellos a razón de tres ducados de oro de la hechura de cada vestuario, e vn ducado por la fechura de vn vestido de paño morado que hizo para el capellán». «A Grenadino, calcetero, quarenta y siete ducados y real e medio [...] de hechura de çiento e quatro pares de calças de paño vigarrado la vna calça, que hizo para los dichos noventa e nueve archeros e el furrier e capellán e el guardaaguja dellos e los dos moços del capitán»; «A Girardo, bonetero de su magestad [...] por cubrir de tafetán amarillo e negro ochenta sombreros [...] para la di-

de las vestimentas, que ascendió a 2300 ducados, librados por cédula real en dos plazos –1500 en abril y 800 el 8 de mayo–, para pagar a los sastres, calce-teros y plumajero,³³ lo que demuestra que las vestimentas estaban dispuestas para la parada militar que llevó a cabo Carlos V el 14 de mayo (fig. 5).



Fig. 5. *La revista de las tropas en Barcelona*. Detalle (cartón del tapiz n.º 2 de la serie de la conquista de Túnez). Jan Cornelisz Vermeyen. 1546-1550. Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Viena

En el tapiz de la *Revista de las tropas en Barcelona* se aprecia, y aún mejor en el cartón de Viena, que el emperador no aparece en lugar preeminente. Si bien está prácticamente en el centro de la composición, lo cierto es que no es fácil darse cuenta de su presencia a primera vista, pues los caballeros del

cha gente del estado de la caballeriza a razón de dos reales e medio...»; «A Baldobinos de Paz, çapatero, setenta e dos ducados [...] por çinquenta e tres pares de baras que dio a Francisco, furrier, e maestre Gaspar, sastre de la cavalleriza de su magestad, para los gentiles hombres de la dicha cavalleriza e pajes e menestri-les de su magestad e por veynte e quatro pares de bozeguís de cordobán que fizo e dio al dicho maestre Gaspar para los dichos pajes de su magestad»; «a Oliber sastre catorze ducados que hobo de aver por la hechura de siete ropas con sus chapirones de paño morado e syete sayos del mismo paño e seyete ropas de damasco e syete jubonbes de tafetán negro, aforradas en tafetán blanco, que hizo para siete niños cantores de la capilla de su magestad e Greardino calçétero ducado e medio por la hechura de siete pares de calças que hizo para los dichos niños y a Ana, flamenca, dos ducados por la fechura de veynte e vna camisas que hizo para los dichos niños...»; «A Graçia la guantero quatro ducados por dos dozenas de guantes a dos reales catalanes cada par para los dichos pajes e se entregaron a maestre Gaspar sastre de la cavalleriza e los dio a los dichos pajes», etc.

33. AGS, CMC, 1.ª época, leg. 1410 s/f.

primer plano, ataviados con todo lujo, captan nuestra atención. Incluso los soldados provistos de armadura destacan más que Carlos V. Es evidente que las inscripciones del paño, los símbolos heráldicos y el lema imperial no ofrecían dudas de quién era el protagonista, pero llama la atención que no tenga una mayor presencia, por lo que lleva a pensar que este así lo dispuso. No obstante, esto es contradictorio con la importancia que toma la imagen contundente de la pintura de Tiziano, *Carlos V a caballo en Mühlberg*,³⁴ de 1548, fecha en la que se comenzaron a tejer los paños. Aunque el emperador se muestra en una postura similar a una imagen en el muro occidental del Arco de Constantino en Roma, que representa a Trajano aclamado por los Dacios, lo que entronca con la Antigüedad clásica,³⁵ no se comprende bien su presencia en segundo plano.

Si pasamos a los detalles tampoco hay coincidencia entre las dos imágenes del emperador, salvo que va a caballo. Tanto en el tapiz número 2, como en los números 8 y 11 (en estos dos últimos casos en los cartones, pues los paños se han perdido) y en los que también aparece representado, si bien en un plano incluso más secundario, Carlos V monta un caballo alazán, que más parece de raza española que árabe –«turco», a decir de Santa Cruz–, pues tiene un porte poderoso y el cuello y la cabeza con mucha presencia. El caballo lleva como protección pechera y barda bellamente acuchilladas, la última reflejada en un dibujo del *Inventario iluminado*, custodiado en la Real Armería de Madrid.³⁶ El emperador luce una armadura con una decoración similar al arreo del caballo y cubre su cabeza con una visera; como símbolos de su preeminencia lleva el bastón de mando y collar de la Orden del Toisón de Oro, sin la «maza de armas» que portaba según Santa Cruz,³⁷ o la «maça de hierro dorada en la mano» que refiere Sandoval³⁸ (fig. 6).

Aunque la imagen se puede poner en relación con la difundió Hogenberg de la coronación del emperador en Bolonia en 1530, en la que aparece junto al papa Clemente VII, lo cierto es que aquí Carlos V está en primer plano, porta la corona imperial y se cubre con un manto muy rico con el águila bicéfala y tan largo que sirve de gualdrapa; incluso las riendas del caballo son más lujosas que en el segundo tapiz de la serie de la conquista de Túnez. Y si nos ceñimos al paño, es evidente que los caballeros del primer plano, que serán los principales nobles, aunque no se han podido identificar con certeza, muestran tanto en sus monturas como en sus atuendos una riqueza mayor que la del emperador. Dado que las crónicas no puntualizan cómo iba este vestido, no se puede saber hasta qué punto los dibujos de Vermeyen se atenían a la realidad, si bien resulta paradójico que

34. MATTEO MANCINI: «El emperador Carlos V a caballo en Mühlberg de Tiziano, un icono para la Historia del Arte», en FERNANDO CHECA CREMADES y MIGUEL FALOMIR FAUS (eds.): *La restauración de El emperador Carlos V a caballo en Mühlberg de Tiziano*, Museo del Prado, Madrid, 2001, pp. 103-116; FERNANDO CHECA CREMADES: *Tiziano y las cortes de Renacimiento*, Marcial Pons, Madrid, 2013, pp. 257-268.

35. CHECA CREMADES: «The language of triumph...», p. 32.

36. GONZÁLEZ GARCÍA: «Pinturas tejidas...», p. 30.

37. SANTA CRUZ: *Crónica del emperador...*, p. 259.

38. SANDOVAL: *Historia de la vida y hechos...*, p. 215.

se le diese tan escasa importancia frente sus vasallos, de no ser por una decisión consciente del propio emperador, que habría preferido mostrar sus símbolos en la cenefa de los paños que su imagen viva. No obstante, el personaje a caballo que aparece a la izquierda en primer plano tiene unos rasgos similares al los de Carlos V, y porta una maza de hierro como Santa Cruz y Sandoval aseguran que este llevaba en la parada militar, con lo que aún produce más perplejidad pues, aunque es tentador querer identificar a ese jinete con el emperador, no parece que sea el mismo, si bien lleva el arma que recogen las crónicas.



Fig. 6. *Salida del enemigo de la Goleta*. Detalle (cartón del tapiz n.º 6 de la serie de la conquista de Túnez). Jan Cornelisz Vermeyen. 1546-1550. Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Viena.

Carlos V había querido que sus compañías se mostrasen perfectamente ataviadas para el alarde, y en esto sí parece que el pintor tuvo cuidado en representar lo que veía. El grupo de alabarderos que acompaña al emperador va vestido con jubones y calzas de color amarillo y pardo, en especial las «calças de paño amarillo vigarrados los muslos e quarteadas e nerbadadas con aforros de tafetán». También se puede ver el color amarillo en el jubón del trompeta con el estandarte imperial, cuya figura se recorta sobre el mar, cubierto con una

gorra con un destacado penacho. Gorras llevan los alabarderos y sombreros³⁹ la compañía de trompetas a caballo que preceden a Carlos V. Sin embargo, el color morado, que según Sandoval era visible en las «faxas de terciopelo morado» que lucían los cien archeros,⁴⁰ apenas se aprecia, salvo en las faldas que sobresalen de las armaduras de la gente a caballo que se dirige a la ciudad.

Vermeyen tuvo especial cuidado en la corografía de Barcelona y alrededores, con una vista de la montaña de Montserrat, que identifica con su nombre, y a la izquierda la de Montjuic. La representación a vista de pájaro se hace desde el norte, pues según Sandoval la parada tuvo lugar en el Campo de la Laguna, cerca de la puerta de Perpignan.⁴¹ Con facilidad se reconocen algunos edificios como las Reales Atarazanas o la iglesia de Santa María del Mar,⁴² como también será fiel en la representación de Túnez. Frente a esto, no parece que se preocupara demasiado de mostrar el orden de los participantes en el desfile, unos mil quinientos si los cronistas aciertan en su estimación, que el pintor agrupa en una ancha fila que avanza hacia la ciudad, cuando Santa Cruz declara que iban de tres en tres. Evidentemente esto no resta realismo a la representación, que no busca el detalle fotográfico sino la comprensión del acontecimiento, de manera que sí podemos asegurar que Vermeyen fue fiel en términos generales a la parada del 14 de mayo de 1535, como lo fue a la representación del espacio natural y urbano (fig. 7).

LA GUERRA CONTRA EL TURCO CONTINÚA: PREPARANDO EL CAMPAMENTO PARA LA TOMA DE ARGEL

La victoria sobre Barbarroja había sido contundente, pues se le había expulsado de Túnez, donde se repuso a su rey, Muley Hassan, pero no definitiva, pues el pirata-almirante había conseguido huir. Poco tiempo después volvió a hacerse fuerte y continuó su presión sobre los reinos cristianos del Mediterráneo, atacando impunemente la isla de Menorca desde su enclave de Argel.⁴³ Carlos V decidió ir contra él de nuevo, cuando tal vez debería haber procedido a su persecución en el momento en el que escapó tras la toma de Túnez y, de hecho, Andrea Doria fue tras sus naves, pero al no llegar a alcanzarlas rápidamente, desistió. Después del intento fallido de conseguir que Barbarroja se pasase al bando imperial mediante importantes concesiones, en el otoño de 1541 un ejército en el que iba Carlos V se dirigió a Argel. No obstante, la época era

39. AGS, CMC, 1.ª época, leg. 1410 s/f. «... a Girardo bonetero de su magestad tres mill e ochocientos maravedís que los obo de aber los seys mill e ochoçientos maravedís dellos por cubrir de tafetán amarillo e negro ochenta sombreros...».

40. SANDOVAL: *Historia de la vida y hechos...*, p. 215.

41. SANDOVAL: *Historia de la vida y hechos...*, p. 215.

42. HORN: *Jan Cornelisz Vermeyen...*, pp. 181-187; PAREDES: «Pavie, Bruxelles, Barcelone et Tunis...», pp. 121-125.

43. SANTA CRUZ: *Crónica del emperador...*, p. 282.

poco propicia por ser frecuentes las tormentas en el norte de África. Esto no disuadió al emperador, que llegó a su destino el 19 de octubre al frente de una bien pertrechada armada. La empresa se antojaba fácil pues Argel carecía de la formidable Goleta y la experiencia, y seguridad en la victoria de muchos de los soldados que habían participado en Túnez, daban por hecho la capitulación del enclave en poco tiempo. Sin embargo, el peligro del temporal del que había sido advertido el emperador no tardó en hacer su aparición. La tempestad dispersó a la armada y una fuerte lluvia anegó el campo haciendo muy difícil el avance de las tropas. Los defensores, que horas antes daban por segura su derrota, aprovecharon la embarazosa situación de los imperiales y pasaron al ataque. A su vez, las pérdidas de navíos por la tormenta fueron muy grandes, por lo que Carlos V se vio obligado a retroceder para no ser vencido, a pesar de que Hernán Cortés, que había regresado de México, quiso mantenerse en la posición para proceder al asalto en cuanto las condiciones lo permitiesen.⁴⁴



Fig. 7. *La revista de las tropas en Barcelona*. Detalle con la vista de Barcelona (tapiz n.º 2 de la serie de la conquista de Túnez). Manufactura de Willem de Pannemaker, 1548-1554. Oro, plata, seda y lana. Patrimonio Nacional, Madrid, Palacio Real

44. FERNÁNDEZ ÁLVAREZ: *Carlos V. El César...*, pp. 584-585 y 608-617.

La campaña resultó un fracaso absoluto, y lo fue porque se comenzaron tarde los preparativos necesarios. A los navíos, los marineros y los hombres de tierra había que sumar las armas, los caballos, asegurar el abastecimiento..., y algo que no suele tenerse en cuenta: las tiendas y pabellones donde se iban a resguardar mientras se procedía al asalto. Carecemos de imágenes semejantes a las dos grandes series de tapices de la batalla de Pavía y la conquista de Túnez –no tendría sentido que se hubiesen hecho para recordar una misión fallida–, pero conocemos detalles importantes sobre la provisión de las tiendas de campaña, que sin duda no serían muy diferentes de las de la expedición anterior contra Barbarroja, pues el responsable de su hechura tuvo el cargo desde fechas previas a la jornada de Túnez. Incluso podría asegurarse que tampoco habían cambiado respecto a las utilizadas en Pavía en 1525.

El responsable de las tiendas y pabellones de campaña de la Casa de Castilla de Carlos V fue el calabrés Jerónimo de Orlando. Comenzó a servir en su oficio el 17 de febrero de 1535,⁴⁵ cuando se estaba preparando la campaña de Túnez, y fue cesado el 16 de septiembre de 1548.⁴⁶ No se aclara cuál fue la razón por la que se le despidió, pero no parece arriesgado suponer que no le salieron las cuentas cuando tuvo que dar razón de ellas. Tenía un salario de 50.000 maravedís anuales desde que fue nombrado para el cargo. En 1548 reclamó que se le debían sus emolumentos nada menos que desde noviembre de 1536. Realizadas las comprobaciones se vio que no ascendía a 593.750 maravedís la deuda pendiente pues se le habían librado diversas partidas de forma que le restaban por recibir 256.250 maravedís. Aun así, la cantidad es muy importante para que hubiese decidido despreocuparse hasta después de haber sido apartado de su empleo, lo que hace sospechar que se benefició de su trabajo al margen del salario, y esa debió ser la causa de su cese.⁴⁷

45. JOSÉ MARTÍNEZ MILLÁN (dir.): *La Corte de Carlos V. Los servidores de las casas reales*, IV, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 2000, p. 281.

46. AGS, CMC, leg. 1368, s/f.

47. AGS, CMC, leg. 1368, s/f. A Jerónimo de Orlando. Traslado de la carta de libramiento que se le hizo de CCLVI U CCL que se le restauan deviendo de su salario por tenedor de las tiendas y pabellones de su majestad fasta el día que fue despedido del dicho cargo.

Don Carlos por la diuina clemencia emperador semper augusto [...] Sepades que yo el rei mandé dar e di para los nuestros contadores mayores vna cédula firmada de los serenísimos reyes de Bohemia, nuestros muy caros e amados hijos y nietos gouernadores destos nuestros reinos que está asentada en nuestros libros fecha en esta guisa: el rey: nuestros contadores mayores, sabed que Jerónimo de Orlando que a tenido el cargo de nuestras tiendas y pabellones de canpo nos a hecho relación que él a seruido el dicho ofiçio desde diez e siete días del mes de hebrero del año pasado de mill e quinientos e treinta e çinco, que le madamos seruir el dicho cargo, hasta oy, y que se le deuen del dicho tiempo trezientas mill maravedís, algo más o menos, de su salario con el dicho cargo y nos suplica mandásemos que se hiziese quenta con él de lo que así se le deuía e se los mandamos pagar porque tiene estrema necesidad y no tiene otra hazienda de que se mantener, el qual mostró vn traslado signado de escriuano público de vna nuestra cédula por donde pareçe que le mandamos seuir el dicho cargo en diez e siete días del mes de hebrero del año pasado de mill e quinientos e treinta e çinco con salario de çinquenta mill maravedís cada año, y por otra nuestra cédula paresció que en diez e seis días del mes de setienbre del año pasado de mill e quinientos e quarenta e ocho ovimos mandado que el dicho Gerónimo de Orlando no gozase del dicho salario desde en adelante, lo qual le fue notificado el dicho día y por nos visto ovimos mandado a los nuestros contadores mayores de quantas que aberiguasen por sus libros lo que paresçiese que el dicho Gerónimo de Orlando avía reçiuido y se la avía librado en quenta del dicho salario, los quales dixeron que por las quantas que se an tomado

Cuando el emperador decidió ir contra Argel, el nuevo reducto de Barbarroja tras ser expulsado de Túnez, ordenó la provisión de tiendas y pabellones para su ejército. La campaña se preparó en verano y había prisa por realizar la operación, pues, como a la postre se vio, el otoño era una época poco propicia para hacerse a la mar. El 12 de agosto de 1541 el tesorero de Barcelona Joan Ferrer Despuig, escribía al secretario Francisco de los Cobos diciendo que «ms Orlando a menester dineros para lo de las tiendas».⁴⁸ El verano avanzaba y la campaña se debía llevar a cabo cuanto antes para evitar el tiempo desfavorable. Cobos urgía al tesorero de Barcelona para que apremiase a Orlando la terminación de las tiendas, pero Ferrer no hacía sino responder al secretario imperial quejándose de la escasez de fondos para poder llevar a cabo la empresa.

La de v. s. de los VIII del presente, respuesta a las mías del postrero del pasado y tres del mismo he recibido [...] En lo de las tiendas no se pierde punto y siempre scrivo a ms Orlando dándole toda la priessa posible. Havrá quatro días que de aquí embié tres azémilas cargadas las dos de telas y la otra de varas para las paredes de dichas tiendas, y le he embiado cotoninas a más de las que le embié en días pasados, porque me ha scrito le faltavan para hazer un pabellón con sus cámaras para de camino a su magestad, como uno que tenía en Francia y así le he provehído de ellas con más las telas y varas que arriba digo, todo lo qual he comprado aquí a dinero y sin esto le provey del dinero que a v. s. scriví en días pasados y hoy hago cuenta de tomar a cambio de otra manera con qualquier interesse dozientos ducados para embiárselos, que cada día me scrive le embíe el cumplimiento de los mil ducados y como a v. s. tengo scrito esta thessorería está pobríssima y la plaça muy estrecha y no se halla ningún dinero [...] En lo que v. s. scrive de que se lleven las dichas tiendas a Mallorca y se tome aquí un navío que sea a propósito para llevallas y qual conviene paresçe assí muy bien y yo lo he hablado con el señor visorrey, el qual mandó embargar una nave que llegó aquí ayer muy buena que es de Anthoni Roig, mercader de Çicilia la qual venía cargada de sal; es muy buen navío y grueso y va muy bien atillado y lleva hartos marineros...⁴⁹

en el dicho ofiçio paresçió que el dicho Gerónimo de Orlando estaua pagado de su salario hasta fin de octubre del año pasado de quinientos e treinta e seis e que las quinientas y noventa e tres mill y seteçientas e çinquenta maravedís que montó el dicho su salario desde primero de nouiembre del dicho año de quinientos e treinta e seis hasta los dichos dies e seis de setiembre de dicho año de quinientos e quarenta e ocho, que se mandó que no serbiese más el dicho cargo, se hallaron por los libros de algunas quantas que se avían tomado que se avían librado al dicho Gerónimo de Orlando en diversos tienpos y personas treçientas e treinta e siete mill e quinientos maravedís y que no hallan ni sauen otra paga que se la haya hecho al dicho Gerónimo Orlando por que no se le libraua por su ofiçio el dicho su salario, segun lo qual parece que se le restaron debiendo dozientas e çinquenta e seis mill e dozientos e çinquenta los quales es nuestra merced que le sean librados y pagados por endo yo vos mando que libréis al dicho Gerónimo de Orlando las dichas dozientas y çinquenta e seis mill e dozientos e çinquenta maravedís que así se le restan deviendo [...] por fee de los dichos contadores mayores de quantas que el dicho Gerónimo de Orlando a dado quenta del dicho su cargo después de la Jornada de Argel y que no nos queda debiendo por la dicha quenta cosa alguna, fecha en Vall[adol]id a veinte y siete días del mes de octubre de mill e quinientos e çinquenta años. Maximiliano / La Reina. Por mandado de su magestad sus altezas. En su nombre Francisco de Ledesma.

48. AGS, ESTADO, leg. 280, fol. 60.

49. AGS, ESTADO, leg. 280, fol. 67.

Había más prisa que capacidad para movilizar recursos, como lo prueba una nueva queja del tesorero el último día de ese mes, en la que de nuevo insistía a Cobos para que librase el dinero necesario y proseguir con la hechura de las tiendas.⁵⁰ La insistencia del secretario imperial en llevar adelante la empresa, y es de suponer que el dinero que libró para tal fin, hizo que el 12 de octubre las tiendas no solo se hubiesen terminado sino que ya estaban en Mallorca, antes de que lo hubiese hecho el mismo Carlos V⁵¹ (fig. 8).



Fig. 8. *Reembarque de las tropas en la Goleta*. Detalle (cartón del tapiz n.º 12 de la serie de la conquista de Túnez). Jan Cornelisz Vermeyen. 1546-1550. Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Viena

Estas tiendas aparecen reflejadas en algunos de los cartones y tapices de la conquista de Túnez. Se pueden ver en los paños números 4, 5, 6, 7 y 12 de la *editio princeps*, y también en sus correspondientes cartones, que se conservan, como en la serie de diez tapices que a partir de ellos se tejió por Jodocus de Vos entre 1712 y 1721.⁵² En todos los casos están en un segundo plano y no han

50. AGS, ESTADO, leg. 280, fol. 58: «...v. s. sea servido de mandar proveher acá de dineros así por los gastos que cada hora se offrescen como de los mil ducados que son menester para la provisión de ms Orlando para las tiendas, porque de cada hora me solicita que le envíe el cumplimiento de ellos porque yo le tengo ya provehído de parte...».

51. AGS, ESTADO, leg. 280, fol. 56: «...la nave con las tiendas llegaron a Mallorca según entendiera v. s. por las que serán con la parte de ms Hierónimo Horlando a los xxv del pasado a salvamiento a Dios gracias y su magestad no era aún a aquella jornada...».

52. Viena, Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer. Inv. Nr. T X/1-10

sido objeto de especial interés para los artistas, sin embargo, en los paños número 5, *Combate naval ante la Goleta*, y número 12, *Reembarque del ejército*, se aprecian con mayor precisión. Se trata de pabellones cónicos, montados a partir de un mástil central que se corresponde con el eje del cono. Eran «vigas de pino», generalmente «guarnesçidos de yerro», que «se conpraron para los mástiles de las tiendas a razón de ocho reales por cada biga», con motivo de la preparación para la campaña de Argel.⁵³ En el paño número 5 la mayoría de las tiendas aparecen de un tono ocre, el natural de las «telas alonas», pero algunas destacan por tener bandas verticales rojas. Por la documentación sabemos que se teñían de diferentes colores: «doçe telas que tiene Jacomo Pindodena tintorero [...] son berdes [...] quatro pabellones enforrados de nabal azul».⁵⁴

También había tiendas como las llamadas canadienses y pabellones, alfaneques, del que uno destaca especialmente en el último tapiz de la serie y que por su tamaño y colorido podría corresponder al del emperador. Aunque los datos se refieren a la campaña de Argel de 1541, sabemos que los maestros de hacer tiendas eran Nicolás de Aldensa y el maestro Bartolomé,⁵⁵ quienes quizás pudieron haber participado también en su confección seis años antes. Asimismo, encontramos tiendas de campaña en varios paños de la serie de la batalla de Pavía, con especial interés en el número 4, *Invasión del campo francés y huida de las mujeres y los civiles*, donde se muestran más claramente que en la conquista de Túnez, pero sin diferencias formales; solo habían pasado diez años y por lo tanto no tiene que haberlas. Y es que a la guerra no solo se iba con armas (fig. 9).



Fig. 9. *Reembarque de las tropas en la Goleta*. (tapiz n.º 12 de la serie de la conquista de Túnez). Manufactura de Willem de Pannemaker, 1548-1554. 525 x 980. Oro, plata, seda y lana. Patrimonio Nacional, Madrid, Palacio Real

53. AGS, CMC, 1.ª época, leg. 1368, s. f.

54. AGS, CMC, 1.ª época, leg. 1368, s. f.

55. AGS, ESTADO, leg. 280, fol. 86.

BIBLIOGRAFÍA

- ARISTÓTELES: *El arte poética* (Ed. JOSEPH GOYA Y MUNIAIN), Espasa-Calpe, Madrid, 1948 [1798].
- BUCHANAN, IAIN: «The Conquist of Tunis», en ELIZABETH CLELAND (dir.): *Grand Design. Pieter Coecke van Aelst and Renaissance Tapestry*, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 2014, pp. 320-335.
- : *Habsburg Tapestries*, Brepols, Turnhout, 2016, pp. 181-197.
- BUNES IBARRA, MIGUEL ÁNGEL y FALOMIR FAUS, MIGUEL: «Carlos V, Vermeyen y la conquista de Túnez», en JOSÉ LUIS CASTELLANO CASTELLANO y FRANCISCO SÁNCHEZ-MONTES GONZÁLEZ (coords.): *Carlos V. Europeísmo y universalidad*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 2001, vol. v, pp. 243-257.
- BUNES IBARRA, MIGUEL ÁNGEL: «Vermeyen y los tapices de la conquista de Túnez. Historia y representación», en BERNARDO J. GARCÍA GARCÍA (ed.): *La imagen de la guerra en el arte de los antiguos Países Bajos*, Fundación Carlos de Amberes, Madrid, 2006, pp. 95-134.
- CHECA CREMADES, FERNANDO: «The language of triumph: Images of war and victory in two early modern tapestries series», en FERNANDO CHECA CREMADES y LAURA FERNÁNDEZ-GONZÁLEZ (eds.): *Festival Culture in the World of the Spanish Habsburgs*, Ashgate, 2015, pp. 26-28.
- : *Carlos V. La imagen del poder en el Renacimiento*, El Viso, Madrid, 1999.
- : *Tesoros de la Corona de España. Tapices flamencos en el Siglo de Oro*, Fonds Mercator, Bruselas, 2010 (Traducción de la edición francesa *Tapisseries flamandes. Pour les ducs de Bourgogne, l'empereur Charles Quint et le roi Philippe II*, Fonds Mercator, Bruselas, 2008), pp. 153-179.
- : *Tiziano y las cortes de Renacimiento*, Marcial Pons, Madrid, 2013.
- DELMARCEL, GUY: *Flemish Tapestry*, Thames & Hudson, Nueva York y Londres, 1999.
- DESWARTE-ROSA, SYLVIE: «L'expédition de Tunis (1535): Images, interprétations, repercussions culturelles», en BARTOLOMÉ BENASSAR y ROBERT SAUZET (eds.): *Chrétiens et musulmans à la Renaissance*. (Actes du 37eme Colloque International du CESR), Honore Champion Éditeur, París, 1998, pp. 75-132.
- FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, MANUEL: *Carlos V. El César y el hombre*, Espasa-Calpe, Madrid, 1999.
- : *Corpus documental de Carlos V, I, (1516-1539)*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1973.
- FORONDA Y AGUILERA, MANUEL DE: *Estancias y viajes del emperador Carlos V*, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1914.
- GONZÁLEZ GARCÍA, JUAN LUIS: «Pinturas tejidas. La guerra como arte y el arte de la guerra en torno a la empresa de Túnez (1535)», en *Reales Sitios*, 2007, n.º 174, pp. 24-47.
- GOZALBO NADAL, ANTONIO: «De la reseña que el Emperador mandó hacer de los grandes y caballeros de su Casa y Corte». The Military March in Honour of Charles V before the Conquest of Tunis (Barcelona, 1535)», en OSKAR J. ROJEWSKI y MIROSLAWA SOBECZYŃSKA-SZCZEPAŃSKA: *Court, Nobles and Festivals: Studies on the Early Modern Visual Culture*, University of Silesia Press, Katowice, 2019, pp. 107-123.
- : «La representación artística de la campaña de Carlos V en Túnez (1535): estado de la cuestión», *Fòrum de recerca*, 2015, n.º 20, pp. 229-245.
- : «Tapices y crónica, imagen y texto: Un entramado persuasivo al servicio de la imagen de Carlos V», *Potestas. Revista de Estudios del Mundo Clásico e Historia del Arte*, 2016, n.º 9, p. 112.
- HAAG, SABINE y SCHMITZ-VON LEDEBUR, KATJA (dirs.): *Kaiser Karl V. erobert Tunis*, Kunsthistorisches Museum, Viena, 2013.
- HORN, HEINDRIK J.: *Jan Cornelisz Vermeyen. Painter of Charles V and his Conquest of Tunis: Paintings, Etchings, Drawings, Cartoons and Tapestries*, Davaco, Doornspijk, 1989.
- JUNQUERA DE VEGA, PAULINA y HERRERO CARRETERO, CONCHA: *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional. I. Siglo XVI*, Patrimonio Nacional, Madrid, 1986.

- MANCINI, MATTEO: «El emperador Carlos V a caballo en Mühlberg de Tiziano, un icono para la Historia del Arte», en FERNANDO CHECA CREMADES y MIGUEL FALOMIR FAUS (eds.): *La restauración de El emperador Carlos V a caballo en Mühlberg de Tiziano*, Museo del Prado, Madrid, 2001, pp. 103-116.
- MARTÍNEZ MILLÁN, JOSÉ (dir.): *La Corte de Carlos V. Los servidores de las casas reales*, IV, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 2000.
- PAREDES, CECILIA: «Pavie, Bruxelles, Barcelone et Tunis. Quelques portraits de villes dans les tapisseries de Charles Quint», en KATRIEN LICHTERT, JAN DUMOLYN y MAXIMILIAAN MARTENS: *Portraits of the City: Representing Urban Space in Later Medieval and Early Modern Europe*, Brepols, Turnhout, 2014, pp. 113-130.
- PASCUAL MOLINA, JESÚS F.: «Magnificencia y poder en los festejos caballerescos de la primera mitad del siglo XVI», en INMACULADA RODRÍGUEZ MOYA y VÍCTOR MÍNGUEZ CORNELLES: *Visiones de un imperio en fiesta*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2016, p. 121-143.
- : «La iconografía de las banderas de Carlos V: ejemplos y noticias documentales», *Archivo Español de Arte*, xc, 2017, n.º 357, pp. 31-48.
- ROSENTHAL, EARL E.: «Plus Ultra, Non Plus Ultra. The Invention of the Columnar Device of Emperor Charles V at the Court of Burgundy in Flandes in 1516», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1973, n.º 36, pp. 198-230.
- SANDOVAL, PRUDENCIO DE: *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V*, II Bartholomé París, Pamplona, 1614.
- SANTA CRUZ, ALONSO DE: *Crónica del emperador Carlos V*, III (Ed. de RICARDO BELTRÁN Y RÓZPIDE y ANTONIO BLÁZQUEZ Y DELGADO-AGUILERA), Real Academia de la Historia, Madrid, 1922.
- SEIPEL, WILFRIED y KUGLER, GEORG J. (eds.): *Der Kriegszug Kaiser Karls V. gegen Tunis. Kartons und Tapisserien*, Kunsthistorisches Museum, Viena, 2000.
- ZALAMA, MIGUEL ÁNGEL: «Los tapices de la Conquista de Túnez en las Descalzas Reales» en FERNANDO CHECA CREMADES (dir.): *La otra corte. Mujeres de la Casa de Austria en los Monasterios Reales de las Descalzas y la Encarnación*, Patrimonio Nacional, Madrid, 2019, pp. 330-337.

COMO LA ESPADA, ASÍ LA VAINA.
LA COLECCIÓN DE ARMAS BLANCAS DE
DON JUAN DE LA CERDA Y SILVA, IV DUQUE
DE MEDINACELI (1552-1575)¹

SWORD AND SHEATH ALIKE. THE COLLECTION
OF BLADED WEAPONS OF DON JUAN
DE LA CERDA AND SILVA, THE 4TH DUKE
OF MEDINACELI (1552-1575)

RAÚL ROMERO MEDINA

Universidad Complutense de Madrid

Recibido: 16/01/2020. Evaluado: 28/02/2020. Aprobado: 29/02/2020.

RESUMEN: Este artículo pretende estudiar la colección de armas blancas de don Juan de la Cerda y Silva, IV duque de Medinaceli. Para ello, analizamos el documento inédito de su inventario *post mortem* protocolizado en Madrid, en 1575. En él se asienta una importante y rica variedad de piezas, la mayor parte de producción contemporánea española. Su posesión no solo encarnaba un conjunto de valores como expresión de la sociedad del Renacimiento habsbúrgico, sino que formaba parte del uso que, de la magnificencia como virtud, hicieron las élites nobiliarias para expresar su poder en el largo siglo XVI.

1. Este trabajo participa de los proyectos de investigación I+D «Corte y cortes en el Tardogótico Hispano. Narrativa, memorias y sinergias en el lenguaje visual». Ref.: PGC2018-093822-B-I00 y «Espacios de coleccionismo en la Casa de Austria 2: siglos XVI y XVII». Ref.: HAR2017-83094P.

Palabras claves: armas blancas, colección, IV duque de Medinaceli, siglo XVI, Renacimiento habsbúrgico.

ABSTRACT: This article aims to study the collection of bladed weapons of Don Juan de la Cerda and Silva, the 4th Duke of Medinaceli. To this end, I have analyzed its unpublished post-mortem inventory, protocolized in Madrid in 1575. The collection contains a rich variety of interesting pieces, most of which are contemporaneous Spanish weapon production. Its possession not only embodied the values of the Habsburg Renaissance society, but was also used by the 16th century noble elite to display their power from the virtue of magnificence.

Keywords: bladed weapons, collection, the 4th Duke of Medinaceli, 16th century, Habsburg Renaissance.

INTRODUCCIÓN

Violo el Príncipe [de Gales] todo y él [Jerónimo Funes] le presentó dos pinturas del Ticiano y una del Mudo, un montante y dos espadas, ofreciéndole con gran galantería todo cuanto tenía en su casa. Lo que llevó el Príncipe se apreciaría en ocho mil ducados, porque también dió cuatro alajas y dos pinturas, arcabuces y espadas a dos caballeros ingleses que fueron con el Príncipe, el qual envió de allí a dos días a Don Gerónimo una sortija de un diamante apreciado en diez mil ducados, y quinientos doblones en un bolsillo tejido de oro.²

En marzo de 1623, el príncipe de Gales Carlos Estuardo acompañado por su valido, el duque de Buckingham, visitaba Madrid con la pretensión de acelerar el acuerdo matrimonial entre las dos coronas y poder casarse con la infanta María Ana de Austria,³ hija del rey Felipe III y Margarita de Austria. Aunque este hecho nunca se consumó, la estancia del de Gales tuvo como resultado mostrar a los ingleses la magnificencia de la Corte madrileña. En este contexto, el príncipe fue en dos ocasiones a casa de Jerónimo Funes, caballero de la Orden de Santiago, y conocemos, por el texto anónimo que acabamos de citar, los regalos diplomáticos que se le hicieron, entre los que figuraban varias armas blancas: un montante y dos espadas.

Este testimonio no tendría mayor importancia de no ser porque lo que se demuestra es cómo las espadas eran objetos de presente al mismo nivel que las joyas, o los cuadros de Tiziano o Navarrete «el Mudo». Efectivamente, las

2. ÁNGEL GONZÁLEZ PALENCIA (ed.): *Noticias de Madrid 1621-1627*, Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 1942, pp. 74-75.

3. Una breve reseña biográfica con algunas indicaciones bibliográficas en <http://dbe.rah.es/biografias/11442/maria-de-austria> (Consultada el 7/1/2020).

armas tenían un valor históricamente implícito y fueron objeto de valiosos obsequios diplomáticos.⁴ Es de sobra conocido el regalo del estoque bendito con el que el papa Inocencio VIII honró al conde de Tendilla, Íñigo López de Mendoza⁵ (fig. 1).



Fig. 1. Giacomo Magnolino. *Espada y vaina del Conde de Tendilla*, 1493. Espada: altura 140,50 cm, anchura 31,50 cm. Vaina: altura 113,50 cm, anchura 6,20 cm. Museo Lázaro Galdiano de Madrid.

Como ha puesto de manifiesto el profesor Fernando Checa,⁶ en la concepción de la magnificencia cortesana de los Habsburgo se observa un sistema de las artes distinto al puramente italiano y, sin duda, la importancia que tuvieron los tapices, las joyas o las armas explican mejor la extraordinaria riqueza conceptual de lo que ha denominado con acierto como Renacimiento habsbúrgico.⁷

4. A modo de ejemplo diremos que en la colección de la Real Armería del Palacio Real de Madrid se conservan tres rodela (Inv. D65: Inv. D66 e Inv. D.67) enviadas por el duque de Mantua a Carlos V. Cfr. ÁLVARO SOLER DEL CAMPO: *Guía Real Armería. Palacio Real de Madrid*, Reales Sitios de España, Madrid, 2010, p. 58.

5. ELÍAS TORMO: «El brote del Renacimiento en los monumentos españoles y los Mendoza del siglo XV», en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1917, n.º xxv, pp. 57-58.

6. FERNANDO CHECA CREMADES: «La otra corte. Piedad femenina y gusto cortesano en los monasterios reales de las Descalzas y la Encarnación de Madrid», en FERNANDO CHECA CREMADES (ed.): *La otra Corte. Mujeres de la Casa de Austria en los monasterios reales de las Descalzas y la Encarnación*, Patrimonio Nacional, Madrid, 2019, pp. 15-41.

7. Para una síntesis de un tema que presenta una bibliografía tan rica como prolija véase FERNANDO CHECA CREMADES: *Renacimiento habsbúrgico. Felipe II y las imágenes artísticas*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2017.

A lo largo del siglo XVI, el coleccionismo de armas blancas fue frecuente en el ámbito de la sociedad civil al adquirir un enorme prestigio en las campañas de propaganda y expresión del poder.⁸ Así, tal y como se observa en los retratos cortesanos de época, portar espadas era el reflejo de personajes de alta cuna y de hombres de armas que encarnaban la virtud del príncipe.⁹ Por ello, las armas de parada se concebían como ricos objetos, exquisitas obras de arte que realzaban la imagen de su propietario.

En este sentido, se ha dicho del retrato armado que Tiziano hizo en 1551 al entonces príncipe Felipe, que más que un ejercicio de introspección psicológica es una exaltación de la dignidad de este (fig. 2). Estamos ante un modelo de representación áulica que perduraría más de un siglo.¹⁰

Pero también determinadas armas blancas resultaban familiares, como las espadas, pues servían como autodefensa para salvaguardar la seguridad en las calles. Las más comunes eran las de ceñir o roperas, que se llevaban como parte del atuendo civil. Era extraño el hombre que no la tuviera, con su daga a juego, de ahí que su uso y posesión fuera objeto de reglamentación por parte de la Corona.¹¹

La alta demanda de armas blancas conllevó la creación de un tejido industrial de lujo en la que sus fabricantes se vieron beneficiados de este prestigio. En el ámbito hispánico, su producción estuvo enmarcada dentro del tejido económico artesanal regido por el gremio.¹² Además, pronto apareció la figura del intermediario de ventas que obtuvo unos altísimos beneficios en las transacciones comerciales que se producían.

A pesar de ello, la historiografía española ha marginado estos estudios aún cuando en el territorio hispánico su producción alcanzó una altísima calidad durante el siglo XVI, más allá de Toledo, en centros como Valencia, Zaragoza, Sevilla o Vizcaya.¹³ La escasez bibliográfica sigue siendo un hándicap para el acercamiento al estado de la cuestión, que aún confunde ejemplares hispánicos con piezas de producción italiana.¹⁴

8. Covarrubias deja claro cómo la espada, por ejemplo, «los hombres la traen de ordinario ceñida para defensa y para ornato y demostración de lo que son». SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS: *Tesoro de la lengua castellana*, Madrid, 1611, fol. 373r.

9. Sobre las armas en los retratos de corte ÁLVARO SOLER DEL CAMPO: *El arte del poder. La Real Armería y el retrato de La Corte*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2010.

10. MIGUEL FALOMIR FAUS: *El retrato del Renacimiento*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2008, p. 394.

11. Algunos de los extractos de estas pragmáticas en GERMÁN DUEÑAS BERAIZ: «Las armas en la sociedad de El Greco», en *Las armas del Greco*, Museo del Ejército, Toledo, 2014, pp. 31-32.

12. GERMÁN DUEÑAS BERAIZ: *Aproximación al estudio de los gremios espaderos en la Península Ibérica*. Memoria de Licenciatura inédita. Departamento de Historia Medieval, Moderna y Contemporánea. Universidad de Salamanca, Salamanca, 1999.

13. ENRIQUE DE LEGUINA Y VIDAL: *Arte Antiguo: Los maestros espaderos*, E. Bergali, Sevilla, 1897. ENRIQUE DE LEGUINA Y VIDAL: *Glosario de voces de armería*, Librería de Felipe Rodríguez, Madrid, 1912. GERMÁN DUEÑAS BERAIZ: «La producción de armas blancas en Bilbao durante el siglo XVI», en *Gladius*, 2001, n.º XXI, pp. 269-290.

14. Para un estado de la cuestión véase GERMÁN DUEÑAS BERAIZ: «Introducción al estudio tipológico de las espadas españolas: siglos XVI-XVII», en *Gladius*, 2004, xxiv, pp. 209-260.



Fig. 2. Tiziano. *Felipe II*, 1551, óleo sobre lienzo, 193 x 111 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado.

El objetivo que persigue este trabajo no es otro que el de estudiar la colección de armas blancas que reunió don Juan de la Cerda, IV duque de Medinaceli. Para ello nos basaremos en la información inédita que se refleja en su inventario *post mortem* protocolizado en Madrid, en 1575.¹⁵ En él se asienta

15. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid. Protocolo n.º 939. Fols. 280-331. En adelante, AHPM.

una importante y rica variedad de piezas, la mayor parte de producción contemporánea española. Su posesión no solo encarnaba un conjunto de valores como expresión de la sociedad del Renacimiento habsbúrgico, sino que formaba parte del uso que, tanto de la magnificencia como de la virtud, hicieron las élites nobiliarias para expresar su poder en el largo siglo XVI.¹⁶

Por otro lado, nos aproximamos al personaje para acercarnos a su figura en términos de aprecio por las artes y su mirada coleccionadora.¹⁷ La hipótesis de la que partimos es que la colección de armas del IV duque de Medinaceli se sitúa en el horizonte de los aspectos propagandísticos de exaltación del linaje y del ejercicio del poder, indisolublemente unidos a una exhibición del gasto como cualidad virtuosa. Así, pensamos que no solo tuvo una utilidad práctica, íntima y personal del poseedor, sino que pudo ser exhibida en determinados momentos y a determinadas personas. Sin duda, creemos que la colección del IV duque de Medinaceli se engloba en ese concepto de la *Wunderkammer* renacentista en la que se intercalaban los criterios de selección de objetos naturales y de atracción estética propios de la cultura del humanismo.¹⁸

Desde este prisma, pretendemos fijar la atención sobre la importancia numérica, la calidad material de su procedencia, así como las tipologías dentro de lo que se ha denominado «armas blancas». En cualquier caso, no es menor el objetivo de responder al motivo de su reunión en Madrid, lugar dónde el IV duque culmina su carrera burocrática al servicio de la Corona, cuando es nombrado mayordomo mayor de la reina Ana de Austria,¹⁹ es decir, el final de su ascenso en la gracia regia.

BREVE SEMBLANZA BIBLIOGRÁFICA DEL PERSONAJE

Juan de la Cerda y Silva pudo nacer en Cifuentes alrededor de 1515. Fue hijo de don Juan de la Cerda, II duque de Medinaceli, y doña María de Silva, su segunda esposa. Sería inútil abordar ahora el conflicto que mantuvo con su hermano, don Gastón de la Cerda, por la sucesión en el mayorazgo. Lo cierto es que en 1552 heredó los títulos y estados de la Casa de Medinaceli convirtiéndose por derecho propio en IV duque de Medinaceli y III marqués de

16. JESÚS FÉLIX PACUAL MOLINA: «Lujo de acero. Armas y poder en el ámbito habsbúrgico del siglo XVI», en *Ars & Renovatio*, 2019, n.º 7, pp. 363-378.

17. Sobre el coleccionismo remitimos al lector al ya clásico texto de FERNANDO CHECA CREMADES y MIGUEL MORÁN TURINA: *El coleccionismo en España: de la cámara de las maravillas a la galería de pintura*, Cátedra, Madrid, 1985.

18. FERNANDO CHECA CREMADES: «Sobre distintas maneras de ver y poseer. La situación del objeto artístico en las sociedades del Antiguo Régimen», en ESTRELLA DE DIEGO OTERO (coord.): *El coleccionar y las cosas*, *Revista de Occidente*, Madrid, 1993, n.º 141, p. 51-55.

19. El 23 de marzo de 1574. Archivo Ducal de Medinaceli. Archivo Histórico. Leg. n.º 45. Ramo VII. En adelante, ADM. Sobre la casa de la reina véase JOSÉ MARTÍNEZ MILLÁN: «La corte de Felipe II: la casa de la reina Ana», en LUIS ANTONIO RIBOT GARCÍA (coord.), *La monarquía de Felipe II a debate*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 2000, pp. 159-184.

Cogolludo, además de conde de El Puerto de Santa María, señor de las villas de Deza, Enciso, Imón, Barahona y Los Arcos.²⁰

En 1541 se casó en Ocaña con doña Juan Manuel de Noroña o «de Portugal», hija del II conde de Faro. De este matrimonio nacieron María, esposa del IV duque de Montalto, Antonio de Aragón y de Cardona; Juan Luis de la Cerda, su sucesor como V duque de Medinaceli y caballero de la Orden del Toisón de Oro desde marzo de 1585; Gastón, que falleció en el cautiverio de Constantino-
pla; Sancho, que fue I marqués de la Laguna de Camero Viejo y del Consejo de Estado; Ángela, que se casó con el II duque de Bivona; Blanca, desposada con el IV conde de Cifuentes y Catalina, que se casó con Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, V marqués de Denia, IV conde de Lerma, que pasó a ser, en 1599, I duque de Lerma por concesión del rey Felipe III.

El IV duque de Medinaceli jugó un papel muy importante en el contexto político y diplomático de la corte de Felipe II. Considerado como uno de los líderes de la facción Éboli, sus servicios como administrador burocrático quedaron patentes en los numerosos cargos a los que fue designado por el monarca prudente.²¹

Así, recién nombrado duque de Medinaceli, en 1554 acompañó al príncipe Felipe en su viaje por Inglaterra con el fin de contraer matrimonio con la reina María Tudor. El 16 de enero de 1556 actuó como testigo junto con Filiberto de Saboya, y otros altos dignatarios que se hallaban en Bruselas, cuando Carlos V renunció en su hijo a los dominios occidentales de Europa y el Nuevo Mundo.

Felipe II depositó en él su confianza y en 1557 lo nombró virrey y capitán general del Reino de Sicilia, cargo que ostentó hasta finales de 1565. En este servicio, el de Medinaceli tuvo que lidiar con las relaciones hostiles del Mediterráneo, marcadas por la presencia de los turcos. En este marco se produjo la gran derrota de los Gelves, en 1560, expedición norteafricana que fue el gran desastre militar del siglo XVI y que solo hizo oscurecer su figura como capitán de armas. Finalmente, su incapacidad para gobernar, apoyado en validos y ministros, acabó con su destitución como virrey, situación que se aceleró con la pérdida del favor de Rui Gómez de Silva, príncipe de Éboli, enemistado con su cuñado, el marqués de Távara.²²

Entre 1567-1570 permaneció en una suerte de destierro encubierto como virrey de Navarra. Recuperado su prestigio y apoyado de nuevo por el de Éboli, fue llamado de nuevo a Madrid en 1570 para notificarle su nombramiento como gobernador General de los Países Bajos. Se trataba de una nueva vuelta a los escenarios de la política internacional, aunque no con mejores resultados.²³

20. FRANCISCO FERNÁNDEZ DE BETHENCOURT: *Historia genealógica y Heráldica de la monarquía española. Casa Real y grandes de España*, Fabiola de Publicaciones Hispalenses, Sevilla, 2003 [1904], pp. 223-224.

21. RAÚL MORENO MEDINA: «Don Juan de la Cerda, IV duque de Medinaceli. El hombre, el político y el mecenas en la Corte del Rey Prudente», en *Tiempos Modernos, Revista de Historia Moderna*, 2017, n.º 34, pp. 350-371. Seguimos los datos y el aparato crítico trabajado en este texto.

22. *Ibid.*

23. *Ibid.*

La situación de crispación en los Países Bajos se había recrudecido desde la presencia en 1567 del duque de Alba. Flandes era una tierra agitada y don Juan de la Cerda era un hombre blando y humano, al decir de los cronistas contemporáneos, por lo que se presagiaba un nuevo fracaso. De hecho, la permanencia del duque de Alba en Flandes por voluntad de Felipe II redujo el papel de don Juan de la Cerda a una figura decorativa sin el menor papel efectivo. En medio de esta situación incómoda y como actor secundario de unas estrategias que no había urdido y que no deseaba ejecutar, a finales de 1572 recibió el beneplácito de Felipe II para presentarse en España. El rey Prudente decidió encomendar en 1573 estas tareas a Luis de Requesens, gobernador de Milán y amigo de su infancia.

Tras estos fracasados servicios regios, don Juan de la Cerda se refugió unos meses en sus dominios jurisdiccionales hasta que fue nombrado consejero de Estado, el 6 de noviembre de 1573. Asentado en Madrid, en 1574 es nombrado mayordomo mayor de la cuarta mujer de Felipe II, la reina Ana de Austria. Fue en la Corte donde le sobrevino la muerte el 1 de agosto de 1575.

El 2 de agosto de 1575, don Juan Luis de la Cerda, v duque de Medinaceli, en calidad de sucesor de su padre, ordenó el inicio del inventario de sus bienes ante la presencia del Licenciado Valle, teniente-corregidor de Madrid.²⁴ Dicho inventario se cerró el 13 de agosto de 1575 ante la presencia de Alonso Pérez de Salazar, teniente-corregidor de Madrid.²⁵

LA COLECCIÓN DE ARMAS BLANCAS DEL IV DUQUE DE MEDINACELI

Como hemos señalado, los objetos inventariados, en 1575, en posesión del IV duque de Medinaceli deben entenderse como una colección en términos del uso que tenía el concepto de magnificencia de la época. Cuando le sobrevino la muerte, don Juan de la Cerda estaba en la Corte como mayordomo mayor de la reina. Por ello, estos objetos no solo tuvieron una utilidad práctica, íntima y personal del poseedor, sino que se exhibían en determinados momentos y a determinadas personas. De entre ellos, la colección de armas blancas contribuía a hilar el discurso de una imagen de poder y exaltación de la propaganda regia.

Sea como fuere, hay que advertir que el inventario *post mortem* deja claro que su sucesor, don Juan Luis de la Cerda, había ordenado levantar otros instrumentos jurídicos parecidos en todas sus posesiones fuera de la Corte. Obviamente, era necesario controlar los bienes de cara a la inminente almoneda para saldar las deudas contraídas en vida. A pesar de ello, estos inventarios no se han conservado, con lo que no podemos tomar el pulso al conjunto global de objetos que debió poseer. En cualquier caso, todo apunta a que aquellos que más exhibía y usaba se encontraban en Madrid, es decir, sus armas y armaduras, sus joyas, su vestimenta o su biblioteca.

24. AHPM. Protocolo n.º 939. Fols. 280-331.

25. *Ibid.*

Entre las armas blancas del inventario del IV duque de Medinaceli sobresalen, en primer lugar, las espadas. A pesar de que su declive como armas de guerra se inicia con la Edad Moderna, las espadas encarnaban unos valores de prestigio que hizo que lucieran en el ámbito civil,²⁶ tal y como ya hemos advertido que recogen los retratos cortesanos de época.

Destacan también más de una decena de alfanjes, una arma de origen musulmán que en castellano recibía el nombre de terciado. Estas piezas tuvieron una larga presencia en los siglos de la Edad Moderna en producciones moriscas. De hojas más cortas y anchas que los terciados, servían para jugar de tajo. Con la hoja curva, la fabricación podía ser española o foránea y solían llevar los pomos labrados en marfil, al menos así figuran, como en breve pasaremos a ver, un par de ellas en el inventario de don Juan de la Cerda.²⁷

Las dagas también están presentes y suponemos que no son las armas de parada, sino las llamadas dagas de mano izquierda, es decir, el resultado de la evolución de la esgrima con la espada. Usadas para el duelo a la española, están compuestas por un guardamanos triangular, a manera de vela, con decoración calada o grabada. Su número en el inventario es numeroso, a veces a juego con las espadas (fig. 3).



Fig. 3. Anónimo, Península Ibérica. *Daga de mano izquierda*, siglo XVI, forjado, fundido, damasquinado, plata, oro, acero, madera e hilo de plata, inv. CE22246. Madrid, Museo Nacional de Artes Decorativas.

26. Estaríamos ante lo que se ha denominado espada ropera o de ceñir cuya significación debe ser entendida con la de una espada que el militar o el civil pueden llevar con el atuendo civil, en parte con fines defensivos u ofensivos, pero también en parte como complemento ornamental del ropaje. Sobre este asunto véase JOSÉ MARÍA PELÁEZ VALLE: «La espada ropera española en los siglos XVI-XVII», en *Gladius*, 1983, n.º 16 pp. 147-199.

27. Aunque podrían ser piezas de importación turca, el inventario se refiere a ellas como piezas moriscas. Por ejemplo, Bofarull nos informa que en las ordenanzas del gremio de espaderos de Barcelona de 1567 se recoge la fabricación de un alfanje morisco como condición *sine qua non* para ingresar en él. FRANCISCO DE ASÍS DE BOFARULL Y SANS: *Colección de documentos inéditos del Archivo de la Corona de Aragón. Gremios y cofradías del Archivo de la Corona de Aragón*. Barcelona, 1910. <https://cutt.ly/4yNqImm>

El inventario da cuenta también de una espada negra «con su daga, que la daga tiene puño de oro con su talabarte y petrina e cuchillo e punçon y bayna de cuero negro».²⁸ Se trata del equivalente al florete francés que se usaba para la esgrima.²⁹ Su nombre obedece a que solían conservar la pátina oscura de la forja.

Las espadas se engloban en las llamadas armas blancas largas, junto con el estoque, el montante y el verdugo. Así, pueden ser estudias y clasificadas en función de su tipo de hoja y la forma de su empuñadura.³⁰ Los espaderos hispanos realizaron hojas de todos los tamaños, anchuras y formas y no solo las llamadas roperas o a la española, con marcas y empuñaduras de taza; si bien el uso de ropera se asocia desde la Baja Edad Media en occidente a todas las que se utilizaban como complemento de la indumentaria, con independencia de su riqueza y la forma de su hoja y empuñadura.³¹

Vamos a ver qué tipo de espadas lució el IV duque. El inventario *post mortem* registra una veintena de ellas de varios tamaños, anchuras y formas. Además, se recogen varias hojas para guarnecer, es decir, considerando que la espada era un elemento más de la indumentaria masculina cortesana de la época, las hojas podían recibir diferentes empuñaduras acorde con los cambios de la moda. Incluso las guarniciones de las hojas eran caras y también recibían un alto valor en las almoneadas, de ahí que se registren. Del mismo modo, también se constata la presencia de pomos que servían para fijar la empuñadura a la hoja y, a veces, como contrapeso.

Si comenzamos por el estudio de las guarniciones, tenemos que señalar que en España apenas hay estudios monográficos sobre la fabricación de empuñaduras, ello complica cualquier intento de clasificación por técnicas y motivos de centros de producción geográfica.³² Si a ello unimos la gran circulación de modelos por toda Europa susceptibles de ser copiados, resulta altamente complicado conocer el centro de producción.³³ Las técnicas andalusíes de decoración de lacería o incrustaciones doradas fueron utilizadas en centros productores europeos, lo que demuestra la movilidad de los maestros espaderos.³⁴

28. AHPM. Protocolo 939. Fols. 280-331.

29. «... le dijo que no haría lo mismo si se tratase de espadas y no de floretes lo que llaman en España a la espada negra.» Cit. JOSÉ GARCÍA MERCADAL: *Viajes de extranjeros por España y Portugal. Primer viaje de Felipe el Hermoso*, Aguilar, Madrid, 1952, tomo III, p. 146.

30. Existen estudios arqueológicos que han estudiado las piezas por su formas externas y han intentado una clasificación no muy convincente; así como, intentos de explicar una evolución tipológica lineal. Cfr. GUY F. LAKING: *A record of european armour and arms through seven centuries*, Bell, Londres, 1920-1922. PELÁEZ DEL VALLE: «La espada ropera española en los siglos XVI y XVII», pp. 147-199. ROBERT-JEAN CHARLES: *Etudes sur les Epées du Moyen Age au XVIIe siècle*, Jean-Pierre Duchiron, Paris, 1993.

31. DUEÑAS BERAIZ, «Introducción al estudio tipológico», p. 213.

32. Destaca el estudio de A. V. B. NORMAN: *The rapier and small sword 1460-1820*, Arms and Armour Press, Londres, 1980.

33. North identifica varios centros productores con empuñaduras de lazo como Italia, Francia, Inglaterra y Alemania. Cfr. ANTHONY NORTH: *An Introduction to European Sword*, Victoria and Albert Museum: HMSO, Londres, 1982.

34. Blair pone como ejemplo el caso de Diego de Zayas que se mueve al servicio de varias casas reales. CLAUDE BLAIR: «A royal swordsmith and damascener Diego de Çaias», en *Metropolitan Museum Journal*, 1970, n.º 3, pp. 149-189.

Hay algunos autores que aducen la escasa presencia de maestros de hacer guarniciones en España debido a la austeridad en el vestir de la Corte, por lo que era necesario acudir a centros de producción exteriores.³⁵ Algunos refuerzan esta hipótesis con las pragmáticas dictadas para reducir el lujo y la presencia de metales preciosos en la indumentaria.³⁶ En el caso del IV duque de Medinaceli hay que recordar su presencia en Sicilia como virrey o en Flandes como embajador, con lo que sus espadas eran susceptibles de proceder de cualquier centro.

El inventario describe las guarniciones de sus espadas que se asían con puños³⁷ de seda en colores amarillos o negros.³⁸ Probablemente su estructura era de madera forrada con seda de gran calidad de «seis obras»; pero, aun así, eran materiales muy frágiles que se desgastaban con el simple roce, de ahí que se señale, por ejemplo, «puño de seda viejo negro».³⁹ A veces la madera podía ir forrada con un torcal metálico que podía ser de oro, de ahí que se aluda a una espada con puño de hilo de oro.⁴⁰ Consta que este tipo de puños se fabricaron en la Corona española durante el siglo XVI,⁴¹ con lo que es posible una adscripción hispánica.

La tradición andalusí en la técnica de eboraria puede explicar el que algunos de estos puños fueran realizados en marfil.⁴² Incluso en los ejemplares moriscos que tuvo el IV duque de Medinaceli se señala que el marfil del puño estaba labrado con inscripciones de epigrafía.⁴³ El hecho de aludir a un ejemplar morisco y no labrado «a la morisca» podría ser determinante para considerar estos ejemplares como turquescos.

Las empuñaduras eran realizadas por los maestros guarnicioneros y espaderos que las hacían con la forja y la lima, pero después podían ser estos u otros artesanos las que las decoraban. En la colección de espadas del duque

35. PELÁEZ DEL VALLE: «La espada ropera», p. 149.

36. JUAN SEMPERE Y GUARINOS: *Historia del lujo y de las leyes suntuarias en España*, Imprenta Real, Madrid, 1788.

37. Hubo maestros especializados en hacer puños. Gestoso documenta a Juan Suárez como maestro de hacer puños de espada. Cfr. JOSÉ GESTOSO Y PÉREZ: *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla: desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, La Andalucía Moderna, Sevilla, 1899-1909.

38. «Yten. Una espada de armas con la bayna de terçiopelo negro sobre bayna de cuero guarniçion dorada puño de seda amarillo». «Yten. Una hoja de espada con bayna de terçiopelo biejo negro e puño de seda viejo negro viejo». AHPM. Protocolo 939. Fols. 280-331.

39. *Ibid.*

40. «Yten. Otra espada e daga con guarnesçion dorada e bayna de terçiopelo negro puño de hilo de oro». AHPM. Protocolo 939. Fols. 280-331.

41. ANASTASIO ROJO: *El siglo de Oro. Inventario de una época*, Junta de Castilla y León, Salamanca, 1996, p. 342.

42. «Yten. Otro alfange metido en una funda yden con la mesma guarniçion dorada y el puño de marfil». AHPM. Protocolo 939. Fols. 280-331.

43. «Yten. Un alfange morisco la guarniçion con puño de marfil labrada y el labrado con letras moriscas e la guarniçion e contera de la bayna dorada y la bayna labrada con hilo de oro y una borla e cordon de seda blanca grande». AHPM. Protocolo 939. Fols. 280-331.

don Juan se registran modelos con guarniciones doradas,⁴⁴ plateadas,⁴⁵ pavonadas⁴⁶ o incluso con incrustaciones de piedras preciosas.⁴⁷

Es posible hablar de empuñaduras de alta calidad realizadas con la técnica de la ataujía: «Una espada e daga con bayna de terçiopelo negro las guarniciones labradas de ataugia, labradas la espada con cuchillo e punçon e un talabarte de terçiopelo negro en ella e funda de cuero».⁴⁸ Esta técnica, también llamada damasquinado, de procedencia andalusí, consistía en embutir filamentos de oro o plata en ranuras o huecos previamente abiertos. Solían ir acompañadas con fondos pavonados en negro o azul.

Sobre la procedencia de las espadas que presentan esta decoración se han señalado varios centros. Además del español, se ha apuntado a un origen veneciano, poniéndolo en relación con el comercio de armas blancas entre la Serenísima y el Norte de África y Turquía, habiendo claras transferencias de gustos y técnicas.⁴⁹ La tradición sículo-normanda permite hablar de artesanos italianos. Si tenemos en cuenta que don Juan de la Cerda fue virrey de Sicilia, sus espadas podían tener esta procedencia.

No obstante, se ha demostrado que la técnica del damasquinado era controlada por los armeros españoles. Así, el ya mencionado Diego de Zayas, era conocedor de la ataujía y realizó dagas de orejas, mazas, espadas, tanto en España como Francia e Inglaterra.⁵⁰

El cincelado y el grabado eran técnicas con las que se trabajaban empuñaduras de calidad. Se conoce la pericia que tuvieron los artesanos de Brescia y Nápoles en la fabricación de este tipo de piezas o la escuela de Múnich, en la que los hermanos Sadeler produjeron empuñaduras cinceladas con motivos de grutescos sobre fondo azul y oro.⁵¹

El inventario del IV duque recoge verdaderas joyas de orfebrería como la empuñadura de plata cincelada con una turquesa incrustada a cabujón.⁵² Se ha pensado que este tipo de empuñaduras con incrustaciones de piedras sobre el metal pudieran ser extranjeras. Sin embargo, Rojo señala el concierto de los espaderos puceanos para que se le fabriquen guarniciones «de perlas encima de lazos rojos».⁵³

44. «Yten. Un alfange grande toda la guarniçion dorada e la guarniçion de la bayna metido en una funda verde con unas correas la guarneçion dellas doradas». AHPM. Protocolo 939. Fols. 280-331.

45. «Yten. Una espada ancha la guarniçion plateada e el puño de plata con su cuchillo e punçon con bayna de cuero». AHPM. Protocolo 939. Fols. 280-331.

46. «Yten. Una daga con la guarniçion pabonada e puño de seda negra». AHPM. Protocolo 939. Fols. 280-331.

47. «Yten. Un alfange con una guarniçion dorada con muchas piedras de turquesas e rubies e tal guarniçion y en la vaina con una çinta açul e colorada e amarillo que es también toda guarniçion della de plata sobredorada envuelto en una hirma grande colorada». AHPM. Protocolo 939. Fols. 280-331.

48. AHPM. Protocolo 939. Fols. 280-331.

49. LAKING: *A record of european armour*, p. 260

50. BLAIR: «A royal swordsmith and damascener Diego de Çaias».

51. NORMAN: *The rapier and small sword 1460-1820*, p. 374.

52. «Yten. Un alfange pequeño con la bayna y guarniçion de plata dorada grabada con un turquesa en cabo del puño». AHPM. Protocolo 939. Fols. 280-331.

53. ROJO: *El siglo de Oro. Inventario de una época*.

Se ha demostrado que los guarnicioneros y plateros españoles⁵⁴ tenían un alto nivel de calidad en sus producciones y que sus guarniciones se montaban en el extranjero sobre otras hojas, lo que hace que presenten marcas foráneas que inducen a confusión. No podemos precisar la respuesta, pero tampoco nada nos hace pensar lo contrario.

Respecto a la tipología de las empuñadoras, el inventario del duque no es rico en detalles. En realidad, la documentación contemporánea señala diferentes tipos de guarniciones, algunas difíciles de identificar: claraboyas, rosetas, cartones, etc.⁵⁵ La que se ha identificado como de producción española es la de taza o cazoleta, aunque algunas pudieran ser de procedencia italiana⁵⁶. Sin embargo, este modelo es frecuente en el siglo XVII (fig. 4).

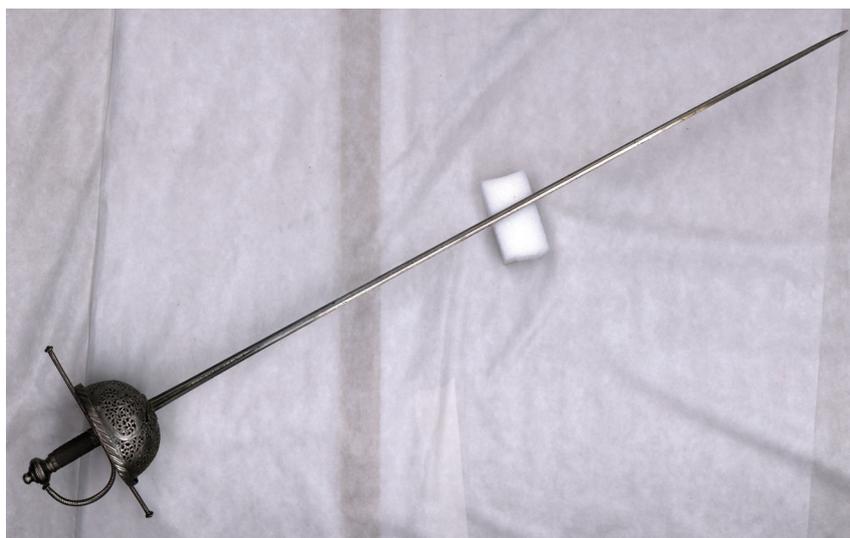


Fig. 4. Anónimo. *Espada de taza o cazoleta*, siglo XVII. Toledo, Museo del Ejército.

Se conoce que la forma más antigua y sencilla era el arriaz recto o en cruz y que al cortar transversalmente a la hoja protegía el dorso de la mano de la espada enemiga. Su evolución hizo que surgieran las patillas para proteger el

54. Se conoce el caso del orfebre barcelonés Pedro Juan Puch, autor material de la empuñadora de una de las espadas conservadas en Viena (HRKM A 588) y no de procedencia italiana tal y como sostenía LAKING: *A record of european armour*, p. 295 (tomo V). La espada de Viena, con hoja de Antonio Picinino, consta en el inventario de bienes del archiduque Fernando del Tirol, donde se señala que la empuñadura era de autor español.

55. Rojo: *El siglo de Oro. Inventario de una época*. Señala varias expresiones más difíciles de identificar.

56. *Ibid.*

dedo índice. Con posterioridad surgen los pitones y los puentes. El inventario del duque nos describe una con puentes: «otra espada con su guarniçion llana negra de dos puentes e su bayna sobre bayna de cuero negro de bayeta con cuchillo y punçon».⁵⁷ En este modelo se unían los extremos de los pitones que enlazaban a otro que surgía de los brazos del arriaz, formando así el puente. El lazo fue la evolución natural hacia el modelo de empuñadura que los investigadores consideran típicamente español⁵⁸ (fig. 5).



Fig. 5. Anónimo. *Espada de lazo de tipo civil*, 1550-1570, madera, acero forjado, fundido, pulido y troquelado. Toledo, Museo del Ejército.

Pudo haber guarniciones especiales, como describen algunos modelos del duque don Juan: «una espada e daga que tiene de hechura de la guarniçion della abito de Santiago con bayna de terçiopelo colorado con su petrina y talarbarte de terçiopelo carmesí con sus hierros y sobre bayna de bayeta colorada la espada e cuchillo e punçon».⁵⁹ La empuñadura tuvo la forma de la cruz de Santiago.

La documentación no señala los tipos de hoja, a lo más llega a decir que es ancha, ni ofrece tampoco información sobre los recazos, es decir, la parte de la hoja de la espada que está situada entre la espiga y el comienzo de los filos. Resulta curioso que cuando quieren recalcar su calidad se describen como

57. AHPM. Protocolo 939. Fols. 280-331.

58. LIONELLO GIORGIO BOCCIA Y JOSÉ ANDRÉS GODOY: *Musei e gallerie di Milano*. Museo Poldi-Pezzoli. Armeria, Electa edizioni Milano, Milán, 1986, p. 446.

59. AHPM. Protocolo 939. Fols. 280-331.

espadas de Valencia⁶⁰ o espadas de Toledo.⁶¹ Era una forma clara de aludir al prestigio de los centros que las producían. Por ejemplo, Valencia fue un centro de gran calidad y exportaba piezas a Francia.⁶²

La documentación recoge los complementos que eran necesarios para las espadas. Entre ellos destaca el talabarte, de él colgaban los tiros donde esta iba asida. En este caso se citan realizados en cuero negro⁶³ o leonado, en terciopelos negros,⁶⁴ azules, blancos,⁶⁵ carmesíes,⁶⁶ morados⁶⁷ o amarillos,⁶⁸ de tipo tapeado o fabricados en cordobán. Algunos presentan motivos decorativos con hierros dorados⁶⁹ y se mencionan los elementos metálicos necesarios para su sujeción: pretinas, correas, hebillas.⁷⁰

Pero, sin duda, el elemento más cercano a la espada que permitía su protección y transporte era la vaina que, además, se hacía a medida de la hoja.⁷¹ Se trataba de una estructura de madera recubierta de cuero y es frecuente que se aluda a la contera,⁷² un aplique metálico que se colocaba al final de esta y que podía ser dorado. A la entrada de la vaina se colocaba el brocal, pero la documentación no lo especifica. Las vainas podían estar también forradas en bayeta⁷³ o terciopelo. A veces eran más lujosas y se solían labrar con hilos de oro.⁷⁴

60. «Yten. Otra espada de balenzia de las viejas con su talabarte de terciopelo y su daga con la guarnición dorada y su sobre bayna de baqueta y cuchillo y punzon con su funda de cuero a la guarnición». AHPM. Protocolo 939. Fols. 280-331.

61. «Una espada de Toledo con su guarnición y talabarte negro y punçon y cuchillo». AHPM. Protocolo 939. Fols. 280-331.

62. CHARLES: *Etudes sur les Epées du Moyen Age*.

63. «Yten. Un talabarte de cuero negro con hierros negros». AHPM. Protocolo 939. Fols. 280-331.

64. «Yten. Un talabarte de terciopelo negro con sus hierros dorados e la petrina de lo mismo». AHPM. Protocolo 939. Fols. 280-331.

65. «Yten. Dos talabartes de terciopelo el uno açul y el otro blanco viejo con su hierro forrado». AHPM. Protocolo 939. Fols. 280-331.

66. AHPM. Protocolo 939. Fols. 280-331.

67. «Yten. Otro talabarte de terciopelo morado con su hierro forrado e su cairel de seda». AHPM. Protocolo 939. Fols. 280-331.

68. «Yten. Otro talabarte de terciopelo amarillo sin hierros con sus botones viejos». AHPM. Protocolo 939. Fols. 280-331.

69. «Un talabarte colorado con sus hierros dorados». AHPM. Protocolo 939. Fols. 280-331.

70. «Yten. Otro talabarte de queroban e guarnesido de raso amarillo viejo con una pretina de lo mismo». «Yten. Un talabarte de quero colorado digo que en el ay dos correas y con los hierros dorados que todo ello estaba envuelto en un pedazo de lienzo viejo». AHPM. Protocolo 939. Fols. 280-331.

71. «Yten. Una espada ancha con su bayna de terciopelo dorado biejo e sobre ella bayna de cuero y punçon de hilo de oro viejo». AHPM. Protocolo 939. Fols. 280-331.

72. «Yten. Otra bayna de espada con contera dorada». AHPM. Protocolo 939. Fols. 280-331.

73. «Yten. Una espada e daga que tiene de hechura de la guarnición della abito de Santiago con bayna de terciopelo colorado con su petrina y talabarte de terciopelo carmesí con sus hierros y sobre bayna de bayeta colorada la espada e cuchillo e punçon». AHPM. Protocolo 939. Fols. 280-331.

74. «Yten. Un alfange morisco la guarnición con puño de marfil labrada y el labrado con letras moriscas e la guarnición e contera de la bayna dorada y la bayna labrada con hilo de oro y una borla e cordon de seda blanca grande». AHPM. Protocolo 939. Fols. 280-331.

Los inventarios reflejan cómo las espadas van acompañadas por cuchillos o punzones cuyas empuñaduras se hacían a juego.⁷⁵ A veces también las espadas llevan sus dagas, es decir, un arma blanca, de hoja corta y con guarnición para cubrir el puño, y gavilanes para los quites, que solía tener dos cortes y a veces uno, tres o cuatro filos.⁷⁶ Generalmente las vainas solían tener compartimentos para transportar los juegos.

Es frecuente que se señalen puñales lujosos como el de la «guarnición dorada con una borla e cordon de seda negra y oro con la bayna de terciopelo negro metido en una bolsa de cuero»,⁷⁷ que no solamente llevaban su vaina, sino que se protegía en una bolsa de cuero.

Encontramos espadas con marcas de calidad como las llamadas del perrillo, muy frecuentes en el XVI, y que serían las correlativas a las alemanas del lobo de los armeros Solingen y Pasau:⁷⁸ «una espada ancha del perrillo con su guarnición dorada e su bayna de cuero».⁷⁹ Eran espadas de primerísima calidad que tuvieron una larga producción en el siglo XVI y que se atribuyen en origen al armero hispanoárabe Julián del Rey, dado que se han localizado espadas ginetas con su marca.⁸⁰

CONCLUSIONES

Las armas blancas que recoge el inventario del IV duque de Medinaceli pueden ser entendidas como una colección dentro de los términos del uso que se hace de la magnificencia cortesana de la época. El hecho de que don Juan de la Cerda las tuviera en Madrid es la prueba de que las exhibía con el atuendo civil, en parte con fines ofensivos y defensivos y en parte como complemento ornamental de su indumentaria. Lucirlas eran la forma de contribuir al discurso de la imagen del poder económico –gasto conspicuo– y exaltación del linaje.

La lectura del propio inventario permite sugerir que algunas se portaban a diario, mientras que las más lujosas se reservaban para ocasiones especiales. Se llevaban colgando de los talabartes o tiros de pretina, unas piezas fabricadas en cuero y de cuyo extremo pendía un gancho que se fijaba en el cinturón o pretina. Así, la espada y la vaina se introducían entre los huecos que tenían los tiros y era la forma de permitir un rápido desarme. Espadas y dagas iban a juego, la primera, al apoyar la mano en su pomo, sobresalía por la parte trasera, y la segunda, suspendida en un tiro de pretina, lo hacía del mismo modo, pero en dirección contraria (fig. 6).

75. «Yten. Otra espada con su guarnición llana negra de dos puentes e su bayna sobre bayna de cuero negro de bayeta con cuchillo y punçon». AHPM. Protocolo 939. Fols. 280-331.

76. «Yten. Otra espada e daga con un talabarte de cuero negro la guarnición negra con su funda». AHPM. Protocolo 939. Fols. 280-331.

77. AHPM. Protocolo 939. Fols. 280-331.

78. JUAN JOSÉ RODRÍGUEZ LORENTE: «La marca del perrillo del espadero español Julián del Rey», en *Gladius*, 1964, n.º III, pp. 89-96.

79. AHPM. Protocolo 939. Fols. 280-331.

80. JUAN JOSÉ RODRÍGUEZ LORENTE: «La marca del perrillo del espadero», p. 89.



Fig. 6. Jooris van der Straeten (Jorge de la Rúa). *El príncipe don Carlos de Austria*, c. 1562, óleo sobre lienzo, 98,5 x 85 cm. Colecciones Reales, Patrimonio Nacional, inv. 00612065. Madrid, Monasterio de las Descalzas Reales.

Desgraciadamente, no tenemos datos que nos permitan conocer el valor de su tasación, pero dadas las guarniciones empleadas, estas debieron alcanzar altas cifras en la consabida almoneda del duque. Su fabricación con técnicas de ataujía, damasquinado, pavonados, dorados a fuego, todas sobre labores previas de forjado y cincelado, las convertían en auténticas piezas de lujo.

El inventario *post mortem* del IV duque de Medinaceli nos revela que eran piezas bellas y de gran funcionalidad, algunas con empuñaduras de alta gama. De entre ellas, destacan las espadas, de las que poseía alrededor de una veintena. El hecho de registrar guarniciones, hojas o pomos nos revela su posibilidad de aprovechamiento en conjuntos posteriores que modificaban tanto la estética como la fisonomía de las espadas. Así como las espadas, las vainas eran auténticos envoltorios realizados a capricho, a veces con hilos de oro y seda.

Como piezas de acompañamiento de estas espadas, figuran en la colección otras tantas dagas. Eran ejemplares a juego, en tanto que se solían utilizar en el tipo de esgrima denominado de «armas dobles», cuya utilización proporcionaba una seguridad adicional usándose como medio de desvío ante estocadas o cortes.

Como hemos visto, la colección comprendía más de una decena de alfanjes; una tipología de origen musulmán que servía para ejecutar por decapitación, dada su hoja curvada. El inventario se refiere a ellos como «moriscos» aunque no turquesco, como aparece en el inventario del V duque del Infantado⁸¹ o en testimonios toledanos.⁸² En principio, podría pensarse en piezas de importación, si bien no habría que rechazar una posible fabricación hispana. También se registra su variante más corta, el afanjillo, del que consta un ejemplar con la vaina de plata y cordón de seda colorada.

Por último, el reto de conectar estos ejemplares descritos en el inventario con la armería conservada de la colección Casa Ducal de Medinaceli en el Museo del Ejército, se hace una tarea harto complicada. Aunque no podemos asegurarlo, muchas de estas armas se vendieron en su almoneda, pues no consta estas piezas en los inventarios de bienes de sus sucesores.

ABREVIATURAS

ADM: Archivo Ducal de Medinaceli

AHPM: Archivo Histórico de Protocolos de Madrid

BIBLIOGRAFÍA

BLAIR, CLAUDE: «A royal swordsmith and damascener Diego de Çaias», en *Metropolitan Museum Journal*, 1970, n.º 3, pp. 149-189.

BOCCIA, LIONELLO y GODOY, JOSÉ ANDRÉS: *Musei e gallerie di Milano*. Museo Poldi-Pezzoli. Armería, Electa edizioni Milano, 1986

CHARLES, R. J.: *Etudes sur les Epées du Moyen Age au XVIIe siècle*, Jean-Pierre Duchiron, París, 1993.

81. ROBERTO GONZÁLEZ RAMOS: «La colección de armas de Íñigo López de Mendoza, V duque del Infantado», en *Gladius*, 2014, n.º 34, pp. 153-198.

82. Para los toledanos los alfanjes eran armas extrañas que identificaban con Oriente y/o el mundo musulmán. DUEÑAS BERAIZ: «Las armas en la sociedad del Greco», p. 32.

- CHECA CREMADES, FERNANDO: «Sobre distintas maneras de ver y poseer. La situación del objeto artístico en las sociedades del Antiguo Régimen», en ESTRELLA DE DIEGO OTERO (coord.), *El coleccionar y las cosas, Revista de Occidente*, Madrid, 1993, n.º 141, pp. 51-62.
- : *Renacimiento Habsbúrgico. Felipe II y las imágenes artísticas*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2017.
- : «La otra corte. Piedad femenina y gusto cortesano en los monasterios reales de las Descalzas y la Encarnación de Madrid», en FERNANDO CHECA CREMADES (ed.): *La otra Corte. Mujeres de la Casa de Austria en los monasterios reales de las Descalzas y la Encarnación*, Patrimonio Nacional, Madrid, 2019, pp. 15-41.
- y MORÁN TURINA, MIGUEL: *El coleccionismo en España: de la cámara de las maravillas a la galería de pintura*, Cátedra, Madrid, 1985.
- COVARRUBIAS, SEBASTIÁN DE: *Tesoro de la lengua castellana*. Madrid, 1611.
- DE BOFARULL Y SANS, FRANCISCO DE ASÍS: *Colección de documentos inéditos del Archivo de la Corona de Aragón. Gremios y cofradías del Archivo de la Corona de Aragón*, Barcelona, 1910.
- DE LEGUINA Y VIDAL, ENRIQUE: *Arte Antiguo: Los maestros espaderos*, E. Bergali, Sevilla, 1897.
- : *Glosario de voces de armería*, Librería de Felipe Rodríguez, Madrid, 1912.
- DUEÑAS BERAIZ, GERMÁN: *Aproximación al estudio de los gremios espaderos en la Península Ibérica*. Memoria de Licenciatura inédita. Departamento de Historia Medieval, Moderna y Contemporánea. Universidad de Salamanca, Salamanca, 1999.
- : «La producción de armas blancas en Bilbao durante el siglo XVI», en *Gladius*, 2001, n.º XXI, pp. 269-290.
- : «Introducción al estudio tipológico de las espadas españolas: siglos XVI-XVII», en *Gladius*, 2004, n.º XXIV, pp. 209-260.
- : «Las armas en la sociedad de El Greco», en *Las armas del Greco*, Museo del Ejército, Toledo, 2014, pp. 27-39.
- FALOMIR FAUS, MIGUEL: *El retrato del Renacimiento*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2008.
- FERNÁNDEZ DE BETHENCOURT, FRANCISCO: *Historia genealógica y Heráldica de la monarquía española. Casa Real y grandes de España*, Fabiola de Publicaciones Hispalenses, Sevilla, 2003 [1904].
- GARCÍA MERCADAL, JOSÉ: *Viajes de extranjeros por España y Portugal. Primer viaje de Felipe el Hermoso*, Aguilar, Madrid, 1952, tomo III.
- GESTOSO Y PÉREZ JOSÉ: *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla: desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, La Andalucía Moderna, Sevilla, 1899-1909.
- GONZÁLEZ RAMOS, ROBERTO: «La colección de armas de Íñigo López de Mendoza, V duque del Infantado», en *Gladius*, 2014, n.º 34, pp. 153-198.
- GONZÁLEZ PALENCIA, ÁNGEL (ed.): *Noticias de Madrid 1621-1627*, Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 1942.
- LAKING, GUY F.: *A record of european armour and arms through seven centuries*, Bell, Londres, 1920-1922.
- MARTÍNEZ MILLÁN, JOSÉ: «La corte de Felipe II: la casa de la reina Ana», en LUIS ANTONIO RIBOT GARCÍA (coord.), *La monarquía de Felipe II a debate*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 2000, pp. 159-184.
- NORTH, ANTHONY: *An Introduction to European Sword*, Victoria and Albert Museum: HMSO, Londres, 1982.
- PASCUAL MOLINA, JESÚS FÉLIX: «Lujo de acero. Armas y poder en el ámbito habsbúrgico del siglo XVI», en *Ars & Renovatio*, 2019, n.º 7, pp. 363-378.
- PELÁEZ DEL VALLE, JOSÉ MARÍA: «La espada ropera española en los siglos XVI y XVII», en *Gladius*, 1983, n.º XVI pp. 147-199.
- RODRÍGUEZ LORENTE, JUAN JOSÉ: «La marca del perrillo del espadero español Julián del Rey», en *Gladius*, 1964, n.º III, pp. 89-96.
- ROJO, ANASTASIO: *El siglo de Oro. Inventario de una época*, Junta de Castilla y León, Salamanca, 1996.

- ROMERO MEDINA, RAÚL: «Don Juan de la Cerda, IV duque de Medinaceli. El hombre, el político y el mecenas en la Corte del Rey Prudente», en *Tiempos Modernos, Revista de Historia Moderna*, 2017, n.º 34, pp. 350-371.
- SEMPERE Y GUARINOS, JUAN: *Historia del lujo y de las leyes suntuarias en España*, Imprenta Real, Madrid, 1788.
- SOLER DEL CAMPO, ÁLVARO: *Guía Real Armería. Palacio Real de Madrid*, Reales Sitios de España, Madrid, 2010.
- : *El arte del poder. La Real Armería y el retrato de La Corte*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2010.
- TORMO, ELÍAS: «El brote del Renacimiento en los monumentos españoles y los Mendoza del siglo XV», en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1917, n.º xxv, pp. 51-65.

GLOSARIO DE TÉRMINOS⁸³

- Alfanje:** Especie de sable, corto y corvo, con filo solamente por un lado, y por los dos en la punta.
- Arriaz:** Gavilán de la espada. (*Vid.* Gavilán).
- Brocal:** Pieza de metal que guarnece la boca o entrada de la vaina de un arma blanca; también llamada boquilla. (*Vid.* Vaina).
- Cazoleta:** Pieza de hierro u otro metal, que se pone debajo del puño de la espada y del sable, y sirve para resguardo de la mano.
- Contera:** Pieza que se pone en el extremo opuesto al puño de la espada.
- Daga:** Arma blanca, de hoja corta y con guarnición para cubrir el puño, y gavilanes para los quites, que solía tener dos cortes y a veces uno, tres o cuatro filos.
- Esgrima:** Jugar y manejar la espada, el sable y otras armas blancas, reparando y deteniendo los golpes del contrario, o acometiéndole.
- Espiga:** Parte superior de la espada, en donde se asegura la guarnición (*Vid.* Guarnición).
- Estoque:** Arma blanca a modo de espada estrecha, o formada por una varilla de acero de sección cuadrangular y aguzada por la punta, que suele llevarse metida en un bastón y con la cual solo se puede herir de punta.
- Filo:** Arista o borde agudo de un instrumento cortante.
- Florete:** Espadín destinado a la enseñanza o ejercicio del florete. Es de cuatro aristas, y no suele tener aro en la empuñadura. Esgrima con espadín. (*Vid.* Esgrima).
- Gavilán:** Cada uno de los dos hierros que salen de la guarnición de la espada, forman la cruz y sirven para defender la mano y la cabeza de los golpes del contrario. (*Vid.* Guarnición).
- Guarnición:** Defensa que se pone en las espadas y armas blancas junto al puño. (*Vid.* Puño).
- Montante:** Espada grande, larga y recta que era preciso esgrimir con ambas manos.
- Patilla:** Parte de un objeto, generalmente articulada sobre él, que sirve para que este pueda sostenerse o sujetarse a algo. *La patilla de la espada.*
- Pavonada:** Dicho de un color: Azulado oscuro.
- Pitón:** Relativo a un modelo de espada donde las patillas pueden terminar en pitones que sobresalían sobre el plano de la hoja. (*Vid.* Patilla).
- Pretina:** Correa o cinta con hebilla o broche para sujetar en la cintura la espada.
- Puente:** Relativo al modelo de puño en forma de curva o arco. (*Vid.* Puño).
- Puño:** Parte por donde ordinariamente se coge la espada y que suele estar guarnecida de una pieza de materia diferente.
- Quite:** En la esgrima, movimiento defensivo con que se detiene o evita el ofensivo. (*Vid.* Esgrima)

83. Se han seguido las acepciones del Diccionario de la Real Academia Española, <https://www.rae.es/> (Consultado el 6/3/2020).

Recazo: Pieza de metal, redonda y cóncava, que forma parte de la guarnición de algunas espadas. (*Vid.* Guarnición).

Tajo: En la esgrima, corte que se da con la espada u otra arma blanca, llevando el brazo de derecha a izquierda (*Vid.* Esgrima).

Talabarte: Pretina o cinturón, ordinariamente de cuero, que lleva pendientes los tiros de que cuelga la espada o el sable.

Terciado: Espada corta de hoja ancha.

Tiro: Correa pendiente de la que cuelga la espada.

Torcal: Forro metálico para los puños hechos en madera. (*Vid.* Puño).

Vaina: Funda ajustada para armas blancas o instrumentos cortantes o punzantes.

Verdugo: Estoque muy delgado. (*Vid.* Estoque).

THERE IS NO PEACE WITHOUT WAR.
DECORATIONS OF THE UPPER LUSATIAN
COMMEMORATION HALL FAÇADE

NO HAY PAZ SIN GUERRA. DECORACIONES
DE LA FACHADA DEL SALÓN CONMEMORATIVO
DE ALTA LUSACIA

MARTA OSTROWSKA-BIES
University of Silesia in Katowice

Recibido: 31/03/2020 Evaluado: 25/05/2020 Aprobado: 27/05/2020

ABSTRACT: The Upper Lusatian Commemoration Hall in which Emperor-Friedrich-Museum is placed was erected in 1898-1904, according to a design by Hugo Behr, to commemorate the two Emperors who died in 1888 – Wilhelm I and his son, Friedrich III, and to the Unification of Germany more broadly. The central hall and building's elevations were equipped with numerous sculptural decorations that created a coherent iconographic program. In this article two decoration cycles devoted to the topic of war and peace placed on the façade are analyzed and interpreted.

Key words: Prussia, Hohenzollern, German Empire, allegory of peace and war

RESUMEN: El Salón Conmemorativo de Alta Lusacia, en el que se encuentra el Museo del Emperador Federico fue inaugurado entre 1898-1904. Ambos edificios se diseñaron a partir de los proyectos de Hugo Behr, y conmemoran a dos emperadores: Guillermo I y su hijo Federico III, además de la unificación de Alemania. La parte central de la fachada está decorada

con numerosos bajorrelieves esculpidos que forman un diseño iconográfico coherente. En este artículo se analizan e interpretan dos de los ciclos de estas decoraciones, relacionados con el tema de la guerra y la paz.

Palabras claves: Prussia, Hohenzollern, Imperio alemán, alegoría de la paz y la guerra

As from the establishment of the new Polish-German border, which was partly marked by the Lusatian Neisse (Pol. Nysa Łużycka), Görlitz was divided between these two countries. The right-bank part became the Polish city of Zgorzelec, the left-bank remained the German city of Görlitz, with the Old Town. Thus, the Upper Lusatian Commemoration Hall (Oberlausitzer Gedenkhalle) (fig. 1), dominating the right-bank part of the centre, is located in the former Municipal Park (Stadtpark), which spreads along the eastern bank, which belongs to the territory of the People's Republic of Poland. Fortunately, the building survived the war, and, following a brief period of being the Army premises, it has been used as the Municipal Culture Centre since 1948. Apart from the statues of the Emperors and busts of distinguished Germans, which were removed from the inside, and decorations with Prussian symbols and patriotic texts, the remaining carved decorations were maintained. The iconographic program of sculpture and reliefs, unintelligible to the average member of the Polish audience, became an integral element of the architecture, reduced to the decorative function, which was adapted to the new architectural objectives. Although in the recent years academic¹ or popular science² papers have been written about the building itself, none of the papers touches on the ideological contents of the carved decorations, restricting themselves to listing the depicted images, or rather repeating them after the source text,³ which can be inferred from the repeated inaccuracies thereof. The previous findings of the researchers, Katarzyna Czekańska in particular, based on the source and comparative materials, place the Zgorzelec building in the entire series of the 19th century

1. It discusses the collection's history and aims to analyze the relation of Upper Lusatian Commemoration Hall to analogical, museum/commemorative buildings: INES ANDER: «Die Oberlausitzer Gedenkhalle mit Kaiser-Friedrich-Museum in Görlitz 1902 bis 1932. Ein Beitrag zu Geschichte und Selbstverständnis der Städtischen Kunstsammlungen Görlitz», in *Görlitzer Magazin*, 1992, 6 Jhrg, pp. 1-36; genesis and the erection process of the building: ANDREAS BEDNAREK: «Die Ruhmeshalle – patriotisch, edel und schön Ein Beitrag zur Baugeschichte der Oberlausitzer Gedenkhalle in Görlitz», in *Görlitzer Magazin*, 1992, 6 Jhrg, pp. 37-49; MA Thesis on the building: KATARZYNA CZEKAŃSKA: «Gmach dawnej Oberlausitzer Gedenkhalle mit Kaiser Friedrich Museum w Zgorzelcu», master's thesis under supervision of Prof. Zofia Ostrowska-Kęblińska at the Art History Institute, University of Wrocław, 2005, not published.

2. GUENTER OETTEL: *Unter der grünen Kuppel. 1, Vom Museum in Görlitz zum Kulturhaus in Zgorzelec*, 1904-2004, Taschenbuch, Görlitz-Zittau, 2004.

3. HUGO BEHR: «Die Oberlausitzer Gedenkhalle mit Kaiser Friedrich-Museum in Görlitz», in *Deutsche Bauzeitung*, 1903, xxxvii Jhrg, n.º 61, pp. 393-394, 402-404.

commemorative monuments erected after the Napoleonic Wars (after 1813) and the Unification of Germany (after 1871), and emphasize the local ideological motifs – the reunification of the Upper Lusatia⁴ within a single country in 1871.⁵ However, a thorough analysis, which would answer the question of how this overriding message coded in the building itself was realized through the carved decorations of the Upper Lusatian Commemoration Hall elevations, has not been conducted in the source literature yet. Therefore, this work is the first attempt at analysing and interpreting selected sculptures and reliefs placed on the building façade in the context of its overall ideological significance.⁶



Fig. 1. Hugo Behr, Upper Lusatian Commemoration Hall with Emperor-Friedrich-Museum, façade, 1898-1904, Zgorzelec (Görlitz)

4. Following the Napoleonic Wars, under the Congress of Vienna resolution, Upper Lusatia was divided into two parties – eastern, incorporated into the Prussian province of Silesia, and western, incorporated into the Kingdom of Saxony. Reunification of the Upper Lusatian territories within a single national entity (the German Empire) took place in 1871 as a result of the Unification of Germany. Cf. LESZEK BELZYŃ, HANS-WERNER RAUTENBERG: «Górne Łużyce od kongresu wiedeńskiego do końca pierwszej wojny światowej (1815-1918)», in JOAHIM BAHLCKE (ed.): *Dzieje Górnych Łużyc. Władza, społeczeństwo o kultura od średniowiecza do końca XX wieku*, Wydawnictwo DIG, Warsaw, 2007, p. 203-222.

5. CZEKAŃSKA: *op. cit.*

6. Due to the extension of this article, the analysis and interpretation of all the sculptural decorations, presented both inside the building and on its elevations, was impossible. Hence the analysis was limited to two, the most important cycles: War and Peace. Other similarly interesting decorations require further research, the results of which will be included in future publications, synthesizing the topic of ideological content of the Upper Lusatian Commemoration Hall.

The Upper Lusatian Commemoration Hall (also referred to as the Upper Lusatian Hall of Fame, (Pol. Górnołużycka Hala Chwały, Ger. Oberlausitzer Ruhmeshalle) was erected in 1898-1904, according to a design by Hugo Behr, selected in a competition.⁷ Although it was built by the Upper Lusatians to commemorate the two consecutive Emperors who died in 1888 – Wilhelm I and his son, Friedrich III, it was soon decided that a building combining two functions – commemorative and museal – should be erected.⁸ The dual purpose of the building is conspicuous in both its form and decoration.

The Upper Lusatian Commemoration Hall is a two-story building, set on a plinth, with a high ground floor and the first floor partly hidden by a high attic, and separated from the lower part with a prominent cornice. The floor plan of the entire structure is close to a square. The central part of the building interior is a presentable hall extending on both stories, which originally had functions connected with the commemoration of the Emperors and the Unification of Germany in 1871. The rooms on the ground floor and first floor, symmetrically placed around the hall, were used to display and store collections of arts, crafts and archaeological artefacts of the Upper Lusatia region.⁹ The most important place of the section connected with commemorating was a niche placed opposite the main entrance, decorated with a mosaic with the Sun motif, where a double statue of the Emperors by Johannes Pfuhl¹⁰ was placed. One could approach it by marble stairs topped with sculptures of lionesses lying in the position of the Sphinx, also by Pfuhl. Apart from the Emperors' statues in the hall, there were also sculptures of individuals who contributed to the Unification of Germany – six herm busts of the Federal Countries kings and princes¹¹ – in front of the pillars supporting the gallery, and three full figures on the gallery of the first floor, opposite the Emperors' niche, but more in the background, representing Otto von Bismarck, Helmuth Karl Bernhard von Moltke and Albrecht von Roon, the so called *Reichseiniger*. The iconographic complement of this pantheon is constituted by four relief stone slabs presenting setting out for the war and return from the war (not preserved), allegoric presentations of wisdom and power, and wisdom and justice in bronze, painted coats of arms of the Upper Lusatia cities placed in the gallery of the first floor, as well as inscriptions on the walls.

7. The Competition Regulations and selected designs were published in: «Ruhmeshalle in Görlitz», in *Deutsche Konkurrenzen*, Leipzig, 1898.

8. Detailed description of the history of creating the concept and building construction BEDNAREK: *op. cit.*, pp 37-49.

9. The history of the collection exhibited in the Upper Lusatian Commemorative Hall building in: ANDERS: *op. cit.*, pp. 1-36.

10. More on the sculptures of the Emperors in URSULA ZEHM: *Die Geschichte des Doppelstandbildes im deutschsprachigen Raum bis zum 1. Weltkrieg mit beschreibendem Katalog*, Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, Weimar, 1995, pp. 27-29.

11. On the left: King Johann von Sachsen, Grand Duke Friedrich von Baden, King Ludwig II von Bayern. On the right: King Albert von Sachsen, Grand Duke Friedrich Franz II von Mecklenburg, King Karl von Württemberg.

The building is located on a small hill. It can be approached by one-flight stairs, intersected halfway with a crosswise driveway. The building design, as filed with the construction authority, assumed covering all the four elevations with sandstone slabs, however, it was finally decided, probably due to the growing construction costs¹² and the necessity to find savings, to finish the outer walls in different ways depending on the significance of the individual views of the building. The façade and the north-eastern elevation, facing the former Friedrich Platz, are the most stately, and thus the most distinguishing ones in terms of decoration and the materials used. The other two elevations were plastered and received only a modest – rather flat – architectural detail, corresponding with the tectonics of the building. The central part of the symmetrically composed façade features a partly deep portico supported on four Ionian columns, with the entablature above, topped with a triangular pediment with figurative decoration. It includes three door openings separated by pilasters whose overdoors are filled with reliefs, the central one of which presents a female figure on the throne, Germania, and on her two sides there are figurative scenes described in the sources¹³ as “Northern Germany and Southern Germany pay homage to Germania”.¹⁴ On the two sides of the portico there are high windows surrounded by simple window banding, and *panneau* with relief decoration, which, in terms of composition and theme, is connected with the neighbouring Germania homage motif. Each of the end bays, flanked with broad pilasters, have the form of avant-corps, which, according to the designer, resemble the pylons of Egyptian temples.¹⁵ Their elevations are decorated with two groups of sculpture by Hugo Lederer, a Berlin artist – the allegory of Peace (on the right) and War (on the left) –, for which a protruding fragment of the base course constitutes the pedestal. Over these representations there are panels with relief decoration – *The Blessings of Peace* (on the right) and *The Atrocities of War* (on the left). Together with the aforementioned decorations over the door and window openings, they form a specific frieze going around the entire width of the façade at the same height.¹⁶

12. The Competition Regulations determined the construction costs of RM 350,000. Each of the entered designs which assumed an increase of the construction expenditure was rejected by the committee as not meeting the requirements. The final cost of the construction was RM 752,000, out of which only the sculpted decorations (not entire, some as gifts) cost RM 164,600. HUGO BEHR: «Die Oberlausitzer Gedenkhalle mit Kaiser Friedrich-Museum i. Görlitz», in *Deutsche Bauzeitung*, 37 Jhrg, 1903, 37 Jhrg, n.º 62, p. 404.

13. LUDWIG FEYERABEND: *Führer durch die Oberlausitzer Gedenkhalle mit Kaiser Friedrich-Museum, Görlitz* 1905, p. 7.

14. Although in his description of the ideological meaning of the Zgorzelec building, the author of the project characterizes the cycle as «Northern Germany and Southern Germany paying homage to Germania», the iconological content of the work is not unambiguous. Depicted figures are not allegories of certain German states, some of them seem to represent specific people (a scholar, a saint) or their personifications (a blacksmith as a personification of Bismarck). This aspect requires further research and is not covered by the context of this article.

15. BEHR: *op. cit.*, p. 402.

16. In the design submitted to the competition the frieze ran continuously through the side elevation, for which a portico – analogous to the facade – was designed.

All the frieze decorations, the Victory bronze figure at the fronton topping, the allegories of Art and History at the north-eastern façade, and the figurative sculptures of a lamp post at the attic topping are made by Reinhard Schnauder, a Dresden sculptor. The listed above decorative elements of the façade were already included in Behr's competition project. Perhaps, at this stage not only their arrangement, but also their semantic program was determined. This can be implied by the sketch filling left, end panel (later repeated on the design submitted to the Building Bureau in Görlitz) showing an analogy in composition with Schnauder's bas-relief, which can be found here ("horrors of War") and in the motif of Victoria, crowning the fronton of the portico.

The seven-axis north-eastern elevation, alike the façade, has a symmetrical composition predominated by vertical divisions in the form of corner pilasters, double Ionian columns flanking the three central axis, and lesenes with emblematic decoration (four emblems symbolizing: commerce and sailing, industry, arts and crafts, agriculture) between high window openings. At the top of the columns, on the cornice between the stories, there are two groups of sculpture – allegories of Art and History. The articulation pattern applied here was repeated on the side elevations – in a simplified form, without sculpture decoration, flat (inter alia, the columns were replaced with pilasters). Apart from the aforementioned carved decorations, the following also command attention in the discussed two elevations: the bronze sculpture of winged Victoria on the top of the portico pediment, semi-nude, other winged female figures with torches topping the attic at the top of the corner pilasters of the façade pseudo-avant-corps, and numerous representations of fantasy figures. Originally, the architectural and carved decorations were supplemented with inscriptions of patriotic nature and quotations from national heroes in the attic panels.¹⁷

It is clear from the above description that two chief themes can be distinguished in the carved decoration: first – patriotic and historical on the façade –, second – referring to various areas of human activity – ranging from agricultural production, via industrial to artistic and scientific – on the north-eastern elevation. This division seems to reflect two functions for which the building was intended – commemorative and museal. Undoubtedly, the decorations, reaching far beyond their decorative role, constitute a significant element of the building complementing its ideological overtone.

The two symmetrically placed groups of sculptures – allegories of War and Peace – undoubtedly stand out in the view of the façade. They correspond with each other not only as notionally but also formally opposing – they are of similar dimensions, their composition is based on a pyramid, they represent human figures of over-natural size: a woman – personification standing in the centre, surrounded by the other figures, which complement the meaning of

17. At this stage of the research it was impossible to establish the exact content of all the inscriptions.

the allegories. The sculpture of War (fig. 2) placed on the left side of the portico represents a woman in classically-styled, transparent robe reaching the ground, tied under the bust.¹⁸ The war-relating attributes include: the armour covering her breasts, the headwear resembling the decoration of Athena's helmet by Phidias, and the long sword supported on the ground, which she apparently holds in her hand. The relatively loose stance in the contrapposto contrasts with the tense face and the wind-blown robe flying above her head like the dangerous currents of history, which introduces unexpected dynamics. The gravity of the figures is also built by symbolical elements – the lowered burning torch¹⁹ indicating death and darkness²⁰ and the massive animal's body lying at her feet. Based only on the visible paw, it is difficult to determine the species of the animal, but the presence of attacking snakes in the composition allows to identify the beast as Hydra. There are figures placed symmetrically on both sides of the figure. The first pair, located directly by her side comprises: a kneeling man, sidewise to the onlooker, covering his face with his hands as a gesture of despair (on the left), and a woman sitting astride Hydra's body, seen in a $\frac{3}{4}$ aspect, with a little baby sliding down her forearm. The stance of both of them, who, with despair and conspicuous trust as wellturn towards the woman-War, seems to be surprising. The man leans against her in a familiar gesture seeking consolation, and the woman, with a peaceful facial expression, squinting eyes, turns to her without paying attention to the child, who – perhaps dead – hangs without control with its head downwards. Meanwhile the War, in spite of the hope pinned on her, remains indifferent to human tragedy.

The next figures of the composition are two men situated on both sides of the animal on which the central figure stands. They were depicted while fighting with Hydra's head. The young man on the left, in a semi-squatting position, fiercely defends himself from the beast, trying to avoid being bitten. However, the struggle seems to be lost, as the animal's fangs are already in his hands. The other man, in his prime, in a semi-lying position, although still alive, has already given in to the creature, which has wrapped around his trunk and pierced its fangs into his forearm. Both of them are naked, not prepared to fight for their lives against dangerous creatures, who they finally fall victim to. Certainly, Hydra is a symbol of the evil brought by the war and which is experienced by everyone – the young and the old, not only soldiers but civilians as well. As in case of the first pair of figures, here, the allegorical figure is indifferent in the face of these dramatic events.

18. This type of robe, tied right under the bust and a nude female bust were formerly applied by Lederer in two of his other personifications: *Destiny*, from 1896, and *Genius of Art*, from 1898.

19. In RIPA's *Ikonologia* a lowered torch appears together with an armour as war attributes. CESARE RIPA: *Ikonologia*, Universitas, Kraków, 2002, p. 202.

20. HANS BIEDERMANN: «Torch», in *Leksykon Symboli*, Muza, Warsaw, 2001, pp. 301-302.



Fig. 2. Hugo Lederer, *War*, ca. 1900, Upper Lusatian Commemoration Hall with Emperor-Friedrich-Museum, Zgorzelec (Görlitz)

Reinhardt Schnauder's relief *The Atrocities of War* (fig. 3), situated above, is a complement of Lederer's image of war. The symmetrically, academically arranged composition is placed in a horizontally elongated rectangle. In its

centre, in the foreground there is a catafalque, and the body of a young man wearing military uniform. Inferring from the title of the image, one may assume that this is a soldier who passed away in a war. In front of the coffin a bouquet was placed consisting, among other things, of palm leaves, which can be read in two ways – as a biblical symbol of victory or as a plant connected with death attributed to Hathor, the Egyptian goddess, worshipped in Thebes as the protector of the dead.²¹ In the axis of the composition there is an standing evangelical pastor wearing robes with bands, partly obscured by the catafalque. In his right hand he holds a book, he rises his right hand over the deceased person's head. There are two soldiers at the left edge of the *panneau*, behind the catafalque headboard. A bearded one, wearing a cuirassier uniform, with a coat flung over his shoulders, respectfully takes off his spiked helmet in the face of the death and presses it against his body. He is recognizable by his characteristic beard as Emperor Friedrich III Hohenzollern. The other man, also bareheaded, is wearing a cuirassier uniform. He is depicted as a young man, without any facial hair or medals. No physiognomical resemblance to any historically know figure, and no distinguishing characteristics may imply that an anonymous brother-in-arms of the deceased person was portrayed. A grief-stricken young woman kneels at the headboard of the catafalque, certainly the wife of the dead soldier. The right end of the composition is filled with a group of other mourners – an elderly man in a frock coat, who holds a hat in his clasped hands, a woman with a little baby in her hands, and a several-year-old girl cuddling up to her. It can be assumed that they are the parents and children of the deceased. The classical outfit of the mother draws attention, contrasting with the contemporary outfits of the other figures, which makes her similar to the Mother of God. In the European culture Mary is perceived as the archetype of a woman, mother, and Mary bewailing Christ's death is one of the *topoi*, which introduces certain analogy between the biblical scene and the one depicted by Schnauder. While the grief-stricken mother motif shows a certain universalism of the scene, repeated since time immemorial, the figure of Emperor Friedrich III sets it in a specific time framework – the Franco-Prussian War of 1870-1871, during which the Prussian ruler commanded one of the armies and largely contributed to the victory of Germans, and whose end provided impetus to establish the Second Reich. Such an interpretation of war motif combines universal themes with those that contribute to the ideological meaning of the Upper Lusatian Commemoration Hall as a monument of the Emperors and the Unification of Germany. Additionally, the juxtaposition of the intimacy of the scene and its inclusion in the official, patriotic context proves its symbolic character and propaganda dimension. According to the official interpretation, the ones who died at war

21. WIESŁAW BATOR: *Religia Starożytnego Egiptu. Perspektywa religioznawcza*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012, p. 300.

are real patriots,²² who devoted their individual interest, their family happiness to the nation, homeland, but this devotion is not invisible to the ruling family.



Fig. 3. Reinhardt Schnauder, *The Atrocities of War*, ca. 1900, Upper Lusatian Commemoration Hall with Emperor-Friedrich-Museum, Zgorzelec (Görlitz)

Interestingly, neither of the war-theme images depicts it directly, no bloody scenes or armed soldiers (except the Emperor and the man next to him) are seen. Even if the motif of fighting appears, it is treated symbolically (fight with snakes). We learn about the war through its consequences and how it affects individuals or entire families. In spite of the tragic nature of these images, they seem to be a natural consequence with which all the presented characters reconcile themselves, despite the pain. In the context of the entire building, the wars, which gave rise to the emerging national identity, and consequently led to the Unification of Germany, could not have been shown as pointless evil. Analogical narration can be seen in the next pair of images – *Peace* and *The Blessings of Peace*.

22. On the changing notion of patriotism in the 19th Germany: TADEUSZ J. ŻUCHOWSKI: *Patriotyczne mity i toposy. Malarstwo niemieckie lat 1800-1848*, Wydawnictwa Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 1991, p. 5 ff.

Peace is personified as a woman wearing a loose, airy robe, standing on a small platform (fig. 4). Her hair is bound, and her temples are decorated with a wreath – probably made of olive branches –,²³ which can be interpreted as the classical symbol of victory, biblical symbol of hope for a better future, or a universal symbol of peace. In her raised hands the woman holds two burning torches, meaning life and light. Although the artist did not decide to add the second typical attribute of peace personification – the horn of plenty –,²⁴ the symbolical meaning of the figure is clear. However, the remaining figures of the allegorical composition are completely untypical of images of Peace. The personification is accompanied by five athletically built young men, naked, or partly covered with fabric draped around their waists. Two of them stand directly by her side, one sits at her foot, one lies on the platform with his back turned to the onlooker, and the other seems to be falling having stumbled over the lying one. Two of the men are armed – the sitting one holds a sword, and the one standing on the right holds a scythe, which he is skilfully sharpening. Their bodies are tense, and there is concentration on their faces, they gaze in the distance. The man standing on the left has assumed a similar posture, although not armed, his breast is thrown out and his gesture points at it. All three of them seem to guard the Peace, looking out for the enemy, as if peace was not something given once and for all, and there was a risk of losing it. While a sword is a typical tool of a fighting warrior, a scythe is a piece of farming equipment, used on a short-term basis by peasants in a war. This can be interpreted as the readiness of the entire nation to defend peace. Such attitude may coincide with the Roman proverb *Se vis pacem para bellum* ('If you want peace, prepare for war'), according to which there is no peace without being ready to start fighting, whose meaning perfectly matches the militarism of the Second Reich. The man lying on the platform, with his head wrapped in a cloth, face supported on his forearm, hand clenched on his head, one leg backward, the other one tucked under his body, seems to be resting after a great effort, thus he symbolizes the difficulty of achieving peace, not the sacrifices made in achieving it, as it may seem at first glance. However, if the figure is interpreted together with the figure of the man holding an olive branch, one may get the impression that they belong to the consecutive scenes of the same story referring to the story of Pheidippides – the legendary Athenian messenger, who, after the victorious battle of Marathon ran to Athens to announce the victory and warn the Athenians against the approaching Persian fleet. Such an interpretation is contributed by the iconographic similarities with other examples of this theme in the 19th century.²⁵

23. An olive branch or wreath woven out of it are attributes of Peace. RIPA: *op. cit.*, pp. 325-327.

24. *Ibid.*, pp. 325-327.

25. The works of Schnauder's colleagues: the sculpture *Der Siegesbote von Marathon* (a naked man with an olive branch in his stretched hand) by Max Kruse (1884), the painting *Le soldat de Marathon* (1869) by Luc-Olivier Merson, a French painter, or the slightly earlier sculpture by Jean-Pierre-Cortot, a Frenchman, *Le Soldat de Marathon annonçant la victoire* (1834), might have been the iconographic precursors of the Marathon motif.

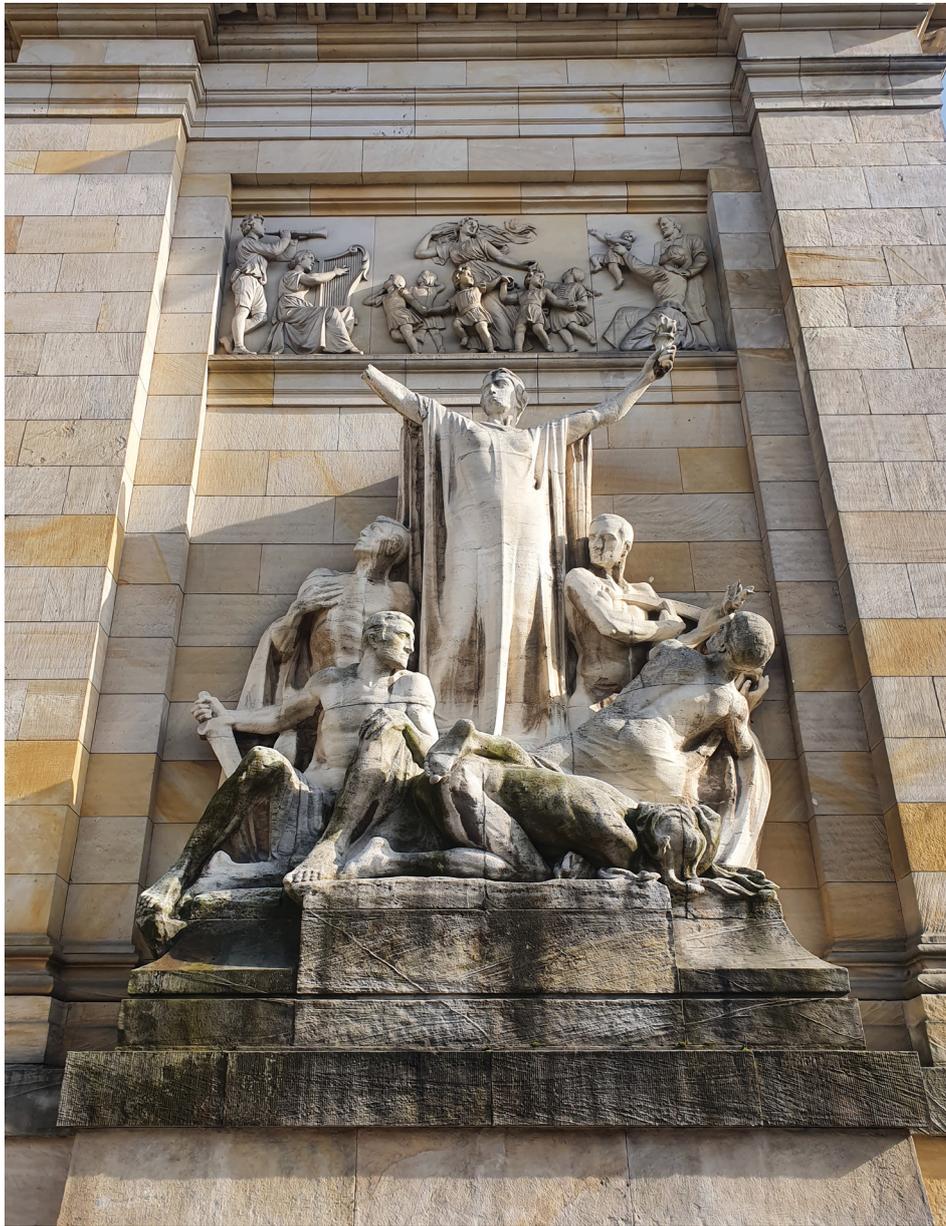


Fig 4. Hugo Lederer, *War*, ca. 1900, Upper Lusatian Commemoration Hall with Emperor-Friedrich-Museum, Zgorzelec (Görlitz)

The *Peace* sculpture is reflected by the *The Blessings of Peace* relief above (fig. 5). Like *The Atrocities of War*, it has a symmetrical, three-part composition in a horizontally elongated rectangle. The central group comprises a woman wearing a Greek chiton with a coat flying in the wind, holding a several-year-old girl in modern attire, by her hand – the first one in the children’s dancing

procession. The costume lets one interpret the female figure as an allegorical or symbolical one, this may be the eponymous Peace, however, she cannot be unambiguously interpreted due to the lack of attributes. Undoubtedly, the children's dance has a lot of spontaneous joy, serenity, which may be identified with the blessings of peace, such as the music played by two musicians placed on the left side of the composition. These are: a man playing a wind instrument resembling the clarinet, and a woman playing the harp. The last group of figures comprises a kneeling woman holding a baby in her stretched arms, and a man standing behind her and holding his hands on her shoulders as a support gesture. Their intimacy implies that they are the parents of the child, who seems to be a link between the pair of figures and the dancing procession. Iconographically, the gesture of the woman is similar to the gesture of Mary presenting Christ in the temple. Here, the allegorical figure in the centre is the addressee of this action. She and two of the dancing children look towards the baby, whose hands and legs are stretched forward but the head still faces the mother. It is smaller than the other participants of the procession, so it is not likely to join the jolly group, therefore the presentation or entrusting gesture should be interpreted symbolically. While in *The Atrocities of War* the woman hugs the baby, turning it away from the dramatic scene, here we deal with the opposite gesture. The woman, full of trust, gives the child away to the peaceful world.



Fig. 5. Reinhard Schnauder, *The Blessings of Peace*, ca. 1900, Upper Lusatian Commemoration Hall with Emperor-Friedrich-Museum, Zgorzelec (Görlitz)

Following the 19th century, which abounded with armed conflicts, and the militarism that grew together with the sense of national identity, war and peace seem to be two sides of the same coin. These motifs, just like the motifs of fight and victory, became elements of the Second Reich founding myth. Therefore, apart from the figures of Germania and Victoria, personifications or allegories of these notions appear in the extensive sculpture and architecture structures, erected to venerate the emperors (Wilhelm I and Friedrich III), politicians (Bismarck), generals (Moltke, Roon) or ideas (Unification). Suffice to mention the horse statue of Emperor Wilhelm I in Berlin (1897), the *Siegessäule* together with the monuments of Bismarck, Moltke and Roon (today at Großer Stern in Berlin) or the monument of the Unification of Germany – Niederwalddenkmal near Rüdesheim am Rhein (1883). However, in case of Lederer's sculpture we deal with a specifically understood peace, which is not a time of carefree, incognizantly accepted prosperity (no horn of plenty attribute), but a value which must be protected and which must be defended. Then the entire building and its extensive iconography, as well as the contributing sculptures on the façade would be a manifestation of the Wilhelminian state's magnitude and power. This thesis can be supported by the selection of the figures for the pantheon inside the Upper Lusatian Commemoration Hall, where the most important figures, apart from the statue of the war-famed emperors depicted in military uniform, there are statues of Bismarck, Moltke and Roon – representatives of the Prussian military state²⁶.

BIBLIOGRAPHY

- ANDERS, INES: «Die Oberlausitzer Gedenkhalle mit Kaiser-Friedrich-Museum in Görlitz 1902 bis 1932. Ein Beitrag zu Geschichte und Selbstverständnis der Städtischen Kunstsammlungen Görlitz», in *Görlitzer Magazin*, 1992, 6 Jhrg, pp. 1-36.
- BATOR, WIESŁAW: *Religia Starożytnego Egiptu. Perspektywa religioznawcza*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, 2012.
- BEDNAREK, ANDREAS: «„Die Ruhmeshalle – patriotisch, edel und schön“ Ein Beitrag zur Baugeschichte der Oberlausitzer Gedenkhalle in Görlitz», in *Görlitzer Magazin*, 1992, 6 Jhrg, pp. 37-49.
- BEHR, HUGO: «Die Oberlausitzer Gedenkhalle mit Kaiser Friedrich-Museum in Görlitz», in *Deutsche Bauzeitung*, 1903, xxxvii Jhrg, n.º 61, pp. 393-394, 402-404.
- BELZYT, LESZEK, RAUTERBERG, HANS-WERNER: «Górne Łużyce od kongresu wiedeńskiego do końca pierwszej wojny światowej (1815-1918)» in BAHLCKE, JOACHIM (ed.): *Dzieje Górnych Łużyc. Władza, społeczeństwo o kultura od średniowiecza do końca XX wieku*, Wydawnictwo DIG, Warsaw, 2007, p. 203-222.
- BIEDERMAN, HANS: *Leksykon Symboli*, Muza, Warszawa, 2001.
- CZEKAŃSKA, KATARZYNA: *Gmach dawnej Oberlausitzer Gedenkhalle mit Kaiser Friedrich Museum w Zgorzelcu*, master's thesis under supervision of Prof. Zofia Ostrowska-Kęłbowska at the Art History Institute, University of Wrocław, 2005, not published.

26. HEINRICH AUGUST WINKLER: «Dzieje Niemiec 1806-1933», in *Długa droga na Zachód. Volume 1*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław, 2007.

- FEYERABEND, LUDWIG: *Führer durch die Oberlausitzer Gedenkhalle mit Kaiser Friedrich-Museum, Görlitz*, 1905.
- OETTEL, GUNTER: *Unter der grünen Kuppel. 1, Vom Museum in Görlitz zum Kulturhaus in Zgorzelec, 1904-2004*, Taschenbuch, Görlitz-Zittau, 2004.
- RIPA, CESARE: *Ikonologia*, Universitas, Kraków, 2002.
- WINKLER HEINRICH AUGUST: «Dzieje Niemiec 1806-1933», in *Długa droga na Zachód. Volume 1*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2007.
- ZEHM, URSULA: *Die Geschichte des Doppelstandbildes im deutschsprachigen Raum bis zum 1. Weltkrieg mit beschreibendem Katalog*, Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, Weimar, 1995, pp. 27-29
- ŻUCHOWSKI TADEUSZ J.: *Patriotyczne mity i toposy. Malarstwo niemieckie lat 1800-1848*, Wydawnictwa Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań, 1991

EL ADEREZO DE DIAMANTES Y ESMERALDAS
REALIZADO POR FÉLIX SAMPER PARA LA REINA
ISABEL II

THE SET OF DIAMONDS AND EMERALDS JEWELS
MADE BY FÉLIX SAMPER FOR THE QUEEN
ISABELLA II

NURIA LÁZARO MILLA

Recibido: 29/09/2019. Evaluado: 12/10/2019. Aprobado: 02/11/2019.

RESUMEN: Documentos de archivo, noticias en prensa y retratos pictóricos y fotográficos permiten reconstruir el origen y el singular devenir histórico del aderezo de diamantes y esmeraldas fabricado en 1862 por Félix Samper para la reina Isabel II, cuya magnificencia fue elogiada y premiada en la época.

Palabras clave: joyas, esmeraldas, Samper, Isabel II de España, Stanford.

ABSTRACT: Archive documents, press news and pictorial and photographic portraits allow the reconstruction of the origin and the special history of the set of diamonds and emeralds jewels made by Félix Samper in 1862 for the Spanish Queen Isabella II, whose magnificence was praised and rewarded at the time.

Key words: jewels, emeralds, Samper, Isabella II of Spain, Stanford.

Los documentos conservados en el Archivo General de Palacio (Patrimonio Nacional, Madrid) atestiguan la fructífera relación comercial entre la reina Isabel II y el joyero Félix Samper,¹ quien por sus méritos llegó a ser nombrado diamantista honorario de Cámara² y caballero de la orden de Carlos III,³ entre otros logros. Las asiduas compras de la soberana a lo largo de todo su reinado constituyeron una parte nada desdeñable de su extenso guardajoyas, consistiendo las adquisiciones tanto en discretas alhajas escogidas de entre el muestrario de la tienda como en grandes composiciones hechas por encargo.⁴ A ese segundo grupo pertenece el conjunto de joyas que de manera inédita se da a conocer a continuación.

El 12 de junio de 1862, Samper emitía una factura a nombre de Isabel II por un aderezo de diamantes y esmeraldas engastados en oro y plata (fig. 1). La cuenta ascendía a 230.966 reales, siendo su pormenor el siguiente:

Por montura de 12.571 piedras á 12 reales, 150.852 reales
 Por montura de 286 esmeraldas á 50 reales, 14.300 reales
 Por labrar y tallar 216 esmeraldas á 9 reales, 1.944 reales
 Por el estuche y arreglo de cajas para el guardajoyas, 2.500 reales
 Por tres esmeraldas puestas por mí peso 42 K⁵ á 1.200 reales K, 50.400 reales
 Por 1.097 rosas de esfera⁶ á 10 reales, 10.970 reales⁷

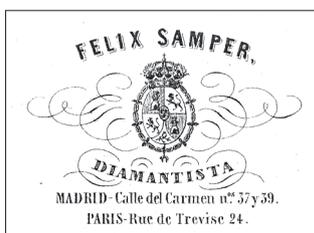


Fig. 1. Membrete de la factura de Félix Samper, 1862, ©Patrimonio Nacional, Archivo General de Palacio.

1. Tarazona (Zaragoza), 1812-París, 13 de diciembre de 1877.

2. Juró el cargo en 15 de junio de 1847 [Archivo General de Palacio (AGP), Personal, caja 953, expediente 38]. Años después fue designado diamantista de la emperatriz Eugenia (*La Correspondencia de España*, 28 de septiembre de 1866, p. 3).

3. Desde el 27 de marzo de 1855 [Archivo Histórico Nacional (AHN), Ministerio de Exteriores, caja 177]. Además, el 4 de marzo de 1870 sería nombrado comendador de número de la orden de Isabel la Católica (AHN, Ministerio de Exteriores, caja 254).

4. Las compras realizadas por Isabel II a Félix Samper pueden consultarse en NURIA LÁRAZO MILLA: *Las joyas de la reina Isabel II de España*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2015.

5. Abreviatura de quilate.

6. Talla caracterizada por tener contorno circular, culata plana y corona facetada en triángulos que se reúnen en un vértice central.

7. AGP, Administración General, legajo 5263, expediente 9.

El conjunto estaba integrado por diadema, pendientes, collar, espoleta (alfiler para prender las bandas al hombro), peto (gran broche que cubre desde el pecho hasta el abdomen) y dos pulseras, todo dispuesto en estuches forrados de terciopelo. Un inventario posterior, firmado por doña Isabel en París el 30 de noviembre de 1874, describe cómo fueron estas joyas:

La diadema, espléndida, estaba formada por:

... dos batas lisas de brillantes, una de esmeraldas; una esmeralda grande figura redonda con dos orlas alrededor y en la parte superior un brillante con dos hojas, tiene además seis piezas del mismo diseño y seis flores entrelazadas con cartones y sobrepuestas á las tres batas unas flores de hojas picadas.

Los pendientes consistían en «una esmeralda botón con orla de brillantes, un brillante intermedio y almendra de esmeralda con orla de brillantes».

El collar, magnífico, estaba compuesto por:

... dos tiros de bolas de esmeraldas y brillantes con casquillos de brillantes, las esmeraldas montadas en oro, pieza del centro, cuadrada con igual diseño á las anteriores, y tres colgantes con perillas de esmeralda y orla de brillantes.

La espoleta era de «tres esmeraldas, en el centro cartones y hojas».

El peto, alhaja sobresaliente, se dividía en tres segmentos:

La primera pieza del centro una grande esmeralda cuadrada sostenida por garras de rosas de esfera con tres orlas de brillantes, en la parte superior una flor y por centro una almendra brillante; a los dos lados dos cartones con hojas y al final de estas un brillante engastes á garras con rosas de Holanda; de dicha pieza cuelgan dos cadenas de eslabones con hojas, además dos tiros de brillantes, los que sostienen otra esmeralda con rosas como la anterior, y varios tiros de engastes sostienen la tercera esmeralda igual á la segunda con las mismas orlas y de gran tamaño; y de esta cuelgan tres perillas con orlas de brillantes; además en la parte superior hay ocho colgantes de esmeraldas y brillantes.

Por último, los brazaletes eran diferentes entre sí. Uno mantenía el diseño general del aderezo, mientras que el otro tenía «una esmeralda en el centro y cuatro orlas alrededor y sobrepuestas á estas cuatro esmeraldas el brazo se compone de dos fajas cartones y cuadrados con ciertas pequeñas hojas y engastes con garras sobrepuestos».

Buena parte de la pedrería fue proporcionada por la soberana, según informa un asiento en el documento anterior por el que se precisaban los materiales que finalmente no fueron empleados:

Esmeraldas sobrantes del aderezo que montó Samper.

Dos perillas de esmeraldas, peso 33 K^s á 20 r^s el K^e, 660

Diez y seis bolas de id. peso 13 K^{25/32} á 100 r^s K, 13.600

Una partida de brillantes malos en número de veintiocho peso 6 K^{19/32}, 2.686

Una partida de ochenta y un diamantes lascas, peso, dos $K \frac{28}{32}$ a 100 r^s K, 294
Otra partida de ocho brillantes peso 3 $K \frac{23}{32}$ a 1.000 r^s K, 5.750.⁸

Este hecho, no obstante, ya había sido confirmado por la prensa en su momento: «El señor Samper, aunque no ha hecho más que combinar y montar las piedras, pertenecientes todas al patrimonio particular de nuestra augusta soberana, puede estar satisfecho de su obra».⁹

Diadema, pendientes, collar, peto y una de las pulseras fueron representados en 1865 por José Casado del Alisal¹⁰ (fig. 2). La comparación con el retrato fotográfico (fig. 3) aleja cualquier duda sobre una hipotética exageración por parte de los pinceles del artista, dando, por el contrario, perfecta idea de la magnitud del conjunto.



Fig. 2. JOSÉ CASADO DEL ALISAL, *La Reina Isabel II*, 1865, ©Patrimonio Nacional, Palacio Real de Madrid.

8. AHN, Diversos, Colecciones, Diplomática, legajo 292, expediente 5.

9. *La Correspondencia de España*, 13 de junio de 1862, p. 3.

10. La espoleta pintada no era la perteneciente a este conjunto.



Fig. 3. Fotografía anónimo, *La reina Isabel II*, ca. 1862, ubicación desconocida.

La entrega de las joyas tuvo lugar el mismo 12 de junio, y fue dotada del boato correspondiente. La reina recibió a Samper en audiencia en el Palacio Real, acto en el que también estuvieron presentes el rey consorte, el general O'Donnell como presidente del Consejo de Ministros, Narciso Soria como diamantista de Cámara y encargado del Real Guardajoyas, y otras numerosas personas del servicio, quienes encomiaron justa y repetidamente al platero de oro.¹¹

A continuación, y hasta bien entrado el mes de julio, las alhajas estuvieron expuestas al público en la joyería de Samper, en los números 37 y 39 de la madrileña calle del Carmen.¹² «Magnífico aderezo [...] notable por la riqueza, por

11. *La Correspondencia de España*, 13 de junio de 1862, p. 3.

12. Pocos meses después, una reordenación urbana hizo pasar de los números 37 y 39 al 23 (actual 17) el suelo sobre el que se elevaba el edificio que reunía la tienda y vivienda de Samper. Anteriormente, desde ca. 1835 hasta 1850, había estado ubicado en el número 7 de la calle del Prado. También tuvo comercio en Sevilla, en el número 2 de la calle Granada, bajo el nombre S. Puyol y Compañía, siendo poseedor de la mitad del negocio. Y en París abrió sucursales en el número 24 de la rue de Trévise, en el número 16 de la rue de la Paix y en el número 18 del boulevard des Italiens.

el mérito artístico, por el buen gusto y por la maestría de su ejecución»,¹³ «de un valor inestimable»,¹⁴ «las piedras preciosas, admirablemente engastadas y no menos bien distribuidas, forman un conjunto en que brillan a porfía el arte y el buen gusto [...] toda la obra reúne la belleza a la solidez»,¹⁵ «inapreciable tesoro [...] el conjunto más bello que imaginarse puede»,¹⁶ «soberbio aderezo del mejor gusto, elegancia y sencillez»,¹⁷ «riquísimas joyas que apenas podrán hallar otras que con ellas compitan en los mejores surtidos extranjeros», fueron algunos de los elogios que unánimemente le dirigió la prensa, y hubo quien se lamentó de que no figurara en la exposición universal que ese año se celebraba en Londres como muestra de los adelantos de la industria nacional.¹⁸

Entre los curiosos que visitaron el establecimiento estuvo Camilo Labrador, miembro, como Samper, de la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País.¹⁹ Quedó impresionado de tal manera que, en junta de 28 de junio, propuso a dicha institución la formación de una comisión para que las joyas fueran examinadas. Una vez autorizada, fue nombrado su presidente, actuando de secretario José María Sánchez Pescador.²⁰

La delegación se reunió en el comercio de Samper el 30 de junio a las dos de la tarde, y recibió del diamantista cuantas explicaciones y detalles le fueron solicitados. El 4 de julio emitió un informe, en el que a las alabanzas se sucedían interesantes datos técnicos y descripciones. Dejaron constancia de que el número de diamantes se elevaba a la vertiginosa cifra de 12.571,²¹ y a 286 el de esmeraldas, pesando la mayor (ubicada en la parte superior del gran broche de pecho) 166 quilates y medio.²² La ejecución (esto es, «sacado de fuego, engastado y pulimentado») era esmeradísima; fuerte y segura a pesar del poco metal empleado, pero flexible, permitiendo el movimiento de las joyas gracias a goznes, asas y charnelas que quedaban ocultos a la vista. Además, el desarme de las piezas que lo permitían (como el peto en tres alfileres, o los colgantes de perillas de esmeraldas que podían variar de colocación) se efectuaba con suma facilidad. El diseño reflejaba un exquisito gusto moderno, y era todo lo elegante que cabía imaginar. Se había sacado todo el partido posible a la combinación del verde de la esmeralda con la claridad del diamante, causando este

13. *La Esperanza*, 2 de julio de 1862, p. 3.

14. *La Época*, 28 de junio de 1862, p. 3.

15. *El Clamor Público*, 13 de julio de 1862, p. 3.

16. *La España*, 14 de junio de 1862, p. 4.

17. *La Esperanza*, 11 de julio de 1862, p. 3.

18. *La Correspondencia de España*, 13 de junio de 1862, p. 3.

19. Samper fue aprobado socio de número de la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País en junta celebrada el 31 de octubre de 1857. Le fue comunicado el 2 de noviembre con remisión del título, de los estatutos y del catálogo de socio [Archivo de la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País (ARSEMAP), legajo 446, expediente 1, documento 232].

20. Como Samper, se formó en la Real Fábrica de Platería de Martínez, y desde 1847 estaba al servicio de Isabel II como cincelador honorario de Cámara (AGP, Personal, caja 969, expediente 29).

21. Parece ser que el mayor de ellos pesaba más de 8 quilates (*La Esperanza*, 11 de julio de 1862, p. 3).

22. Llegó a decirse que el valor de ella sola era de 15.000 duros (*Ibid.*).

contraste un efecto sorprendente. En definitiva, las alhajas estaban a la altura de cualquier creación extranjera, y eran prueba del fecundo genio e inteligencia de su autor. Aunque su intención no era dar preferencia a unas joyas sobre otras, mención especial les merecía el collar de doble hilo, en donde de forma magistral se alternaban grandes esmeraldas facetadas con cuentas metálicas con la superficie perfectamente recubierta de pequeñas puntas de diamantes. La comisión quiso, además, resaltar la amabilidad con que Samper les había atendido, y cómo este ensalzó la labor de sus operarios, principalmente la del jefe de taller, Carlos Martínez Sevillano.²³

La embajada quedó muy complacida con el examen, y puesto que consideraban a Samper impulsor del progreso de España en el sector de la joyería, y que su casa, en dicha especialidad, podía tenerse como la primera del país, proponían a la Sociedad Económica Matritense que se recogiese la visita en sus actas, se expidiera a Samper un certificado del acuerdo de la Sociedad, y se le concediese el uso del escudo de esta para que figurase en sus «obradores, despachos, anuncios, paquetes y artefactos», como muestra del aprecio con que la institución distinguía sus constantes esfuerzos.

La propuesta fue aprobada por unanimidad en junta celebrada el 5 de julio,²⁴ y el fallo se comunicó a Samper en agosto. Una vez extendido el certificado, el diamantista dirigió, con fecha de 4 de diciembre, las siguientes palabras de agradecimiento:

Tanta bondad y benevolencia de parte de una Sociedad tan ilustrada que hace cerca de un siglo dispensa su protección á las Artes, es una recompensa de inestimable valor que enaltece mis pequeños esfuerzos mucho más de lo que yo merezco y que deja grabado en mi corazón el sentimiento del más profundo reconocimiento hacia una Sociedad que tan distinguidos servicios viene prestando en los diferentes ramos de la riqueza pública.²⁵

El aderezo fue de la máxima predilección para Isabel II. Prueba de ello son las diversas referencias al respecto halladas en prensa. Por ejemplo, en el año de su construcción, lo lució en los bailes organizados en su honor en Cádiz y la Alhambra en el contexto del viaje oficial por Andalucía, y en la sesión de apertura de las Cortes:

La reina se presentó elegante y ricamente vestida de blanco, luciendo un magnífico aderezo de esmeraldas y brillantes.²⁶

23. Unos meses después, el 9 de septiembre, fue nombrado ayudante del Real Guardajoyas, con un salario anual de 8.000 reales. Por real orden de 11 de febrero de 1865, Isabel II le concedió el honor de «joyero de la Real Casa con el uso de armas reales en la muestra, facturas y etiquetas de su establecimiento», el cual estaba situado en el número 7 de la calle del Carmen (AGP, Personal, caja 646, expediente 23).

24. La decisión de la Sociedad Económica Matritense llegó a ser anunciada en prensa (*La Correspondencia de España*, 12 de julio de 1862, p. 2).

25. ARSEMAP, legajo 471, expediente 20.

26. *La Época*, 4 de octubre de 1862, p. 2.

La reina vestía de gasa moteada de oro con encajes de lo mismo y llevaba un aderezo de brillantes y esmeraldas de fabuloso valor.²⁷

La reina llevaba un traje blanco de dos faldas, la inferior de seda y la superior, que formaba cola, de tisú de plata y guarnecida de riquísimos encajes; en la cabeza y en el cuello lucía el magnífico aderezo de brillantes y esmeraldas, obra de Samper, valuado en más de 3 millones de reales.²⁸

Al año siguiente, en la festividad de la infraoctava del Corpus Christi y en los besamanos por el santo del rey consorte y por el cumpleaños del príncipe Alfonso:

La reina ostentaba un magnífico traje blanco bordado y guarnecido con encajes de oro, dando realce a su cabeza la corona y aderezo de brillantes y esmeraldas que eran de inmenso valor.²⁹

La reina vestía un magnífico traje blanco y lirio y lucía en el pecho y cabeza un aderezo de brillantes y esmeraldas, de las cuales la mayor del pecho tenía más diámetro que el de un duro español.³⁰

s. m. vestía un rico traje color grosella de los Alpes y lucía un magnífico aderezo de esmeraldas de extraordinaria magnitud.³¹

En 1864, en las recepciones ofrecidas por las onomásticas de la reina madre y de la propia soberana:

La reina vestía un precioso traje color de rosa, y ceñida a su frente una soberbia diadema de brillantes y esmeraldas de gran tamaño.³²

La reina vestía [...] un riquísimo traje azul y blanco y lucía un riquísimo aderezo de brillantes y esmeraldas.³³

En 1865, en el enlace de la marquesa de Leganés, su sobrina, con el príncipe de Bauffremont:

La reina [...] vestía un elegantísimo y en extremo sencillo traje de moaré *anti-que* blanco y amarillo, adornado caprichosamente de encajes, y una rica diadema de brillantes y esmeraldas [...] completaba su admirable prendido.³⁴

27. *La España*, 15 de octubre de 1862, p. 3.

28. *La Correspondencia de España*, 2 de diciembre de 1862, p. 2.

29. *La España*, 9 de junio de 1863, p. 2.

30. *La Correspondencia de España*, 6 de octubre de 1863, p. 2.

31. *La España*, 29 de noviembre de 1863, p. 2.

32. *La España*, 26 de julio de 1864, p. 3.

33. *La Correspondencia de España*, 20 de noviembre de 1864, p. 2.

34. *El Pensamiento Español*, 13 de marzo de 1865, p. 2.

O, en 1867, en el acto de visitar los siete sagrarios el Jueves Santo:

El traje que llevaba [...] la reina [...] se componía de falda de tisú de oro, manto y vestido de tisú de plata con flores de lis bordadas con perlas. La diadema era de esmeraldas engarzadas en plata. El alfiler lo forma una esmeralda del tamaño de un duro.³⁵

Pero si hubo un evento donde parte del aderezo destacó especialmente fue el baile de disfraces de los duques de Fernán Núñez celebrado en abril de 1863, para el que doña Isabel se transformó en Ester, la valerosa doncella judía del Antiguo Testamento que se convirtió en soberana de Persia al contraer matrimonio con el rey Asuero (fig. 4). La concepción del figurín fue responsabilidad de Federico de Madrazo; el pintor de Cámara concibió un vestido de cachemir blanco con dibujos en oro, sobre el que se disponía una túnica corta de terciopelo encarnado bordado en oro y plata, y un manto de terciopelo púrpura con bordados dorados. Madrazo también diseñó los complementos del traje, como el parasol y el flabelo³⁶. La recreación de un exótico alhajamiento, a partir de la modificación de joyas propiedad de la reina, recayó, entre otros, en Félix Samper.³⁷ Del aderezo objeto de estudio se aprovechó el collar: buena parte se dispuso como un hilo alrededor del cuello, y con la fracción restante se formó el aro de base de la corona.³⁸ Igualmente, del peto se tomaron una de las secciones, que se prendió en el cinturón, y los colgantes, con los que se ornamentó el escote del vestido y el centro de la corona. Posiblemente, se utilizaron los botones de los pendientes con otro añadido inferior. El periódico *El Contemporáneo* cubrió el festejo, y en una crónica describía las joyas de la siguiente manera:

Los rieles de luz de los bordados de oro, las llamas que parecía despedir la diadema, los millones de chispas de cien colores que arrojaban las piedras preciosas, los cambiantes infinitos de las perlas, fascinaban la vista, desvanecían la cabeza, causaban, por decirlo así, un vértigo, con la fantástica y fulgurante inquietud de su brillo. He aquí, sin embargo, algunos pormenores del traje de S. M. la reina [...] un rico cinturón de oro sembrado de piedras preciosas, entre las cuales llamaba particularmente la atención una grandísima esmeralda incrustada en un cerco de brillantes [...] la corona, guarnecida de un sinnúmero de piedras preciosas de infinitos colores [...]. Entre las muchas joyas de valor inestimable que llevaba S. M., recordamos un collar de cuentas de esmeraldas y brillantes, notabilísimo por su novedad y buen gusto.³⁹

35. *La Época*, 20 de abril de 1867, p. 3.

36. Para más información, MERCEDES PASALODOS SALGADO: *Federico de Madrazo figurinista*, en ASUNCIÓN CARDONA SUANZES (dir.): *Federico de Madrazo y Carlos Luis de Ribera. Pintores del Romanticismo español. Actas de las jornadas celebradas en el Museo del Romanticismo*, Ministerio de Cultura y Deporte, Madrid, 2018, pp. 119-130.

37. FEDERICO DE MADRAZO: *Epistolario*, tomo II, Museo Nacional del Prado, Madrid, 1994, p. 611 y *El Clamor Público*, 25 de marzo de 1863, p. 1.

38. «Vestía Isabel II [...] ostentando una magnífica corona cargada, como todo el traje, de brillantes y esmeraldas» (*La Época*, 15 de abril de 1863, p. 3).

39. *El Contemporáneo*, 19 de abril de 1863, p. 3.



Fig. 4. PEDRO MARTÍNEZ DE HEBERT, *Isabel II ataviada como la reina Ester*, 1863, ©Patrimonio Nacional, Real Biblioteca

Los acontecimientos revolucionarios de septiembre de 1868 obligaron a Isabel II a vaciar el Real Guardajoyas y a enviar sus alhajas con destino al extranjero. Una vez fuera de las fronteras españolas, el aderezo (junto a la práctica totalidad de su joyero) estuvo depositado desde el 1 de julio de 1872 en el Banco de Inglaterra, como garantía del préstamo de 40.000 libras esterlinas concedido por la entidad londinense Zulueta y Cía.⁴⁰ En ese momento fue tasado en 1.025.000 reales, cifra muy alejada de los 3.102.000 reales en que había sido valorado por última vez en España, en 1868.⁴¹ En 1875 regresó a manos de su propietaria⁴² y quedó en el Palacio de Castilla de París bajo la custodia del diamantista Manuel Congosto.⁴³ Asimismo, es altamente probable que fuera integrante del conjunto

40. Biblioteca de la Real Academia de la Historia, 9/6963, legajo XXIV, número 27.

41. AHN, Diversos, Colecciones, Diplomática, legajo 292, expediente 5.

42. AGP, Administración General, legajo 1160, expediente 1.

43. Desde 1862 se encontraba al servicio de Isabel II. Anteriormente había sido diamantista y guardajoyas del infante Carlos María Isidro y de su primera esposa, María Francisca de Braganza, empleo que perdió tras iniciarse la Primera Guerra Carlista (AGP, Personal, caja 16800, expediente 38).

de joyas que, el 8 de abril de 1876, se consignó en el Banco de Francia para garantizar las pensiones que estaba obligada a abonar a su esposo e hijos.⁴⁴

Los problemas económicos de doña Isabel propiciaron que pusiera en venta gran número de sus alhajas, muchas de ellas de la máxima importancia. La almoneda tuvo lugar en el verano de 1878 en el Hôtel Drouot de París. Sin motivo aparente, los encargados de la subasta (los expertos Guidou y Dubourg, quienes contaron con el asesoramiento de los joyeros Dumoret y Lamarche-Vinit) dividieron el aderezo en dos lotes, como recoge el catálogo que fue editado para la ocasión: el collar figura como lote tercero en la primera serie, realizada entre el 1 y el 6 de julio, y las demás piezas como lote centésimo primero en la segunda serie, celebrada del 15 al 20 de julio; curiosamente, una nota al pie de este lote informaba de que, a pesar de tratarse de un aderezo, las joyas podían adquirirse de manera independiente («ce numéro sera divisé»). Las descripciones aportan interesantes datos sobre las joyas:

Magnifique collier, à deux rangs émeraudes et brillants, composé de: trente et une boules émeraudes facettées. Trente boules pavées de brillants avec calottes également en brillants. Les deux rangs du collier réunis par une broche en brillants avec émeraude au centre, et trois émeraudes paires entourées de brillants formant pendeloques. Monture or et argent ('Magnífico collar de dos hilos de esmeraldas y brillantes, compuesto por treinta y una bolas de esmeraldas facetadas y treinta bolas cuajadas de brillantes, con casquillos también de brillantes. Los hilos quedan unidos en un broche de brillantes con esmeralda en el centro, que tiene por colgantes tres perillas de esmeraldas orladas de brillantes. Montado en oro y plata').

Grand et superbe diadème, composé de deux rangs de brillants et un rang d'émeraudes formant le bandeau, enrichi de treize ornements de brillants en relief surmontés de sept plaques rondes ornées d'une émeraude chacune, avec double entourage de brillants et six entre-deux fleurs et ornements en brillants et émeraudes ('Espléndida y gran diadema, con dos filas de brillantes y una de esmeraldas formando el aro, enriquecida con trece ornamentos en relieve de brillantes, sobre los que se elevan siete secciones circulares con una esmeralda doblemente rodeada de brillantes en cada una, seis entrepiezas de flores, y demás adornos de brillantes y esmeraldas').

Magnifique broche de corsage, composée de deux grandes plaques émeraudes, entourées et reliées par des chaînes gourmettes et des guirlandes en brillants, avec huit pendants en brillants et émeraudes; un gros brillant au centre. Une émeraude pesant 166 ¼ karats. L'autre pesant 60 ¼ karats. Très important ('Extraordinario broche de pecho con dos grandes esmeraldas orladas y ligadas entre sí por cadenas de eslabones y guirnalda de brillantes, con ocho colgantes de brillantes y esmeraldas, y un gran brillante en el medio. Una de las esmeraldas pesa 166 quilates y un cuarto, la otra 60 quilates y un cuarto. Muy importante').

44. AGP, Reinados, Alfonso XII, caja 25019, expediente 12.

Grande et belle broche carrée, composée d'une émeraude avec double entourage de brillants et de trois pendeloques facetées, forme poire, entourées de brillants. L'émeraude pesant 43 karats $\frac{1}{4}$ ('Hermoso broche con forma de cuadrado grande, compuesto por una esmeralda con doble envoltura de brillantes y tres colgantes de perillas facetadas rodeadas de brillantes. La esmeralda pesa 43 quilates y un cuarto').

Une paire de boutons et pendants d'oreilles émeraudes taillées, avec entourage et entre-deux de brillants ('Un par de botones y de pendientes para las orejas, de esmeraldas talladas con enmarque y entrepiezas de brillantes').

Très beau bracelet orné d'une plaque émeraude entourée de trois rangs de brillants; tour de bras et ornements en brillants avec sept émeraudes ('Precioso brazalete de una esmeralda con triple hilera de brillantes alrededor. El brazo y demás adornos en brillantes y con siete esmeraldas').

Un autre bracelet avec plaque ornée de cinq émeraudes et quadruple entourage de brillants; tour de bras et ornements de brillants avec cinq émeraudes ('Otro brazalete con centro formado por cinco esmeraldas y cuatro vueltas de brillantes. El brazo y el resto de la ornamentación en brillantes y con cinco esmeraldas').

Une broche, de forme allongée, composée de trois émeraudes, avec entourage et ornements en brillants. Le tout monté en or et argent ('Un alfiler alargado con tres esmeraldas, y orla y adornos en brillantes. Todo el aderezo montado en oro y plata').⁴⁵

Sin duda, el conjunto destaca en la lectura del catálogo, y de ello se hizo eco la prensa francesa: «Les écrins de la reine renferment des brillants anciens, des saphirs, des perles et surtout des émeraudes rares: une parure de ces précieuses pierres est estimée trois millions» ('El guardajoyas de la reina contiene brillantes antiguos, zafiros, perlas y, sobre todo, esmeraldas de raro mérito: un aderezo de estas piedras preciosas está valorado en 3 millones de francos').⁴⁶

La singular procedencia de las alhajas y la excepcional valía de sus materiales propiciaron que las pujas se dividieran entre los joyeros⁴⁷ y los bolsillos más pudientes. Se sabe que el collar fue adjudicado en 76.600 francos⁴⁸ al maharajá Bahadur Jatindramohan Tagore, quien se hizo retratar con él en varias ocasiones, aunque prescindiendo del adorno central (fig. 5). Tras la muerte del príncipe, en 1909 fue vendido por 55.000 rupias en la subasta organizada en Calcuta por los plateros Hamilton & Co.⁴⁹

45. DUBOURG, GUIDOU, DUMORES Y LAMARCHE-VINIT: *Catalogue des diamants anciens, émeraudes, saphirs, rubis, perles, camées appartenant à S. M. la reine Isabelle de Bourbon*, Renou, Maulde et Cock, imprimeurs de la compagnie des commissaires-priseurs, París, 1878, pp. 4 y 18-19.

46. *Le Figaro*, 2 de abril de 1878, p. 1.

47. *El Globo*, 6 de julio de 1878, p. 3.

48. *Ibid.*

49. *The Times*, 4 de noviembre de 1909, p. 14. Se agradece al historiador e investigador D. Javier Barriuso haber facilitado esta información.



Fig. 5. UNDERWOOD & UNDERWOOD, H. H. *the Maharaja of Tagore in Durbar costume, jewels worth \$200,000*, 1903, The J. Paul Getty Museum

Otro acaudalado personaje fue Leland Stanford, político estadounidense y magnate del ferrocarril, quien adquirió joyas⁵⁰ para su esposa Jane,⁵¹ en concreto parte del aderezo de esmeraldas, que en primera instancia había sido comprado en la almoneda por el joyero Charles Lewis Tiffany.⁵² Se tiene noticia de que, por ejemplo, fue lucido por la señora Stanford, contrastando sobre un traje en tonos violetas a la última moda parisina, en la cena de gala que en abril de 1891 ofrecieron en honor del presidente Benjamin Harri-

50. La prensa sostuvo, a lo largo de los años, que el importe gastado por Stanford fue de 600.000 dólares.

51. A manera de anécdota, con motivo del viaje oficial de la infanta Eulalia a Cuba y Estados Unidos en 1893, algún periodista fantaseó con la idea de que quisiera conocer el joyero de la señora Stanford para volver a ver las joyas que habían pertenecido a su madre (*The Brooklyn Daily Eagle*, 18 de junio de 1893, p. 4).

52. JOHN LORING: *Tiffany jewels*, Harry N. Abrams, Nueva York, 1999, p. 63 y CLARE PHILLIPS: *Bejewelled by Tiffany: 1837-1987*, Yale University Press, Gilbert Collection Trust y Tiffany & Co., New Haven y Londres, 2006, pp. 35, 50 y 51.

son.⁵³ Años después, la prensa diría: «The emeralds [...] have [...] been for many years the envy and admiration of lovers of precious stones in all parts of the United States» ('Las esmeraldas han sido, durante muchos años, la envidia y admiración de los amantes de las piedras preciosas de todo Estados Unidos').⁵⁴

El matrimonio inauguró la prestigiosa Universidad de Stanford en 1891, erigida en memoria de su único hijo, fallecido prematuramente. El repentino deceso del señor Stanford en 1893 supuso el inicio de los problemas económicos para el centro educativo: el litigio abierto por el gobierno contra la viuda a causa del patrimonio del finado congeló los fondos que realmente lo mantenían en funcionamiento, pues sus propios ingresos no eran suficientes. La crisis perduró incluso más allá de 1896, cuando la justicia falló a favor de la señora Stanford y la herencia fue desbloqueada. En ese adverso periodo, para impedir que la universidad tuviera que cerrar sus puertas, la señora Stanford viajó a Londres en 1897 con la intención de vender toda su colección de joyas, una de las más importantes del país, aprovechando los fastos del jubileo de diamante de la reina Victoria, pero no encontró mercado propicio para su negocio.⁵⁵ Finalmente, gracias a sus habilidades financieras, solo tuvo que recurrir al empeño.⁵⁶

Previamente a ello, para guardar el recuerdo de las prendas con que su esposo la había agasajado, encomendó a la compañía fotográfica Taber y al pintor Astley D. M. Cooper que inmortalizasen sus tesoros.⁵⁷ Al respecto del aderezo de esmeraldas y diamantes de Isabel II, en el ángulo inferior izquierdo del lienzo se distinguen, sin confusión posible, el segmento inferior del peto (advértase que en el catálogo de la subasta aparece separado como un broche independiente) y los pendientes desdoblados en dos pares (nótese cómo el mismo documento da a entender que podían desmontarse en dos parejas) (fig. 6 y detalle).

Con el fin de dotar de libros a la biblioteca (lo que sería urgente tras los destrozos ocasionados por el terremoto de San Francisco de 1906), la señora Stanford dejó estipulado en sus últimas voluntades que, tras su fallecimiento, las joyas fueran vendidas por el consejo de administración de la universidad y se gestionara el dinero a través de un patronato.⁵⁸ La muerte le sorprendió en 1905; una vez superados los obstáculos judiciales, las joyas pudieron ser vendidas, de manera privada, en Nueva York en el verano de

53. *The Morning Call*, 29 de abril de 1891, p. 2.

54. *The Albuquerque Morning Journal*, 7 de septiembre de 1906, p. 2.

55. BERTHA BERNER: *Incidents in the life of Mrs. Leland Stanford, by her private secretary Bertha Berner*, Edwards brothers, Inc., Ann Arbor, 1934, pp. 92-94.

56. *The Saint Paul Daily Globe*, 22 de julio de 1895, p. 4; *Los Angeles Herald*, 3 de octubre de 1897, p. 26; *The New York Times*, 12 de abril de 1905, p. 2; y *Los Angeles Herald*, 7 de febrero de 1910, p. 4.

57. BERNER, *op. cit.*, pp. 92-93.

58. *Los Angeles Herald*, 16 de mayo de 1905, p. 2. Un primer testamento ordenaba que el producto de la venta de joyas se destinara a la construcción de una iglesia conmemorativa de la familia Stanford.

1907, obteniéndose 350.000 dólares,⁵⁹ a pesar de que habían sido valoradas previamente en 1 millón. El patronato, bajo el nombre The Jewel Fund, se estableció en 1908 con un capital de 500.000 dólares, cuyos beneficios anuales se destinarían íntegramente a la adquisición de libros.⁶⁰ Fue reconstituido en 2007 como The Jewel Society, continuando en activo. El exlibris que desde 1910 marca los libros comprados por la institución representa a Jane Stanford ataviada como una matrona que ofrece sus joyas a Atenea, diosa de la sabiduría y las artes.⁶¹



Fig. 6 y detalle. ASTLEY D. M. COOPER, *Mrs. Stanford's jewels collection*, 1898, Iris & B. Gerald Cantor Center for Visual Arts at Stanford University

59. *The Richmond Palladium and Sun-Telegram*, 2 de septiembre de 1907, p. 1.

60. *The San Francisco Call*, 31 de mayo de 1908, p. 48. El consejo de administración decidió completar el capital hasta esa cantidad derivando el resto del dinero de otro fondo.

61. Informaciones facilitadas por la Universidad de Stanford.

Concluye este artículo con la invitación a la lectura del relato *El aderezo de esmeraldas* que Gustavo Adolfo Bécquer publicó en la edición de 23 de marzo de 1862 del periódico *El Contemporáneo*, cuyo argumento arranca con la visión de un conjunto de esas piedras en el escaparate de la joyería de Félix Samper. La coincidencia en fecha, materiales y creador, más que fruto de la casualidad, invita a plantear una posible relación de amistad entre el diamantista y el literato. A continuación, se ofrece el fragmento inicial:

Hace algún tiempo, una noche en que salí a dar vueltas por las calles sin más objeto que el de dar vueltas, después [...] de haber pasado, en fin, una revista minuciosa a todos los objetos de artes y de lujo expuestos al público detrás de los iluminados cristales de las anaqueleras, me detuve un momento en la de Samper.

No sé cuánto tiempo haría que estaba allí regalándole con la imaginación a todas las mujeres guapas que conozco; a ésta, un collar de perlas; a aquélla, una cruz de brillantes; a la otra, unos pendientes de amatistas y oro. Dudaba en aquel punto a quién ofrecería, que lo mereciese, un magnífico aderezo de esmeraldas, tan rico como elegante, que entre todas las otras joyas llamaba la atención por la hermosura y claridad de sus piedras, cuando oí a mi lado una voz suave y dulcísima exclamar con un acento que no pudo menos de arrancarme de mis imaginaciones:

—¡Qué hermosas esmeraldas!

[...]

«¡Qué hermosas esmeraldas!», había dicho. En efecto, las esmeraldas eran bellísimas; aquel collar rodeado a su garganta de nieve hubiera parecido una guirnalda de tempranas hojas de almendro salpicadas de rocío; aquel alfiler sobre su seno, una flor de loto cuando se mece sobre su movable onda coronada de espuma».⁶²

FUENTES DE ESTUDIO

DOCUMENTACIÓN DE ARCHIVO

- Archivo General de Palacio, Administración General, legajo 1160, expediente 1.
- Archivo General de Palacio, Administración General, legajo 5263, expediente 9.
- Archivo General de Palacio, Personal, caja 646, expediente 23.
- Archivo General de Palacio, Personal, caja 953, expediente 38.
- Archivo General de Palacio, Personal, caja 969, expediente 29.
- Archivo General de Palacio, Personal, caja 16800, expediente 38.
- Archivo General de Palacio, Reinados, Alfonso XII, caja 25019, expediente 12.
- Archivo Histórico Nacional, Diversos, Colecciones, Diplomática, legajo 292, expediente 5.
- Archivo Histórico Nacional, Ministerio de Exteriores, caja 177.
- Archivo Histórico Nacional, Ministerio de Exteriores, caja 254.

62. *El Contemporáneo*, 23 de marzo de 1862, p. 4.

- Archivo de la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País, legajo 446, expediente 1, documento 232.
 Archivo de la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País, legajo 471, expediente 20.
 Biblioteca de la Real Academia de la Historia, 9/6963, legajo xxiv, número 27.

BIBLIOGRAFÍA

- BERNER, BERTHA: *Incidents in the life of Mrs. Leland Stanford, by her private secretary Bertha Berner*, Edwards brothers, Inc., Ann Arbor, 1934.
 DUBOURG, GUIDOU, DUMORET Y LAMARCHE-VINIT: *Catalogue des diamants anciens, émeraudes, saphirs, rubis, perles, camées appartenant à S. M. la reine Isabelle de Bourbon*, Renou, Maulde et Cock, imprimeurs de la compagnie des commissaires-priseurs, París, 1878.
 LÁZARO MILLA, NURIA: *Las joyas de la reina Isabel II de España*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2015.
 LORING, JOHN: *Tiffany jewels*, Harry N. Abrams, Nueva York, 1999.
 MADRAZO, FEDERICO DE: *Epistolario*, tomo II, Museo Nacional del Prado, Madrid, 1994.
 PASALODOS SALGADO, MERCEDES: *Federico de Madrazo figurinista*, en ASUNCIÓN CARDONA SUANZES (dir.): *Federico de Madrazo y Carlos Luis de Ribera. Pintores del Romanticismo español. Actas de las jornadas celebradas en el Museo del Romanticismo*, Ministerio de Cultura y Deporte, Madrid, 2018, pp. 119-130.
 PHILLIPS, CLARE: *Bejewelled by Tiffany: 1837-1987*, Yale University Press, Gilbert Collection Trust y Tiffany & Co., New Haven y Londres, 2006.

HEMEROGRAFÍA

- El Clamor Público*, 13 de julio de 1862.
El Clamor Público, 25 de marzo de 1863.
El Contemporáneo, 23 de marzo de 1862.
El Contemporáneo, 19 de abril de 1863.
El Globo, 6 de julio de 1878.
El Pensamiento Español, 13 de marzo de 1865.
La Correspondencia de España, 13 de junio de 1862.
La Correspondencia de España, 12 de julio de 1862.
La Correspondencia de España, 2 de diciembre de 1862.
La Correspondencia de España, 6 de octubre de 1863.
La Correspondencia de España, 20 de noviembre de 1864.
La Correspondencia de España, 28 de septiembre de 1866.
La Época, 28 de junio de 1862.
La Época, 4 de octubre de 1862.
La Época, 15 de abril de 1863.
La Época, 20 de abril de 1867.
La España, 14 de junio de 1862.
La España, 15 de octubre de 1862.
La España, 9 de junio de 1863.
La España, 29 de noviembre de 1863.
La España, 26 de julio de 1864.
La Esperanza, 2 de julio de 1862.
La Esperanza, 11 de julio de 1862.
Le Figaro, 2 de abril de 1878.

Los Angeles Herald, 3 de octubre de 1897.
Los Angeles Herald, 16 de mayo de 1905.
Los Angeles Herald, 7 de febrero de 1910.
The Albuquerque Morning Journal, 7 de septiembre de 1906.
The Brooklyn Daily Eagle, 18 de junio de 1893.
The Morning Call, 29 de abril de 1891.
The New York Times, 12 de abril de 1905.
The Richmond Palladium and Sun-Telegram, 2 de septiembre de 1907.
The Saint Paul Daily Globe, 22 de julio de 1895.
The San Francisco Call, 31 de mayo de 1908.
The Times, 4 de noviembre de 1909.

CURRÍCULA DE LOS AUTORES

MATILDE BUGELLA ALTAMIRANO (Universidad de Córdoba)

Es profesora de Enseñanza Secundaria en el IES Inca Garcilaso de Montilla (Córdoba). Licenciada en Filosofía y Letras (Universidad de Córdoba) y en Derecho (UNED), cursó posteriormente un máster interuniversitario en Arqueología y Patrimonio (Universidades de Córdoba, Huelva, Málaga y Pablo de Olavide), y en la actualidad es alumna del Programa de Patrimonio del Instituto de Estudios de Posgrado de la Universidad de Córdoba. Su investigación doctoral, que lleva por título *La arqueología en Córdoba durante el siglo xx. De la Comisión Provincial de Monumentos a la Administración Autónoma*, tendrá mención internacional gracias a la estancia de investigación realizada en la Universidad de Durham (Reino Unido).

En su trabajo de fin de máster, premiado en el certamen Antonio Jaén Morante (Universidad de Córdoba, III.^a Ed.), analizó la información arqueológica proporcionada por la historiografía local cordobesa de la Ilustración. Su investigación doctoral ha derivado al análisis del papel jugado por las instituciones creadas para la protección del patrimonio, en particular la Comisión Provincial de Monumentos y la Comisaría General de Excavaciones, sobre la que ha publicado un reciente trabajo dedicado a la etapa como comisario provincial de Enrique Romero de Torres (Spal 28.1). Asimismo, durante su estancia en Gran Bretaña pudo profundizar en el estudio de la exportación ilegal de bienes arqueológicos, a través de colecciones como el Tesoro de Córdoba, del Museo Británico (*Anales de Arqueología Cordobesa*, 27), o los capiteles califales del Victoria & Albert («Félix Hernández Giménez. De su tiempo y su legado», en prensa).

Su trabajo dentro del «Proyecto de digitalización e investigación de documentos y archivos científico-técnicos sobre arqueología. La recuperación del legado documental de Félix Hernández Giménez» (Universidad de Córdoba, Área de Arqueología) le han permitido conocer este importante fondo, cuyo epistolario presentó en el congreso internacional «Arqueología de los archi-

vos. El legado documental de Félix Hernández y su aporte a la arqueología y a la restauración arquitectónica en España» (Córdoba, 2019).

JESÚS SÁNCHEZ JAÉN (Universidad Complutense de Madrid)

Doctor en Historia Antigua por la Universidad Complutense de Madrid con la tesis *Ganadería en la Hispania antigua*, dirigida por Julio Mangas Manjarrés. Ha publicado varios artículos en *Historia 16*, en el *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* (en colaboración con el catedrático don Miguel Angel Elvira Barba), en *Revista de Arqueología* y en *Hispania Antiqua*. También ha publicado artículos de divulgación en la revista *Áltair*.

Actualmente colabora en el grupo de investigación BARBARICUM, especializado en la Antigüedad Tardía, que dirige la catedrática doña Rosa María Sanz Serrano, de la misma universidad.

MIGUEL ÁNGEL ZALAMA (Universidad de Valladolid)

Es catedrático y director del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid. Se doctoró con una tesis sobre arquitectura en el siglo XVI y se trasladó al Institute of Fine Arts de la Universidad de Nueva York, donde trabajó con el hispanista Jonathan Brown. Investigador en la Universidad de La Sapienza, Roma, ha sido profesor invitado en la Université Catholique de l'Ouest, Angers (Francia), y en la Universidad de Monterrey (México). Especializado en la historia y la teoría del arte de época tardomedieval y renacentista, ha publicado numerosos trabajos al respecto y dirigido sucesivos proyectos I+D. Es coordinador del grupo de investigación «Arte, poder y sociedad en la Edad Moderna» y director del Centro Tordesillas de Relaciones con Iberoamérica de la Universidad de Valladolid

Comisario de la exposición «Felipe I el Hermoso. La belleza y la locura» (Burgos, 2006-Brujas, 2007). Entre sus publicaciones se cuentan: «Vida cotidiana y arte en el palacio de la reina Juana I en Tordesillas» (2003), «Juana I. Arte, poder y cultura en torno a una reina que no gobernó» (2010), «Tapices donados por los Reyes Católicos a la Capilla Real de Granada» (2014), «The Ceremonial Decoration of the Alcázar in Madrid: The Use of Tapestries and Paintings in Habsburg Festivities» (2015), «El Renacimiento. Artes, artistas, teorías y comitentes» (2016), «Testamento y codicilos de Juan II de Aragón, y última voluntad de Fernando I: política y artes» (2017), junto a Jesús F. Pascual. Ha dirigido las ediciones de *Magnificencia y Arte. Devenir de los tapices en la historia* (2018) y *Ellas siempre han estado ahí. coleccionismo y mujeres* (2020).

RAÚL ROMERO MEDINA (Universidad Complutense de Madrid)

Ha participado en varios proyectos de investigación, el último de los cuales ha sido «Construir y conservar lealtades colectivas. Soberanía y élites en la monarquía de España» (siglos XVI y XVII) HAR2012-39016-C04-02. Ha sido investigador visitante en el Grupo Arte, Poder y Sociedad en la Edad Moderna

de la Universidad de Valladolid dirigido por el doctor Miguel Ángel Zalama Rodríguez. Es miembro del grupo de investigación reconocido por la Junta de Andalucía «Patrimonio documental y bibliográfico de Andalucía y América: fuentes para su estudio», dirigido por el doctor Antonio Sánchez González. Asimismo, es miembro del Grupo de Investigación UCM «Historia de las ciudades hispanas y europeas, y su proyección a América» (1250-1600), dirigido por la doctora María Asenjo González y miembro del Grupo de Investigación UCM Arquitectura e integración de las Artes en la Edad Media, dirigido por el doctor José Luis Senrra Gabriel y Galán.

Su línea de investigación está centrada en la arquitectura del último gótico y en la promoción nobiliaria de la Casa Ducal de Medinaceli (xv-xviii). Entre la setentena de publicaciones que cuenta en su haber destacan trabajos en la revista *Goya*, o en editoriales como *Sílex*, *Picard* o *Polifemo*.

MARTA OSTROWSKA-BIES (University of Silesia in Katowice)

MA in German Philology (2006) and Art History (2008), PhD in Art History from the University of Wrocław in Poland (2015). From 2017 she is an assistant professor at the University of Silesia in Katowice at the Institute of Art History. In 2011, she was awarded with the scholarship Fritz Stern. Between 2009 and 2014 she was a doctoral fellow, financed by the Ministry of Higher Education of Poland with the project “Karl Grosser (1850-1918) – a Silesian architect of late historicism”. Her research focuses on Silesian architecture from 19th and first half of the 20th centuries, as well as the conservation of the industrial architecture and urban green spaces.

NURIA LÁZARO MILLA

Doctora en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid con la tesis *Las joyas de la reina Isabel II de España*, por la que recibió la calificación de sobresaliente *cum laude*. Sus investigaciones acerca de la joyería del siglo XIX, que ha convertido en su ámbito de especialización, se han traducido en una docena de artículos publicados en distintos medios, destaca entre ellos *Estudios de platería san Eloy* que anualmente edita la Universidad de Murcia. Igualmente, ha impartido una veintena de conferencias en instituciones de reconocido prestigio, tales como las universidades Complutense y Autónoma de Madrid, la Universidad de Alicante, el Museo del Romanticismo, el Museo Nacional de Artes Decorativas, la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País o el Instituto Gemológico Español.

REVISORES DE ESTE NÚMERO

José Javier Azanza López (Universidad de Navarra)
Josep Benedito Nuez (Universitat Jaume I)
María Josefa Cuesta García de Leonardo (Universidad de Castilla La Mancha)
Sergi Doménech García (Universitat de València)
Reyes Escalera Perez (Universidad de Málaga)
Eike Faber (Universität Potsdam)
Joan Feliu Franch (Universitat Jaume I)
Juan Ferrer Maestro (Universitat Jaume I)
Guido Hinterkeuser
Matteo Mancini (Universidad Complutense de Madrid)
Víctor Mínguez (Universitat Jaume I)
Juan Monterroso Montero (Universidade de Santiago de Compostela)
Jesús Félix Pascual Molina (Universidad de Valladolid)
María Concepción Porrás Gil (Universidad de Valladolid)
Inmaculada Rodríguez Moya (Universitat Jaume I)

Contribuciones para Potestas

CONSIDERACIONES GENERALES. POLÍTICA EDITORIAL

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

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

PUBLICACIÓN DE ORIGINALES

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

Los artículos podrán ser escritos en español, alemán, inglés, francés, italiano o portugués.

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

Los artículos deberán ir acompañados de un resumen de 100 palabras como extensión máxima, redactado en el idioma original del texto y un abstract también de 100 palabras en inglés. Deberá incluirse asimismo entre 3 y 5 palabras clave en español e inglés.

Se entregará igualmente un breve currículum de diez líneas en el idioma de publicación del artículo.

FORMATO DEL TEXTO

Texto:**Fuente:**

Texto: Times New Roman, tamaño 12.

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

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

Párrafo:

Sangría especial: primera línea en 0,5.

Espaciado: 1,5.

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

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

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

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

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

BIBLIOGRAFÍA EN LAS NOTAS A PIE DE PÁGINA:

Fuente: Times New Roman, tamaño 10.

Párrafo:

Sangría especial: primera línea en 0,5.

Espaciado sencillo.

Libro:

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

Capítulo de libro:

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

Revista:

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

Documento:

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

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

BIBLIOGRAFÍA FINAL:

Fuente: Times New Roman, tamaño 12.

Párrafo:

 Espaciado sencillo.

Libro:

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

Capítulo de libro:

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

Revista:

APellidos del autor y nombre: «Título del artículo», en *Título de la revista*, editorial, lugar de edición, año, páginas a que se hace referencia. (todo separado por comas).

Documento:

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

ILUSTRACIONES, PLANOS Y GRÁFICOS:

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

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

EVALUACIÓN:

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

Submissions to Potestas

GENERAL CONSIDERATIONS FOR SUBMITTING PAPERS

The submission of papers for its further publication depends on the favorable review of two external assessors. It is required that the work is unpublished, original and not under evaluation elsewhere. In case an author would like to publish in a different journal or medium a paper previously published on *Potestas* by themselves, they should mention *Potestas* as the original publication. If further questions arise, please contact *Potestas* publication team.

PUBLICATION POLICY

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

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

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

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

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

SUBMISSION GUIDELINES

Text:**Typeface:**

Font and size: Times New Roman, point 12.

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

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

Paragraph indents:

Indentation: first line 0.5

Spacing indents: 1.5

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

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

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

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

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

BIBLIOGRAPHY AND BIBLIOGRAPHICAL REFERENCES

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

BIBLIOGRAPHY AT THE NOTES:

Font: Times New Roman, point 10.

Paragraph indent:

Indentation: first line 0.5

Line spacing: single.

Book:

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

Book chapter:

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

Journal:

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

Document:

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

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

END BIBLIOGRAPHY:

Font: Times New Roman, point 12.

Paragraph indent:

Line spacing: single.

Book:

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

Book chapter:

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

Journal:

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

Document:

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

ILLUSTRATIONS, MAPS AND GRAPHICS:

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

Pictures should be at least 300 dpi, 12×17 cm (4.7×5.5 inches), TIFF or JPEG format.

REVIEW PROCESS:

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

Beiträge für Potestas

GRUNDSÄTZLICHE ÜBERLEGUNGEN. VERLAGSPOLITIK

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

VERÖFFENTLICHUNG VON ORIGINALBEITRÄGEN

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

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

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

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

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

TEXTGESTALTUNG

Haupttext:

Schriftart:

Text: Times New Roman, Schriftgröße 12.

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

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

Absatz:

Einzug: erste Zeile um 0,5 cm.

Zeilenabstand: 1,5-zeilig.

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

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

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

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

BIBLIOGRAFISCHE ANGABEN

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

BIBLIOGRAFISCHE ANGABEN IN DEN FUSSNOTEN:

Schriftart: Times New Roman, Schriftgröße 10.

Absatz:

Einzug: erste Zeile um 0,5 cm.

Zeilenabstand: 1,5-zeilig.

Monografie:

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

Kapitel eines Buches/Aufsatz in einem Sammelband:

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

Aufsatz in einer Zeitschrift:

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

Dokument/Archivalie:

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

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

LITERATURVERZEICHNIS:

Schriftart: Times New Roman, Schriftgröße 12.

Absatz:

einfacher Zeilenabstand

Monographie:

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

Kapitel eines Buches/Aufsatz in einem Sammelband:

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

Aufsatz in einer Zeitschrift:

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

Dokument/Archivalie:

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

ABBILDUNGEN, PLÄNE UND GRAFIKEN:

Die Abbildungen, Grafiken, Pläne oder Illustrationen müssen je einzeln in digitalem Format auf die Plattform OJS hochgeladen werden, mit übereinstimmender Nummerierung wie im Text sowie inklusive eines Dokuments, das die Informationen über die Bildunterschriften enthält. Die Bildunterschriften müssen im Rahmen des Möglichen folgende Informationen enthalten: Urheber des abgebildeten Werks, *Titel des Werks* (kursiv), Datum, Material und Aufstellungsort.

Die minimale Bildauflösung beträgt 300 dpi bei einer Bildgröße von 12 x 17 cm, mögliche Dateiformate sind TIFF oder JPEG.

EVALUATION:

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

Números publicados

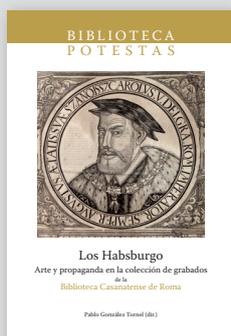


Colección Biblioteca Potestas

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



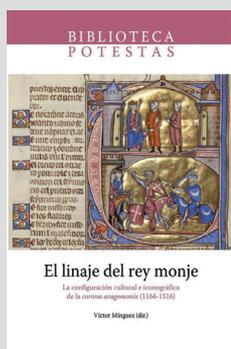
El espejismo del bárbaro. Ciudadanos y extranjeros al final de la Antigüedad, eds. David Hernández de la Fuente, David Álvarez Jiménez y Rosa Sanz Serrano, Biblioteca Potestas, número 1, Universitat Jaume I, 2013.



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



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



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



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

DIRECTORA DE LA COLECCIÓN:

Inmaculada Rodríguez Moya (Universitat Jaume I)

COMITÉ CIENTÍFICO COLECCIÓN BIBLIOTECA POTESTAS:

Begoña Alonso Ruiz (Universidad de Cantabria)
Philippe Bordes (Université Lyon 2)
Fernando Checa Cremades (Universidad Complutense de Madrid)
Ximo Company (Universitat de Lleida)
Jaime Cuadriello (Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM)
M^a José Cuesta García de Leonardo (Universidad de Castilla-La-Mancha)
Reyes Escalera Pérez (Universidad de Málaga)
Laura Fernández-González (University of Lincoln)
Juan José Ferrer (Universitat Jaume I)
David Hernández de la Fuente (Universidad Complutense de Madrid)
Agnès Guideroni (Université catholique de Louvain)
Clelia Martínez Maza (Universidad de Málaga)
Juan José Seguí Marco (Universidad de Valencia)
Mirella Romero Recio (Universidad Carlos III)
Andrea Sommer-Mathis (Academia Austríaca de Ciencias)
Cécile Vincent-Cassy (Université Paris 13)
Miguel Ángel Zalama (Universidad de Valladolid)

Para realizar una propuesta de publicación ha de seguir las instrucciones de la siguiente página:
<http://www.uji.es/serveis/scp/base/publ/normdoc/propub/>

ÍNDICE

MATILDE BUGELLA ALTAMIRANO (Universidad de Córdoba) <i>Protección del patrimonio arquitectónico y arqueológico en la Córdoba de la posguerra. La comisión provincial de monumentos y el templo romano de la calle Claudio Marcelo</i>	5
JESÚS SÁNCHEZ-CORRIENDO JAÉN (Universidad Complutense de Madrid) <i>Iolianos y Mercoreos, víctima y justiciero. Un mito nada inocente</i>	27
MIGUEL ÁNGEL ZALAMA (Universidad de Valladolid) <i>Vestirse para la guerra. Realidad y ficción en las imágenes de La conquista de Túnez</i>	59
RAÚL ROMERO MEDINA (Universidad Complutense de Madrid) <i>Como la espada, así la vaina. La colección de armas blancas de don Juan de la Cerda y Silva, IV duque de Medinaceli (1552-1575)</i> . . .	81
MARTA OSTROWSKA-BIES (University of Silesia in Katowice) <i>There is no Peace without War. Decorations of the Upper Lusatian Commemoration Hall façade</i>	103
NURIA LÁZARO MILLA <i>El aderezo de diamantes y esmeraldas realizado por Félix Samper para la reina Isabel II</i>	119
<i>Currícula de los autores</i>	137
<i>Revisores de este número</i>	141
<i>Contribuciones para Potestas</i>	143
<i>Submissions to Potestas</i>	147
<i>Beiträge für Potestas</i>	151
<i>Colección Biblioteca Potestas</i>	159