

POTESTAS

Revista de Estudios
del Mundo Clásico e Historia del Arte



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

N.º 21, julio 2022

POTESTAS



REVISTA DE ESTUDIOS
DEL MUNDO CLÁSICO E HISTORIA DEL ARTE

COMITÉ EDITORIAL

EDITA

Departamento de Historia, Geografía y Arte. Universitat Jaume I

DIRECCIÓN

Inmaculada Rodríguez Moya

SECRETARÍA

Oskar J. Rojewski
Core Ferrer Alcantud

COORDINACIÓN EDITORIAL

Eva Calvo

CONSEJO EDITORIAL

Linda Báez Rubí (Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Autónoma de México)
Josep Benedito Nuez (Universitat Jaume I)
Juan Chiva Beltrán (Universitat de València)
Eike Faber (Universität Potsdam)
Christiane Kunst (Universität Osnabrück)
Víctor Mínguez (Universitat Jaume I)
Carles Rabasa Vaquer (Universitat Jaume I)
Inmaculada Rodríguez Moya (Universitat Jaume I)
Mirosława Sobczyńska-Szczepańska (Uniwersytet Śląski w Katowicach)

CONSEJO ASESOR

Jaime Alvar (Universidad Carlos III de Madrid)
Pedro Barceló (Universität Potsdam)
Giulia Baratta (Università di Macerata)
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 Cremades (Universidad Complutense de Madrid)
Rosa María Cid López (Universidad de Oviedo)
Jaime Cuadriello (Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Autónoma de México)
Peter Eich (Universität Freiburg)
Yolanda Fernández Muñoz (Universidad de Extremadura)
Juan José Ferrer Maestro (Universitat Jaume I)
Paola Galetti (Università di Bologna)
David Hernández de la Fuente (Universidad Complutense de Madrid)
Nikolas Jaspert (Universität Heidelberg)
Juan Monterroso Montero (Universidade de Santiago de Compostela)
Alfredo Morales Martínez (Universidad de Sevilla)
José Manuel Nieto Soria (Universidad Complutense de Madrid)
José Javier Ruiz (Universidad de Murcia)
Flocel Sabaté i Curull (Universitat de Lleida)
Rosa Sanz Serrano (Universidad Complutense de Madrid)
John Scheid (Collège de France)
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 del Riu Sec
Avda. Sos Baynat, s/n. 12071 Castellón de la Plana. 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/>

Open Journal Systems (OJS) es una solución de *software* libre desarrollado por el Public Knowledge Project (PKP) <http://pkp.sfu.ca>

© Del texto: los autores y las autoras, 2022

© De esta edición: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2022

IMAGEN DE CUBIERTA: Bronzino, Retrato de Leonor de Toledo con su hijo Juan de Médici, entre 1554 y 1555, Galleria degli Uffizi, Florencia.

INDEXACIÓN EN REVISTAS: DOAJ, CIRC EC3metrics – grupo B, RESH – grupo C, Dialnet, DICE – grupo C, INDICES CSIC, Latindex, Redib, MIAR, Dulcinea, RACO, Regesta Imperii, Sello de calidad de la FECYT, EBSCO, SCOPUS

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

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

DL: CS 240-2010



Reconeixement-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-SA 4.0)
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

ÍNDICE

MARÍA ISABEL HERNÁNDEZ FIGUEROA (Universidad Nacional de Educación a Distancia) <i>Pervivencia de la ideología egipcia del león en la emblemática de Hieroglyphica de Horapolo. Cuatro emblemas de leones</i>	7
ENRIC OLIVARES TORRES (Universitat de València) <i>La imagen ecuestre de Felipe V como vencedor de la herejía</i>	33
BEATRIZ MARTÍNEZ-WEBER (Universidad Nacional de Educación a Distancia) <i>El pare Simó y la Casa de Austria en la parroquia de San Andrés de la ciudad de Valencia</i>	57
HIRAM VILLALOBOS AUDIFFRED (Universidad Nacional Autónoma de México) <i>Intenciones del monumento a Benito Juárez (1894-1897): entre estilos académicos y neoprehispánicos, imperios y monarquías, discursos liberales y conflictos religiosos</i>	77
ANA MELENDO CRUZ (Universidad de Córdoba) <i>Dispositivos de poder en torno al género: lo femenino y la economía doméstica en los documentales agrarios del LUCE y los del Ministerio de Agricultura español</i>	109
<i>Currícula de los autores</i>	139
<i>Revisores de este número</i>	143
<i>Contribuciones para Potestas</i>	145
<i>Submissions to Potestas</i>	149
<i>Beiträge für Potestas</i>	153
<i>Números publicados</i>	159
<i>Colección Biblioteca Potestas</i>	161

PERVIVENCIA DE LA IDEOLOGÍA EGIPCIA
DEL LEÓN EN LA EMBLEMÁTICA
DE *HIEROGLYPHICA* DE HORAPOLO.
CUATRO EMBLEMAS DE LEONES

THE CONTINUITY OF THE EGYPTIAN
IDEOLOGY OF THE LION IN THE EMBLEMATIC
HIEROGLYPHICA OF HORAPOLLO.
FOUR LION EMBLEMS

MARÍA ISABEL HERNÁNDEZ FIGUEROA
Universidad Nacional de Educación a Distancia
<https://orcid.org/0000-0002-0851-8563>

POTESTAS, N.º 21, julio 2022 | pp. 7-31
ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | <http://dx.doi.org/10.6035/potestas.6432>
Recibido: 23/01/2022 Evaluado: 22/04/2022 Aprobado: 03/05/2022

RESUMEN: Horapolo trata de desentrañar el significado ya perdido de los jeroglíficos egipcios en su obra *Hieroglyphica*, y si bien este trabajo no es de tipo lingüístico, el autor acierta a recoger algunos comportamientos característicos del león utilizados ya en el Egipto antiguo. Dicha tradición egipcia preserva algunas ideas referidas al poder o a la fuerza del león y las vincula al monarca, una asociación que pervive y llega hasta el período moderno. El objetivo de este estudio es ver cómo estos significados se desarrollan desde lo pagano hacia lo cristiano a través de *Hieroglyphica*, un proceso a lo largo del tiempo que promueve, además, la creación de otros significados como la valentía o la vigilancia, unas ideas que serán muy apreciadas

en el nuevo hombre cristiano –entendiendo «hombre» en el sentido taxonómico del término.

Palabras clave: Horapolo, *Hieroglyphica*, emblemas, león, ideología egipcia.

ABSTRACT: Horapolo tries to unravel the already lost meaning of the Egyptian hieroglyphics in his work *Hieroglyphica*, and although this work is not of a linguistic nature, the author manages to pick up some characteristic behaviors of the lion already used in ancient Egypt. This Egyptian tradition preserves some ideas related to the power or strength of the lion and links them to the monarch, an association that survives and reaches the modern period. The objective of this study is to see how these meanings develop from the pagan to the Christian through *Hieroglyphica*, a process over time that also promotes the creation of other meanings such as bravery or vigilance, ideas that will be highly appreciated in the new Christian man –understanding «man» in the taxonomic sense of the term.

Keywords: Horapolo, *Hieroglyphica*, Emblems, Lion, Egyptian Ideology.

INTRODUCCIÓN

Al desaparecer los monjes que atienden los templos en Egipto, como los de Esna y Filae, debido al cierre de los templos ptolemaico-romanos en los siglos I-IV d. C., se pierde la habilidad de escribir en lengua egipcia, por lo que desaparece el referente de esta escritura antigua, cosa que favorece, por otra parte, el surgimiento de cierta aura de misterio alrededor de los jeroglíficos. Sin embargo, Horapolo (siglo IV d. C.) a través de *Hieroglyphica*,¹ una obra escrita en el siglo V, se propone el objetivo de desentrañar el verdadero significado de los jeroglíficos apoyándose en elementos como animales o vegetales, con el fin de evidenciar a través de ellos, los significados que estarían ocultos a los no iniciados, como explica el emblemista Sambucus (1564). A partir de una serie de comentarios basados en estas cosas, el autor crea sus emblemas que terminan participando del misterio y del secretismo asociados a la escritura egipcia.² A estos comentarios se les incorporará en

1. *Hieroglyphica* normalmente es atribuida a Horapolo, pero existe la sospecha de otro posible autor llamado Filipo, un traductor griego que pudo ser contemporáneo al propio Horapolo; HORAPOLO: *Hieroglyphica*, v. Versión consultada: *Hieroglyphica* (González de Zárate Jesús María, ed.), Madrid: Akal, 1991, p. 9.

2. WILLIAM WARBURTON: *Essai sur les Hieroglyphes des égyptiens*, París: H. L. Guerin, 1977 [1744], pp. 2, 125, 131.

el Renacimiento unos grabados xilográficos cuyo autor podría ser el grabador francés Jean Cousin (1536?-1594?),³ dando lugar a la *Hieroglyphica* tal y como la conocemos hoy. La obra, sin embargo, va a experimentar numerosas reediciones ilustradas por otros artistas como Durero,⁴ quien probablemente realiza las imágenes de la edición latina del año 1512,⁵ como afirma Panofsky,⁶ quien además va a analizar posteriormente la obra de Horapolo.⁷

Hieroglyphica y su hermetismo llegan a ser muy apreciados por los humanistas⁸ logrando una gran difusión durante el Renacimiento, en un contexto de Egiptomanía en el que los monumentos propiamente egipcios y de inspiración egipcia inundan Roma.⁹ Pero el «Egyptian revival» no solo es el gusto por el coleccionismo de objetos egipcios, sino también, y como demuestra el cardenal Bembo,¹⁰ es el interés por los jeroglíficos y su antigüedad, cuyo origen es previo a la civilización griega. En efecto, el discurso cristiano se envuelve de iconografía pagana.¹¹

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO DE LOS EMBLEMAS

A partir de una selección de cuatro emblemas de *Hieroglyphica* –edición de González de Zárate– referidos a leones, hemos tratado de hacer el seguimiento de algunos de los significados que Horapolo atribuye a estos animales (fig. 1), pero teniendo en cuenta el período egipcio, fuente de inspiración para el autor. Los cuatro emblemas a los que nos referimos pertenecen al capítulo IV (libro I), cuyos «jeroglíficos» tratan la idea de la virtud.

3. ERNEST VINET: *Bibliographie méthodique et raisonnée des Beaux Arts*, París: Firmin Didot Frères, 1874, p. 110.

4. FRANZ WINZINGER: *Durero*, Barcelona: Salvat, 1988, p. 64.

5. JESÚS MARÍA GONZÁLEZ DE ZÁRATE: «Durero y los *Hieroglyphica*. Tres estampas y una pintura. Némesis (La Gran Fortuna). La Justicia. Melancolía I. Cristo ante los Doctores». *Archivo español de arte*, 79, 313, 7-22, 2006, p. 6, fig. 5.

6. ERWIN PANOFSKY: *The Life and Art of Albrecht Dürer*, New Jersey: Princeton University Press, 1955, p. 173.

7. ERWIN PANOFSKY: *El significado en las artes visuales*, Alianza: Madrid, 1979, p. 180.

8. FERNANDO RODRÍGUEZ DE LA FLOR: *Emblemas. Lectura de la imagen simbólica*, Madrid: Alianza Editorial, 1995, p. 31-46.

9. PATRIZIA CASTELLI: *I gheroglifici e il mito dell'Egitto nel Rinascimento*, Firenze: Edam, 1979, pp. 263-266; OLGA LOLLIO BARBERI, PAROLA GABRIELE, PAMELA TOTI: *Le antichità egiziane di Roma imperiale*, Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1995, p. 9; F. JAVIER GÓMEZ ESPELOSÍN y ANTONIO PÉREZ LARGACHA: *Egiptomanía: el mito de Egipto de los griegos a nosotros*, Madrid: Alianza Editorial, 1997, p. 151; CLAUDIE BALAVOINE: «De la perversion du signe égyptien dans le langage iconique de la Renaissance», en C. Grell (ed.): *L'Égypte imaginaire de la Renaissance à Champollion: colloque en Sorbonne*, París: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2001, pp. 27-49.

10. MASSIMO DANZI, *La biblioteca del cardinal Pietro Bembo*. Ginebra: Librairie Droz, 2005, pp. 41-46.

11. JAMES STEVENS CURL: *The Egyptian Revival: Ancient Egypt as the Inspiration for Design Motifs in the West*, London-New York: Routledge, 2013, cap. 2.

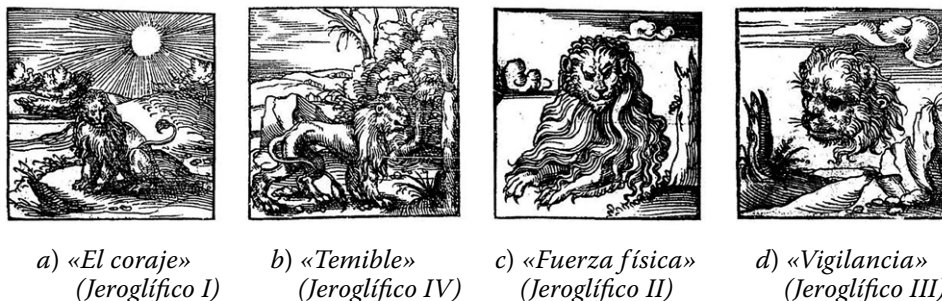


Figura 1. Jean Cousin?, *Hieroglyphica*,¹² siglo XVI, grabados xilográficos, «El coraje» (Jeroglífico I), «Temible» (Jeroglífico IV), «Fuerza física» (Jeroglífico II), «Vigilancia» (Jeroglífico III)

CORAJE (JEROGLÍFICO I)

En el emblema titulado «El coraje» (jeroglífico I) (fig. 1a), se observa la figura de un león en primer plano ocupando el centro de la imagen. El felino está rodeado por colinas al fondo, por un sol radiante en el cielo y por arbustos diseminados. El aspecto del animal tiende al naturalismo, aunque es estilizado y algo alejado de la fisonomía real de su especie. Si observamos el rostro con atención, detectamos algunos rasgos que recuerdan a los humanos, y en este sentido, los ojos acaparan toda nuestra atención. Por otra parte, el león presenta una larga y potente cabellera que termina de caracterizar su aspecto. Sentado oblicuamente al espectador y orientado hacia la izquierda de la imagen, parece mover la cola ligeramente detrás de la espalda. El texto que acompaña a esta imagen dice así:

Cómo representan coraje. Cuando quieren expresar «coraje», pintan un león; pues este animal tiene la cabeza grande, las pupilas como de fuego, la cara redonda y en torno a ella cabellos semejantes a rayos como imitación del sol, por lo cual también ponen leones bajo el trono de Horus, mostrando referido al dios el símbolo del animal. Horus es el sol porque domina sobre las horas.¹³

El león en el antiguo Egipto se asocia a las figuras de autoridad desde los mismos orígenes de la formación del arte faraónico. En la conocida Tumba 100 de Hieracómpolis del Predinástico (Nagada IIc, 3400 a. C.), se muestra un personaje antropomorfo controlando a dos leones situados a ambos lados

12. HORAPOLO: *Hieroglyphica*, v. Versión consultada: *Hieroglyphica* (González de Zárate Jesús María, ed.), Madrid: Akal, 1991. pp. 103, 105, 107, 110.

13. HORAPOLO, *Hieroglyphica*, p. 103.

de la figura (fig. 2a). Otra imagen similar también del Predinástico, cuya composición heráldica recuerda al arte coetáneo del Próximo Oriente, pertenece al mango del conocido como «el cuchillo de Gebel el-Arak»¹⁴ (Predinástico, c. 3500 - 3200 a. C.), y nos muestra dos figuras de leones en una situación similar pero esta vez con grandes melenas (fig. 2b, c).

A finales del período de Nagada II y Nagada III aparecen las paletas «cosméticas» o predinásticas, también denominadas «documentos de unificación». Estos objetos dedicados en origen al cuidado del cuerpo, son el soporte para conmemorar a través de sus programas decorativos que incluyen leones, la relevancia del rey en tanto que centro político y cósmico.¹⁵ En la conocida «Paleta de la caza» o de los «Cazadores»¹⁶ (Nagada III a),¹⁷ vemos representados varios personajes que, dotados de armas y estandartes, nos indican el valor político de la escena a través de la caza de tres leones, entre otros animales. Por su parte, en la «Paleta del Campo de Batalla»¹⁸ (Nagada III b)¹⁹ vemos a más personajes derrotados y siendo devorados por buitres, además de otro león en representación del rey. En estas escenas los felinos, que personifican al líder del grupo, son los vencedores de los conflictos e imponen el orden cósmico del rey. Como se infiere del simbolismo beligerante de las paletas, que es compartido y contextualizado en el surgimiento y consolidación del Estado faraónico durante el Dinástico Temprano (c. 2900-2545+/-25 a. C., Dinastías I-III). La figura del rey correspondería a la del líder del grupo, cuya supremacía estaría relacionada con las dinámicas relativas al control del territorio²⁰ y de los animales.²¹ De esta manera, su éxito se relacionaría con la virtud guerrera, que es uno de los primeros valores que impregna la representación del monarca, al que se le atribuyen objetivamente

14. DAVIS WHITNEY: *Masking the Blow: The Scene of Representation in Late Prehistoric Egyptian Art*, Berkeley-Los Angeles-Oxford: University of California Press, 1992, p. 48.

15. AUGUSTO GAYUBAS: «Guerra y sociedad en el antiguo Egipto desde el período Predinástico hasta la Dinastía III (c. 5500-2600 a. C.)» (tesis de doctorado no publicada). Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/10013> (31-12-2021), 2017, p. 186; WENGROW DAVID: *La arqueología del Egipto arcaico. Transformaciones sociales en el noreste de África (10000-2650 a. C.)*, Barcelona: Bellaterra, 2007 [2006], pp. 59-63, 256-260.

16. ANÓNIMO, tres fragmentos: Museo Británico, Museo del Louvre y Museo Ashmolean, ca. 3250-3100 a. C.

17. GREGORY PHILLIP GILBERT: *Weapons, Warriors and Warfare in Early Egypt*, Oxford: Archaeopress, 2004, p. 85.

18. ANÓNIMO, dos fragmentos: Museo Británico y Museo Ashmolean, 3170 a. C.

19. BEATRIX MIDANT-REYNES: *The Prehistory of Egypt. From the First Egyptians to the First Pharaohs*, Oxford: Blackwell Publishing, 2000, pp. 242-243, fig. 20; GREGORY PHILLIP GILBERT: *Weapons, Warriors and Warfare in Early Egypt*, Oxford: Archaeopress, 2004, pp. 92-93, figs. 8 y 10.

20. MARCELO CAMPAGNO: «De jefes, reyes y patronos. Liderazgo y lógicas sociales en los comienzos del Antiguo Egipto», en Antonio Pérez Largacha; Inmaculada Vivas Sáinz (eds.): *Egiptología ibérica en 2017. Estudios y nuevas perspectivas*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 13-32, 2017, pp. 13-32.

21. ANTONIO PÉREZ LARGACHA: *Historia antigua de Egipto y del Próximo Oriente* (vol. 254), Madrid: Akal, 2007, p. 159; «La paleta de Narmer y el vaso Uruk. Ejemplos de la memoria cultural en los procesos formativos del Estado en Egipto y Uruk», *Boletín de la Asociación Española de Egiptología*, 21, 53-68, 2012.

habilidades operativas en los contextos bélicos. El farón es, pues, un «señor de la guerra».²² Entre el rey y este gran animal se establece una relación que cristaliza antes del período dinástico, dando como resultado unos fundamentos iconográficos que se fijan estatalmente desde el principio de la civilización egipcia.²³ Además, en el Período Predinástico (c. 5300-3000 a. C.) muchas divinidades se identifican con leones,²⁴ y leones encontramos en el sistema jeroglífico, tal y como recoge Gardiner (1957). Los egipcios utilizan la palabra *m3i* para referirse a este animal (fig. 3a), y utilizan el logograma propio de este felino, cuyo icono es un león de pie (fig. 3b). En otro logograma indicativo de «león», vemos al animal echado (fig. 3c).

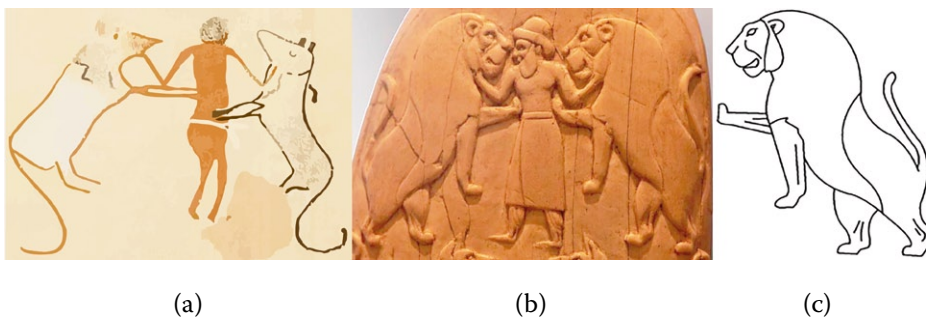


Figura 2. Anónimo, *Figura antropomorfa controlando a dos leones*, 3400, a. C., pintura parietal, escena hoy desaparecida, Tumba 100 de Hieracómpolis, Alto Egipto;²⁵ Anónimo, *Mango del cuchillo Gebel el-Arak*, 3500 - 3200 a. C., París, Museo del Louvre; *dibujo de león*²⁶

22. DAVID O'CONNOR y DAVID SILVERMAN: «Introduction», en David O'Connor y David. P. Silverman (eds.): *Ancient Egyptian Kingship*, Leiden: E. J. Brill, 9, 1995, p. XIX.

23. VÈRE GORDON CHILDE: «La revolución urbana», en José Antonio Pérez (ed.): *Presencia de Vere Gordon Childe, Instituto Nacional de Antropología e Historia*, México, 265-278, 1981, pp. 265-277; BAINES JOHN: «Origins of Egyptian Kingship», en David Bourke O'Connor y David. P. Silverman (ed.): *Ancient Egyptian Kingship*, Leiden-New York-Köln: E. J. Brill, 95-156, 1995, p.98; STAN HENDRICKX: «Iconography of the Predynastic and Early Dynastic Periods», *Before the Pyramids. The Origins of Egyptian Civilization*, Chicago: Oriental Institute Museum Publications (OIMP), 75-82, 2011, pp. 75-82; DAVID O'CONNOR: «The Narmer Palette: a new interpretation», en Emily Teeter (ed.): *Before the Pyramids. The Origins of Egyptian Civilization*, Chicago: Oriental Institute Museum Publications (OIMP), 145-152, 2011, pp. 145-152.

24. ELISA CASTEL: *Gran diccionario de mitología egipcia*, Madrid: Alderabán, 2001, pp. 5-6.

25. JAMES EDWARD QUIBELL y FREDERICK WASTIE GREEN: *Hierakonpolis*, vol. 2, Londres, Bernard Quaritch, 1902: p. 21, lám. LXXVI.

26. RAINER MARIA CZICHON y UWE SIEVERTSEN: «Aspects of space and composition in the relief representations of the Gebel el-Arak knife-handle», *Archéo-Nil*, 1993, 3, 49-55.

Otro elemento representado en el emblema I «Coraje», es el horizonte. Los egipcios representan al dios Ruty para indicar «horizonte», y su iconografía consiste en dos leones sentados de espalda rodeando a un disco solar²⁷ (fig. 3d). Uno es «mañana» y otro es «ayer». Así se indica la salida y entrada del sol en el inframundo. La relación del león con el sol continúa en el período griego a través de Plutarco²⁸ y Eliano,²⁹ y en este sentido, el león es un animal «muy fogoso», lo que provoca que rehúya del «fuego exterior», y se convierta en la morada del sol.

Continuando con la idea de coraje, el Antiguo Testamento asocia al felino con el guerrero arrojado y valiente,³⁰ y aquí el valor del guerrero nos remite a la hombría –específicamente masculina– y a una idea de hombre «perfecto» –entendiendo «hombre» en el sentido taxonómico del término. La valentía, cuyo significado viene dado por el conflicto bélico entre individuos o estados, es uno de los primeros valores que se atribuyen a los hombres en las sociedades protohistóricas. Desde este punto de vista, lo bélico proporciona beneficios a las comunidades, ya sean botines de guerra o prerrogativas tales como derechos y libertades.³¹ En el Renacimiento, por ejemplo, Durero (1471-1528) nos remite al coraje y a la valentía cuando representa al león bajo el trono del emperador Maximiliano en el llamado *Arco de Triunfo*.³²

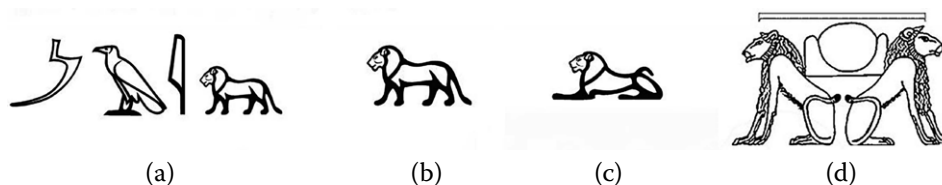


Figura 3. *Vocablo egipcio león m3i*;³³ *Signo E22, Mamíferos*;³⁴ *Logograma E23, Mamíferos*;³⁵ *Iconografía del dios Ruty, Rwty*³⁶

27. ELISA CASTEL: «A modo de reflexión. Algunos aspectos de dioses felinos en el Antiguo Egipto», *Boletín de la Asociación Española de Egiptología*, 2-22, 1990; *Gran diccionario de mitología egipcia*, Madrid: Alderabán, 2001, pp. 189-190.

28. PLUTARCO: *Quaestiones convivales* (siglos I-II), IV, 5, 2.

29. CLAUDIO ELIANO: *Historia de los animales*. Versión consultada: (José Vara Donado, ed.), Madrid: Akal, 1989, XII, 7.

30. LELAND RYKEN, JAMES C WILHOIT, TREMPER LONGMAN III: *Gran diccionario enciclopédico de imágenes y símbolos de la Biblia*, Barcelona: Clie, 2015, sección león.

31. LUIS CARLOS MARTÍN JIMÉNEZ: *El valor de la axiología. Crítica a la idea de valor y a las teorías y doctrinas de los valores*, Oviedo: Pentalfa, 2014, pp. 79-87.

32. DURERO: *Detalle del Arco de Triunfo, 1515-1517*, xilografía, Londres, Museo Británico. Imagen extraída de https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_E-5-1#object-detail-data (9/11/2021).

33. ALAN HENDERSON GARDINER: *Egyptian Grammar. Being an Introduction to the Study of Hieroglyphs*, Oxford: Oxford University Press, 1957, p. 460.

34. *Ibidem*.

35. *Ibidem*.

36. ELISA CASTEL, *Gran diccionario de mitología egipcia*, pp. 189-190.

Para Valeriano³⁷ la ferocidad del león se vincula al coraje, por lo que este animal simboliza el triunfo de los gobernantes. Este matiz estatal depositado en la imagen del león se perpetúa con Jerónimo de Huerta (1573-1643), que, traduciendo a Plinio, asegura que la iconografía del rey habitualmente incorpora un león para aludir a la fiereza y a la nobleza, características ambas deseables en un monarca. Para Plinio, el vocablo «león» significa ‘rey’,³⁸ lo que se alinea a la literatura emblemática y a las artes, donde es recurrente ver al león con atributos reales tales como coronas. La nobleza es otra idea asociada al león y por ende al monarca, y como afirma Ripa (1560-1622), esto se debe en parte, a que el animal no se ensaña con los débiles, sino que se compadece de ellos, lo que demostraría su grandeza de alma y su «magnanimidad».³⁹

TEMIBLE (JEROGLÍFICO IV)

En el segundo emblema, «Temible» (Jeroglífico IV) (fig. 1b), aparece también un león, pero esta vez de pie en primer plano y de perfil orientado hacia la derecha, por lo que el espectador no puede ver el rostro de frente, sino lateralmente. La cabeza así situada muestra una larga melena que le cuelga a un lado cubriendo la parte delantera. De cuerpo entero y mostrando sus capacidades físicas, el felino parece avanzar lentamente como dando un paso y moviendo la cola a la altura de las patas traseras, unas patas potentes y estilizadas. En este emblema, el animal se presenta rodeado también por colinas y arbustos diseminados, aunque no hay sol en el cielo. El texto que acompaña al grabado dice lo siguiente: «cómo representan temible. Para expresar *temible*, utilizan el mismo signo, porque, siendo este animal el más poderoso, hace temer a todos los que lo ven».⁴⁰ Algunos vocablos referidos al animal han sido advertidos por Taber.⁴¹ Por ejemplo, lo «temible» del león, la fiereza, es recogida por los egipcios en la expresión *m3i hs3w* «león fiero» (fig. 4a), cuya estructura incorpora el símbolo E22 que es un icono del león.⁴² Otro ejemplo lo ilustra el vocablo *shmt* en transliteración, Sejmet, «la poderosa». Sejmet, hija de Ra (el dios Sol), es una diosa leona (fig. 4b) cuya ira y capacidad de destrucción deben ser controladas por los egipcios con música, danzas o vino si quieren preservar el orden establecido.⁴³

37. PIERO VALERIANO: *Hieroglyphica*, Basilea, 1556, I, VIII.

38. PLINIO: *Historia Natural*. Madrid: Luis Sánchez, 1624, VIII, XVI- anotaciones.

39. CESARE RIPA PERUGINO, *La novissima iconologia*, pp. 125, 156-157.

40. HORAPOLO, *Hieroglyphica*, p. 110.

41. GERARDO TABER: «El león en el Egipto faraónico. Símbolo de poder y realeza», en Enrique Delgado López; José Luis Pérez Flores; Sergio González Varela (ed.): *La imagen animal: ensayos desde la antropología, la historia y la literatura*, México: Universidad Autónoma de San Luis Potosí, 149-162, 2020.

42. ALAN HENDERSON GARDINER, *Egyptian Grammar*, p. 460.

43. ELISA CASTEL, *Gran diccionario de mitología egipcia*, pp. 196-197.

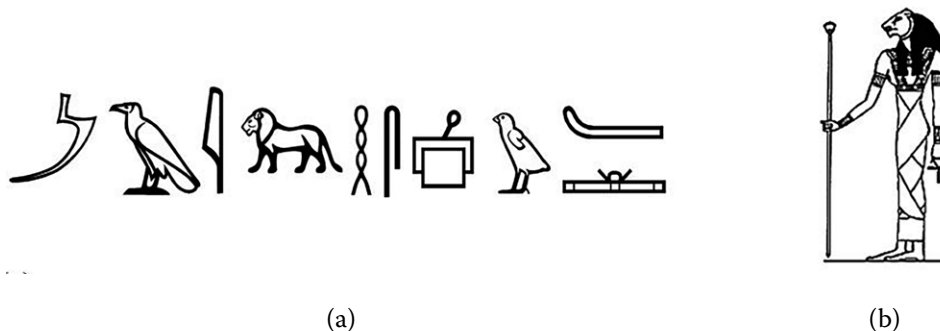


Figura 4. *Vocablo egipcio león fiero, m3i hs3w;*⁴⁴ *Diosa Sejmet*⁴⁵

La fiereza del león también es denotada en la tradición pastoril israelita a través de su rugido, cuyo sonido es señal de un peligro terrible, ya que el animal sin ser visto, podía oírse en la distancia. En la Biblia se refleja este terror: «Bramando el león, ¿quién no temerá?»,⁴⁶ o como recogen numerosos documentos del Viejo Testamento: «Abrieron sobre mí su boca, como león rampante y rugiente»⁴⁷; «Como el bramido del cachorro de león es la ira del rey [...]»;⁴⁸ «Los cachorros de los leones bramaron sobre él, dieron su voz y pusieron su tierra en soledad, desiertas están sus ciudades, sin morador»;⁴⁹ «En pos del Señor caminarán, él bramará *como* león, cual león rugirá él de cierto, y los hijos vendrán temblando del occidente».⁵⁰ También el Nuevo Testamento refleja este miedo «[...] y clamó con grande voz, como cuando un león ruge, y cuando hubo clamado, siete truenos hablaron sus voces».⁵¹ En el Renacimiento, aunando la iconografía del mundo clásico y la iconografía judeo-cristiana, continúa la asociación del león con el temor. Rubens (1577-1640), entre otros autores, utiliza esta asociación como recurso argumental de varias de sus pinturas. En el «Triunfo del Amor Divino»⁵² y el

44. RODRÍGUEZ ÁNGEL SÁNCHEZ: *Diccionario de Jeroglíficos Egipcios*, Madrid: Alderabán, 2000, 197.

45. ELISA CASTEL, *Gran diccionario de mitología egipcia*, p. 196.

46. RUSSELL MARTIN STENDAL, *Las Sagradas Escrituras Versión Antigua*, Bogotá: Colombia para Cristo, 1996, Am. 3:8.

47. *Ibidem*, Sal. 22:13.

48. *Ibidem*, Prov. 19:12.

49. *Ibidem*, Jer. 2:15.

50. *Ibidem*, Os. 11:10.

51. *Ibidem*, Ap. 10:3.

52. Pablo Rubens, *Triunfo del Amor Divino*, 1625, 65,5 x 66,5 cm, óleo sobre tabla, Madrid, Museo del Prado. Imagen extraída de <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-triunfo-del-amor-divino/34e44f15-389e-4782-9538-092b3e08a44a> (9/11/2021).

«Encuentro de María de Médicis y Enrique IV»,⁵³ varios leones que tiran de carros son sometidos por pequeños ángeles, dando a entender que el amor controla la furia.

FUERZA FÍSICA (JEROGLÍFICO II)

El tercer emblema «Fuerza física» (Jeroglífico II) (fig. 1c) muestra la parte delantera del león apoyada en un suelo que no está delimitado por ninguna línea de tierra, aunque se insinúa por arriba con el cielo, y por abajo con un tronco de árbol malogrado, del que hablaremos más adelante. El felino tiene una gran melena que cae cubriendo unas potentes patas de garras largas y afiladas. El rostro, que presenta ojos amenazantes y forma almendrada, fuga hacia las sienas, como vimos en el emblema «Coraje» (Jeroglífico I). Horapolo explica de los egipcios «cómo representan fuerza física. Para escribir fiereza física pintan la parte delantera del león, porque son los miembros más vigorosos de su cuerpo».⁵⁴ Este emblema recuerda al logograma F4 que Gardiner incluye en el grupo «Partes del cuerpo de los mamíferos»⁵⁵ (fig. 5).

Como advierte Zárata, Horapolo se equivoca al decir que la parte frontal del león significa «fuerza física» o «fortaleza», porque confunde este símbolo con el del leopardo que sí es el determinativo para formar la expresión «fuerza» o «fortaleza»⁵⁶ (fig. 5c1). Por otra parte, y en períodos tardíos, la cabeza del hipopótamo –que forma parte de la expresión «potencia impac-tante»– (fig. 5b2), también es confundida con la del león. Sin embargo, el símbolo referido a la parte trasera de este animal, el F22 (fig. 5d1), y que está integrado en el vocablo *phty*, en efecto, significa ‘fuerza’ (fig. 5d2). En el Reino Antiguo egipcio, se considera que alguien es bendecido si puede domesticar a este felino,⁵⁷ de hecho, apresarlos, reviste al cazador de un valor especial, dado que se constata que la fuerza humana ha sido mayor que la del león.⁵⁸ No es de extrañar, pues, que solo la realeza pueda tener leones, ya que es una actividad que denota no solo fuerza, sino coraje.⁵⁹

53. PABLO RUBENS: *Encuentro de María de Médicis y Enrique I*, 1621-1625, 394 x 295 cm., óleo sobre tabla, París, Museo del Louvre. Imagen extraída de <https://www.ecured.cu/Archivo:16393-the-meeting-of-marie-de-medicis-and-pieter-pauwel-rubens.jpg> (9/11/2021).

54. HORAPOLO, *Hieroglyphica*, p. 105.

55. ALAN HENDERSON GARDINER, *Egyptian Grammar*, p. 461.

56. HORAPOLO, *Hieroglyphica*, p. 106.

57. RÓMULO ROMEU NOBREGA ALVES y WALTER LECHNER: «Wildlife Attractions: Zoos and Aquariums», en Rómulo Romeu Nobrega Alves; Ulysses Paulino Albuquerque (ed.): *Ethnozoology: Animals in Our Lives*, London-San Diego-Cambridge: Academic Press, 2018, p. 352.

58. LELAND RYKEN, JAMES C. WILHOIT, TREMPER LONGMAN III, *Gran diccionario enciclopédico*, sección «león».

59. REGINALD STUART POOLE: «Ancient Egypt», en A. Strahan (ed.), *The Contemporary Review*, London: University of Chicago Libraries, 34, 570-581, 1879, p. 571.

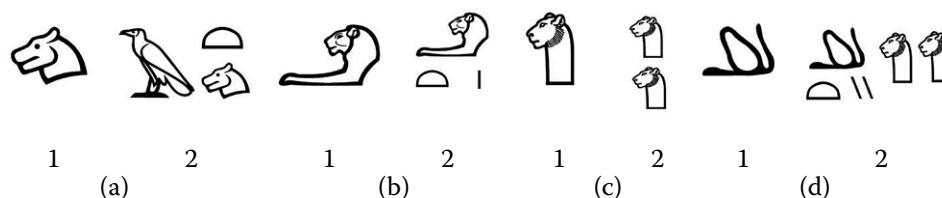


Figura 5. Símbolo F3, cabeza de hipopótamo y vocablo «potencia impactante»;⁶⁰ Símbolo F4, frontal de león e ideograma vocablo, «delantera»;⁶¹ Símbolo F9, cabeza y cuello de leopardo e ideograma vocablo «fuerza», «fortaleza»;⁶² Símbolo F22, trasera de león o leopardo y determinativo e ideograma vocablo «fuerza»⁶³

Más tarde, si bien Aristóteles en el año 300 d. C. afirma que los leones son escasos, lo que parece confirmarse en el año 100 d. C. al no poderse detectar en Grecia,⁶⁴ se les atribuye el estatus de «rey de los animales», como se afirma en el primer capítulo del *Physiologus*. A pesar de que el referente visual de este animal se diluye, su imagen prolifera en tronos como el de Salomón –en palacios y templos– para mostrar que el gran poder felino se subyuga al poder de la realeza. También Eliano, como el resto de la literatura emblemática, afirma que la fuerza del animal reside en su parte delantera,⁶⁵ una característica que se ha revelado cierta por la etología moderna.⁶⁶ En este sentido, y siguiendo el capítulo uno de la citada obra, *Physiologus*, la fortaleza del león se convierte en «[...] la imagen de Cristo como triunfante león espiritual de la tribu de Judá». La Biblia dirá: «¿Y qué cosa hay más fuerte que el león?»⁶⁷

En el Renacimiento, la fuerza del felino es representada en dos alegorías de Ripa del año 1625, *Iconología*. Una se titula «Fuerza sometida a la Justicia» (fig. 6a) y otra, «Fuerza sometida a la Elocuencia» (fig. 6b). Por su parte, la asociación del león con la justicia se materializa, por ejemplo, en un grabado de Durero en el que vemos a un hombre –tocado con un nimbo solar y portando una balanza y una espada–, sentado sobre un león de penetrante mirada.⁶⁸

60. *Ibidem*.

61. *Ibidem* p. 462.

62. *Ibidem*.

63. *Ibidem* p. 464.

64. GEORGE SCHALLER: *The Serengeti Lion: A Study of Predator-Prey Relations*, Chicago-London: University of Chicago Press, 1972, p. 5.

65. CLAUDIO ELIANO, *Historia de los Animales*, XII.

66. JOSÉ RAMÓN MARIÑO FERRO: *Diccionario del simbolismo animal*, Madrid: Encuentro, 2014, p. 9; Bueno Gustavo: «La etología como ciencia de la cultura», *El basilisco*, 9, 3-37, 1991b.

67. RUSSELL MARTÍN STENDAL, *Las Sagradas Escrituras Versión Antigua*, Jue. 14:18.

68. Colección de arte de la Biblioteca Nacional de España. Imagen disponible en <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?pid=d-2872702> (16/05/2022); JESÚS MARÍA GONZÁLEZ ZÁRATE, «Durero y los Hiero-

Si observamos estas tres imágenes, vemos que en todas el león es sometido físicamente a la figura humana, es decir, la ferocidad, la fuerza y el coraje son controlados por el hombre, lo que nos indica el sometimiento mediante la subyugación a la razón, según nos explica Valeriano.⁶⁹

VIGILANCIA (JEROGLÍFICO III)

El último emblema «Vigilancia» (Jeroglífico III), presenta un primer plano de la cabeza flotante de un león dispuesta oblicua al espectador. En este caso, si bien la melena es más modesta (fig. 1d) –lo que no indica necesariamente que se trate de una leona–, nos permite ver el resto de la composición. Dado que dicha cabeza se ubica en un lugar elevado del espacio, parece tener una mejor visión del entorno. El resto de la composición está formada por elementos naturales como rocas, peñascos, otro tronco bruscamente cortado del que haremos mención después, y una única nube en el cielo. Horapolo explica:



Figura 6. Cesare Ripa, *Forza allá Givstitia sottoposta*, emb. 258, 1625;⁷⁰ Cesare Ripa, *Forza sottoposta all'Eloqvenza*, emb. 259, 1653⁷¹

glyphica. Tres estampas y una pintura. Némesis (La Gran Fortuna). La Justicia. Melancolía I. Cristo ante los Doctores», *Archivo español de arte*, 7-22, 79, 313, 2006, p. 6, fig. 5.

69. PIERO VALERIANO, *Hieroglyphica*, 1, VIII.

70. CESARE RIPA PERUGINO: *La novissima iconologia del signore cavalier Cesare Ripa Perugino*, Padova: Pietro Paolo Tozzi, 1625, p. 258.

71. *Ibidem*. p. 259.

Cómo representan vigilante. Para escribir vigilante y también guardián, dibujan una cabeza de león, porque el león tiene cerrados los ojos mientras está despierto y, en cambio, cuando está dormido los tiene abiertos, lo que es señal de vigilancia. Por este motivo junto a las cerraduras de los templos se ponen, de modo simbólico, como guardines.⁷²

En este emblema Horapolo habla del león a través de una de sus partes, la cabeza, y atribuye al animal la habilidad de dormir con los ojos abiertos, una característica que lo hace adecuado como vigilante. Si bien los egipcios utilizan logogramas con cabezas de animales para referirse a otros conceptos, no se constata que la cabeza del león tuviera la función de denotar «vigilancia» en el lenguaje jeroglífico.⁷³ Sin embargo, el dios Aker (fig. 7a), un antiguo dios que ya aparece en los llamados *Textos de las Pirámides*, incluye en su vocablo egipcio dos cabezas de leones contrapuestas. Se trata de una divinidad encargada de guardar las puertas Este y Oeste del Mundo Subterráneo, por lo que es la «Guardiana de los Secretos que están en la Duat»⁷⁴. Por otra parte, si bien el león recostado en las representaciones egipcias denota protección frente al caos, también se asocia a un estado de alerta.⁷⁵ Plinio a través de Jerónimo de Huerta afirma que existen dos clases de leones, unos pequeños con crines pequeñas que temen a otros más grandes con crines grandes.⁷⁶ En los emblemas «Coraje», «Temible» y «Fuerza física», los leones parecen fieros e imponentes y tienen melenas grandes, lo que recuerda a lo dicho por Plinio. En cambio, el león de crines más cortas del emblema «Vigilancia», no parece tan tremendo.

Si bien Mougin⁷⁷ y Dodson⁷⁸ afirman que no se sabe exactamente qué subespecie de león adoraron los antiguos egipcios, se cree que al menos se identifican dos. Uno de cuerpo grande y melena larga, y otro de cuerpo más pequeño y melena más corta⁷⁹ o «Panthera leo» (león africano)⁸⁰ (fig. 7c).

72. HORAPOLO, *Hieroglyphica*, p. 107.

73. *Ibidem*.

74. ELISA CASTEL, *Gran diccionario de mitología egipcia*, p. 10.

75. RICHARD WILKINSON: *Reading Egyptian Art. A Hieroglyphic Guide to Ancient Egyptian Painting and Sculpture*, London: Thames y Hudson, 1992, p. 69.

76. PLINIO, *Historia Natural*, VIII, XVI.

77. MÉLANI MOUGIN: «Le culte du lion en Égypte d'après Elien», *Anthropozoologica*, 46, 2, 41-50, 2011, pp. 47-49.

78. AIDAN DODSON: «Rituals Related to Animal Cults», en Jacco Dieleman, Willeke Wendrich, Elizabeth Froid, John Baines (eds.): *UCLA Encyclopedia of Egyptology*, Los Angeles: Department of Near Eastern Languages and Cultures, University of California, 2009, p. 1.

79. Posiblemente los leones no tuvieran crin hasta hace 10.000 años; YAMAGUCHI NOBUYUKI, COOPER ALAN, WERDELIN LARS y DAVID MACDONALD: «Evolution of the mane and group-living in the lion (*Panthera leo*): a Review», *Journal of Zoology*, 263, 4, 329-342, 2004.

80. HELMUT HEMMER: «Untersuchungen über das aussehen des Altägyptischen löwen *Panthera leo nubica* (Blainville, 1843) und seine verwandtschaftlichen beziehungen zu den benachbarten löwen unterarten», *Säugetierkundliche Mitteilungen XVII* 1, 117-128, 1963; JUSTIN YEAKEL, MATHIAS PIRES, LARS RUDOLF, NATHANIEL DOMINYG, PAUL KOCHI, PAULO GUIMARÃES y THILO GROSSE: «Collapse of an



Figura 7. Vocablo del dios Aker;⁸¹ Diego Saavedra, *Empresa XLV Non majestate securus*, 1845;⁸² *El león egipcio*, «*Panthera leo*» propuesto por Helmut en 1963

Este de crin corta habría permanecido durante más tiempo en Egipto y se habría representado en las escenas de caza de múltiples tumbas hasta Amenhotep III (Dinastía XVIII).⁸³ En el período corto, las apreciaciones sobre animales tienen matices psicológicos centrados en la cabeza y en el rostro, según se observa en *Fisiognomía* (1999 [300 a. C.]), una obra atribuida a Aristóteles. Plutarco⁸⁴ y Eliano⁸⁵, por su parte, dan cuenta de esta cualidad del león, que es confirmada por Valeriano en el Renacimiento (1477-1558).⁸⁶ También Horozco perpetúa esta idea «La vigilancia y guarda entendían por la cabeza del león»,⁸⁷ lo que pervive por ejemplo en la obra de Saavedra *Empresa XLV* (fig. 7b), donde se muestra al animal tumbado y despierto, y donde se afirma que cualquier gestión política debe estar regida por la habilidad de la vigilancia y la prudencia «Un rey dormido en nada se diferencia de los demás hombres». ⁸⁸ Por otra parte, Diego López al comentar a Alciato, afirma que el simbolismo del león en los templos, se debe al sentido de vigilancia y guarda, por lo que advierte a obispos y prelados para que estén siempre alerta de las almas de los feligreses.⁸⁹

ecological network in Ancient Egypt», *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 111, 40, 14472-14477, 2014.

81. ELISA CASTEL, *Gran diccionario de mitología egipcia*, 2001, p. 10.

82. DIEGO de SAAVEDRA FAJARDO: *Empresas políticas o idea de un príncipe político cristiano* (vol. 2), Barcelona: Imprenta de D. Juan Oliveres, 1845, tomo 1, p. 294.

83. EMMA BRUNNER: «Animals of Ancient Egypt», *Animals II*, 12, 559-563, 1968-1969.

84. PLUTARCO: *Quaestiones convivales* (siglos I-II), IV, 5, 2.

85. CLAUDIO ELIANO, *Historia de los Animales*, v. 39.

86. PIERO VALERIANO: *Hieroglyphica*, 1, IV.

87. JUAN de HOROZCO COVARRUBIAS: *Emblemas morales*, vol. 1. Zaragoza: Editor Rodríguez, 1604, I, XXX.

88. SAAVEDRA FAJARDO DIEGO DE: *Empresas políticas o idea de un príncipe político cristiano* (vol. 1), Barcelona: Imprenta de D. Juan Oliveres, 1845, p. 295.

89. DIEGO LÓPEZ: *Declaración magistral sobre los emblemas de Andrés Alciato con todas las historias, antigüedades, moralidad y doctrina tocante a las buenas costumbres*, Nájera: Juan Mogastón, 1615, p. 87.

La protección es otra prerrogativa de las divinidades leoninas, como dice Plinio al afirmar que el león es el animal que protagoniza esta idea de amparo al perdonar a aquellos que le muestran respeto y súplica.⁹⁰ Más tarde, la protección tomará en el cristianismo un sentido de piedad, convirtiéndose esta habilidad animal en una virtud humana, en un valor que distinguirá a los hombres de los animales, según ha venido ocurriendo desde que la fauna empezó a domesticarse.⁹¹ De esta manera, del surgimiento del Reino de la Gracia de Dios, se distinguirá otro, el Reino de la Naturaleza.⁹² En este sentido, cabe mencionar, por ejemplo, que las obras de Carreño (1614-1685) incluyen leones en los retratos reales como el de Carlos II⁹³ (fig. 8a). En este retrato merece la pena mencionar que la pata del león apoyada en la esfera –la Tierra– asociada al monarca, nos advierte de un hecho inevitable, esto es, el conocimiento del globo terráqueo ya circunnavegado, y de la totalización del hombre cristiano que ahora habita alrededor del mundo. Este cristiano universal no está bajo los pies de Carlos II, sino bajo la protección del león, que siendo «[...] símbolo de la fortaleza, es uno de los animales más comúnmente identificados con la monarquía hispana»⁹⁴ y el más antiguo.⁹⁵ Aquí el león como personificación del rey parece alinear los valores del mundo hispánico a la moral de las instituciones cristianas específicamente católicas. También Velázquez (1599-1660) acompaña con un león a Felipe IV (1605-1665) (fig. 8b), el primer «Rey Sol⁹⁶» o «Rey Planeta», como es conocido, siendo presentado por el pintor, como uno de los jefes más capaces de los ejércitos.

Este novedoso horizonte antropológico, social y científico traído por los descubrimientos geográficos, si bien es ensombrecido por una parte de la historiografía nacional y anglosajona,⁹⁷ supone en realidad el

90. PLINIO, *Historia Natural*, VIII, XVI.

91. GUSTAVO BUENO: *El animal divino: ensayo de una filosofía materialista de la religión*, Oviedo: Pentalfa, 1996, p. 264.

92. La Gracia nos refiere al favor que Dios ofrece a los fieles pertenecientes a las sociedades cristianas del área europea, capitaneadas por Roma desde los siglos IV y V, y que forman parte de una ideología que mantiene unida e inspirada a estas sociedades. La Gracia que viene de «arriba» tiene el objetivo de mejorar la naturaleza aberrante y «elevantar» al humano que emerge del Reino de la naturaleza a un estado casi divino; GUSTAVO BUENO: «El reino de la Cultura y el reino de la Gracia», *El Basilisco*, 7, 53-56, 1991a.

93. FRANCISCO de ASÍS GARCÍA: «El león», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, I, 2, 33-46, 2009.

94. JOSÉ JAVIER AZANZA LÓPEZ: «Los jeroglíficos de Felipe IV en la Encarnación de Madrid como fuente de inspiración en las exequias pamplonesas de Felipe V», en Rafael Zafra Molina; José Javier Azanza López (ed.): *Emblemata aurea: la emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, Madrid: Akal, 33-56, 2000, p. 53.

95. VÍCTOR MÍNGUEZ CORNELLES: «Leo fortis, rex fortis. El león y la monarquía hispánica», en Víctor Mínguez Cornelles; Manuel Chust (ed.): *El imperio sublevado: monarquía y naciones en España e Hispanoamérica*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC, 57-94, 2004, p. 58.

96. Luis XIV de Francia decidió imitar este sobrenombre de su tío y suegro Felipe IV; JOHN HUXTABLE ELLIOTT, *Richelieu and Olivares*, Cambridge: Cambridge University Press, 1991, p. 48.

97. JULIÁN JUDERÍAS, *La leyenda negra de España: Reedicción del clásico publicado en 1914*, Madrid: La Esfera de los Libros, 2014, secc. 7.

desencadenamiento de un nuevo período, el de la Edad Moderna. La discusión entre «antiguos y modernos»⁹⁸ así lo atestigua, como también pone de relieve otro hecho, el de los logros y los aciertos de los monarcas del Imperio español cuya imagen reivindican hoy los especialistas, como reivindicaron ayer Carreño y Velázquez.⁹⁹ Al tiempo que el fiel católico está protegido por el poder del león, Felipe IV asociado al sol, ilumina a todos simbolizando las virtudes que debe poseer un gobernante.

Esta idea de hombre cristiano universal¹⁰⁰ dada a través de las ciencias de navegación, las matemáticas y la geometría, es ahora global,¹⁰¹ y es confeccionadora de un mundo hispánico, cuyos contenidos promueven un cristianismo inclusivo, universalista y con fines expansivos que pone a todos en el mismo plano.¹⁰²

Mientras, en otros lugares, y través de las guerras de religión, se purgan la tradición clásica y pagana para alinearse a la moral arcaica del Antiguo Testamento.¹⁰³ En 1529 Lutero escribe: «Tengo que desarraigar troncos y tocones, cortar espinas y setos, y llenar los baches. Yo soy el bruto leñador, que tiene que despejar y hacer el camino [...]»¹⁰⁴. Para Brixiano (1591), el árbol completamente seco será símbolo de lo pagano,¹⁰⁵ y precisamente en los emblemas «Vigilancia» (fig. 1d) y «Fuerza física», vemos troncos bruscamente cercenados¹⁰⁶ acompañando a ambos leones, quizás para indicar la rivalidad iniciada en el siglo XVI por los protestantes contra los católicos, de lo que se deduce la influencia de la iconografía protestante en el –posible– autor de los grabados, Jean Cousin, el Joven (1536?-1594?).

98. CRISTÓBAL VILLALÓN: *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente*, Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1898, pp. 130,188.

99. IVÁN VÉLEZ: *Sobre la leyenda negra*, Madrid: Ediciones Encuentro, 2014, pp. 219-319; MARÍA ELVIRA ROCA BAREA: *Imperiofobia y leyenda negra: Roma, Rusia, Estados Unidos y el Imperio español* (vol. 87), Madrid: Ediciones Siruela, 2016, secc. 5; PEDRO INSUA RODRÍGUEZ: *El orbe a sus pies. Magallanes y Elcano. Cuando la cosmografía española midió el mundo*, Barcelona: Editorial Ariel, 2019, secc. 4.

100. AMELIA VALCÁRCEL y VICTORIA CAMPS: *Hablemos de Dios*, Madrid: Taurus, 2007, p. 83.

101. *Ibidem*, pp. 50-51.

102. LUIS CARLOS MARTÍN JIMÉNEZ: *El valor de la axiología. Crítica a la idea de valor y a las teorías y doctrinas de los valores*, Oviedo: Pentalfa, 2014, pp. 398-399.

103. Tradicionalmente existe una tendencia de la Iglesia a ver en Lutero un vanguardista religioso, cuando lo cierto es que regresa a la moral arcaica judaica, que finalmente no representa un nuevo escenario antropológico, puesto que el cristianismo ya lo lleva incorporado; AMELIA VALCÁRCEL: *La memoria y el perdón*, Barcelona: Herder Editorial, SL, 2010, pp. 25-27.

104. WA, vol. 30/II, p. 68-69.

105. ANTONIO RITTIARDO BRIXIANO: «Commentaria Symbolica», Venecia, tomo I, 1591, p. 77 b.

106. Imagen extraída de <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/felipe-iv-armado-con-un-leon-a-los-pies/20fec2d1-e6ce-4af8-ab91-b62c532c870c> (10/11/2021).



Figura 8. Juan Carreño, *Carlos II, Casa de Austria*, 1673, óleo sobre lienzo, 210 x 123 cm, Madrid, Museo del Prado; Diego Velázquez, *Felipe IV armado con un león a los pies*, 1653, óleo sobre lienzo, 234 x 131,5 cm, Madrid, Museo del Prado¹⁰⁷

Frente a este creciente clima de efecto arcaizante e individualizador que promueve la salvación específicamente por la Fe, el catolicismo exige además la realización de buenas obras. El Nuevo Testamento dice «Así alumbre vuestra luz delante de los hombres, para que vean vuestras obras buenas, y glorifiquen a vuestro Padre que está en los cielos»¹⁰⁸. En esta línea, los modelos de conducta que vemos en los emblemas promueven la virtud del león entre los humanos, no en vano «la vida religiosa del hombre comenzó precisamente a raíz del trato con los animales».¹⁰⁹ En el propio panteón de dioses zoomórficos egipcios, por ejemplo, como las escenas del «papiro satírico egipcio» (siglos XIII-XII a. C.)¹¹⁰, vemos a un león actuando como una persona en contra de sus instintos naturales. Aquí no ataca a la gacela con la que comparte un juego de mesa, sino que socializa con ella (fig. 9).

107. Imagen extraída de <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/felipe-iv-armado-con-un-leon-a-los-pies/20fec2d1-e6ce-4af8-ab91-b62c532c870c> (10/11/2021).

108. RUSSELL MARTIN STENDAL, *Las Sagradas Escrituras Versión Antigua*, Mt. 5:16.

109. GUSTAVO BUENO: *El animal divino*, p. 152.

110. JENNIFER BABCOCK: *Anthropomorphized Animal Imagery on New Kingdom Ostraca and Papyri: Their Artistic and Social Significance*, Doctoral Dissertation, Institute of Fine Arts: New York University, 2014, p. 160, lám. III.



Figura 9. Anónimo, *Papiro satírico egipcio de Turín*. Período ramésida, 1250 a. C.-1150 a. C., 13 x 59 cm (marco), Londres, British Museum¹¹¹

En la tradición medieval, el león aparece tocado en ocasiones con una corona, o portando el manto y el cetro reales, o adoptando un comportamiento de autoridad, tal y como atestigua por ejemplo una imagen de Roman de Renart. A este respecto, la literatura animal medieval se hace eco de los símbolos y creencias que han sido promovidos por los bestiarios y las representaciones artísticas -en las que el león ocupa un lugar privilegiado- que están basadas, a su vez, en autores clásicos como Aristóteles (384-322 a. C.) o Plinio el Viejo (23-79). En la Biblia, por ejemplo, observamos una docena de vocablos referidos a este animal.¹¹²

La Edad Media y siguiendo la tradición de las fábulas de Esopo (siglo v a. C.) y de la obra de Aristóteles como *De partibus animalium*,¹¹³ los animales van a mostrar modelos de comportamiento humanos. La analogía entre humanos y animales que involucra a la fisonomía de Aristóteles y de otros filósofos, así como la de los médicos griegos, pervive en el Renacimiento, por ejemplo, con Giambattista della Porta a través *De humana physiognomonia* (1586). Lavater (1775-1778) se apoya en esta tradición cuando dice que el rostro humano está también en el del animal aunque distorsionado, y que a su vez, la fisonomía animal se puede humanizar porque todo es obra de Dios. Por su parte, llaman la atención las características humanas que presenta el león de un San Jerónimo del 1600, custodiado en la Casa de Colón de Las Palmas de Gran Canaria (fig. 10).¹¹⁴

Ahora la virtud humana ya no procede del propio individuo -la propia valentía de los hombres que decíamos al principio-, sino de Dios, por lo que la Iglesia cristiana es la nueva institución que va a promover la salvación del espíritu. El objetivo es, pues, alcanzar un mayor número posible de fieles, y

111. Imagen extraída de https://www.britishmuseum.org/collection/object/Y_EA10016-1 (8/12/2021).

112. LELAND RYKEN, JAMES C. WILHOIT, III TREMPER LONGMAN: *Gran diccionario enciclopédico*, sección «león».

113. ARISTÓTELES: *De partibus Animalium*, 350 a. C. Versión consultada: Rosana Bartolomé, Alfredo Marcos, ed. Madrid: Luarna, 2010, libro. III, cap. II.

114. El *software* utilizado para hacer la fotografía de la obra detecta como humana la mirada del león.

para ello se crean emblemas religiosos, cortesanos y educativos.¹¹⁵ El artista es, por tanto, no un imitador de la obra del Creador, sino su continuador y colaborador.¹¹⁶ Así se instauro el Orden de la Gracia para el segundo nacimiento del hombre, el hombre cristiano.

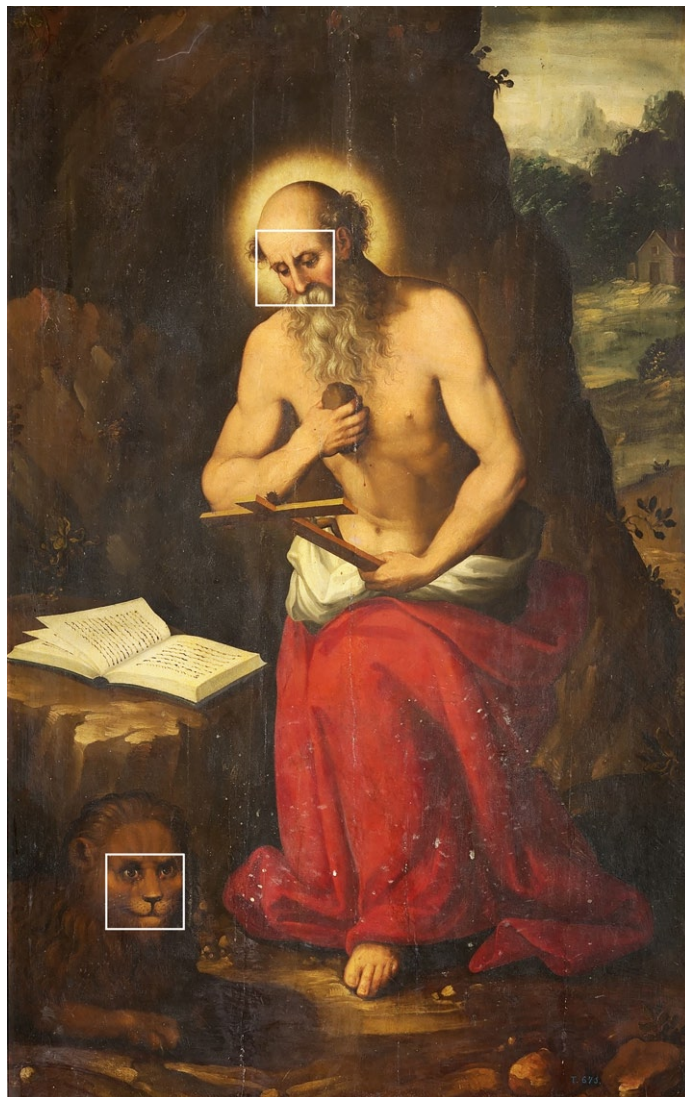


Figura 10. Anónimo, *San Jerónimo*. 1600, 13 x 59 cm, óleo sobre tabla, Las Palmas de Gran Canaria, Casa de Colón, Depósito Museo Nacional del Prado

115. MARÍA DEL CARMEN CAMARILLO GÓMEZ: «La respuesta visual y textual de la Contrarreforma española a la Reforma protestante», *Theoría: Revista del Colegio de Filosofía*, 33, 129-147, 2017, pp. 129-147.

116. JACQUES MARITAIN: *Arte y escolástica*, Buenos Aires: La Espiga de Oro, 1945, p. 82.

CONCLUSIONES

Si bien Horapolo no se ciñe al significado exacto de los jeroglíficos, lo cierto es que la mayoría de sus observaciones evidencian varias de las características propias del león. En este sentido, algunas asociaciones alegóricas existentes en la literatura emblemática son ciertas, como ha mostrado la etología moderna. Como nos explica Evans referida al arte egipcio (2010), dicha etología animal plasmada en las escenas es la que puede ayudarnos a comprender en profundidad las imágenes artísticas de la fauna. Si bien las aproximaciones al comportamiento animal a veces no son directas, sino aproximativas, se extraen de ellas aquellas formas peculiares de ser, como la ferocidad o la fuerza física.

Horapolo va a tomar, como claves iconográficas del león, estos comportamientos regulares, estas características etológicas que va a aderezar con significados simbólicos relacionados con la valentía, la protección y la guarda, cuya iconografía, que pervive en el arte medieval y moderno, será vinculada al monarca. Para ello trata de resaltar en el animal, aquellas conductas que son complejas y problemáticas en el hombre, y las va a establecer como el ideal a seguir. De esta manera, el autor contribuye a perfeccionar el constructo «hombre», extendiendo las fronteras del conocimiento de la conducta humana y fijándolas a modo de decálogo del perfecto cristiano. Si bien esta construcción social del individuo comienza en las grandes civilizaciones como la egipcia, involucrando a su paso distintos fenómenos políticos, económicos y tecnológicos, será en el marco de las religiones terciarias como el cristianismo –también ocurrirá en el judaísmo y en el islam–, donde va a experimentar un proceso de maduración. De esta manera se toma como modelo humano de conducta el comportamiento del león, pero será el catolicismo la escala religiosa a través de la cual el hombre podrá hacer efectivo los valores de ese comportamiento.

BIBLIOGRAFÍA

- ANÓNIMO: *Physiologus: A Medieval Book of Nature Lore* (Michael J. Curley, trad.), Chicago-London: University of Chicago Press, 2009.
- AZANZA LÓPEZ, JOSÉ JAVIER: «Los jeroglíficos de Felipe IV en la Encarnación de Madrid como fuente de inspiración en las exequias pamplonesas de Felipe V», en Rafael Zafra Molina; José Javier Azanza López (ed.): *Emblemata aurea: la emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, Madrid: Akal, 33-56, 2000.

- BABCOCK, JENNIFER: *Anthropomorphized Animal Imagery on New Kingdom Ostraca and Papyri: their Artistic and Social Significance*, Doctoral Dissertation, Institute of Fine Arts: New York University, 2014.
- BAINES, JOHN: «Origins of Egyptian Kingship», en David Bourke O'Connor y David P. Silverman (ed.), *Ancient Egyptian Kingship*, Leiden-New York-Köln: E. J. Brill, 95-156, 1995.
- BALAVOINE, CLAUDIE: «De la perversion du signe égyptien dans le langage iconique de la Renaissance», en C. Grell (ed.), *L'Égypte imaginaire de la Renaissance à Champollion: colloque en Sorbonne*, Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 27-48, 2001.
- BRUNNER, EMMA: «Animals of Ancient Egypt», *Animals II*, 12, 559-563, 1968-1969.
- BRIXIANO, ANTONIO RITTIARDO: «Commentaria Symbolica», en García Maiques, R., *Empresas sacras de Núñez de Cepeda*, Madrid, Venecia, tomo I, p. 77 b. 1988, 1591.
- BUENO, GUSTAVO: «El reino de la Cultura y el reino de la Gracia», *El Basilisco*, 7, 53-56, 1991a.
- «La etología como ciencia de la cultura», *El basilisco*, 9, 3-37, 1991b.
- *El animal divino: ensayo de una filosofía materialista de la religión*, Oviedo: Pentalfa, 1996.
- CAMARILLO GÓMEZ, MARÍA DEL CARMEN: «La respuesta visual y textual de la Contrarreforma española a la Reforma protestante», *Theoría: Revista del Colegio de Filosofía*, 33, 129-147, 2017.
- CAMPAGNO, MARCELO: «De jefes, reyes y patronos. Liderazgo y lógicas sociales en los comienzos del Antiguo Egipto», en Antonio Pérez Largacha; Inmaculada Vivas Sáinz (ed.): *Egiptología ibérica en 2017. Estudios y nuevas perspectivas*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 13-32, 2017.
- CASTEL, ELISA: «A modo de reflexión. Algunos aspectos de dioses felinos en el Antiguo Egipto», *Boletín de la Asociación Española de Egiptología*, 2, 3-22, 1990.
- *Gran diccionario de mitología egipcia*, Madrid: Alderabán, 2001.
- CASTELLI, PATRIZIA: *I gieroglifici e il mito dell'Egitto nel Rinascimento*, Firenze: Edam, 1979.
- CHILDE, VERE GORDON: «La revolución urbana», en José Antonio Pérez (ed.): *Presencia de Vere Gordon Childe*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 265-278, 1981.
- CURL, JAMES STEVENS: *The Egyptian Revival: Ancient Egypt as the Inspiration for Design Motifs in the West*, London-New York: Routledge, 2013.
- CRISTÓBAL, VILLALÓN: *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente*, Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1898.

- DAVIS WHITNEY: *Masking the Blow: The Scene of Representation in Late Prehistoric Egyptian Art*, Berkeley-Los Angeles-Oxford: University of California Press, 1992.
- DE ASÍS GARCÍA, FRANCISCO: «El león», *Revista digital de iconografía medieval*, 1, 2, 33-46, 2009.
- DE HOROZCO COVARRUBIAS, JUAN: *Emblemas morales*, vol. 1. Zaragoza: Editor Rodríguez, 1604.
- DE SAAVEDRA FAJARDO, DIEGO: *Empresas políticas o idea de un príncipe político cristiano* (vol. 2), Barcelona: Imprenta de D. Juan Oliveres, 1845.
- DANZI, MASSIMO, *La biblioteca del cardinal Pietro Bembo*. Ginebra: Librairie Droz, 2005.
- DIEGO, LÓPEZ: *Declaración magistral sobre los emblemas de Andres Alciato con todas las historias, antigüedades, moralidad y doctrina tocante a las buenas costumbres*, Nájera: Juan Mogastón, 1615.
- DODSON, AIDAN: «Rituals Related to Animal Cults», en Jacco Dieleman; Willeke Wendrich; Elizabeth Froom; John Baines (ed.): *UCLA Encyclopedia of Egyptology*, Los Ángeles: Department of Near Eastern Languages and Cultures, University of California, <https://escholarship.org/content/qt6wk541n0/qt6wk541n0.pdf> 31-11-01, 2009.
- ELLIOTT, JOHN HUXTABLE, *Richelieu and Olivares*, Cambridge: Cambridge University Press, 1991, p. 48.
- ERWIN PANOFSKY: *The Life and Art of Albrecht Dürer*, New Jersey: Princeton University Press, 1955.
- EVANS, LINDA: *Animal Behaviour in Egyptian art. Representations of the Natural World in Memphite Tomb Scenes. The Australian Centre for Egyptology. Studies*, Oxford: Aris and Phillips, 2010.
- GARDINER, ALAN HENDERSON: *Egyptian Grammar. Being an Introduction to the Study of Hieroglyphs*, Oxford: Oxford University Press, 1957.
- GAYUBAS, AUGUSTO: *Guerra y sociedad en el antiguo Egipto desde el período Predinástico hasta la Dinastía III (c. 5500-2600 a. C.)*, tesis de doctorado no publicada, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/10013> (31-12-2021), 2017.
- GILBERT, GREGORY PHILLIP: *Weapons, Warriors and Warfare in Early Egypt*, Oxford: Archaeopress, 2004.
- GÓMEZ ESPELOSÍN, F. JAVIER y LARGACHA ANTONIO PÉREZ: *Egiptomanía: el mito de Egipto de los griegos a nosotros*, Madrid: Alianza Editorial, 1997.
- HEMMER, HELMUT: «Untersuchungen über das aussehen des Altägyptischen löwen Panthera leo nubica (Blainville, 1843) und seine verwandtschaftlichen beziehungen zu den benachbarten löwen unterarten», *Säugetierkundliche Mitteilungen XVII* 1, 117-128, 1963.

- HENDRICKX, STAN: «Iconography of the Predynastic and Early Dynastic Periods», *Before the Pyramids. The Origins of Egyptian Civilization*, Chicago: Oriental Institute Museum Publications (OIMP), 75-82, 2011.
- HORAPOLO: *Hieroglyphica*, v. Versión consultada: *Hieroglyphica* (González de Zárate Jesús María, ed.), Madrid: Akal, 1991.
- INSUA PEDRO, RODRÍGUEZ: *El orbe a sus pies: Magallanes y Elcano: cuando la cosmografía española midió el mundo*, Barcelona: Editorial Ariel, 2019.
- JARAMAGO, MIGUEL: «Dioses leones en el templo de Debod», *Revista de arqueología*, 65, 21-24, 1986.
- JUDERÍAS, JULIÁN, *La leyenda negra de España: Reedición del clásico publicado en 1914*. La Esfera de los Libros, 2014.
- KUHN SAMUEL, THOMAS: *La estructura de las revoluciones científicas*, México: Fondo de Cultura Económica, 1971.
- LAVATER JOHA, CASPAR: «Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe: erster Versuch» (4 vols.), Leipzig y Winterthur: Bey Weidmanns Erben und Reich y Heinrich Steiner y Compagnie, 1775-1778.
- LOLIO BARBERI, OLGA; GABRIELE, PAROLA; PAMELA, TOTI: *Le antichità egiziane di Roma imperiale*, Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1995.
- MARIÑO FERRO, JOSÉ RAMÓN: *Diccionario del simbolismo animal*, Madrid: Encuentro, 2014.
- MARITAIN, JACQUES: *Arte y escolástica*, Buenos Aires: La Espiga de Oro, 1945.
- MARTÍN JIMÉNEZ, LUIS CARLOS: *El valor de la axiología. Crítica a la idea de valor y a las teorías y doctrinas de los valores*, Oviedo: Pentalfa, 2014.
- MARTIN STENDAL, RUSSELL, *Las Sagradas Escrituras versión antigua*. Traducida de los *Textos originales en hebreo y griego al español por Casiodoro de Reina 1569*, Bogotá: Colombia para Cristo, 1996.
- MIDANT-REYNES, BEATRIX: *The Prehistory of Egypt. From the First Egyptians to the First Pharaohs*, Oxford: Blackwell Publishing, 2000.
- MÍNGUEZ, CORNELLES VÍCTOR: «Leo fortis, rex fortis. El león y la monarquía hispánica», en Víctor Mínguez Cornelles; Manuel Chust (ed.): *El imperio sublevado: monarquía y naciones en España e Hispanoamérica*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC, 57-94, 2004.
- MOUGIN, MÉLANI: «Le culte du lion en Égypte d'après Elien», *Anthropozoologica*, 46, 2, 41-50, 2011.
- NOBREGA ALVES, RÔMULO ROMEU y LECHNER, WALTER: «Wildlife Attractions: Zoos and Aquariums», en Rômulo Romeu Nobrega Alves; Ulysses Paulino Albuquerque (ed.): *Ethnozoology: Animals in Our Lives*, London-San Diego-Cambridge: Academic Press, 1-7, 2018.

- O'CONNOR, DAVID: «The Narmer Palette: a new interpretation», en Emily Teeter (ed.): *Before the Pyramids. The Origins of Egyptian Civilization*, Chicago: Oriental Institute Museum Publications (OIMP), 145-152, 2011.
- O'CONNOR, DAVID y SILVERMAN, DAVID: «Introduction», en David O'Connor y David P. Silverman (ed.): *Ancient Egyptian Kingship* Leiden: E. J. Brill, 9, 1995.
- PANOFSKY, ERWIN: *El significado en las artes visuales*, Alianza: Madrid, 1979.
- PÉREZ LARGACHA, ANTONIO: *Historia antigua de Egipto y del Próximo Oriente* (vol. 254), Madrid: Akal, 2007.
- «La paleta de Narmer y el vaso Uruk. Ejemplos de la memoria cultural en los procesos formativos del Estado en Egipto y Uruk», *Boletín de la Asociación Española de Egiptología*, 21, 53-68, 2012.
- PERUGINO, CESARE RIPA: *La novissima iconologia del signore cavalier Cesare Ripa Perugino*, Padova: Pietro Paolo Tozzi, 1625.
- PETERS, JORIS y SCHMIDT, KLAUS: «Animals in the symbolic world of Pre-Pottery Neolithic Göbekli Tepe, South-Eastern Turkey: a preliminary assessment», *Anthropozoologica*, 39, 1, 179-218, 2004.
- PLINIO: *Historia natural*. Madrid: Luis Sánchez, 1624.
- PLUTARCO [siglos I-II]. *Quaestiones convivales*.
- POOLE REGINALD, STUART: «Ancient Egypt», en A. Strahan (ed.), *The Contemporary Review*, London: University of Chicago Libraries, 34, 570-581, 1879.
- QUIBELL, JAMES EDWARD y WASTIE GREEN, FREDERICK: *Hierakonpolis* (vol. 2), London: Bernard Quaritch, 1900.
- RAINER MARIA CZICHON y UWE SIEVERTSEN: «Aspects of space and composition in the relief representations of the Gebel el-Arak knife-handle», *Archéo-Nil* 3, 49-55, 1993.
- ROCA BAREA, MARÍA ELVIRA: *Imperiofobia y leyenda negra: Roma, Rusia, Estados Unidos y el Imperio español* (vol. 87), Madrid: Ediciones Siruela, 2016.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, FERNANDO: *Emblemas. Lectura de la imagen simbólica*, Madrid: Alianza Editorial, 1995.
- RODRÍGUEZ, PEDRO INSUA: *El orbe a sus pies: Magallanes y Elcano: cuando la cosmografía española midió el mundo*, Barcelona: Ariel, 2019.
- RYKEN, LELAND; WILHOIT, JAMES C. y LONGMAN III, TREMPER: *Gran diccionario enciclopédico de imágenes y símbolos de la Biblia*, Barcelona: Clie, 2015.
- SAMBUCUS, JOHANNES: *Emblemata et aliquot nummi antiqui operis*, Amberes: Christophe Plantin, 1564.
- SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, ÁNGEL: *Diccionario de Jeroglíficos Egipcios*, Madrid: Alderabán, 2000.

- SCHALLER, GEORGE: *The Serengeti Lion: A Study of Predator-Prey Relations*, Chicago-London: University of Chicago Press, 1972.
- TABER, GERARDO: «El león en el Egipto faraónico. Símbolo de poder y realeza», en Enrique Delgado López; José Luis Pérez Flores; Sergio González Varela (ed.). *La imagen animal: ensayos desde la antropología, la historia y la literatura*, México: Universidad Autónoma de San Luis Potosí, 149-162, 2020.
- VALCÁRCEL, AMELIA y CAMPS, VICTORIA: *Hablemos de Dios*, Madrid: Taurus, 2007.
- VALCÁRCEL, AMELIA: *La memoria y el perdón*, Barcelona: Herder Editorial, 2010.
- VALERIANO, PIERO: *Hieroglyphica, Basilea: Cum gratia y privilegio*, Imp. Maiest, in annos quinque, 1556, I, VIII.
- VÉLEZ, IVÁN: *Sobre la leyenda negra*, Madrid: Ediciones Encuentro, 2014.
- VINET, ERNEST: *Bibliographie méthodique et raisonnée des Beaux Arts*, París: Firmin Didot Frères, 1874.
- WEIMAR AUSGABE, vol. 30/II, pp. 68-69.
- WARBURTON, WILLIAM: *Essai sur les Hieroglyphes des égyptiens*, París: H. L. Guerin, 1977.
- WENGROW, DAVID: *La arqueología del Egipto arcaico. Transformaciones sociales en el noreste de África (10000-2650 a. C.)*, Barcelona: Bellaterra, 2007.
- WILKINSON, RICHARD: *Reading Egyptian Art. A Hieroglyphic Guide to Ancient Egyptian Painting and Sculpture*, London: Thames y Hudson, 1992.
- WINZINGER, FRANZ: *Durero*, Barcelona: Salvat, 1988.
- YAMAGUCHI, NOBUYUKI; COOPER, ALAN; WERDELIN, LARS y MACDONALD, DAVID: «Evolution of the mane and group-living in the lion (*Panthera leo*): a Review», *Journal of Zoology*, 263, 4, 329-342, 2004.
- YEAKEL, JUSTIN; PIRES, MATHIAS; RUDOLF, LARS; DOMINYG, NATHANIEL; KOCHI, PAUL; GUIMARÃES, PAULO y GROSSE, THILO: «Collapse of an ecological network in Ancient Egypt», *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 111, 40, 14472-14477, 2014.
- ZÁRATE, JESÚS MARÍA GONZÁLEZ DE: «Durero y los *Hieroglyphica*. Tres estampas y una pintura. Némesis (La Gran Fortuna). La Justicia. Melancolía I. Cristo ante los Doctores», *Archivo español de arte*, 79, 313, 7-22, 2006.

LA IMAGEN ECUESTRE DE FELIPE V COMO VENCEDOR DE LA HEREJÍA

THE EQUESTRIAN IMAGE OF PHILIP V AS CONQUEROR OF HERESY

ENRIC OLIVARES TORRES
(Universitat de València)
<https://orcid.org/0000-0003-1120-698X>

POTESTAS, N.º 21, julio 2022 | pp. 33-56
ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | <http://dx.doi.org/10.6035/potestas.6385>
Recibido: 07/01/2022 Evaluado: 15/06/2022 Aprobado: 15/06/2022

RESUMEN: En 1708 el fraile franciscano Antonio Cabrera de Córdoba publicaba su obra *Glorias de el Señor D. Felipe Quinto*, en cuyo frontispicio incluía un grabado de Juan Bautista Ravanals, en el que se representaba al monarca a caballo venciendo a sus rivales.

La fórmula no era, por supuesto, original, sino que estaba basada en unos esquemas convencionales consolidados por la tradición visual y mantenidos por otros tipos iconográficos similares. Le acompañan una serie de textos en los que se insiste en la ayuda divina a su causa en el contexto de la Guerra de Sucesión.

Palabras clave: Felipe V, Ravanals, Guerra de Sucesión, retrato ecuestre, tema de encuadre.

ABSTRACT: In 1708 the Franciscan friar Antonio Cabrera of Córdoba published his work *Glorias de el Señor D. Felipe Quinto*, in whose frontispiece included an engraving of Juan Bautista Ravanals in which the monarch was represented on horseback defeating his rivals.

The formula was not, of course, original, but is based on conventional schemes consolidated by the visual tradition and maintained by other similar iconographic types. He is accompanied by a series of texts in which he insists on divine help to his cause in the context of the War of Succession.

Keywords: Phillip V, Ravalans, War of Succession, equestrian portrait, framing theme.

UN TEMA DE ENCUADRE HEROICO

En sus estudios realizados a principios del siglo xx acerca de las migraciones tipológicas de las imágenes, el arqueólogo y teórico del arte clásico Emanuel Löwy –o Loewy– planteaba por primera vez la idea de la persistencia iconográfica. Esto es, a la hora de dar forma a un nuevo tipo iconográfico, los artesanos griegos de la época clásica repetían un mismo esquema compositivo con arreglo a un tipo iconográfico concreto ya existente. De este modo, las imágenes, sus formas y contenidos, quedaban codificados y sobrevivían en la memoria de la civilización. No obstante, cada taller o cada artesano, sirviéndose de su libertad creativa, permitía introducir pequeñas variantes formales o significantes en el esquema compositivo original que, con el paso de los años, podían dar lugar a nuevas imágenes y significados transformando el modelo inicial.¹

Décadas después y en afinidad con los conceptos de tipo iconográfico y esquema compositivo, y la relación existente entre ellos, el historiador del arte Jan Bialostocki acuñó el término *tema de encuadre* al considerar la cuestión que se le planteaba al artista a la hora de crear un tipo iconográfico nuevo a partir de un esquema compositivo concreto ya creado y mantenido por otros tipos iconográficos, los cuales guardan cierta similitud entre ellos a la hora de organizar los elementos visuales. En el proceso de creación, la adopción de dicha fórmula compositiva implicaba también la transferencia y asociación de ciertos significados, funciones, fuerzas simbólicas y agencias del tema o las imágenes de referencia consideradas arquetípicas.²

1. EMMANUEL LOEWY: «Typenwanderungen», *Jahreshefte des Osterreichischen Archäologischen Instituts*, xii, 1909, p. 243 y ss. Citado por RANUCCIO BIANCHI BANDINELLI: *Introducción a la arqueología clásica como historia del arte antiguo*, Madrid: Akal, 1982, pp. 131 y ss. y, a su vez, por RAFAEL GARCÍA MAHÍQUES: *Iconografía e iconología. La historia del arte como historia cultural*, vol. 1, Madrid: Encuentro, 2008, pp. 24-25.

2. JAN BIALOSTOCKI: «Los «temas de encuadre» y las imágenes arquetipo», en J. BIALOSTOCKI: *Estilo e Iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*, Barcelona: Barral, 1972, p. 113. Citado por RAFAEL GARCÍA MAHÍQUES: *Iconografía e iconología. Cuestiones de método*, vol. 2, Madrid: Encuentro, 2009, pp. 46-48.

La representación del héroe victorioso sobre un enemigo, con el vencedor colocado por encima de este o pisándole la cabeza, es un tema de encuadre que se encuentra en la visualidad de la mayoría de las civilizaciones y que constituye una fórmula visual sencilla a la hora de conceptualizar la idea del triunfo del bien sobre el mal. En relación con esta y con un esquema compositivo bastante similar, conviene citar la imagen arquetípica del caballero que vence y humilla a sus rivales, derrotados bajo los pies de su cabalgadura, en el contexto de una acción bélica.

Es este el caso de una estampa que queremos analizar, un grabado calco-gráfico de Felipe V a caballo realizado en 1708 por el valenciano Juan Bautista Ravanals (1678-1746) en la villa de Madrid, donde se había establecido temporalmente,³ y utilizado como frontispicio para la obra *Glorias de el Señor D. Felipe Quinto, rey de las Españas y Emperador del Nuevo Mundo; ... y fatales consecuencias, ...* publicada también en Madrid por Francisco Antonio de Villa-Diego, y escrita por el fraile franciscano descalzo Antonio Cabrera de Córdoba, lector de teología de la provincia de San Juan Bautista del Reino de Valencia, a partir de un sermón predicado seis años antes en la localidad valenciana de Carcaixent.

Dicho sermón, pronunciado concretamente el 18 de febrero de 1702 en la iglesia parroquial de Carcaixent, estaba dedicado al monarca con motivo de sus desposorios con María Luisa Gabriela de Saboya, segunda hija de Víctor Amadeo II, rey de Cerdeña y duque de Saboya. Obligado a huir y abandonar el convento de San Francisco de Asís de Carcaixent tras la revuelta contra el monarca iniciada por Joan Baptista Basset en Altea en agosto de 1705 y a la que se sumaron algunas villas, como la vecina Alzira, Cabrera tomó nuevamente la pluma para complementar dicho sermón con una primera epístola dedicatoria al soberano y una segunda en la que manifestaba las graves consecuencias que sufriría la monarquía española y la fe católica si las armas del archiduque Carlos de Austria vencían en la guerra con la ayuda de las tropas inglesas y holandesas, acusadas de «heréticas». Doce capítulos, en definitiva, divididos en tres partes cada uno, en que se exponían los ascendentes regios, hispánicos y galos, del Borbón, proponiendo como espejo las nobles, católicas y regias hazañas de sus predecesores por ambas líneas y los efectos positivos de ello para la Corona, así como las negativas si los herejes ganaban el disputado trono.

3. Firmado y fechado en el mismo grabado: «*J. Bap. Ravanals F. Matriti 1708*». Discípulo del pintor Evaristo Muñoz Estarlich, Ravanals fue autor de diversas estampas sueltas e ilustraciones de libros de diversa fortuna. Además del retrato ecuestre del monarca, realizó una primera representación de Felipe V, recientemente descubierta y fechada en 1701, y un posterior retrato alegórico del soberano con la reina María Luisa de Saboya y Luis I.



Fig. 1. Portada de la obra de fray Antonio Cabrera de Córdoba, *Glorias de el Señor D. Felipe Quinto*

En este cometido, no se olvidó tampoco Cabrera de sus coterráneos valencianos, a los que asegura haberse decidido a la redacción del tratado con el fin de ahuyentar «con la luz de la verdad las tinieblas del error» que reinaba en sus paisanos.

Dicho esto, conviene señalar que a la reconocible disposición visual incluida en la estampa y basada en la tradición cultural convencionalizada acompañan una serie de inscripciones extraídas de las Escrituras en orden a conseguir un significado de carácter emblemático, por lo que la imagen deberá ser leída en clave alegórica. Así pues, en los lemas incluidos se insiste en el respaldo divino a la causa borbónica en virtud de los méritos que acompañan al duque de Anjou y en su confianza en una próxima victoria gracias a la providencia.

ANÁLISIS FORMAL E ICONOGRÁFICO DEL GRABADO DE FELIPE V A CABALLO EJECUTADO POR RAVANALS

Siguiendo una tradición iconográfica de retratos ecuestres largamente establecida por la dinastía de los Austrias españoles, el joven Felipe V de Borbón aparece triunfante montado sobre un caballo en corveta y de perfil tomando parte en una batalla cuyas últimas consecuencias todavía pueden observarse en segundo término. La figura ecuestre del rey grabada por el valenciano Juan Bautista Ravanals se encuentra inserta en una cadena de continuidad y variación de tipos iconográficos dentro de la tradición barroca hispánica del retrato ecuestre, cuyos precedentes inmediatos pueden rastrearse en la imagen del monarca que ilustra la obra de Antonio de Ubilla y Mediana, *Sucesión de el Rey D. Phelipe V nuestro señor en la Corona de España* (Madrid, Juan García Infanzón, 1704), grabada por Gerard Edelinck, uno de los mejores burilistas que por aquellos años fue nombrado «pintor de cámara».⁴

Similar es también el retrato ecuestre de Felipe V en el frente de batalla, pero del que han desaparecido todas las figuras alegóricas, realizado por el grabador Juan Ruiz Luengo y publicado primero como ilustración del *Compendio militar* del coronel Tomás de Puga y Roja, e impreso en Quesada (Jaén) en 1707, y de nuevo en *Crisol de la española lealtad: por la religión, por la ley, por el Rey y por la patria*, del mismo Puga, ahora en Granada en 1708. Pocos años después volvería a ser utilizado, en esta ocasión por José de Ahumada, posible discípulo el propio Luengo, para su publicación en un opúsculo dedicado a describir las honras fúnebres celebradas en la catedral de Granada en honor al Gran Delfín de Francia, padre de Felipe V, fallecido en 1711.⁵

4. JUAN CARRETE PARRONDO: «El grabado en el siglo XVIII. Triunfo de la estampa ilustrada», en J. CARRETE, F. CHECA y V. BOZAL: *El grabado en España (siglos XV al XVIII). Summa Artis*, vol. XXXI, Madrid: Espasa-Calpe, 1987, pp. 395-397.

5. Cuyo estudio debemos a MARÍA JOSÉ CUESTA GARCÍA DE LEONARDO: «Del túmulo de Carlos II al túmulo del Delfín de Francia: tránsito en imágenes por la Guerra de Sucesión en Granada», *Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual*, 2, 2010, pp. 79-94.



Fig. 2. J. B. Ravanals, *Felipe V a caballo*, 1708, Biblioteca Nacional de España

Sin duda, Ravanals no tuvo la necesidad de ser original y se atuvo a esquemas ya fijados por la tradición visual desde antiguo. Del primer ejemplo citado podemos observar cómo más allá de la composición, se incide en la presencia del elemento alegórico y la cita bíblica, pues la defensa de la religión será uno de los principales argumentos bélicos que esgrimirá Felipe V para su causa. El exquisito grabado de Gerard Edelinck (1704, Biblioteca Nacional de España) muestra al monarca a caballo vestido con media armadura portando en su mano derecha el bastón de mando. A su lado, dos jóvenes también armados le presentan sendas banderas,⁶ mientras que en la parte superior y sobrevolando una nube son representadas las alegorías de la Abundancia,⁷ la Justicia⁸ y la Fama,⁹ precedidas de un geniecillo alado,¹⁰ todos ellos acompañados por una serie de filacterias alusivas a la gloria futura de su reinado y la confianza puesta en Dios para su consecución.

En el caso del grabado de Ruiz Luengo, de menor ejecución técnica, el componente alegórico ha sido suprimido, no así el protagonismo del monarca, joven y vigoroso, tocado con blanca peluca y ropaje francés. Imaginado como valiente militar, la suya es la plasmación de la imagen del poder y del buen gobierno, que sujeta con firmeza al caballo en corveta y dirige con mano firme a las tropas que avanzan en segundo término, una imagen que podría ponerse en relación cronológica con la victoria felipista en Almansa, fundamental en el devenir de la guerra y que supuso la conquista del Reino de Valencia.

La imagen concebida por Ravanals presenta al monarca protegido con media armadura de placas, ciñe su torso una banda relativa a cierta orden militar y sobre su cuello cuelga la ilustre insignia de la Orden del Toisón de Oro. Rodea su cintura un fino fajín de seda que remite a su condición de general, y en su mano derecha empuña una espada desnuda levantada hacia lo alto en señal de ataque, mientras que con la otra mano sujeta las riendas del brioso corcel.

Fija su mirada hacia el espectador con aire frío, majestuoso y enérgico –quizás menos benevolente que en otros retratos suyos–, y rodea su cabeza una filacteria a modo de aureola, cubierta aquella con una peluca empolvada como era característico en la época. Su rostro, por supuesto, es joven y

6. En una de ellas se lee el siguiente fragmento del segundo libro de Samuel, un cántico salmístico del rey David, semejante al Salmo 18, en agradecimiento a Yahvé por haberlo salvado de la mano de sus enemigos: «Docens manus meas ad praelium et componens quasi arcum aereum brachia mea». [Adiestra mis manos para la lucha y mis brazos para tensar el arco] (2 S 22,35).

7. «Expectatio Justorum laetitia» ('El porvenir de los justos es risueño'). (Pr 10,28).

8. «Justus in aeternum non commovebitur», ('El justo jamás flaqueará'). (Pr 10,30).

9. «Gloriam Regni tui dicent, et potentiam tua loquentur» (Cuenten la gloria de tu reinado, narren tus proezas). (Salm 145,11).

10. «Et erit quasi oliva gloria ejus». ('Y su esplendor será como el del olivo'). (Os 11,7). El texto original remite a la confianza puesta en Dios como único salvador. Pero recordemos que en la retórica visual esta imagen era símbolo de paz.

hermoso. La belleza, como se ha afirmado en más de una ocasión, es un rasgo propio y distintivo del gobernante, pues su posesión constituye un reflejo de virtudes, un signo de superioridad física y moral que legitima su posición privilegiada en la escala social.¹¹

Bajo las patas delanteras levemente levantadas del animal, yacen pisoteados una serie de enemigos que gesticulan de dolor ante la fuerza arrebatadora del monarca victorioso, cuya postura y expresión soberana no son más que una referencia directa a su posición y deseo en el contexto de la Guerra de Sucesión.

La composición del paisaje de fondo reitera la carga significativa del retrato ecuestre. A la izquierda se reconoce un torreón con una bandera ondeando en lo alto como signo de conquista, mientras que a la derecha las tropas enemigas huyen en desbandada retirada abandonando algunos soldados y caballos rezagados o directamente caídos en el fragor en la batalla, reforzando así el carácter bélico de la figura del monarca.

Como ha podido observarse, el grabador Ravanals ha construido una imagen conceptual y convencional del Borbón a partir de los recursos propios de la retórica visual y la emblemática, esto es, mediante atributos y cualidades expresivas procedentes de la tradición cultural, así como un acompañamiento de textos repleto de reminiscencias bíblicas destinado a perpetuar su reconocimiento histórico y a reforzar la majestad del monarca mediante la exposición de sus virtudes y cualidad, los cuales pasamos a analizar a continuación.

Corona la composición una filacteria con la indicación HISPANIARVM REX y en cuyos extremos es rematada por dos óvalos ornados con sendas coronas de laurel que enmarcan, respectivamente, las iniciales del monarca: F(elipe) y Q(uinto). Cada uno de ellos es sostenido por dos ángeles niños envueltos en sendas nubes que, con su otra mano, sujetan una filacteria. En la de la izquierda puede leerse: «Si consistant adversu(m) me castra no(n) timebat cor meu(m). Psl. 26. v. 3.»¹² En la de la derecha se indica: «Non timebo milia populi circu(n)da(n)tis me. Psl. 3. v. 6.»¹³ Entre estos dos y en medio también

11. JOSÉ MIGUEL MORÁN TURINA: *La imagen del rey Felipe V y el arte*, Madrid: Nerea, 1990, p. 24.

12. La notación del grabado pertenece a la numeración griega. «Aunque acampe un ejército contra mí, mi corazón no teme» (Salm 27,3). El salmo transmite la seguridad y confianza del monarca en Dios, idea que continúa en el versículo posterior: «Aunque estalle una guerra contra mí, sigo confiando» (Salm 27,4), y que puede encontrarse en la interpretación de Teodoreto de Ciro: «Cuando tuve tal experiencia de tu ayuda, aunque me agredieran dos o tres enemigos, me mantuve valiente ante esas dificultades, armado con tal esperanza» (TEODORETO DE CIRO, *Interpretación de los Salmos* 26, 3; PG 80, 1052).

13. «No temo a esas gentes que a millares se apostan contra mí» (Salm 3,7). Este es un salmo de confianza en Dios, escudo protector en quien encuentra la salvación y hace desaparecer toda angustia, a pesar de que los enemigos sean muchos y poderosos, como se indica en el mismo, pero en versículos anteriores: «Yahvé, ¡cuántos son mis adversarios, cuántos los que se alzan contra mí!» (Salm 3,2) o «Tú golpeas el rostro de mi enemigo, tú rompes los dientes de los malvados» (Salm 3,8). Así pues, se reafirma la idea de que a pesar de las dificultades a las que se enfrentaba, el monarca virtuoso no teme, pues goza de los beneficios de Dios, algo de lo que carecen sus enemigos.

de un rompimiento de gloria, se sitúa un tercer ángel que sujeta entre sus manos una corona real y una palma, así como una nueva filacteria: «Offerens ei coronam auream et palmam. 2. Mach. 14. v. 4».¹⁴

Con la presencia de estos querubines se apunta la trascendencia positiva de la ayuda divina, reforzada por las citas latinas de los salmos, y que refrendan la visión político-religiosa interiorizada simbólicamente en la imagen del rey caballero triunfante. En las varias filacterias que sujetan se afirma nítidamente que su victoria procede efectivamente de Dios, causa última de su esperado triunfo.

Los reclamos simbólicos van desarrollándose a lo largo de la imagen, subrayados por los textos que la acompañan. Como ha sido indicado anteriormente, rodea la cabeza del soberano otra filacteria a modo de aureola con una inscripción salmística de evidente tono providencialista: «Ego aute(m) con(n)stitutus su(m) Rex à Deo. Menoch. Psl. 2. v. 6.»¹⁵

Por último, en la parte inferior del grabado leemos otros fragmentos inspirados en los textos sagrados. En el centro, al pie de la imagen y, a modo de emblema, un pequeño león, como símbolo de la monarquía hispánica, sostiene un escudo en forma de corazón con un texto de Habacuc: «In fremitu conculcabis terram; et in furore obstupefacies gentes. Habach. 3. v. 12.»¹⁶ A ambos lados se han incluido las armas del monarca, por un lado, y su dinastía, por el otro, en clara referencia a su augusta ascendencia por ambas líneas, española y francesa. A la izquierda, bajo el escudo real puede leerse un versículo de Jeremías: «Ne timesas à facie eoru(m) quia tecum ego sum: Ier. I. v. 9.»¹⁷ y a la derecha bajo el blasón de las flores de lis, un fragmento de un

14. «Y le ofreció una corona de oro y una palma» (2 Mac 14,4). Se hace referencia en este versículo del segundo libro de los Macabeos a la lucha contra Nicanor, general de Demetrio I, hijo de Seleuco. El sumo sacerdote Alcimo fue al encuentro de Demetrio y le ofreció una corona de oro y una palma.

15. «Yo mismo he consagrado a mi rey» (Salm 2,6). El mentor del grabado, seguramente el mismo Antonio Cabrera, toma la cita del jesuita italiano Juan Esteban Menochio y sus comentarios exegéticos a los textos sagrados realizados en la primera mitad del siglo XVII, sustituyéndose el versículo «Ego autem constitutus sum rex ab eo» por «Ego autem constitutus sum rex à Deo». JOAN STEPHANI MENOCHII: *Comentarii totius S. Scripturae ex optimis quibusque authoribi collecti*, I, 1, París: Joannis Boudot, 1719, p. 240. La referencia a este salmo presenta un carácter mesiánico y escatológico, pues el versículo completo: «Yo mismo he consagrado a mi rey, en Sión, mi monte santo» alude al primer monte santo de Dios, el Sinaí, donde Moisés recibió la Ley Sagrada. Pero tras la construcción del Templo de Salomón en el monte Sión de Jerusalén, este se convirtió en la única morada de Dios y, por tanto, Jerusalén en la ciudad del rey mesiánico, alrededor del cual se unirían todas las naciones, por lo que se desprende una evidente relación con el monarca Felipe V como elegido –ungido– por Dios, adalid y vencedor de los pueblos y príncipes que se sublevaron en vano contra Yahvé (Salm 2,1-5), referencia directa a los enemigos protestantes que apoyaban a su rival al trono de España, el archiduque Carlos de Austria.

16. «Con furia caminas sobre la tierra, con cólera aplastas naciones» (Habacuc 3,12). Nos encontramos aquí con una visión épica y teofánica de Yahvé al frente de su pueblo, cuyo combate termina con la derrota del impío.

17. «No les tengas miedo, que contigo estoy para protegerte» (Jr 1,8). Se trata de otro versículo que incide en la idea de la confianza del monarca en Dios y la legitimidad de su misión sagrada. En sus comentarios al Evangelio de Juan, Orígenes pone en paralelo este versículo con otro de Ezequiel (2,3): «Hijo de hombre, te envío a un pueblo de rebeldes que se han rebelado contra mí», (ORÍGENES, *Comentarios al*

salmo: «Et inimici eius terram lingent. Psalm. 71. v. 9.». ¹⁸ La presencia de estos símbolos es una alusión evidente a la genealogía de la lucha, reafirmada por el discurso apologético de fray Cabrera, una suerte de recuerdo del papel de las monarquías hispánica y francesa en su defensa secular de la fe católica.

Sin embargo, no es la primera vez que vemos la imagen emblemática del león sosteniendo dos escudos en alusión a los orígenes dinásticos del monarca y su legitimidad a la Corona de España. También en la parte inferior del grabado de Gerard Edelinck, un león coronado y con el toisón de oro sujeta dos globos: uno con la flor de lis y el otro con un castillo, ¹⁹ con un mismo sentido simbólico. No será la última tampoco, como podemos observar en el grabado del futuro Fernando VI por fray Matías de Irala, en el que figura como caballero rodeado por un revuelo de amercillos cabalgando sobre una bola del mundo a la que está abrazado el león español. Esta imagen del monarca vinculada al bestiario puede leerse en el opúsculo de Cubero Tirado, *El Ángel Custodio*: «el León Rey coronado de las selvas, de quien dixo Aristóteles (Lib. 9, hist. anim., cap. 44) que *nunquam fugit*, nunca huyó el rostro; ni al riesgo, ni al trabajo, ni al enemigo». ²⁰

Nos encontramos, pues, ante una amplificación de la imagen emblemática por parte del texto. Este, como recordaba Roland Barthes, ²¹ añade peso significativo a la imagen, la grava con connotaciones culturales, morales y apologéticas, según veremos más adelante, constituyendo un énfasis, una explicitación de los significados intrínsecos de la imagen. Mediante las filacterias, el mensaje lingüístico es incluido en el visual, y no solo en el propio grabado, sino también en el conjunto de informaciones que configura el libro de Antonio Cabrera. Por otro lado, la presencia de los angelillos enfatiza el drama de la lucha del bien y el mal, de la verdadera fe contra la herejía, y sacraliza la condición guerrera de su augusto protagonista. La inclusión de los enemigos a sus pies en esta suerte de imagen bélica es un modo, un deseo, de humillar al vencido a la vez que una visualización de su desprecio. Es más, sobre el campo de batalla yacen esparcidas las armas de los vencidos, insertibles tras la derrota y evidencia visual de la neutralización de estos.

Evangelio de Juan 2, 30, 184). De este modo, se reviste de mesianismo el papel del monarca en la recuperación del trono de manos de sus enemigos.

18. «Y sus enemigos morderán el polvo» (Salm 72,9). Este salmo evoca la derrota de las naciones paganas y está dedicado a Salomón. Designa al rey ideal del futuro, identificado exegéticamente por la tradición cristiana como el retrato anticipado del rey mesiánico anunciado por Isaías (SAN AGUSTÍN, *La ciudad de Dios* 17, 8; CCL 48, 571-572; BAC 172, 311). En este sentido, la inclusión de este texto en el grabado de Ravanals identificaría a Salomón con el nuevo soberano de la dinastía borbónica.

19. Acompañan respectivamente a cada uno las inscripciones: «Florebit quasi lilium / ad sicavit castella et turres» y en la parte inferior, «Et erunt in vnionem manu tua», [‘Júntalas después una con otra, de suerte que, cuando las tengas en tu mano, formen una sola vara’] (Ez 37,17).

20. FERNANDO RODRÍGUEZ DE LA FLOR: «Emblemática política en torno al rey Felipe V», *Salamanca: revista de estudios*, 24-25, 1987, p. 51.

21. ROLAND BARTHES: *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*, Barcelona: Paidós, 1986.

LA TRADICIÓN DEL RETRATO ECUESTRE EN LA MONARQUÍA HISPÁNICA

Característico en el esquema formal de estas imágenes en las que se retrata al general victorioso es la posición en corveta del caballo, llena de fuerza y bizarría y que en sí misma significa el triunfo del héroe.²² De hecho, podríamos entender esta como una alusión a la tradición del retrato ecuestre velazqueño para entroncar con la Casa de Austria como feliz sucesor de esta tras el reinado del enfermizo Carlos II, una construcción proselitista de la imagen del poder que se está buscando para el joven rey, enérgica y dinámica, combativa y resoluta para tiempos de guerra, aunque bien sabemos que la realidad de su persona, pusilánime, atormentada y sin vigor, era otra muy distinta.

Según la mentalidad de la época, el retrato ecuestre concede al representado un aura de majestad y enfatiza sus elevados destinos. Como bien recordaba Julián Gállego,²³ los retratos a caballo, a pesar de no ser muy frecuentes, fueron usados para destacar la alta posición social del modelo, así como para definir ideas como la destreza en el gobierno, la expresión del poder o la heroicidad reservada a la monarquía o los grandes señores. En este sentido, el retrato ecuestre era un compendio arquetípico de la majestad del retratado y su linaje. Su efigie se mostraba en todo su esplendor, triunfante y heroica, y su actitud hierática, gestos, postura y presencia mayestática evidenciaban la grandeza de sus virtudes, así como la idea misma de soberanía.

Advirtamos cómo la tipología del retrato ecuestre gozaba de gran prestigio desde la Antigüedad, cuya tradición visual fue inaugurada por las imágenes a caballo de los emperadores romanos, con la estatua en bronce de Marco Aurelio como único ejemplo conservado, seguida por las de Carlomagno en la Edad Media y los condotieros italianos durante el Renacimiento italiano, llegando a su configuración última a lo largo del Barroco, época de monarquías absolutas en las que estos retratos reales querían poner de relieve la habilidad del príncipe en el gobierno del reino.²⁴ En la tradición hispánica, y concretamente en el contexto de la monarquía de los Austrias –de la que el Borbón Felipe V quería ser reconocido como legítimo continuador–, el antecedente más importante será, sin ninguna duda, el retrato de Carlos V en la

22. Una primera representación escultórica se la debemos a Pietro Tacca, discípulo de Giambologna, quien fundirá entre 1636 y 1640 en Florencia un retrato ecuestre de Felipe IV para los jardines del palacio del Buen Retiro y que es el que hoy en día se encuentra en la plaza de Oriente. La representación del caballo con las dos patas delanteras levantadas resulta significativa de la imagen metafórica de la República, cuyo jinete es el monarca que la dirige con diligencia.

23. JULIÁN GÁLLEGO: *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid: Cátedra, 1996, pp. 228-230.

24. Un estudio clásico de las representaciones ecuestres del Antiguo Régimen con un amplio catálogo de ejemplos visuales se la debemos a WALTER LIEDTKE, *The Royal Horse and Rider: Painting, Sculpture, and Horsemanship, 1500-1800*, Nueva York: Abaris Books, 1989.

batalla de Mühlberg pintado por Tiziano (1548, Madrid, Museo Nacional del Prado). Tanto en sentido tipológico como ideológico, pues no solo se hace uso de referentes religiosos implícitos, como la banda carmesí de los católicos que luce sobre la armadura, sino que también encontramos alusiones políticas mucho más explícitas como representación del poder del príncipe.



Fig. 3. G. Edelinck, *Felipe V a caballo*, 1704, Biblioteca Nacional de España

Así mismo, también debe ser destacado como un importante eslabón que conecta la cadena de continuidad y variación –en términos *warburgianos*– dentro de la tradición del retrato ecuestre, el de Felipe IV realizado por Rubens y hoy perdido (del que existe una copia atribuida a Velázquez y su taller y fechada hacia 1645 y conservada en los Uffizi de Florencia) en el que son más relevantes algunos elementos significantes reiterados dentro de esta tradición: caballo en corveta, bastón de mando y figuras alegóricas alrededor del efiado. Siguiendo la tesis de Friedrich Polleroß, en este retrato el monarca, concebido en principio para ser colocado en el Salón Nuevo del Buen Retiro junto al lienzo de Carlos V en Mühlberg, con el que debía hacer pareja,²⁵ se configura como defensor global de la fe católica, personificándose alegóricamente la justicia divina y el furor divino, la fe y la herejía. Con él se introduce la alegoría barroca en el retrato del rey español.²⁶

De gran importancia en esta cadena de retratos ecuestres son los destinados al Salón de Reinos del Buen Retiro pintados por Velázquez, donde los caballos aparecen en la misma postura, descansando sobre las patas traseras y levantando las delanteras en actitud heroica y distinguida. Mas es sabido que el tema del jinete como gobernante fue constante en los emblemistas hispánicos del siglo XVII en su alusión a la necesidad de llevar las riendas del gobierno, y ya fue motivo de reflexión para Andrea Alciato, en cuyo emblema 35, *In advlari nescientem*, de su *Emblematum Libellus* de 1531, muestra un jinete sobre un caballo encabritado, con la idea de que el príncipe absoluto tendrá que domar el caballo necesariamente.²⁷ Esta imagen será repetida por otros autores de emblemas. También Saavedra Fajardo, quien en la empresa 38 de su tratado de instrucción al príncipe relaciona el perfecto dominio del animal como expresión del buen gobierno,²⁸ siguiendo la antigua metáfora de que «un buen gobernante sabe dirigir bien tanto a su caballo como a su pueblo».²⁹ Así mismo, la actitud del caballero dominando al caballo significaba el dominio de las pasiones desenfrenadas.³⁰

Pero a diferencia de los retratos velazqueños en los que para la representación del triunfo del rey bastaba situarlo sobre el caballo en corveta, sin necesidad de ir acompañado de figuras alegóricas evidentes y accesorias, como bien advertía Morán Turina,³¹ y del mismo modo que

25. JONATHAN BROWN: «Felipe IV como mecenas y coleccionista», en A. ÚBEDA DE LOS COBOS, *El palacio del rey planeta: Felipe IV y el Buen Retiro*, Madrid: Museo Nacional del Prado, 2005, p. 48.

26. FRIEDRICH POLLEROß: «*Virtus Coronata Ex Augustissima Et Serenissima Domo Austriaca et Hispana*. El retrato ecuestre como símbolo de la Casa de Austria», *Potestas*, 20, 2022, pp. 147-149.

27. VÍCTOR MÍNGUEZ: «Cuando el poder cabalgaba», *Memoria y Civilización*, 12, 2009, p. 81.

28. DIEGO SAAVEDRA FAJARDO: *Empresas políticas*, Madrid: Cátedra, 1999, p. 491.

29. JERÓNIMO DE CEVALLO: *Arte real para el buen gobierno de los reyes y príncipes, y de sus vassallos*, Toledo: Diego Rodríguez, 1623, f. 96r.

30. SANTIAGO SEBASTIÁN: *Emblemática e historia del arte*, Madrid: Cátedra, 1995, pp. 216-217.

31. JOSÉ MIGUEL MORÁN TURINA: «El retrato cortesano y la tradición española en el reinado de Felipe V», *Goya*, 159, 1980, pp. 152-161; *La alegoría y el mito: la imagen del rey en el cambio de dinastía*

hiciera Rubens con el retrato del rey planeta, las efigies de Felipe V se rodean de atributos militares, alegorías y escenarios simbólicos que permiten construir visualmente su retrato y hacer más patente el tono militarista de la nueva casa reinante, ausente en los retratos anteriores de la Casa de Austria. Es también ejemplo de esto el retrato ecuestre de Jean Ranc (1723, Madrid, Museo Nacional del Prado) para el desaparecido Alcázar Real, en el que el Borbón aparece guiado por la Victoria, mientras que en el de Edelinck se sitúa bajo la presencia protectora de la Fama, la Justicia y la Abundancia. Una visualidad que en sí misma es un ejemplo persuasivo de su programa político e ideológico y permite hacer más patente el mensaje a través de la alegoría.

FUNCIÓN Y PRESENCIA DE LA IMAGEN. UN RETRATO ECUESTRE A LO DIVINO

El grabado realizado por Ravanals, a diferencia de los anteriormente citados, incluye la presencia de enemigos derrotados y humillados bajo las patas del caballo. Debemos entender que si los elementos significantes expresados en este esquema triunfal cambian es porque las intenciones también difieren sensiblemente. Y estas pueden encontrarse en el mismo libro del padre Cabrera, que no serían sino un reflejo del carácter programático de los valores de la nueva monarquía, en la que la representación militarista del poder tiene un peso notable. De hecho, durante los años de la Guerra de Sucesión la imagen de Felipe V es construida bajo un aspecto militar, investido de sus atributos bélicos: coraza, espada y bastón de mando. En los años iniciales de su reinado se desarrolla un florecimiento de la visualidad militar. Ejemplo de ello será la amplia galería de retratos de los príncipes de la casa real francesa vestidos con armaduras militares, como testimoniando su apoyo a la causa del Borbón, así como los retratos ecuestres del monarca al frente de sus tropas en el combate.³²

Por supuesto, la imagen victoriosa del monarca sobre sus enemigos humillados no resultaba original, sino que es heredera de una rica tradición iconográfica que se remonta a los emperadores romanos.³³ Un precedente más moderno es, por ejemplo, el grabado con el retrato de Fernando III de

(1700-1750), tesis doctoral, Madrid: Universidad Complutense, 1982, pp. 20-24 y 73; «Felipe V y la guerra. La iconografía del primer Borbón», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 1, 1, 1988, p. 191 y *La imagen del rey Felipe V y el arte*, Madrid: Nerea, 1990, pp. 29-31.

32. *Ibid.* También RODRÍGUEZ DE LA FLOR: 1987, pp. 50-51.

33. Es conocido el caso del *Equus Domitiani*, estatua ecuestre del emperador Domiciano erigida en el 91 d. C. en el Foro Romano y que, aunque desaparecida, ha llegado hasta nosotros a través de las fuentes literarias y la numismática. Esta debió tener bajo las patas del caballo la figura de un bárbaro vencido. Vid. ANTONIO GARCÍA BELLIDO, *Arte romano*, Madrid: CSIC, 1979.

Hungría y el cardenal-infante Fernando en una visión de la Virgen en la batalla de Nördlingen, realizado por Pieter de Jode a partir de Cornelis Schut (1636, colección Friedrich Polleroß), y que reproduce un óleo sobre lienzo de Schut y su maestro Rubens para un arco de triunfo levantado en Gante en 1634 y que conmemoraba dicho triunfo. Esta composición del retrato ecuestre triunfante, con dos enemigos bajo sus pies, pretendía mostrar la victoria militar de las dos ramas de la Casa Habsburgo, la española y la austríaca, sobre los incrédulos protestantes y musulmanes gracias a la protección divina, una referencia simbólica a la imagen arquetípica del apóstol Santiago como vencedor en su lucha contra los enemigos de la fe.³⁴

No estamos ante una imagen narrativa, sino conceptual, basada en unos efectistas recursos visuales ya conocidos por la tradición cultural en el siglo anterior y con una significación alegórica evidentemente conocida por entonces, aunque en ella se funda la realidad histórica que deriva de la Guerra de Sucesión unida a la exaltación de las virtudes militares y religiosas del monarca. Es por ello que el retrato ecuestre del monarca ejerce una función de agencia en la propagación de unos ideales concretos. Como afirmaba Belting, la imagen no está colocada solo para ser recordada, sino también para ser creída.³⁵

Por supuesto, el retrato belicista de Felipe V está basado en arquetipos de sobra conocidos, y junto con los retratos citados anteriormente, así como el del grabado de Ravanals ya analizado al principio de este estudio, conviene no olvidar una pintura al fresco del monarca, hoy desaparecida, y ejecutada por el valenciano Dionís Vidal hacia el primer cuarto del siglo XVIII en el conjunto del Palacio Real, que también corrió la misma suerte cien años más tarde. En dicho fresco, el aventajado discípulo de Antonio Acisclo Palomino materializó una pintura alegórica, mitohistórica –en palabras del profesor Luis Arciniega–,³⁶ por la que llegó a cobrar un total de 100 libras, en la que el monarca era representado a caballo, arrasando con turbantes, medias lunas y trofeos de campaña. Una imagen con una significación similar a la realizada por Ravanals y que, una vez más, la enlazaba con la visualidad del apóstol caballero y la idea de la guerra santa.

34. POLLEROß: 2022, pp. 150-151.

35. HANS BELTING: *Antropología de la imagen*, Madrid: Katz, 2007, p. 22.

36. LUIS ARCINIEGA GARCÍA: «Construcciones, usos y visiones del Palacio del Real de Valencia bajo los Borbones», *Archivo de Arte Valenciano*, 2005, 14-15, pp. 21- 39, esp. 26. La referencia documental a dicha imagen, sacada a la luz por dicho autor, puede ser consultada en el Archivo del Reino de Valencia, *Real Patrimonio*, *Bailía*, letra B, expediente 55. Así mismo, LUIS ARCINIEGA GARCÍA: «Evocaciones y ensueños hispanos del reino de Jerusalén», en V. MÍNGUEZ e I. RODRÍGUEZ: *Arte en los confines del imperio. Visiones hispánicas de otros mundos*, Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 2011, pp. 49-97, especialmente p. 93.



Fig. 4. J. Ahumada, *Felipe V a caballo*, 1715, Biblioteca Nacional de España

De hecho, esta imagen arquetípica del caballero santo expresada bajo un esquema compositivo tradicional fue adaptada sin demasiadas variaciones a las necesidades históricas de cada momento, añadiéndole toda una serie de

valores políticos y religiosos según el contexto cultural en el que era recreada. Estos préstamos iconográficos fueron aplicados a la representación heroica del monarca del mismo modo que a otros santos militares –san Millán, san Isidoro o san Raimundo de Fitero– y miembros del estamento eclesiástico –como el cardenal Cisneros o el cardenal Mendoza–, o de la nobleza, cuyas imágenes fueron revestidas de un aparato icónico de carácter triunfalista y expresivo de la idea universal del triunfo del bien sobre el mal. El desarrollo de un proceso de heroización ecuestre remite a su participación en primera línea en defensa del cristianismo con resultados positivos.

Se trata, pues, de una expresión evidente y estereotipada de la representación de la victoria con connotaciones épicas y casi novelescas en algunos casos. La visualización de este tipo de imágenes se singulariza en una serie de elementos significantes similares: la espada invencible, la armadura resplandeciente, la blancura de las vestimentas y el caballo y la presencia de los enemigos abatidos y destrozados o que huyen despavoridos. Recordemos aquí cómo la indumentaria inmaculada simboliza la pureza del jinete y su relación directa con la providencia, mientras que la inclusión de los enemigos derrotados es un recuerdo de la humillación y sumisión de estos como representantes del mal. Por supuesto, las blancas cabalgaduras son un símbolo que confiere a estas imágenes un aura de autoridad y poder, sinónimo de destreza, heroicidad en el campo de batalla y dominio sobre las pasiones.

Su imagen actualiza una fórmula antigua. En este mismo siglo y en el anterior fueron diversas las reproducciones de caballeros imaginados como vencedores del enemigo. Este proceso de supervivencia de la imagen sugiere la recepción de una herencia en la causa secular de la lucha por la unidad religiosa. Así pues, a lo largo de esta época se amplían los ejemplos de heroización ecuestre con un sinnúmero de réplicas, sustituciones y paralelismos que enriquecen y resignifican este tema.

El caballero heroico es convertido en defensor y adalid de la civilización cristiana militante, autoglorificada en la expresión de su triunfo sobre el enemigo imaginado. Frente al caos y el desorden que estos representan, tanto en la visión de los batallones que huyen del campo de batalla como de aquellos que yacen a los pies del caballo, el campeón cristiano ejemplifica el orden, pues refleja su confianza plena en Dios y la legitimidad de su misión sagrada. La suya es una violencia política y moralmente útil y legítima, sagrada. Demuestra visualmente el sentido de superioridad de su causa frente a la de sus rivales. Como nuevo *miles Christi*, Felipe V es imaginado como un héroe sagrado, sublimado como caballero divino, individualizado en su figura arrebatadora. Tal como recordara en su momento Morán Turina, cobra una nueva actualidad y aplicación para conmemorar la victoria del Borbón

la imagen de Santiago matamoros, pues ha convertido su gesta bélica en una nueva cruzada.³⁷

Santiago pervive como modelo y patrón de su monarquía.³⁸ Está presente incluso en las grandes armas de Felipe V, las cuales incluyen su nombre: «Santiago». Por otro lado, a Felipe V se le recuerda que debe contar con estos santos guerreros que durante tantos siglos han demostrado su eficacia.

Se le representa como una figura *quasi* sagrada al servicio de una misión especial, apoteósica y con connotaciones morales, refrendada textualmente en los capítulos que a esta dedica Antonio Cabrera en sus epístolas, pues ve en el Borbón al único que puede librar a la Corona y a la fe católica de las nefastas consecuencias que sucederán si el archiduque Carlos consigue la victoria con la ayuda de las armas de los herejes. Asimismo, la unidad política es ligada a su propia persona en la representación aurática de su figura ecuestre, encarnando la victoria total. No es extraño, pues, que predomine en este tipo de imágenes una retórica providencialista, convencida de la intervención divina en defensa de sus propios intereses y que se complace en referenciar visualmente al adalid que vencerá finalmente a los enemigos de la nación. Un guerrero a lo divino cuyo poder emana de Dios, pues lucha en su nombre y confía en él para enfrentarse a sus rivales, tal y como se expresa en los textos sagrados que acompañan a la imagen.

En este sentido, las victorias del Borbón fueron celebradas en un buen número de ciudades con sermones laudatorios y fastuosas fiestas de acción de gracias, con propósitos proselitistas,³⁹ en cuyas predicaciones eclesiásticas no se dejó pasar la ocasión para agradecer la intervención divina en tales desenlaces. En ellas, la Iglesia proclamó el carácter de cruzada de la guerra contra el archiduque de Austria y sus partidarios, especialmente las tropas inglesas, holandesas y alemanas, acusadas de herejes y sacrílegas y, por tanto, enemigas de la fe verdadera.⁴⁰ Así también algunos regidores, como los de la villa de Alzira, que organizaron fiestas en 1710 «por la feliz victoria y exterminio del enemigo en Brihuega y Villaviciosa»⁴¹ y en cuya expresión transluce un deseo de aniquilación del enemigo.

37. MORÁN TURINA: 1988, pp. 190-191.

38. Recordemos cómo esta relación simbólica entre patrón y monarca llega a una especie de sincretismo en el caso del lienzo conservado en el Museo de Arte de La Paz (Bolivia), en el que el Felipe V es representado como un nuevo Santiago.

39. Sobre la función de las fiestas como elemento de propaganda política, vid. MARÍA JOSÉ CUESTA GARCÍA DE LEONARDO: «La guerra en las imágenes: el poder combativo en la iconografía de la fiesta urbana», en M. INSÚA y M. VINATEA: *Teatro y fiesta popular y religiosa*, Pamplona: Universidad de Navarra, 2013, pp. 93-105.

40. Para esta cuestión son interesantes los estudios de MARÍA TERESA PÉREZ PICAZO: *La publicística española en la Guerra de Sucesión*, Madrid: CSIC, 1966; CRISTINA BORREGUERO BELTRÁN: «Imagen y propaganda de guerra en el conflicto sucesorio (1700-1713)», *Manuscrits*, 21, 2003, pp. 95-132 y FERNANDO MARTÍNEZ GIL: «Los sermones como cauce de propaganda política: la Guerra de Sucesión», *Obradoiro de Historia Moderna*, 20, 2011, pp. 303-316.

41. Archivo Municipal de Alzira, *Libro de Actas 1709-1713*, sign. 11301 / I, 2, fol. 93r.

Por otro lado, la figura del monarca fue exaltada como indiscutible defensor de la religión católica y querido por la providencia, cuyos santos protegían su causa y se convertían en agentes especiales de sus triunfos.

Los sermones gratulatorios insisten en la confianza hacia el monarca como conductor de la Guerra de Sucesión y en la concepción de esta como una guerra santa, una cruzada en la que Felipe V conduce los ejércitos de la tierra del mismo modo en que los santos guerreros abanderan los ejércitos de Dios. Significativo será, por ejemplo, el paralelismo establecido con el arcángel Miguel, a cuyo favor se debió la victoria en los campos de Brihuega y Villaviciosa en 1710:⁴²

Levantad los ojos al Cielo, que allá veréis también una idea de la batalla de Villaviciosa: esta Batalla, que a soplos de la ambición se emprendió al parecer en el Cielo, dize el vulgo, que fue la que Miguel Zeloso, y sus espíritus leales encendieron contra la altiva arrogancia de Lucifer y sus aliados rebeldes.⁴³

La vinculación entre el Borbón y los santos militares se extenderá también a otras figuras, como san Isidoro de Sevilla, cuyo panegirista, fray José Manzano, se encargará de defender sus virtudes como efectivo capitán general de los ejércitos, tal como queda expresado en el prefacio de su obra, dedicada, además, al monarca:

Patrono poderoso de todos los vastos dominios de V. Mag., Capitán General de todos sus Exércitos, que contra los enemigos de el Christiano Nombre, continuò los memorables triunfos, que comenzò Santiago, con su invencible azero.⁴⁴

El interés del padre Manzano por revitalizar el culto a san Isidoro en su condición de patrón de los ejércitos se sitúa en paralelo a la creación de la imagen militar del santo a través de un dibujo de Miguel Jacinto Meléndez y el grabado de Palomino a partir de aquel, así como también en la construcción de relatos pseudolegendarios inspirados en la tradición medieval en el que el santo arzobispo de Sevilla será imaginado interviniendo en ayuda de las tropas de Felipe V en una no localizada batalla de Viznega, en 1710, en el contexto de la Guerra de Sucesión. Pérez Llamazares, prior

42. Un estudio sobre las fiestas celebradas en Valencia por dicha victoria y su vinculación con la imagen de san Miguel en ENRIC OLIVARES TORRES: «La imatge triomfal de sant Miquel i la propaganda del poder en la cultura festiva. Història de les festes d'Acció de Gràcies celebrades a València el 1711 per les victòries felipistes a Brihuega i Villaviciosa durant la Guerra de Successió», *Scripta. Revista internacional de Literatura i Cultura Medieval i Moderna*, 17, junio 2021, pp. 117-138.

43. MANUEL IGNACIO MUÑOZ: *Oracion gratulatoria fúnebre que por la feliz victoria conseguida el día 10 de Diciembre de 1710 por el Ejército de nuestro Cathólico Monarca, único Rey, y Señor N. D. Felipe V el Animoso*, Salamanca, 1710, p. 5. Citado por RODRÍGUEZ DE LA FLOR: 1987, p. 52.

44. FRAY JOSÉ MANZANO: *Vida y portentosos milagros del glorioso San Isidoro, arzobispo de Sevilla, y egregio doctor...*, Salamanca: Eugenio García de Honorato y San Miguel, 1732.

de la Real Colegiata Basílica de San Isidoro de León, recogía esta leyenda, no sin reservas, del llamado Códice 99, fol. 63, del catálogo conservado en la misma colegiata:



Fig. 5. J. Ranc, *Felipe V a caballo*, 1723, Museo Nacional del Prado

Se dice que el triunfo de Felipe V, nuestro Señor, en la batalla de Viznega, año 1710, sobre los enemigos que por tantos años le habían afligido, fue debido a un milagro de San Isidoro. Aunque tan próximos al suceso no dicen en qué se fundan para consignar semejante milagro.⁴⁵

Del mismo modo que las representaciones ecuestres, en estos discursos apologéticos los intereses dinásticos de Felipe de Anjou en el contexto de la Guerra de Sucesión se revelarán secundarios, tal y como advertía Rodríguez de la Flor, frente a la significación fundamental que su persona adquiere en tanto que cabeza visible de la continuidad de un estado confesional católico frente a herejes y cismáticos.⁴⁶

CONCLUSIONES

Como hemos podido señalar, la conocida representación del jinete dominando al caballo como representación del poder se basa en unas fórmulas convencionales transmitidas por la tradición visual adecuadas, no solo por su forma, sino también por su significado como portadora de la idea de dominio y buen gobierno. Estos tipos iconográficos vinculados a dicha representación se remonta a la visualidad de los emperadores romanos y será utilizada en la Edad Moderna para la fabricación de una imagen propagandística potente en lienzos, esculturas y estampas.

La inclusión de una serie de enemigos derrotados y humillados bajo las patas delanteras del caballo aloja, por otro lado, el recurso retórico basado en la idea del triunfo cristiano, en el que el monarca es asociado con la imagen del héroe ecuestre vencedor de sus heréticos enemigos, una configuración visual que no se agota en la Edad Media, sino que se mantiene y refuerza en época moderna.

Bajo esta tradicional composición su imagen será asociada a la del patrón Santiago en una representación emblemática que, a través de una serie de rótulos basados en las Escrituras, lo imaginan como nuevo *miles Christi* y se reafirma la confianza puesta en la mano divina para alcanzar la victoria definitiva sobre sus rivales protestantes en la lucha por el trono, pues es Felipe el señalado por Dios para tal fin, gracias a sus virtudes y su demostrada defensa de la fe.

Tipológicamente, las imágenes ecuestres de Felipe V toman en cuenta la rica tradición iconográfica del retrato a caballo de la dinastía habsbúrgica en una cadena de continuidad visual siendo el antecedente más importante

45. JULIO PÉREZ LLAMAZARES: *Vida y milagros del glorioso San Isidoro, arzobispo de Sevilla y Patrono del Reino de León*, León: Imprenta Católica, 1924, p. 305.

46. RODRÍGUEZ DE LA FLOR: 1987, pp. 52-53.

el de Carlos V de Tiziano, que conmemora su victoria militar en la batalla de Mühlberg sobre los príncipes protestantes de la Liga de Esmalcalda, y que será continuada en las pinturas realizadas por Rubens y Velázquez, entre otros, pues no debemos olvidar que estas imágenes estaban pensadas para ser vistas no solo como espejo de príncipes y virtudes principescas, sino también para promover la imagen de los monarcas hispánicos como guerreros cristianos cuya fortuna en el campo de batalla estaba bajo la protección divina.

BIBLIOGRAFÍA

- ARCINIEGA GARCÍA, LUIS: «Construcciones, usos y visiones del Palacio del Real de Valencia bajo los Borbones», *Archivo de Arte Valenciano*, 14-15, 2005, pp. 21-39.
- «Evocaciones y ensueños hispanos del reino de Jerusalén», en V. MÍNGUEZ e I. RODRÍGUEZ: *Arte en los confines del imperio. Visiones hispánicas de otros mundos*, Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 2011, pp. 49-97.
- BARTHES, ROLAND: *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*, Barcelona: Paidós, 1986.
- BELTING, HANS: *Antropología de la imagen*, Madrid: Katz, 2007.
- BIALOSTOCKI, JAN: «Los ‘temas de encuadre’ y las imágenes arquetipo», en J. BIALOSTOCKI: *Estilo e Iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*, Barcelona: Barral, 1972.
- BIANCHI BANDINELLI, RANUCCIO: *Introducción a la arqueología clásica como historia del arte antiguo*, Madrid: Akal, 1982.
- BORREGUERO BELTRÁN, CRISTINA: «Imagen y propaganda de guerra en el conflicto sucesorio (1700-1713)», *Manuscripts*, 21, 2003, pp. 95-132.
- BROWN, JONATHAN: «Felipe IV como mecenas y coleccionista», en A. ÚBEDA DE LOS COBOS, *El palacio del rey planeta: Felipe IV y el Buen Retiro*, Madrid: Museo Nacional del Prado, 2005, p. 45-62.
- CABRERA DE CÓRDOBA, ANTONIO: *Glorias de el Señor D. Felipe Quinto, rey de las Españas y Emperador del Nuevo Mundo; ... y fatales consecuencias*, ..., Madrid: Francisco Antonio de Villa-Diego, 1708.
- CARRETE PARRONDO, JUAN: «El grabado en el siglo XVIII. Triunfo de la estampa ilustrada», en J. CARRETE, F. CHECA y V. BOZAL: *El grabado en España (siglos XV al XVIII). Summa Artis*, vol. XXXI, Madrid: Espasa-Calpe, 1987.
- CUESTA GARCÍA DE LEONARDO, MARÍA JOSÉ: «Del túmulo de Carlos II al túmulo del Delfín de Francia: tránsito en imágenes por la Guerra de Sucesión en Granada», *Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual*, 2, 2010, pp. 79-94.

- «La guerra en las imágenes: el poder combativo en la iconografía de la fiesta urbana», en M. INSÚA y M. VINATEA: *Teatro y fiesta popular y religiosa*, Pamplona: Universidad de Navarra, 2013, pp. 93-105.
- DE CEVALLOS, JERÓNIMO: *Arte real para el buen gobierno de los reyes y príncipes, y de sus vassallos*, Toledo: Diego Rodríguez, 1623.
- GÁLLEGO, JULIÁN: *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid: Cátedra, 1996.
- GARCÍA BELLIDO, ANTONIO: *Arte romano*, Madrid: CSIC, 1979.
- GARCIA MAHIQUES, RAFAEL: *Iconografía e iconología. La historia del arte como historia cultural*, vol. 1, Madrid: Encuentro, 2008.
- *Iconografía e iconología. Cuestiones de método*, vol. 2, Madrid: Encuentro, 2009.
- LIEDTKE, WALTER: *The Royal Horse and Rider: Painting, Sculpture, and Horsemanship, 1500-1800*, Nueva York: Abaris Books, 1989.
- MANZANO FRAY JOSÉ: *Vida y portentosos milagros del glorioso San Isidoro, arzobispo de Sevilla, y egregio doctor...*, Salamanca: Eugenio García de Honorato y San Miguel, 1732.
- MARTÍNEZ GIL, FERNANDO: «Los sermones como cauce de propaganda política: la Guerra de Sucesión», *Obradoiro de Historia Moderna*, 20, 2011, pp. 303-316.
- MENOCHII JOAN, STEPHANI: *Comentarii totius S. Scripturae ex optimis quibusque authoribi collecti*, I, 1, París: Joannis Boudot, 1719.
- MÍNGUEZ, VÍCTOR: «Cuando el poder cabalgaba», *Memoria y civilización*, 12, 2009, pp. 71-108.
- y RODRÍGUEZ MOYA, INMACULADA: *Napoléon y el espejo de la Antigüedad. Arqueología de las imágenes del poder*, València: Universitat de València, 2014.
- MOFFITT JOHN, F.: «Velázquez y el significado del retrato ecuestre barroco», *Goya*, 2, 1988, pp. 207-215.
- MORÁN TURINA, JOSÉ MIGUEL: «El retrato cortesano y la tradición española en el reinado de Felipe V», *Goya*, 159, 1980, pp. 152-161.
- «Felipe V y la guerra. La iconografía del primer Borbón», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 1, 1, 1988, pp. 187-200.
- *La alegoría y el mito: la imagen del rey en el cambio de dinastía (1700-1750)*, tesis doctoral, Madrid: Universidad Complutense, 1982.
- *La imagen del rey Felipe V y el arte*, Madrid: Nerea, 1990.
- MUÑOZ MANUEL, IGNACIO: *Oracion gratulatoria fúnebre que por la feliz victoria conseguida el día 10 de Diciembre de 1710 por el Ejército de nuestro Cathólico Monarca, único Rey, y Señor N. D. Phelipe V el Animoso*, Salamanca, 1710.
- OLIVARES TORRES, ENRIC: «La imatge triomfal de sant Miquel i la propaganda del poder en la cultura festiva. Història de les festes d'acció de gràcies celebrades a València el 1711 per les victòries felipistes a Brihuega i

- Villaviciosa durant la Guerra de Successió», *Scripta. Revista internacional de Literatura i Cultura Medieval i Moderna*, 17, junio 2021, pp. 117-138.
- PÉREZ LLAMAZARES, JULIO: *Vida y milagros del glorioso San Isidoro, arzobispo de Sevilla y Patrono del Reino de León*, León: Imprenta Católica, 1924.
- PÉREZ PICAZO, MARÍA TERESA: *La publicística española en la Guerra de Sucesión*, Madrid: CSIC, 1966.
- POLLEROß, FRIEDRICH: «*Virtus Coronata Ex Augustissima Et Serenissima Domo Austriaca et Hispana*. El retrato ecuestre como símbolo de la Casa de Austria», *Potestas*, 20, 2022, pp. 131-198.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, FERNANDO: «Emblemática política en torno al rey Felipe V», *Salamanca: revista de estudios*, 24-25, 1987, pp. 39-64.
- SAAVEDRA FAJARDO DIEGO: *Empresas políticas*, ed. de Sagrario López, Madrid: Cátedra, 1999.
- SEBASTIÁN, SANTIAGO: *Emblemática e historia del arte*, Madrid: Cátedra, 1995.

EL *PARE SIMÓ* Y LA CASA DE AUSTRIA
EN LA PARROQUIA DE SAN ANDRÉS
DE LA CIUDAD DE VALENCIA

THE «*PARE SIMÓ*» AND THE HOUSE OF AUSTRIA
IN THE PARISH OF SAN ANDRÉS IN THE CITY
OF VALENCIA

BEATRIZ MARTÍNEZ-WEBER
(Universidad Nacional de Educación a Distancia)

POTESTAS, N.º 21, julio 2022 | pp. 57-76
ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | <http://dx.doi.org/10.6035/potestas.6370>
Recibido: 22/03/2022 Evaluado: 29/05/2022 Aprobado: 01/06/2022

RESUMEN: La finalidad del presente artículo consiste en interpretar una posible relación de la Casa de Austria con algunas de las pinturas del siglo XVIII conservadas en la parroquia de San Andrés, actual iglesia de San Juan de la Cruz. Se analiza dicha hipótesis a partir de la localización de la Visita Pastoral de 1667 a la antigua parroquia. A través de la fuente primaria se da a conocer a los personajes que veneraban con lámparas votivas la capilla que albergaba entonces el cuerpo de Francisco Jerónimo Simón –más conocido como *el Pare Simó* (1578-1612)–, entre los que destacan miembros de la Casa de Austria. Los datos obtenidos van a permitir recuperar uno de los sucesos del siglo XVII más controvertidos de la historia religiosa y social de la parroquia de San Andrés, así como de la sociedad valenciana.

Palabras clave: Valencia, parroquia de San Andrés, visita pastoral, Francisco Jerónimo Simón, Casa de Austria.

ABSTRACT: The aim of this article is to interpret a possible relation of the House of Austria with some of the 18th century paintings preserved in the parish of San Andrés, now the church of San Juan de la Cruz. This hypothesis is analyzed based on the location of the Pastoral Visit of 1667 to the old parish. Through the primary source, we will present the characters that venerated with votive lamps the body of Francisco Jerónimo Simón –better known as *Pare Simó* (1578-1612)–, and whose remains were located in that chapel. Among them some members of the House of Austria stand out. The data obtained will allow to recuperate one of the most controversial events of the seventeenth century religious and social history of the parish of San Andrés, as well as of the Valencian society.

Keywords: Valencia, Parish of San Andrés, Pastoral Visit, Francisco Jerónimo Simón, House of Austria.

INTRODUCCIÓN

LA PARROQUIA DE SAN ANDRÉS Y FRANCISCO JERÓNIMO SIMÓN (1578-1612)

La parroquia de San Andrés, actual iglesia de San Juan de la Cruz,¹ forma parte de un conjunto monumental eclesiástico constituido por las doce parroquias que se fundaron después de la conquista de Valencia por Jaime I en 1238. Estas son: San Pedro (ubicada en la catedral), San Lorenzo, San Salvador, San Esteban, Santo Tomás, San Martín, Santa Catalina, Santos Juanes, San Nicolás, Santa Cruz, San Bartolomé y la que nos ocupa en este estudio de San Andrés.²

La evolución constructiva del edificio parroquial de San Andrés debió de ser similar al resto de las parroquias fundacionales de Valencia, es decir, las erigidas antes de la muerte de Jaime I, acaecida en 1276. Tras la conquista de 1238 se levantaría un edificio de estructura muy reducida, el cual se debió renovar o ampliar a lo largo del siglo XIV. No obstante, de la primitiva construcción tan solo nos queda parte de la torre campanario, en concreto los tres primeros cuerpos, único vestigio de la época medieval. La reedificación

1. Fue parroquia hasta 1941. Actualmente es la iglesia de San Juan de la Cruz, donde se sigue teniendo culto. La titularidad de la parroquia de San Andrés se trasladó a un nuevo templo en la calle Colón, inaugurado en 1953.

2. El presente artículo forma parte de una línea de investigación más amplia que responde al desarrollo de una tesis doctoral focalizada en el patrimonio artístico, cultural, religioso, social y urbanístico de las parroquias fundadas tras la conquista de Valencia en 1238.

de nueva planta se pactó con distintos maestros en el año 1601, y para ello contó con el respaldo del arzobispo Juan de Ribera, quien puso la primera piedra del nuevo edificio.³

Según el historiador Marco Antonio Orellana (1731-1813), el templo de San Andrés se amplió y renovó en los comienzos del siglo XVII gracias a la devoción del pueblo valenciano al clérigo de la parroquia mosén Jerónimo Simón, fallecido el 25 de abril del año 1612, quien años antes había vaticinado que sucedería dicha obra, «lamentándose de ver tan ruinosa, pequeña y malparada su propia iglesia de la que era beneficiado».⁴

Más allá de la afirmación del erudito escritor, lo cierto es que tras la muerte del mencionado Simón se produjo un fenómeno social, religioso y artístico sin precedentes en el siglo XVII valenciano (figura 1). En realidad, su funeral celebrado dos días después de su fallecimiento en la parroquia de San Andrés anticipó las manifestaciones públicas posteriores. Ese día apenas se podía acceder al interior del edificio donde estaba depositado el cuerpo de Francisco Jerónimo Simón por el gentío que se acumulaba a las puertas de la iglesia. La devoción al clérigo no hizo más que aumentar después de su entierro de forma vertiginosa y apenas tres meses después la fama de santidad había llegado hasta Roma, Flandes y Madrid.⁵ De esta manera, la ciudad de Valencia y en especial la parroquia de San Andrés, se convirtieron en lugar de peregrinaje a donde acudían personajes de toda condición social. Como consecuencia de ello, las calles cercanas al templo se llenaron de tiendas donde los pintores atendían las demandas de imágenes sobre el santo aclamado por el pueblo, pero que nunca fue elevado a los altares a pesar del apoyo de las más altas instituciones civiles.

La importancia y popularidad social del sacerdote a partir de 1612 contrasta con la sencillez y humildad del *Pare Simó*, apelativo con el que era conocido en vida. Francisco Jerónimo perteneció al abundante clero secular

3. Para todo el proceso de reconstrucción del nuevo templo, véase: M. GÓMEZ-FERRER: «La antigua iglesia parroquial de San Andrés de Valencia y la arquitectura valenciana en la transición», en *Anales y Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, núm. 80, primer semestre, 1995, pp. 235-258; F. PINGARRÓN: *Arquitectura religiosa del siglo XVII en la ciudad de Valencia*. València, Ajuntament de València, 1998, p. 142; F. M^a GARÍZ ORTÍZ DE TARANCO: *Catálogo monumental de la ciudad de Valencia*, Valencia: Caja de Ahorros, 1983, p. 242; J. BÉRCHÉZ Y GÓMEZ-FERRER, M.: «La iglesia de San Juan de la Cruz, antigua de San Andrés», en *Valencia, arquitectura religiosa*, coord. por Joaquín Bérchez, València: Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1995, pp. 172-181.

4. M. A. ORELLANA: *Valencia antigua y moderna. Historia y descripción de las calles, plazas y edificios de Valencia*. Tomo I. València: Acción Bibliográfica Valenciana, 1923, p. 94.

5. «Las ofrendas y limosnas en honor de Simón, para la fábrica de la iglesia y de su capilla en San Andrés, resultan a todas luces abrumadoras. Dichas ofrendas se iniciaron el 13 de mayo (de 1612) con la entrada de 33 carros cargados de piedras procedentes del Grao. [...] El día 27 por la mañana entraron 64 rocines cargados de arena [...]. El mismo día [...], entraron los esparteros con 24 docenas de capazos, una maroma y otras cuerdas. Antes de que acabara el día, entraron 184 rocines desde Ruzafa cargados de arena». FCO. PONS FUSTER: «La proyección social de la santidad frustrada de Francisco Jerónimo Simón (1612-1619)», en *Estudi: revista de història moderna*, 1997, n.º. 23, p. 153; F. PINGARRÓN: *Arquitectura Religiosa...* pp. 144-145.

valenciano, por lo que podemos decir que su fama comenzó cuando se propagó entre la sociedad el rumor del fallecimiento de un santo perteneciente a la parroquia de San Andrés.⁶

Con todo, la rapidez con la que se transformó la inicial unanimidad alrededor de la santidad de Simón a la confrontación entre los simonistas, los cuales pretendían beatificarlo inmediatamente y los antisimonistas, quienes veían su veneración tan excesiva que rayaba la herejía, tan solo encuentra respuesta en un contexto religioso en el que las órdenes mendicantes gozaban de un estatus privilegiado frente al clero secular. De hecho, ante esta realidad se alarmaron los religiosos quienes vieron en este fenómeno social una mengua de sus ingresos frente a los donativos que comenzó a recibir la parroquia de San Andrés debido a la excepcional popularidad del *Pare Simó*. Todo ello fraccionó la sociedad valenciana hasta tal punto que las autoridades políticas y eclesiásticas se decantaron por una u otra causa. Por poner un ejemplo, los antisimonistas contaron meses después de la muerte de Francisco Jerónimo Simón con el respaldo del nuevo arzobispo, el dominico Isidoro Aliaga, nombrado prelado de la diócesis de Valencia el 26 de marzo de 1612, pero quien no entró en la ciudad hasta el 4 de noviembre de dicho año.⁷ Un periodo demasiado largo con sede vacante, por lo que el vacío eclesiástico fue aprovechado por los simonistas para difundir vertiginosamente la devoción popular al pretendido santo mediante estampas, o por la atribución de cientos de milagros acaecidos después de la muerte del clérigo.⁸

6. Sobre la reconstrucción de la vida del beneficiado de San Andrés, Francisco Jerónimo Simón, la situación social y espiritual, y el pleito que se produjo después de su muerte recomendamos de FRANCISCO PONS FUSTER: *La espiritualidad valenciana: el Iluminismo en los siglos XVI y XVII*. Tesis doctoral dirigida por Antonio Mestre (dir. tes.). Universitat de València (1990); el trabajo de RAMÓN ROBRES LLUCH: «Pasión religiosa y literatura secreta en la València de Miguel Molinos (1612-1625)», en *Anthologica annua*, N.º. 26-27, 1979-1980. El autor parte de las gestiones realizadas por Miguel de Molinos, enviado a Roma, entre otras cosas, para gestionar el proceso de beatificación del humilde beneficiado de la parroquia de San Andrés. Tras el fracaso de la comisión se produce un cambio negativo, y fundamentalmente despectivo, en las biografías de Simón. Robres Lluch contrasta los manuscritos hallados en detrimento del clérigo con su vida humilde y discreta.

7. EMILIO CALLADO ESTELA: *Iglesia, poder y sociedad en el siglo XVII. El arzobispo de Valencia fray Isidoro Aliaga*. València: Generalitat Valenciana, 2001, pp. 35, 40-41.

8. El contexto social, religioso y político valenciano después del fallecimiento de Francisco Jerónimo Simón de la Valencia del XVII ha sido suficientemente tratado. En este sentido recomendamos a FRANCISCO PONS FUSTER: «La proyección social de la santidad frustrada...»; Sobre la exaltación devocional, la actitud del arzobispo Aliaga o la postura del hermano del prelado, fray Luis Aliaga, nombrado inquisidor general, véase de RAMÓN ROBRES LLUCH: «Pasión religiosa y literatura secreta...», pp. 371-395.



Fig. 1. Interior de San Juan de la Cruz, antigua de San Andrés. Foto: G. Soriano Martínez

No menos notorio fue el movimiento artístico que se generó en torno a la figura de Jerónimo Simón por toda Europa,⁹ propagado por pintores de la talla de Francisco Ribalta o de Pedro Pablo Rubens.¹⁰ El mismo Felipe III conservó en el Alcázar de Madrid «una pintura al óleo de Cristo con la cruz a cuestras, en lienzo, sobre tabla, y el hermano mosén Francisco de Valencia de rodillas con moldura de ébano», e igualmente al duque de Lerma se envió un retrato del Siervo de Dios, y «no había señora de la Corte que no luciese un pequeño retrato de Simón guarnecido en oro», y hasta Roma llegó un retrato del clérigo realizado por Ribalta para el papa Pablo V.¹¹ No iba a ser menos el centro propagador, así el clero de San Andrés encargó a Francisco Ribalta un cuadro que reflejase la visión que tuvo el *Pare Simó* de Cristo con la Cruz a cuestras y que sirvió de «altar a la capilla nueva donde reposaba su cuerpo»¹² (figura 2).

9. M. FALOMIR FAUS: «Imágenes de una santidad frustrada: el culto a Francisco Jerónimo Simón, 1612-1619», en *LOCVS AMENVS* 4, 1998-1999. Departament d'Art i Musicologia de la Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 171-183.

10. *Ibíd.*, p. 172.

11. *Ibíd.*, p. 176.

12. Según Falomir Faus, el lienzo que ornamentó la capilla es probablemente el que se conserva en la National Gallery de Londres, siendo este el mejor legado de la causa simonista (M. FALOMIR FAUS: «Imágenes de una santidad frustrada...», p. 175).



Fig. 2. Ribalta. *Visión del padre Francisco Jerónimo Simón* 1612. Se conserva actualmente en The National Gallery de Londres. Dicha obra fue retocada posteriormente ante el dictamen que había promulgado la Inquisición en contra del culto al Pare Simó, y fue reconvertido el personaje que aparece abrazado a la cruz de Cristo en S. Ignacio de Loyola. La National Gallery se encargó de eliminar los repintes. Imagen: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/francisco-ribalta-the-vision-of-father-simon>

La beatificación de Jerónimo Simón se frustró a los siete años de su fallecimiento cuando la Inquisición promulgó en 1619 un decreto prohibiendo la devoción en altares o capillas. Y ello a pesar de que la causa simonista tenía a su favor aliados tan notables como el archiduque Alberto de Austria, quien aseguró haber sido curado de la gota por un objeto –mantenido como reliquia– de Simón, propiedad de su mujer Isabel Clara Eugenia, propagándose de esta manera por Amberes imágenes del clérigo valenciano.¹³

Sin embargo, pese a los obstáculos y el fracaso de santidad de Francisco Jerónimo Simón, el edificio parroquial vio concluido sus obras en 1612 gracias, en gran medida –recordando, así, la afirmación de Orellana–, a la euforia y devoción social.¹⁴

LA CAPILLA DEL SANTO CRISTO. LOS DONANTES DE LAS LÁMPARAS VOTIVAS Y LOS INVENTARIOS DE MOSÉN SIMÓN EN 1667

El 2 de marzo de 1619 Jaime Antonio Calaf, el miembro más joven de la Inquisición de Valencia en aquel entonces, leyó en la iglesia mayor –o más bien, intentó leer ante la enardecida masa que se agolpaba en el interior de la catedral– el edicto sobre Francisco Jerónimo Simón.¹⁵ Como apuntábamos anteriormente, tan solo habían transcurrido siete años desde la muerte del *Pare Simó*, sin embargo, fue un tiempo más que suficiente para que aumentase la tensión espiritual entre los detractores y los partidarios de la causa simonista.

En cualquier caso, en el mandato se detallaban infinidad de prohibiciones contra el culto del frustrado santo. Y así, del polémico edicto destacamos los siguientes fragmentos:

[...] Nos consta que en la veneración que así en esta ciudad de Valencia, como en otras partes se ha hecho y se hace a la memoria del venerable padre Francisco Hieronimo Simón Sacerdote difunto, se excede contra los dichos decretos apostólicos, movido el pueblo de piedad, aunque no bien entendida [...] que nuestro padre Paulo Quinto, por especial decreto de la General Inquisición de Roma, comentó y mandó al Ilustrísimo Señor Inquisidor General proveyese como los dichos excesos se remedien y castiguen, especificando algunos de ellos.

[...] mandamos que en el altar donde está el cuerpo de dicho sacerdote Francisco Hieronimo Simón no se celebre ni diga misa hasta nueva orden de la Santa Sede Apostólica.

13. M. FALOMIR FAUS: «Imágenes de una santidad frustrada...», p. 176.

14. *Ibidem*, p. 175.

15. RAMÓN ROBRES LLUCH: «Pasión religiosa y literatura secreta...», p. 389.

[...] Ítem prohibimos el cáliz que está en la parroquia de San Andrés que llaman del dicho Pare Simó, y otra cualquier reliquia suya que esté expuesta a pública devoción y reverencia.
Ítem la lámpara o lámparas que estuvieren o ardiesen en veneración del dicho Venerable Sacerdote [...].¹⁶

Apenas pudo terminar el inquisidor de leer el edicto, pues poco tardaron los partidarios simonistas en provocar un auténtico motín en el interior de la Iglesia Mayor. Ante la prohibición de la devoción al clérigo Simón se generó un clima de violencia por toda la ciudad como consecuencia de la injusticia que el pueblo valenciano sintió ante la forma tan desigual de medir la santidad de los frailes –a los que incluso se podía venerar sin estar canonizados– y la de los clérigos seculares. Aunque no toda la sociedad fue partidaria de subir a los altares a un humilde sacerdote, lo cierto es que la inmensa mayoría había mantenido muy vivo el recuerdo del *Pare Simó* con la esperanza de que la iglesia hiciese oficial su vida heroica y virtuosa.¹⁷

A continuación de hacer público el edicto inquisitorial, el *bayle* general, Villerich Carrós, en cumplimiento de lo ordenado, retiró el altar y la imagen de mosén Simón.¹⁸ Según acta notarial, consta que el 28 de abril del año 1612 el cuerpo del venerable fue depositado bajo el altar de la Resurrección.¹⁹ Sin embargo, hasta el momento, nada más se sabe de la capilla que acogió el cuerpo de Francisco Jerónimo Simón con posterioridad a la fecha indicada, lo que contrasta con las noticias que se tienen de la devoción que continuó teniendo la sociedad civil al «santo» hasta principios del XVIII.²⁰

Con todo ello, el año 1667 es muy significativo en relación con el asunto que nos ocupa porque en aquellos tiempos se realizó una visita pastoral a la parroquia de San Andrés.²¹ Estas inspecciones recogían documentación tan interesante como las advocaciones de las capillas, los fundadores de beneficios, es decir, las instituciones a través de las cuales se ornamentaban las capillas, o los inventarios en los que se mostraban los ornamentos que se

16. *Ibidem*, pp. 389-391.

17. Véase: FRANCISCO PONS FUSTER: «La proyección social de la santidad frustrada...», pp. 150-183.

18. *Ibidem*, p. 175.

19. RAMÓN ROBRES LLUCH: «Pasión religiosa y literatura secreta...», p. 321.

20. FRANCISCO. PONS FUSTER: «La proyección social de la santidad frustrada...», p. 183.

21. Archivo de la Catedral de Valencia (ACV): *Visita pastoral (sede vacante) a los templos parroquiales de San Andrés, San Valero y Santo Tomás, y a la capilla y la Cofradía de Nuestra Señora de los Desamparados, de la ciudad de Valencia*. ACV. Legajo 604 bis.

Deseo manifestar mi gratitud a D. Vicente Pons Alós (canónigo archivero y bibliotecario de la Catedral de Valencia) y a Juan Ignacio Pérez Giménez (técnico del Archivo de la Catedral de Valencia). Ambos han facilitado en todo momento la consulta de la documentación que se conserva en el Archivo de la Catedral.

En relación con otras visitas pastorales trabajadas en nuestra investigación nos ha llamado la atención la que nos ocupa de la parroquia de San Andrés por el detallismo con el que se citan los diversos inventarios del templo. Asimismo, la inspección a San Andrés recoge con exhaustividad las capillas y los beneficios fundados en ellas, instituciones y ámbitos que hemos repasado minuciosamente.

conservaban en el templo. Y así, la documentación nos muestra que en la capilla del Santo Cristo se albergaban los restos de mosén Francesc Geroni Simó²² (figura 3). Pero, además, en dicho ámbito ardían las *Llanties* (lámparas votivas) de personajes tan relevantes como Enric Tallada, señor de Novelé, de Rodrigo Calderón, conde de la Oliva, de Felipe de Cardona, marqués de Guadalest; del Ilustrísimo Marqués de Cantillana; o del serenísimo Señor Archiduque de Austria y Conde de Flandes y de Margarita de Austria, monja descalza.²³

Igualmente, son muy ricos en noticias los inventarios de la capilla del Cristo que resultan, cuando menos, desconcertantes, sobre todo si tenemos en cuenta las pormenorizadas prohibiciones de 1619. De hecho, de los extensos listados del clérigo –por tanto, no fue un solo registro, sino dos– destacamos «un cáliz con patena en el cual decía misa el venerable mosén Francesc Geroni Simó». ²⁴ El recipiente con el que consagraba el *Pare Simó* estaba custodiado en 1667 en el armario donde, también, se conservaban los atavíos del venerable. De este modo, nos encontramos con incontables adornos que

22. Referente a la ubicación de la capilla del *Pare Simó* nos encontramos con noticias contradictorias. Según Mercedes Gómez-Ferrer Lozano, en la ampliación del templo «se añadían además dos capillas en el espacio comprendido entre las capillas hornacinas y el campanario a la izquierda del templo, denominadas *capilla de Nuestra Señora y del Padre Mosén Simón*. Estos espacios, hoy profundamente remodelados, funcionaban como capillas independientes con su correspondiente sacristía, y entrada por el exterior, en cuyo centro se situaron emblemas eucarísticos al convertir la capilla del Padre Mosén Simó en Capilla de Comunión, tras el escándalo que se produjo sobre este personaje y la prohibición de culto dictada por el obispo en 1613, al año siguiente de su muerte». M. GÓMEZ-FERRER: «La antigua Iglesia parroquial de San Andrés...», p. 251; Por otro lado, a juzgar por Orellana la capilla del Santo Cristo era la segunda a la derecha según se entra al templo. Por tanto, la titularidad que proporciona el historiador coincide con la que en la visita pastoral se especifica que estaba depositado el cuerpo del venerable. Sin embargo, el documento del xvii no detalla la ubicación de capillas o altares, es decir, si estaban en el lado del Evangelio o en el de la epístola, no obstante, los azulejos que ornamentan los muros avalan la titularidad proporcionada por Orellana. (V. MARCO GARCÍA: «La decoración pictórica de la iglesia de San Juan de la Cruz, antigua parroquia de San Andrés de Valencia», en *La Gloria del Barroco. La Llum de les Imatges*. Garin Lombart, F. - Pons Alós, V. (comisarios). València: Generalitat Valenciana, 2009-2010, p. 518). Con todo ello, cabe la posibilidad de una primigenia capilla funeraria y posteriores traslados del féretro. Dicha hipótesis queda avalada ante la información que nos aportan los siguientes documentos: «Por uno de los procesos que se formaron en la curia eclesiástica, y otros instrumentos y papeles, consta que el día sábado, 28 de abril del año 1612, que fue el cuarto después de la muerte, fue depositado el siervo de Dios bajo la mesa del altar mayor de la Resurrección [...]». RAMÓN ROBRES LLUCH: «Pasión religiosa y literatura secreta...», p. 321. Sin embargo, todo ello lo encontramos complejo, por lo que nos limitamos a mostrar lo que aparece en la fuente primaria de 1667, y es la titularidad de la capilla del Santo Cristo, lugar donde estaba depositado el venerable en aquel entonces.

23. *Visita pastoral (sede vacante) a los templos parroquiales de San Andrés, San Valero y Santo Tomás, y a la capilla y la Cofradía de Nuestra Señora de los Desamparados, de la ciudad de Valencia*. Acv. Legajo 604 bis, s.f.

24. «*Inventari dels ornaments presentats al venerable mossén Francesc Geroni Simó*» y el «*Inventari de tota la roba, ornaments presentades de or i plata de la capella del Cristo a on esta depositat los cos del venerable Geroni Simó, Prevere Beneficiat en esta Iglesia de St. Andreu fet en la visita del any 1665 sent sacrista el Dr. Pere Trauer, pbo*» («Inventario de toda la ropa, ornamentos presentados de oro y plata en la capilla del Cristo en donde está depositado el cuerpo del venerable Jerónimo Simón, presbítero y beneficiado de esta iglesia de San Andrés, hecho en la visita del año 1665, siendo sacristán el Dr. Pere Trauer, pbo.») en: *Visita pastoral (sede vacante) a los templos parroquiales de San Andrés, San Valero y Santo Tomás, y a la capilla y la Cofradía de Nuestra Señora de los Desamparados, de la ciudad de Valencia*. Acv. Legajo 604 bis, s.f.

se anotaron en aquel año entre los que citamos infinidad de bordados en oro sobre seda; cruces de plata y oro, bolas de jaspe; relicarios con las reliquias de Simón; cuadro de plata de la Natividad de Nuestro Señor Jesucristo;²⁵ una caja forrada de terciopelo carmesí con el escudo de las armas del marqués de Caracena; una Purísima Concepción sobre una concha con aro de oro; cadenas; una planta de plata con la imagen del *Pare Simó*; así como abundantes campanitas, cucharas de plata o rosarios de coral, oro, plata.²⁶

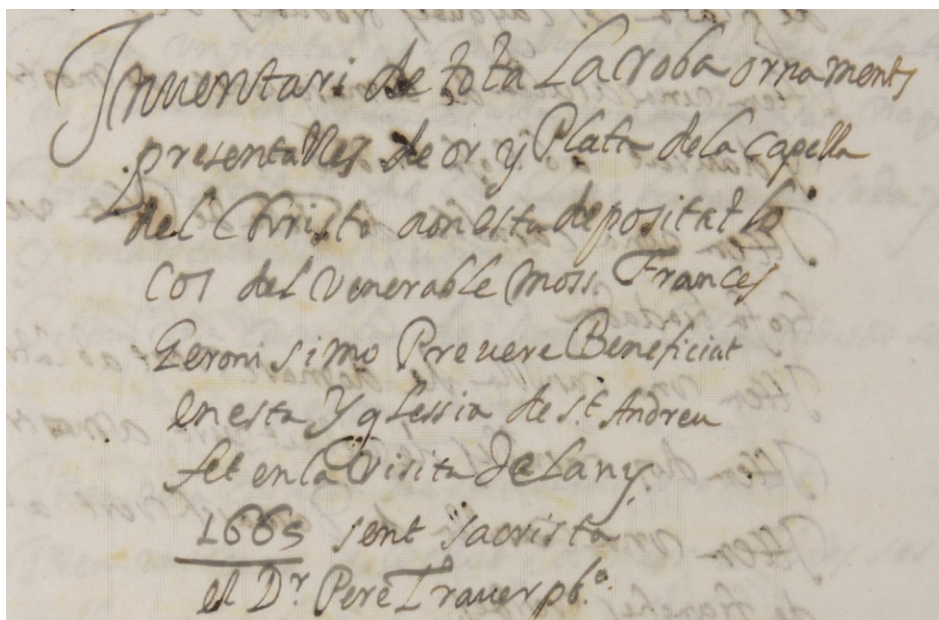


Fig. 3. Fragmento inédito de la visita pastoral a la iglesia de S. André en 1667 y en el que se puede documentar la capilla donde estaba enterrado el padre Jerónimo Simón. Imagen: *Visita pastoral (sede vacante) a los templos parroquiales de San Andrés, San Valero y Santo Tomás, y a la capilla y la Cofradía de Nuestra Señora de los Desamparados de la ciudad de Valencia*. ACV, leg. 604 bis (1667), s.f.

25. *Ibidem*.

26. *Visita pastoral (sede vacante) a los templos parroquiales de San Andrés, San Valero y Santo Tomás, y a la capilla y la Cofradía de Nuestra Señora de los Desamparados, de la ciudad de Valencia*. ACV. Legajo 604 bis, s.f.

UNA POSIBLE RELACIÓN DE LA CASA DE AUSTRIA CON LAS PINTURAS DEL SIGLO XVIII EN EL INTERIOR DE LA PARROQUIA DE SAN ANDRÉS

La categoría social de los contribuyentes a la devoción del *Pare Simó* –transcurridos más de cincuenta años desde su fallecimiento– es muy significativa porque supone un punto de partida en la acogida de nuevas hipótesis.

Por ejemplo, entre los donantes de las lámparas votivas destaca el marqués de Caracena, por tanto, se trataba del virrey de Valencia, Hernando Carrillo. De hecho, cabe recordar que el representante de la monarquía en nuestra ciudad había sido «uno de los responsables del auge simonista».²⁷ Igualmente, salta a la vista Rodrigo Calderón, conde de la Oliva, nacido en Amberes alrededor de 1576. El mencionado personaje fue, ni más ni menos, que ministro de Felipe III y mano derecha del duque de Lerma. Calderón fue un gran importador de obras flamencas en España, especialmente de Rubens, del que poseyó importantes pinturas entre las que destaca *La Adoración de los Magos* (Museo del Prado). Además, el relevante político adquirió sendos retratos del archiduque Alberto y de la archiduquesa Isabel Clara Eugenia, ejecutados por el mismo Rubens y Jan Brueghel.²⁸

Precisamente, entre los donantes piadosos que se citan en la inspección de 1667 llama la atención la presencia del serenísimo Señor Archiduque de Austria y Conde de Flandes, por tanto, si nos ubicamos en el contexto histórico después de la muerte de Francisco Jerónimo Simón estaríamos hablando de Alberto de Austria (1598-1621), hijo de Maximiliano II, emperador del Sacro Imperio, y la infanta María, hermana de Felipe II. El archiduque fue convertido en rey consorte de los Países Bajos al casarse con Isabel Clara Eugenia, hija de Felipe II.²⁹ Todo ello nos recuerda, como apuntábamos arriba, que Alberto de Austria y su mujer Isabel fueron los aliados más notables de la causa simonista, por lo que no es de extrañar que los ilustres personajes dejasen pagadas las lámparas votivas que ardían años después de la muerte de los soberanos.

27. FRANCISCO PONS FUSTER: «La proyección social de la santidad frustrada...», p. 170.

28. MUSEO NACIONAL DEL PRADO: *Colección Rodrigo Calderón, marqués de Siete Iglesias*. <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/coleccion-de-rodrigo-calderon-marques-de-siete/f625da44-31e6-4735-bccd-56e00017417c> (consultado 12/02/2021).

29. Sin pretender extendernos en la bibliografía, citamos sobre las estrategias matrimoniales de Felipe II para con su hija Isabel Clara Eugenia, por ejemplo, a ELISA GARCÍA PRIETO: *La infanta Isabel Clara Eugenia de Austria, la formación de una princesa europea y su entorno cortesano*. Tesis inédita de la Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia Moderna, leída el 16-01-2013, pp. 248-329.

Los citados monarcas sobresalieron –más que por su gestión política—³⁰ por su mecenazgo artístico.³¹ En realidad, en una búsqueda de poder vieron en las artes la posibilidad de convertir la corte flamenca en referente europeo al modo que había surgido en los grandes principados en la Italia del Renacimiento. De hecho, promocionaron, por ejemplo, a pintores de la talla de Peter Paul Rubens, a Jan Brueghel el Viejo o a Anton van Dick; pero también fundaron importantes fábricas de brocados o construyeron imponentes templos en los que se pretendía propagar el ideal católico. Estas construcciones que los gobernadores de los Países Bajos mandaron llevar a cabo nos recuerdan unos de los pilares dinásticos de los Habsburgo, la defensa de la religión católica en un contexto en el que esta se vio amenazada por el cisma luterano.³²

Con todo, focalizamos en el espacio por el que se accede en la actualidad a la capilla de Comunión, terminada en 1741,³³ y allí nos detenemos en una pareja de lienzos de José Vergara (1726-1799) considerados «los mejores y más interesantes de todo el conjunto pictórico de la parroquia».³⁴ En ellos se representan escenas de temática eucarística; el lienzo que decora la pared lateral izquierda representa el *Triunfo de la Fe Eucarística sobre la Herejía, la Envidia y la Discordia* (figura 4), y en frente contemplamos, del mismo autor, *Rodolfo de Habsburgo cede su caballo a un sacerdote que porta el viático*³⁵ (figura 5).

30. Véase, por ejemplo, la investigación de JOSÉ MARTÍNEZ MILLÁN: «Isabel Clara Eugenia, ¿una infanta castellana?», en *Docta y sabia Atenea: studia in honorem Lia Schwartz*. Sagrario López Poza (ed. lit.), Nieves Pena Sueiro (ed. lit.), Mariano de la Campa Gutiérrez (ed. lit.), Isabel Pérez Cuenca (ed. lit.), Susan Byrne (ed. lit.), Almudena Vidorreta Torres (ed. lit.), 2019, pp. 506-524. Así mismo, Martínez Millán, basándose en la tesis doctoral de Cordula van Wyhe, sobre Isabel Clara Eugenia, repasa la estrategia política basada en las virtudes católicas. (Ibídem, pp. 524-529).

31. Véase de ALBERTO MARTÍNEZ RIPOLL: «Política artística de los archiduques Alberto e Isabel» (Documento de internet disponible en: www.artehistoria.com). Consultado el 15/01/2021.

32. Al respecto, véase, CHRISTOPHER BROWN: *Rubens y los archiduques*. Madrid, 2000. *El arte en la Corte de los Archiduques Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia (1598-1633). Un reino imaginado*. [Catálogo Exposición]. Palacio Real, 2 de diciembre de 1999 - 27 enero de 2000. Madrid, 2000; MATÍAS DÍAZ PADRÓN: *Peter Paul Rubens: El Archiduque Alberto de Austria: el medio, el espacio y el tiempo*. Madrid: Instituto Moll. Barcelona: Epiarte. 2013; MAMUEL MONGE: «Archiduque Alberto, El rey mecenas», en *La Aventura de la historia*, n.º. 200, 2015 (ejemplar dedicado a: *Especial número 200*), pp. 22-25.

33. El patronato de la misma la ostentaron los pescadores, y su construcción constituye un templo aparte, paralelo a la antigua parroquia (F. PINGARRÓN: *La Arquitectura Religiosa...* p. 154).

34. V. MARCO GARCÍA: «La decoración pictórica de la iglesia de San Juan de la Cruz...», p. 518.

35. «Rodolfo, nacido en Limburgo en 1218, era hijo del conde Alberto IV; aliado con el Papa impuso la paz en sus estados, fundando la dinastía de los Habsburgo, que dominaría parte de Europa durante tres siglos. El acto de devoción del conde, que cedió su montura a un sacerdote para que llevara más dignamente la Eucaristía a un enfermo, expresa la fuerza del dogma eucarístico». DAVID VILAPLANA: «Pinturas de José Vergara en la antigua iglesia de San Andrés de Valencia», en *Archivo de Arte Valenciano*, n.º. 75, 1994, p. 79. Sobre la actividad artística del pintor José Vergara recomendamos de DAVID GIMILO SANZ: *José Vergara (1726-1799). Del tardobarroco al clasicismo dieciochesco*. València: Generalitat Valenciana, 2005.



Fig. 4. José Vergara. *Triunfo de la Fe Eucarística sobre la Herejía, la Envidia y la Discordia* (izq.). Foto: Guillermo Soriano Martínez

Fig. 5. José Vergara. *Rodolfo de Habsburgo cede su caballo a un sacerdote que porta el viático* (dcha.). Foto: Guillermo Soriano Martínez

Dicho ámbito se encuentra junto a la antigua capilla del Santo Cristo, actual del Niño Jesús de Praga. Tanto los azulejos del zócalo que envuelve la capilla (figura 6), confeccionados entre 1750 y 1775,³⁶ como los lienzos atribuidos a Antonio Villanueva, realizados entre 1755 y 1760,³⁷ aluden a escenas de la Pasión de Cristo. Por tanto, estas representaciones podrían enlazarse con la capilla que en 1667 se recoge como la imagen de la Pasión de Cristo Nuestro Señor. De esta forma, recordamos que en la fuente primaria del siglo xvii se citaron correlativamente dos capillas que podemos relacionar con estos ámbitos, la recién mencionada de la Imagen de Cristo y la otra del Santo Crucifijo, donde según el documento estaba depositado el cuerpo de Francisco Jerónimo Simón.³⁸

36. Los zócalos de azulejería de la antigua parroquia de San Andrés contienen más de 6.000 piezas de estilo barroco, confeccionadas entre 1750 y 1775. La Fundación de la Comunidad Valenciana «La Luz de las Imágenes» restauró alrededor de 4.300 azulejos. (ANDRÉS BALLESTEROS LABRADO: «Zócalos de azulejería valenciana de la Iglesia de San Juan de la Cruz», en *La Gloria del Barroco...*, pp. 608-610).

37. V. MARCO GARCÍA: «La decoración pictórica de la iglesia de San Juan de la Cruz...», p. 518.

38. En la visita pastoral del xvii se mencionan por separado dos capillas, una la de la *Imagen de la Pasión de Cristo* y otra del *Santo Crucifijo*, donde según el documento estaba depositado el cuerpo de Francisco Jerónimo Simón. En consecuencia, únicamente podemos subrayar, una vez más, la complejidad que supone identificar las distintas advocaciones con el espacio que tuvieron cada una de las capillas. Con todo, en nuestra investigación hemos seguido el mismo orden que se llevó a cabo en la inspección de 1667 con la finalidad de no manipular ni alterar el documento, por lo que destacamos que ambas capillas se citan seguidas, primero la de la Imagen de la Pasión y después la del Santo Crucifijo. En este sentido, nos encontramos ante la posibilidad de que una de las dos capillas estuviese en el actual acceso a la capilla de la Comunión, construida entre 1737 y 1741. Por consiguiente, al edificarse como anexa a la iglesia, la anterior capilla, desde donde se conectaron ambas estructuras, debió de ser también remodelada. A lo que podemos añadir el proyecto de reforma ornamental del xviii de todo el interior del templo, por



Fig. 6. Azulejos del siglo XVIII que representan los símbolos de la Pasión de Cristo.
Foto: Soriano Martínez

Más allá de los espacios físicos de las dos capillas, nos llama la atención la temática de las importantes obras artísticas de Vergara, realizadas por lo menos setenta años después de que las lámparas votivas del archiduque fueran registradas en la inspección de 1667. Por un lado, la simbolización de la fe católica en todo su triunfo y esplendor es fácilmente relacionable con la estrategia llevada a cabo por Alberto e Isabel, quienes impusieron en los Países Bajos el catolicismo en un intento de consolidar la Contrarreforma. Y, por otro, todavía resulta más llamativa –sobre todo si lo unimos a lo anteriormente comentado– la personalidad del representado en el otro lienzo, Rodolfo de Habsburgo, en alusión al fundador de la dinastía de los Habsburgo en el XIII, quien con el papa impuso la paz en sus estados, pero que, a su vez, recuerda al hermano mayor del archiduque, llamado Rodolfo. Por el mismo motivo, citamos otro lienzo, ubicado en otra capilla próxima a la del Santo Cristo, antigua de San Juan Nepomuceno, actual de San Vicente Mártir.³⁹ De la pareja de lienzos que ornamentan este ámbito nos centramos en el que representa *El banquete de Wenceslao de Luxemburgo* (figura 7), realizado

lo que fundamentar las advocaciones del XVII en función de la ornamentación del XVIII resulta bastante arriesgado, aunque por otra parte lo lógico es que se diese una continuidad a los ámbitos.

Para ello, hemos contrastado la información de J. BÉRCHEZ y M. GÓMEZ-FERRER: «Iglesia de San Juan de la Cruz, antigua de San Andrés...», p. 174, con todas las advocaciones y todos los beneficios, junto con los fundadores de los mismos, que se citan *Visita pastoral (sede vacante) a los templos parroquiales de San Andrés, San Valero y Santo Tomás, y a la capilla y la Cofradía de Nuestra Señora de los Desamparados, de la ciudad de Valencia*. ACV. Legajo 604 bis.

39. Junto a la de la Virgen de los Desamparados es la de mayores proporciones del templo debido a que en ella se ubicó, probablemente, la capilla de la Comunión antes de que se edificase la capilla Eucarística del siglo XVIII. Quizás, se habilitó este ámbito para albergar el Santísimo Sacramento al cerrarse la anterior a los pies del templo, justo en el lado contrario, donde, según Mercedes Gómez-Ferrer, había estado previamente la del padre mossén Simó (J. BÉRCHEZ y M. GÓMEZ-FERRER: «Iglesia de San Juan de la Cruz, antigua de San Andrés...», en *Monumentos Comunidad Valenciana...*, p. 174; F. PINGARRÓN: *La Arquitectura Religiosa...*, p. 152).

por Evaristo Muñoz en 1730.⁴⁰ Curiosamente, la biografía de Wenceslao de Luxemburgo (1363-1419), rey de Bohemia en un contexto de guerras civiles entre los estados del Sacro Imperio Germano y en pleno Cisma de Occidente, recuerda las propias dificultades políticas y religiosas vividas por el propio archiduque. Pero, además, al igual que en la anterior pintura de Vergara, la representación de Wenceslao podría, igualmente, relacionarse con el hermano menor de Alberto de Austria.

Y si, además, continuamos con los personajes de los Habsburgo que se mencionan como devotos del *Pare Simó* salta a la vista Margarita de Austria, monja descalza. La archiduquesa (Viena, 1567-Madrid 1633) fue hija de la emperatriz María (hermana de Felipe II) y de Maximiliano II, emperador del Sacro Imperio, por tanto, nieta del emperador Carlos I y de Isabel de Portugal, prima de Isabel Clara Eugenia y hermana del archiduque Alberto.⁴¹ A los 17 años de edad entró en el convento de clausura de las Descalzas Reales de Madrid acompañando a su madre viuda, y allí terminó profesando como religiosa con el nombre de Sor Margarita de la Cruz.

Así mismo, en ese marco histórico es importante recordar el desposorio de Isabel Clara Eugenia con el archiduque Alberto, el cual tuvo lugar en la iglesia catedral de Ferrara al mismo tiempo que se celebraba, también por poderes, el casamiento de Margarita de Austria (hija de los archiduques Carlos de Austria y María de Baviera) y Felipe III.⁴² Pero más que el doble enlace, lo que nos interesa traer a la memoria es la ceremonia dedicada a los nuevos matrimonios, es decir, la que se celebró en 1599 en Valencia, lugar elegido para las bodas reales.⁴³ De hecho, nuestra ciudad se convirtió durante una temporada en la capital de la monarquía y así las dos mujeres, Isabel Clara Eugenia y Margarita de Austria, confirmaron sus matrimonios –que se habían llevado a cabo, como apuntábamos arriba, por poderes en Ferrara– entre el archiduque Alberto y Felipe III. No cabe la menor duda de que la capital del Turia permaneció vivamente en el recuerdo de los reyes y más

40. La pareja de lienzos que adornan sus muros son de Evaristo Muñoz del año 1730. La otra pintura representa *El Martirio de S. Juan Nepomuceno*, que posiblemente encargó la hermandad que en esta capilla estaba instituida. No obstante, según la publicación de la Gloria del Barroco, los lienzos no forman parte del proyecto de reforma de mediados del XVIII, aunque se respetaron y se adaptaron a este espacio mediante la inserción de marcos acordes a la nueva ornamentación (V. MARCO GARCÍA: «La decoración pictórica de la iglesia de San Juan de la Cruz...», p. 516).

41. Sobre el vínculo familiar y armónico de Isabel Clara Eugenia y su prima Margarita, citamos la investigación de ELISA GARCÍA PRIETO: *La infanta Isabel Clara Eugenia de Austria...* p. 245; de la misma autora: «Antes de Flandes. La correspondencia de Isabel Clara Eugenia con Felipe III desde las Descalzas Reales en el otoño de 1598», en *Chronica nova: Revista de historia moderna de la Universidad de Granada*, n° 40, 2014 (ejemplar dedicado a: Ejército y sociedad en la España Moderna), p. 335.

42. FÉLIX LABRADOR ARROYO: «Ceremonias regias en torno a Margarita de Austria y su propagación literaria y artística a través de las entradas de 1598 y 1599». Antonio Rey Hazas, Mariano de la Campa Gutiérrez, Esther Jiménez Pablo (coord.). *La corte del barroco: textos literarios, avisos, manuales de corte, etiqueta y oratoria*. Madrid: Polifemo, 2016, pp. 348-349; ELISA GARCÍA PRIETO: «Antes de Flandes. La correspondencia...», p. 336.

43. FÉLIX LABRADOR ARROYO: «Ceremonias regias en torno a Margarita de Austria...», p. 360.

si rememoramos el engalanamiento de Valencia, la cantidad de gentes que llegaron para la ocasión o las espectaculares celebraciones que se prepararon para estar a la altura de tan regio acontecimiento.⁴⁴

Apenas un par de años después comenzaron las obras de reedificación del edificio parroquial de San Andrés, con el respaldo del arzobispo Juan de Ribera, quien había bendecido en 1599 la boda entre Felipe III y Margarita de Austria en la catedral valenciana. Y tan solo doce años más tarde falleció el venerable Jerónimo Simón.

Con todo ello, retomamos los lienzos de José Vergara y de Evaristo Muñoz, los tres relacionados con la familia de Habsburgo. Entre las propuestas lanzadas, en un deseo de justificar la existencia de estas pinturas con representaciones tan poco frecuentes en nuestra tierra –no así la temática eucarística, y más si tenemos en cuenta el lugar donde fueron destinadas, en el acceso a la capilla de la Comunión–, destaca la que considera que las obras fueron realizadas por ser san Andrés patrono de los Habsburgo, mientras que otros autores afirman que se llevaron a cabo en recuerdo al rey Andrés II de Hungría, suegro del propio Jaime I.⁴⁵ Pero, además, en este afán de encontrar los motivos que llevaron a realizar las representaciones de las obras de arte mencionadas tampoco podemos olvidar a Carlos de Austria, proclamado rey de los valencianos el 16 de diciembre de 1705. Su entrada en la capital del Turia el 30 de septiembre de 1706 y el juramento de los Fueros en la catedral el 10 de octubre con su mano sobre la espada de Jaime I⁴⁶ conllevó a que buena parte de los habitantes apoyaran en plena Guerra de Sucesión al Habsburgo en contra del candidato Borbón, Felipe V. Sabido es que tras la batalla de Almansa en 1707 Felipe V justificó la abolición de los Fueros del Reino de Valencia, implantando su dominio bajo las leyes de Castilla.⁴⁷

Lo cierto es que de lo anterior no hay referencias documentales que relacionen las opciones planteadas con las pinturas llevadas a cabo por Vergara o Muñoz, por lo que no podemos afirmar ningún supuesto. Ahora bien, las noticias sobre los donantes de las lámparas votivas, hasta ahora inéditas, pueden servir para arrojar algo de luz sobre el motivo que llevó a representar a miembros de la Casa de Austria en los relevantes lienzos. Sabemos que las pinturas se efectuaron casi ochenta años después de la localización de las ofrendas en 1667, sin embargo, estas confirman la devoción particular de los Habsburgo en la parroquia valenciana. Sin duda alguna, los notables personajes debieron valorar

44. *Ibidem*, p. 363.

45. V. MARCO GARCÍA: «La decoración pictórica de la iglesia de San Juan de la Cruz...», p. 519.

46. Véase: CARMEN PÉREZ APARICIO: «El archiduque Carlos y el Reino de Valencia. Las directrices de gobierno del nuevo rey», en *El compromiso de Caspe (1412), cambios dinásticos y constitucionalismo en la Corona de Aragón*, María Isabel Falcón Pérez (coord.), Ibercaja: Diputación General de Aragón, 2013. Recoge los contenidos presentados a: Congreso de Historia de la Corona de Aragón (19. 2012. Zaragoza), pp. 286 y 290.

47. Recomendamos de CARMEN PÉREZ APARICIO: «Felipe V y la abolición de los Fueros valencianos. ¿Por justo derecho de la conquista?», en *A la sombra de las catedrales: cultura, poder y guerra en la Edad Moderna*. coord. por Cristina Borreguero Beltrán, Óscar Raúl Melgosa Oter, Ángela Pereda López, Asunción Retortillo Atienza, Universidad de Burgos, Servicio de Publicaciones e Imagen Institucional, 2021, pp. 1573-1592.

la reconstrucción del templo a finales del xvi, coincidente, como vimos, con su estancia en la capital, pero, fundamentalmente, la piedad que profesaron al *Pare Simó* permite establecer una relación de los lienzos con el archiduque Alberto, quien afirmó –como ya mencionamos– haber sido curado de los ataques de gota gracias a la fe de su esposa, Isabel Clara Eugenia, al clérigo valenciano.

El archiduque Alberto de Austria falleció el 13 de julio de 1621 y Sor Margarita de la Cruz, o Margarita de Austria, el 5 de julio de 1633. Por tanto, ninguno de los dos estaba vivo cuando se realizó la visita pastoral en 1667, no obstante, gracias a la fuente escrita podemos confirmar que las lámparas votivas ardían en aquel entonces en la capilla del Santo Cristo.⁴⁸ Por ello, no es tan descabellado pensar –teniendo en cuenta las importantes muestras de interés de los Habsburgo por Francisco Jerónimo Simón– que los feligreses de la parroquia de San Andrés⁴⁹ mantuvieran durante años en la memoria a tan regios devotos, lo que pudo plasmarse, quizás, años más tarde en los lienzos de Muñoz y Vergara, quienes pudieron transformar en leyendas las huellas profundas que había tocado la fantasía del pueblo.



Fig. 7. Evaristo Muñoz. *El banquete de Wenceslao de Luxemburgo*. Foto: G. Soriano Martínez

48. En este sentido destacamos a Robres Lluch, quien afirmó, según las fuentes halladas por él, que a pesar de las prohibiciones de 1619 el fuego sagrado ardía en el sepulcro del clérigo durante, por lo menos, 93 años. (RAMÓN ROBRES LLUCH: «Pasión religiosa y literatura secreta...», p. 405). Ahora bien, lo que nosotros podemos atestiguar por la visita pastoral de 1667 es que el cuerpo del *pare Simó* no reposaba entonces en la capilla de la Resurrección, lugar, donde según el citado autor estaban los restos del clérigo en abril de 1612. Por lo que todo parece indicar que el sepulcro de Francisco Jerónimo Simón se trasladó de capilla entre 1612 y 1667.

49. No podemos dejar de recordar que tanto Evaristo Muñoz como José Vergara formaron parte de la feligresía de la iglesia parroquial de San Andrés. Véase de DAVID GIMILO SANZ: *José Vergara 1726-1799...* p. 16; V. MARCO GARCÍA: «La decoración pictórica de la iglesia de San Juan de la Cruz...», p. 516.

BIBLIOGRAFÍA

- BALLESTEROS LABRADO, ANDRÉS: «Zócalos de azulejería valenciana de la iglesia de San Juan de la Cruz», en *La gloria del Barroco. La llum de les imatges*. Garín Llombart, E.-Pons Alós, V. (comisarios). València: Generalitat Valenciana, 2009-2010, pp. 608-610.
- BÉRCHEZ, J. y GÓMEZ-FERRER, M.: «La iglesia de San Juan de la Cruz, antigua de San Andrés», en *Valencia, arquitectura religiosa*, coord. por Joaquín Bérchez, València: Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1995, pp. 172-181.
- BROWN CHRISTOPHER: *Rubens y los archidukes*. Madrid, 2000. *El arte en la Corte de los Archidukes Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia (1598-1633). Un reino imaginado*. [Catálogo Exposición]. Palacio Real, 2 de diciembre de 1999 - 27 enero de 2000. Madrid, 2000.
- CALLADO ESTELA, EMILIO: *Iglesia, poder y sociedad en el siglo XVII. El arzobispo de Valencia fray Isidoro Aliaga*. València: Generalitat Valenciana, 2001.
- DÍAZ PADRÓN, MATÍAS: *Peter Paul Rubens: El Archiduque Alberto de Austria: el medio, el espacio y el tiempo*. Madrid: Instituto Moll. Barcelona: Epiarte. 2013.
- FALOMIR FAUS, M.: «Imágenes de una santidad frustrada: el culto a Francisco Jerónimo Simón, 1612-1619», en *LOCVS AMENVS* 4, 1998-1999. Departament d'Art i Musicologia de la Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 171-183.
- GARCÍA PRIETO, ELISA: *La infanta Isabel Clara Eugenia de Austria, la formación de una princesa europea y su entorno cortesano*. Tesis inédita de la Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia Moderna, leída el 16-01-2013.
- «Antes de Flandes. La correspondencia de Isabel Clara Eugenia con Felipe III desde las Descalzas Reales en el otoño de 1598», en *Chronica nova: Revista de historia moderna de la Universidad de Granada*, n° 40, 2014 (ejemplar dedicado a: ejército y sociedad en la España Moderna), pp. 327-349.
- GARÍN ORTIZ DE TARANCO, F. M^a: *Catálogo monumental de la ciudad de Valencia*, València: Caja de Ahorros, 1983.
- GIMILO SANZ, DAVID: *José Vergara (1726-1799). Del tardobarroco al clasicismo dieciochesco*. València: Generalitat Valenciana, 2005.
- GÓMEZ-FERRER, M.: «La antigua iglesia parroquial de San Andrés de Valencia y la arquitectura valenciana en la transición», en *Anales y Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, núm. 80, primer semestre, 1995, pp. 235-258.

- LABRADOR ARROYO, FÉLIX: «Ceremonias regias en torno a Margarita de Austria y su propagación literaria y artística a través de las entradas de 1598 y 1599». Antonio Rey Hazas, Mariano de la Campa Gutiérrez, Esther Jiménez Pablo (coord.). *La corte del Barroco: textos literarios, avisos, manuales de corte, etiqueta y oratoria*. Madrid: Polifemo, 2016, pp. 341-392.
- MARCO GARCÍA, V.: «La decoración pictórica de la iglesia de San Juan de la Cruz, antigua parroquia de San Andrés de Valencia», en *La Gloria del Barroco. La llum de les imatges*. Garín Llombart, F.-Pons Alós, V. (comisarios). València: Generalitat Valenciana, 2009-2010.
- MARTÍNEZ MILLÁN, JOSÉ: «Isabel Clara Eugenia, ¿una infanta castellana?», en *Docta y sabia Atenea: studia in honorem Lía Schwartz*. Sagrario López Poza (ed. lit.), Nieves Pena Sueiro (ed. lit.), Mariano de la Campa Gutiérrez (ed. lit.), Isabel Pérez Cuenca (ed. lit.), Susan Byrne (ed. lit.), Almudena Vidorreta Torres (ed. lit.), 2019, pp. 491-543.
- MARTÍNEZ RIPOLL, ALBERTO: «Política artística de los archiduques Alberto e Isabel», en: www.artehistoria.com.
- MONGE, MANUEL: «Archiduque Alberto, El Rey mecenas», en *La Aventura de la historia*, nº. 200, 2015 (ejemplar dedicado a: especial número 200), pp. 22-25.
- MUSEO NACIONAL DEL PRADO: *Colección Rodrigo Calderón, marqués de Siete Iglesias*. <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/coleccion-de-rodrigo-calderon-marques-de-siete/f625da44-31e6-4735-bccd-56e00017417c>.
- ORELLANA, M. A.: *Valencia antigua y moderna. Historia y descripción de las calles, plazas y edificios de Valencia*. Tomo I. València: Acción Bibliográfica Valenciana, 1923.
- PÉREZ APARICIO, CARMEN: «El archiduque Carlos y el Reino de Valencia. Las directrices de gobierno del nuevo rey», en *El compromiso de Caspe (1412), cambios dinásticos y Constitucionalismo en la Corona de Aragón*, María Isabel Falcón Pérez (coord.), Ibercaja: Diputación General de Aragón, 2013. Recoge los contenidos presentados a: Congreso de Historia de la Corona de Aragón (19. 2012. Zaragoza).
- «Felipe V y la abolición de los Fueros valencianos, ¿por «justo derecho de la conquista»?», en *A la sombra de las catedrales: cultura, poder y guerra en la Edad Moderna*, coord. por Cristina Borreguero Beltrán, Óscar Raúl Melgosa Oter, Ángela Pereda López, Asunción Retortillo Atienza, Universidad de Burgos, Servicio de Publicaciones e Imagen Institucional, 2021, pp. 1573-1592.
- PINGARRÓN, F.: *Arquitectura Religiosa del siglo XVII en la ciudad de Valencia*. València: Ajuntament de València, 1998.

- PONS FUSTER, FCO.: *La espiritualidad valenciana: el Iluminismo en los siglos XVI y XVII*. Tesis doctoral dirigida por Antonio Mestre (dir. tes.). València: Universitat de València, 1990.
- «La proyección social de la santidad frustrada de Francisco Jerónimo Simón (1612-1619)», en *Estudi: revista de història moderna*, 1997, n.º. 23, pp. 149-184.
- ROBRES LLUCH, RAMÓN: «Pasión religiosa y literatura secreta en la Valencia de Miguel Molinos (1612-1625)», en *Anthologica annua*, n.º. 26-27, 1979-1980.
- VILAPLANA, DAVID: «Pinturas de José Vergara en la antigua iglesia de San Andrés de Valencia», en *Archivo de Arte Valenciano*, n.º. 75, 1994, pp. 76-80.

FUENTES ORIGINALES

Archivo de la Catedral de Valencia (ACV): *Visita pastoral (sede vacante) a los templos parroquiales de San Andrés, San Valero y Santo Tomás, y a la capilla y la Cofradía de Nuestra Señora de los Desamparados, de la ciudad de Valencia*. ACV. Legajo 604 bis.

INTENCIONES DEL MONUMENTO A BENITO JUÁREZ (1894-1897): ENTRE ESTILOS ACADÉMICOS Y NEOPREHISPÁNICOS, IMPERIOS Y MONARQUÍAS, DISCURSOS LIBERALES Y CONFLICTOS RELIGIOSOS

HIRAM VILLALOBOS AUDIFFRED
Universidad Nacional Autónoma de México
<https://orcid.org/0000-0001-6050-2211>

POTESTAS, N.º 21, julio 2022 | pp. 77-107
ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | <http://dx.doi.org/10.6035/potestas.4341>
Recibido: 30/03/2022 Evaluado: 02/05/2022 Aprobado: 03/05/2022

RESUMEN: Revisaré el sentido del monumento a Benito Juárez de El Llano en la ciudad de Oaxaca, México, en su proceso de diseño, instalación e inauguración (1894-1897), y en el contexto social y cultural del Porfiriato (1876-1911). Su historia ha pasado inadvertida debido a que no se había buscado información certera en los archivos. Abordaré algunas problemáticas específicas que estructurarán el texto: su diseño e instalación en Oaxaca: la relación del lenguaje académico y neoprehispánico; los conflictos con la Iglesia y los conservadores; la construcción de la historia de México; y los discursos de los liberales contra la monarquía española.

Palabras clave: monumento a Benito Juárez, arte de Oaxaca, porfiriato, imperios y monarquía española, liberales antirreligiosos.

SUMMARY: I will review the meaning of the monument to Benito Juárez de El Llano in the city of Oaxaca, Mexico, in its design, installation and inauguration process (1894-1897), and in the social and cultural context of the Porfiriato (1876-1911). Her story has gone unnoticed because ac-

curate information was not sought from the files. I will address some specific problems that will structure the text: its design and installation in Oaxaca: the relationship between academic and neo-Hispanic language; conflicts with the Church and conservatives; the construction of the history of Mexico; and the speeches of the liberals against the Spanish monarchy.

Keywords: Benito Juárez Monument, Oaxaca art, *porfiriato*, empires and Spanish Monarchy, anti-religious liberals

1. INTRODUCCIÓN

Dentro de la historiografía del arte mexicano del siglo XIX todavía desconocemos a los autores de varias de las destacadas esculturas de los héroes o caudillos que fueron construyendo el nacionalismo. En la ciudad de Oaxaca existen casos importantes: la escultura de Miguel Hidalgo, en el Jardín de Guadalupe o Jardín Hidalgo, y el conjunto escultórico de Benito Juárez¹ de El Llano (fig. 1), este último objeto del presente texto. Precisamente uno de los atractivos, incógnitas y problemas, que había girado sobre este monumento es quién o quiénes realizaron sus dos dispositivos formales: pedestal y estatua. Teníamos dos problemas: por un lado, había sido un tanto descuidado por parte de los estudiosos; y por otro, también debido a lo anterior, faltaba buscar datos precisos sobre su diseño, manufactura, entrega e inauguración, lo que no impidió que fuera objeto de hipótesis y conjeturas de parte de algunos historiadores e investigadores.

Existen varias referencias en torno al monumento en libros y artículos sobre historia, historia del arte, historia de la arquitectura y urbanismo de la ciudad de Oaxaca, y en publicaciones turísticas, pero en general solo la refieren de paso o reproducen la información que ha circulado desde hace más de cien años.

1. Benito Juárez García, abogado y político mexicano (1806-1872). Nacido en Oaxaca, de origen zapoteca, fue presidente de México varias veces, por diferentes circunstancias, de 1858 hasta su muerte en 1872. Fue uno de los principales promotores y luchador incansable de las ideas liberales, de la separación de los poderes del Estado y la Iglesia, de las Leyes de Reforma y la expropiación de bienes de la Iglesia. Pero sobre todo se le ha destacado por su defensa de la soberanía de las naciones, especialmente durante la Intervención Francesa en México, lo que le ha valido el reconocimiento como «Benemérito de las Américas».



Fig. 1 Antonio Peñafiel, *Monumento a Benito Juárez*, 1894-1896, ciudad de Oaxaca.

Citaré solo tres casos, los más importantes, que han abordado el monumento porque han sido las hipótesis más aludidas y reproducidas en la historiografía, sobre todo las dos primeras. En el primer caso está el texto pionero sobre el tema de la escultura del siglo XIX en Oaxaca de Eloisa Uribe,² que le atribuye la autoría del bronce al escultor Enrique Guerra, aunque apunta el «posiblemente» y no da justificaciones. Pero en una nota al pie de página cita una entrevista al escultor Mario Bourguet, en septiembre de 1996, en la que refiere que «tiene conocimiento de que la escultura» se debe a Enrique Guerra «y que el monumento [léase pedestal] fue diseñado por Ernesto Schleske y Canseco Feraud».³ La participación de las manos de Guerra es poco probable porque apenas en 1893 se había inscrito en la Academia de San Carlos, proveniente de Veracruz, empezando a correr sus estudios en 1894,⁴ un año antes de ser fundida la estatua de Juárez; y Schleske, aunque realizó las esculturas representativas de Oaxaca, de Antonio de León

2. ELOÍSA URIBE: «Entre el rosa y el gris: la escultura del siglo XIX en la ciudad de Oaxaca», en MARGARITA DALTON PALOMO y VERÓNICA LOERA y CHÁVEZ C. (coord.): *Historia del arte de Oaxaca*, volumen II, México: Gobierno del Estado de Oaxaca-IOC, 1997, pp. 429-431.

3. ELOÍSA URIBE: «Entre el rosa y el gris: la escultura del siglo XIX en la ciudad de Oaxaca», en MARGARITA DALTON PALOMO y VERÓNICA LOERA y CHÁVEZ C. (coord.), *Historia del arte de Oaxaca*, volumen II, México: Gobierno del Estado de Oaxaca-IOC, 1997, pp. 429-431.

4. JOSÉ ROJAS GARCIDUEÑAS: «El escultor Enrique Guerra», en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México: UNAM, volumen IX, número 34, 1965, p. 35.

y Carlos María de Bustamante, para el paseo de la Reforma en 1895,⁵ y trabajó posteriormente en las esculturas de los leones de El Llano en Oaxaca en 1910, no aparece en ningún documento de dicho monumento. Pero la inclusión localista del oaxaqueño Alfredo Canseco Feraud es inexistente del todo, pues nació en 1889 y estudió en la Academia de San Carlos entre 1907 y 1914; sí realizó muchos proyectos pictóricos y algunos escultóricos para el gobierno de Oaxaca –como el escudo actual del estado de Oaxaca, el escudo de la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, unas bancas de estilo neoprehispánico, etc.–, pero después de 1910. Es decir, tenía 5 años cuando se realizó el pedestal, en 1894. Lo interesante de esto es la relación que se establece entre este oaxaqueño y los motivos prehispánicos del pedestal.

En el segundo caso está Carlos Lira que, dentro de su importante, extensa y minuciosa tesis de doctorado publicada en parte en un bello volumen, menciona que «se erigió en el paseo Juárez, antigua Alameda de Guadalupe, un monumento a Benito Juárez realizado nada menos que por Miguel Noreña».⁶ Lira no refiere de dónde proviene esta información, solo cita un discurso de inauguración al parecer realizada en 1895 que retoma de Andrés Portillo de *El Centenario*.⁷ Me interesa resaltar esta relación del destacadísimo Noreña con este bronce, pues aunque tampoco tuvo que ver con su factura –fallece en 1894⁸ y la estatua será fundida a mediados de 1895–,⁹ su asociación se debe por los trabajos que ya había hecho para Oaxaca de dos esculturas anteriores a esa: precisamente una anterior de Benito Juárez en el Jardín Juárez (1885)¹⁰ –en el Zócalo frente a Palacio de Gobierno– y la del general Antonio de León (1886) en la alameda del mismo nombre, esta en coautoría con Jesús Contreras. Precisamente, al parecer, Lira la confunde con la estatua de Noreña de 1885 del Jardín Juárez, que es removida el 21 de marzo de 1895.

En el tercer caso está la cuidadosa y exhaustiva investigación, todavía inédita, de Alma Hernández Bennetts sobre el paseo Juárez y la calzada Porfirio Díaz de finales del siglo XIX.¹¹ Con base en archivos y documentos

5. «Las estatuas del General León y del Lic. Carlos M. Bustamante» en *El Siglo Diez y Nueve*, Ciudad de México, 15 de mayo de 1894, p. 2. Sobre el tema, ver: ANGÉLICA VELÁZQUEZ GUADARRAMA: «La historia patria en el Paseo de la Reforma. La propuesta de Francisco Sosa y la consolidación del Estado en el Porfiriato», en *XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte. Arte, historia e identidad en América: visiones comparativas*, tomo II, México: IIE-UNAM, 1994, 337-338.

6. CARLOS LIRA VÁSQUEZ: *Arquitectura y sociedad: Oaxaca rumbo a la modernidad 1790-1910*, México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2008, p. 138.

7. ANDRÉS PORTILLO: *Oaxaca en el Centenario de la Independencia Nacional*, Oaxaca: Imprenta del Estado de Oaxaca, 1910, p. 159.

8. «Miscelánea» en *La Voz de México*, Ciudad de México, 9 de febrero de 1894, p. 3.

9. Ver *infra*.

10. Gacetilla, *El diario del hogar*, 22 de septiembre de 1885, Ciudad de México, p. 3.

11. ALMA HERNÁNDEZ BENNETTS: *De árboles y héroes: el paseo Juárez y la calzada Porfirio Díaz de finales del siglo XIX*, Ensayo para obtener el título de especialización en Historia del Arte, UNAM-UABJO, Oaxaca, 2010. Agradezco mucho a mi querida amiga Alma la lectura de su trabajo y el poder citarlo a pesar de seguir inédito.

atribuye el monumento de Benito Juárez «de estilo indigenista diseñado por el arqueólogo Antonio Peñafiel y con basamento proyectado por el ingeniero del Estado, Ismael Rego». La participación de Rego, la establece por una nota del *Periódico Oficial de Oaxaca* de 1897, donde lo señalan «como el encargado, por disposición superior, de ornamentar y arreglar la parte céntrica del paseo Netzahualcóyotl, en donde se levanta el monumento al Lic. Benito Juárez».¹² Respecto de la estatua menciona que llegó en junio de 1896 procedente de los Talleres de la Fundición Artística Mexicana de la ciudad de México, como lo presenta la memoria administrativa del gobernador Martín González.¹³ Hernández Bennetts señala que la dirección técnica de la fundidora estaba a cargo del renombrado escultor Jesús F. Contreras,¹⁴ que además estuvo en la ciudad de Oaxaca en agosto de 1896 para instalar dicha escultura.¹⁵ Por lo tanto ella considera que «Puede que sea el autor de la escultura, aunque no tengo información documental que lo corrobore».¹⁶

Hasta aquí podemos notar la confusión y falta de datos precisos y comprobables acerca del monumento. Pero ahora, gracias a la información arrojada por varios documentos encontrados, podemos seguir trazando sus relaciones históricas y conceptuales. Además, los estudios realizados últimamente en México y Latinoamérica sobre la escultura de carácter público y monumental, y los discursos que le acompañan, han aportado nuevas perspectivas para abordar este tipo de obras sobre todo en sus relaciones históricas y de sentido.

Precisamente, quiero establecer que el conjunto escultórico dedicado a Benito Juárez en el paseo Juárez «El Llano» de la ciudad de Oaxaca no es un monumento más de la fórmula expuesta y desgastada sobre el Benemérito, de los tantos hechos en México desde el último cuarto del siglo XIX.¹⁷ Pocas personas saben que conmemora un momento histórico importante para la historia de México: cuando el representante legal de la República defendió

12. *Periódico Oficial del gobierno del Estado libre y soberano de Oaxaca*, redactor Rafael Bolaños Cacho, Oaxaca de Juárez, febrero 12 de 1897, tomo XVII, número 13. AGEPEO, referencia extraída de Alma Hernández Bennetts, ob. cit.

13. *Memoria que presenta el ciudadano general de brigada Martín González gobernador constitucional del Estado* al H. Congreso del mismo en cumplimiento de lo prevenido en la fracción X del artículo 61 de la Constitución política local, Oaxaca, Manuscrito, 1896-1897, AGEPEO, referencia extraída de Alma Hernández Bennetts, ob. cit.

14. PATRICIA PÉREZ WALTERS: *Alma y bronce, Jesús F. Contreras 1866-1902*, México: UNAM, 2002, p. 75.

15. *Periódico Oficial del Gobierno del Estado libre y Soberano de Oaxaca*, Oaxaca de Juárez, redactor Rafael Bolaños Cacho, agosto 14 de 1896, tomo XVI, número 66. AGEPEO, referencia extraída de Alma Hernández Bennetts, ob. cit.

16. ALMA HERNÁNDEZ BENNETTS: *De árboles y héroes: el paseo Juárez y la calzada Porfirio Díaz de finales del siglo XIX*. Ensayo para obtener el título de especialización en Historia del Arte, UNAM-UABJO, Oaxaca, 2010.

17. Ver HELEN ESCOBEDO (coord.): *Monumentos mexicanos: de las estatuas de sal y de piedra*, México: CONACULTA–Grijalbo, 1992.

a la patria soberana y luchó contra la Intervención Francesa.¹⁸ Pero más ignorados todavía son: el porqué de su diseño, la especificidad del modelo entre su aparente repetición posterior, y los discursos históricos, políticos y sociales que le fueron dedicados, y que construyeron, y siguen constituyendo, parte del nacionalismo mexicano. Por todo lo anterior pretendo establecer que este monumento no fue solo un homenaje al expresidente Benito Juárez y su éxodo republicano, sino que termina anclando planteamientos historicistas a través de estilos académicos y neoprehispánicos; y al mismo tiempo sirve de escenario para debatir ideas de libertad, Estado y soberanía que se van consolidando en revisiones históricas sobre las «conquistas» o invasiones, imperios y monarquías, conflictos religiosos y la construcción del ciudadano, desplegados sobre todo en los discursos políticos y la prensa.

2. LA CONSTRUCCIÓN DEL MONUMENTO: EL DISEÑO Y LA INSTALACIÓN

En 1894 el médico, arqueólogo y estadígrafo Antonio Peñafiel (1830-1922) fue comisionado por el gobernador de Oaxaca, Gregorio Chávez, para la elaboración de un nuevo monumento dedicado al expresidente Benito Juárez en la ciudad de Oaxaca, debido a que el monumento anterior (fig. 2), obra del afamado escultor Miguel Noreña e instalado en 1885¹⁹ en Jardín Juárez –hoy *Zócalo*– frente al Palacio de Gobierno, se trasladaría en 1895 a Guelatao, el pueblo natal del Benemérito.

Las razones de este cambio no fueron claras, como veremos más adelante, pero el nuevo conjunto sería más imponente. El diseño y la dirección general del proyecto estuvieron a cargo de dicho comisionado, que recurrió a alumnos de la Escuela Nacional de Bellas Artes –la antigua Academia de San Carlos– para llevarlo a cabo. El mismo Peñafiel describiría, en 1911, que: «la idea de la estatua, la idea escultórica, me pertenece exclusivamente, aun cuando fue ejecutada por el escultor Eduardo Concha, el pedestal de estilo neto (*sic*) zapoteco antiguo fue hecho bajo mi dirección también y ejecutado por el arquitecto Carlos Herrera»,²⁰ pero olvida u omite la participación del arquitecto Agustín Amezcua, referido en un periódico nacional²¹ en su elaboración.

18. La Intervención Francesa de 1862 a 1867 se debió a la suspensión de pagos de la deuda externa de México que llevó a cabo Benito Juárez. Con este pretexto se unieron las ambiciones de Napoleón III con los sectores conservadores y monárquicos de México, que impulsaron la invasión del ejército francés, la imposición del cambio de la forma de gobierno bajo la dirección de Maximiliano de Habsburgo. Benito Juárez, como representante legal de la República, jugó un papel determinante en la resistencia y defensa del México soberano y republicano.

19. «Monumento a Juárez», en *El municipio libre*, 3 de octubre de 1885, ciudad de México, p. 1.

20. *Cartas personales del historiador oaxaqueño Manuel Martínez Gracida remitidas por Antonio Peñafiel en 1911*. Archivo de la biblioteca Genaro V. Vásquez, Santa María El Tule, Oaxaca, México.

21. «El monumento a Juárez en Oaxaca. El pedestal de la estatua», en *Periódico Oficial del Estado de Oaxaca*, Oaxaca, 1894, p. 11-12.



Fig. 2 Jardín Juárez, Oaxaca, ca. 1885, Colección de la Fundación Bustamante. Imagen reproducida en la Gaceta del INPAC, núm. 33, mayo-agosto de 2019, año 13, Oaxaca, México

La afirmación de Peñafiel respecto del estilo «neto zapoteco» del pedestal es muy interesante, sobre todo porque los estudios posteriores han planteado diversas hipótesis, que por lo general observan como una composición ecléctica y compleja de elementos mesoamericanos, desde la cultura maya hasta la náhuatl, destacando sobre todo las grecas de Mitla.²² Estas hipótesis, al parecer, parten de la mezcla de elementos «aztecas, mayas y zapotecos, entre otros más, que efectivamente ya se habían realizado en algunas obras pictóricas, escultóricas y arquitectónicas del Porfiriato (1877-1911),²³ especialmente en los dos casos escultóricos más emblemáticos: el monumento a Cuauhtémoc del Paseo de la Reforma de la Ciudad de México, inaugurado en 1887, y el Pabellón Mexicano para la Exposición Universal de París de 1889.

22. Ver ELOÍSA URIBE: «Entre el rosa y el gris: las esculturas del siglo XIX en la Ciudad de Oaxaca», en *Historia del Arte de Oaxaca: Colonia y siglo XIX*, vol. II, Oaxaca: Gobierno del Estado de Oaxaca, 1997.

23. El Porfiriato en México se le denomina al periodo que el general Porfirio Díaz gobernó este país, de 1877 a 1911. Todavía falta una revisión más detallada de Díaz y su gobierno, pero mientras unos historiadores resaltan la estabilidad y negociación política, los avances económicos, el desarrollo de la infraestructura y las vías de comunicación; otros cuestionan la polémica estabilidad o «paz», la injusticia e impunidad, la desigualdad y el incremento de la jerarquización social y los problemas políticos.

En el primer caso:

El estilo del monumento a Cuauhtémoc sería un «renacimiento», que se compondría por los elementos de las ruinas arquitectónicas antiguas del país... Tula, Uxmal, Mitla y Palenque; es decir, no debía reflejar solo una región geográfica o ser privativo de la cultura mexicana, a pesar de que el monumento era dedicado a los guerreros (con Cuauhtémoc como protagonista) que enfrentaron a los españoles durante el sitio de la ciudad.²⁴

Y todo con el objetivo de «poner de manifiesto el adelanto de la arquitectura [hecha por los antiguos mexicanos] en las partes que hoy componen la República Mexicana». Pero sobre todo «desarrollar un estilo característico, que podremos llamar *Estilo nacional*».²⁵

Este tipo de pastiche también lo proyectarían el arquitecto Manuel Anza y el mismo Antonio Peñafiel para el Pabellón Mexicano de la Exposición Universal de París de 1889. Para la ornamentación Peñafiel se apoyaría en su selección de monumentos arqueológicos litografiados para la misma exposición universal y que posteriormente se publicaría en su majestuoso álbum *Monumentos del arte antiguo mexicano* en 1890.²⁶ El pabellón *neo azteca* incluyó motivos de Papantla, Mitla, Teotihuacán, Tula, Xochicalco, entre otros.

Como podemos ver, Peñafiel ya había realizado un primer proyecto de este tipo en el Pabellón, por lo que venía de un proceso de reflexión sobre esta clase de soluciones «estilísticas», es decir, entre las problemáticas estructurales y volumétricas de este tipo de monumentos, y una propuesta estética mexicana basada en motivos prehispánicos.

Lo interesante es que en estos proyectos se pueden notar ideas comunes: el interés por constituir lo «propio», lo mexicano en el arte con base en la arquitectura y los motivos prehispánicos. Como refiere Federico Fernández Christlieb, estas intenciones en lo general, y en lo particular al monumento a Cuauhtémoc, expresan «un discurso que pretende obtener prestigio de un supuesto vínculo cultural entre lo que se considera clásico y lo que es el México porfiriano».²⁷ Es lo clásico precisamente lo que a mi parecer podríamos abordar como un problema específico de este tipo de obras que oscila entre la representación de la antigüedad americana, a través de un tipo de historicismo americano, y la recurrencia al clasicismo de la

24. CITLALI SALAZAR TORRES: *El héroe vencido: el monumento a Cuauhtémoc 1877-1913*, tesis para obtener el grado de licenciada en Sociología, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales-UNAM, México, 2006, p. 74.

25. CITLALI SALAZAR: *El héroe vencido*, ob. cit. p. 74.

26. ANTONIO PEÑAFIEL: *Monumentos del arte mexicano antiguo*, Berlín: Asher & Comp., 1890. Volumen donde incluso se publica el diseño del mismo pabellón.

27. Citado en CITLALI SALAZAR: *El héroe vencido*, ob. cit., p. 133.

Antigua Academia de San Carlos a través de su enseñanza en las formas de la antigüedad grecorromana.

Esto resulta evidente en el monumento a Benito Juárez por la factura del conjunto escultórico y los encargados de ejecutarlo. De los que realizaron el pedestal (fig. 3), tanto Agustín Amezcua como Carlos Herrera, sabemos que estudiaron la carrera de arquitecto en la Escuela Nacional de Bellas Artes, y que trabajaron juntos en varios proyectos. Pero de Amezcua contamos con pocos datos,²⁸ mientras que de Herrera tenemos más información.

Carlos Herrera López estudió la carrera de arquitecto desde 1884, obteniendo el título en 1893. Para 1894 ya era profesor de la academia,²⁹ y en las fiestas del Centenario de la Independencia de 1910 se le otorgó el grado de arquitecto emérito.³⁰ Entre sus labores como arquitecto³¹ estuvo a cargo del Instituto de Geología (1901-1906), «una de las principales manifestaciones de la arquitectura porfiriana»,³² con una fachada donde se pueden percibir elementos decorativos con figuras de temas paleontológicos, botánicos y zoológicos, combinándolos con elementos arquitectónicos tradicionales y de origen prehispánico. Estas ideas neoprehispanistas, muy cercanas a las de Antonio Peñafiel, quedaron registradas en el artículo de una revista, donde apunta que:

Nada más natural que aprovechara nuestro compañero [el arquitecto Francisco Rodríguez] los elementos arquitectónicos y decorativos que produjo el descubrimiento arqueológico [de la pirámide de Tepoztlán], para componer el monumento que había de perpetuar su memoria. Honra al señor Rodríguez esa obra y honra a su patria también.³³

28. Obtuvo premios en el ramo de arquitectura de los cursos y exposiciones de 1889 y 1891. Y todavía en 1897, tal vez en tiempo extraordinario, estaba solicitando un examen. EDUARDO BÁEZ MACÍAS: *Guía del archivo de la antigua Academia de San Carlos 1867-1907*, vol. 1, México: UNAM, 1993, pp. 340, 356 y 428.

29. Obtuvo varios premios de 1887 a 1891, en EDUARDO BÁEZ MACÍAS: *Guía del archivo*, ob. cit. Impartió clases de arquitectura legal, presupuestos y avalúos, posteriormente de arquitectura comparada, hasta 1914, en FLORA ELENA SÁNCHEZ ARREOLA: *Catálogo del Archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes*, México: IIE-UNAM, 1996, pp. 196 y 216.

30. LUIS ORTIZ MACEDO: «La arquitectura mexicana durante el siglo XIX» en *El Búho*, p. 10. En línea: http://www.reneavilesfabila.com.mx/universodeelbuho/127/02_de_nuestra.pdf, visitado el 10 de noviembre de 2015.

31. Fue inspector-arquitecto de la remodelación del Palacio de Justicia de la calle de Cordobanes, a principios del siglo XX; encargado de la edificación del Instituto Médico Nacional (1898-1901), «un magnífico edificio estilo griego»; la iglesia de la Sagrada Familia de los Josefinos (1901-1906). EDUARDO BÁEZ MACÍAS: *Historia de la Academia de Bellas Artes de San Carlos (1781-1910)*, tesis que presenta para optar por el grado de doctor en Historia del Arte, México, FFYL-UNAM, 2002.

32. ZORAIDA GUTIÉRREZ OSPINA: *Metodología de investigación para la restauración de un edificio catalogado como patrimonio universitario: La casa del Lago*, tesis que, para obtener el grado de Maestro en Arquitectura, México: Programa de maestría y doctorado en Arquitectura – UNAM, 2011, p. 56.

33. CARLOS HERRERA: «Arquitectura», en *El Arte y la Ciencia*, México, febrero de 1899, vol. I, núm. 3, p. 33. Extraído de IDA RODRÍGUEZ PRAMPOLINI: *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, México: IIE-UNAM, 1997.



Fig. 3. Carlos Herrera y Agustín Amezcua, *Pedestal del monumento a Benito Juárez, chiluca, 1894*, ciudad de Oaxaca

Esa interesante relación formal y temática del pedestal continuará al bronce (fig. 4), a pesar de la distancia temporal entre la entrega de cada uno (1894 y 1896) y su correspondiente instalación, con un diseño que buscaba su unidad visual. Lo anterior lo podemos corroborar con el encargado de la efigie juarista. Eduardo Concha tuvo una formación académica como escultor en la Escuela Nacional de Bellas Artes a partir de 1887, y para 1892 ya trabajaba con su reconocido maestro Miguel Noreña. Desde 1902 fue profesor de dicha Escuela³⁴ y en 1903 la Secretaría de Justicia e Instrucción Pública lo nombra conservador de esculturas –y moldeador de la clase de escultura– de la misma academia, donde estará hasta 1938.³⁵ Ya la historiadora del arte Alma Hernández Bennetts había advertido la calidad del bronce de la efigie de Juárez y la formación académica del escultor:

La escultura denota la mano del escultor académico, con un dominio de la anatomía que se identifica en la caracterización de los rasgos faciales del héroe. Vale la pena destacar la magnífica representación de las manos... Vestido con traje de época: pantalón, chaleco, levita y botas, Juárez da un paso hacia adelante con la pierna izquierda y levanta ligeramente el pie derecho, postura que dota de dinamismo a la composición.³⁶

La fundición del bronce empezó en agosto de 1895.³⁷ Llegó a Oaxaca en junio de 1896, procedente de los Talleres de la Fundición Artística Mexicana de la ciudad de México,³⁸ y su instalación fue en agosto de 1896,³⁹ con la participación del fundador y encargado de dirigir las obras de los talleres, el renombrado escultor Jesús F. Contreras,⁴⁰ artista que se dedicó «a producir las numerosas estatuas requeridas para coronar los múltiples monumentos que comienzan a erigirse en plazas y avenidas de distintas ciudades de la República»,⁴¹ con un lenguaje académico basado en modelos clásicos.

34. EDUARDO BÁEZ MACÍAS: *Guía del archivo de la antigua Academia de San Carlos 1867-1907*, vol. 1, México: UNAM, 1993, exp. 7685, 9504, 9686, 11135.

35. CLARA BARGELLINI y ELIZABETH FUENTES: *Guía que permite captar lo bello: yesos y dibujos de la Academia de San Carlos 1778-1916*, México: UNAM, 1989, p. 34.

36. ALMA HERNÁNDEZ BENNETTS: *De árboles y héroes: el paseo Juárez y la calzada Porfirio Díaz de finales del siglo XIX*, ensayo para obtener el título de especialización en Historia del Arte, UNAM-UABJO, Oaxaca, 2010.

37. «De todas partes» en *El Universal*, Ciudad de México, 6 de agosto de 1895, p. 3. También lo refiere *El Siglo Diez y Nueve* del 7 de agosto de 1895: «Estatua a Juárez. Ha comenzado de fundirse la que se colocará en el paseo Netzahualcóyotl, en la ciudad de Oaxaca».

38. *Memoria que presenta el ciudadano general de brigada Martín González, gobernador constitucional del Estado al H. Congreso del mismo en cumplimiento de lo prevenido en la fracción x del artículo 61 de la Constitución Política local*, Oaxaca, mecanuscrito, 1896-1897, AGEPEO.

39. PATRICIA PÉREZ WALTERS: *Alma y bronce, Jesús F. Contreras 1866-1902*, México: UNAM, 2002, pp. 75.

40. *Periódico Oficial del Gobierno del Estado libre y soberano de Oaxaca*, Oaxaca, 14 de agosto de 1896.

41. FAUSTO RAMÍREZ: *Modernización y modernismo en el arte mexicano*, México: UNAM-IIE, 2008, p. 171.



Fig. 4. Eduardo Concha, *Benito Juárez*, vaciado en bronce, 1895, ciudad de Oaxaca

3. DEVELACIÓN DEL MONUMENTO

El pedestal llegó a la estación de ferrocarril de la ciudad de Oaxaca, proveniente de la Ciudad de México, en noviembre de 1894, mientras que la efigie de Benito Juárez se instaló en agosto de 1896, pero lo interesante es que no fue sino hasta el 18 de julio de 1897, después de tres años de iniciado el proyecto, que se inauguró efectivamente en el Jardín Nezahualcóyotl, hoy conocido como *paseo Juárez «El Llano»* (fig. 5). La hipótesis más obvia que podemos trazar sobre su aplazamiento es porque se debió a los trabajos de remodelación de todo el Jardín Nezahualcóyotl, obras que terminaron hasta marzo del 97. Pero sostengo que también hubo problemas de carácter social y político que se dejan entrever en la prensa de la época.

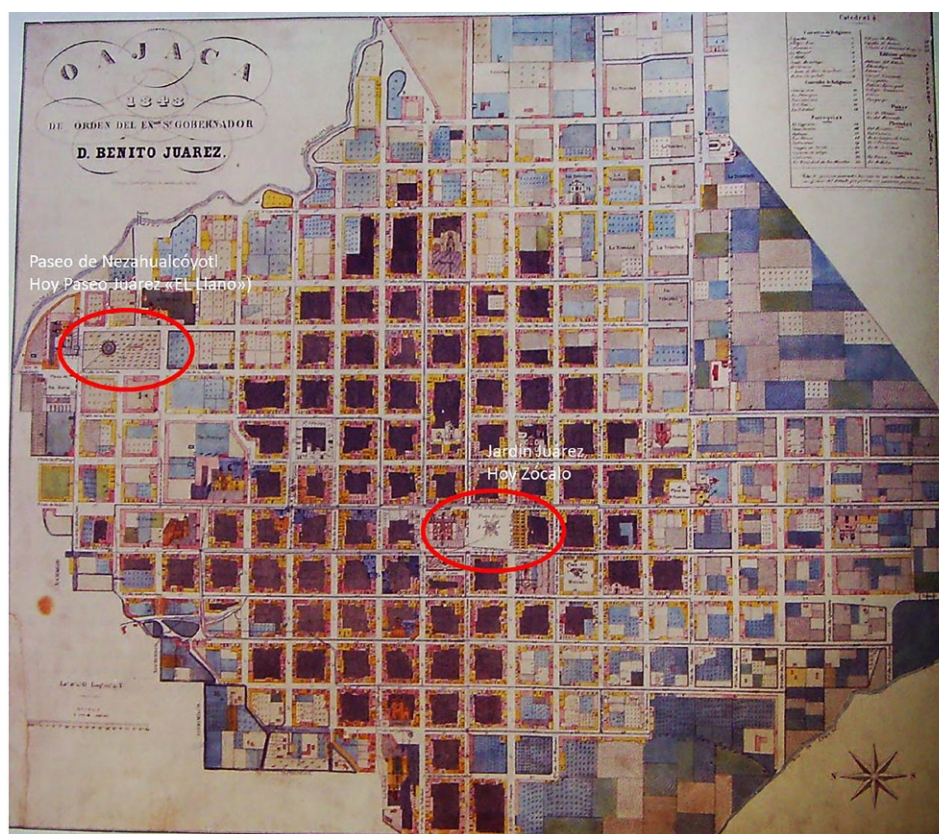


Fig. 5. *Oajaca 1848*, Diebitsch Zabalkansky, litografía, 1848. En los círculos rojos están las dos plazas o jardines en que se ubican los monumentos

En un diario nacional, por ejemplo, se anuncia que la develación del monumento se realizaría el 21 de marzo de 1897 para conmemorar el natalicio de Benito Juárez, pero no se llevó a cabo. Lo interesante de esta primera nota es que señala que sería descubierto «con toda solemnidad», con la presencia del diputado Benito Juárez Maza, hijo del homenajeado, «y por distinguidas personas de esta capital especialmente invitadas con tal objeto».⁴² Pero en otro diario local, donde persisten alusiones constantes al monumento, denuncia que a pesar de que «Juárez es la gran figura que se levanta entre nosotros como el gigante del siglo XIX», demócrata, semidiós y apóstol de la integridad de la nación, la Reforma y la libertad, no había merecido ese 21 de marzo de 1897 más que una «estampida de cañón que saludaba el alba». Y reclama que:

Debe ser un culto para los mexicanos, debe ser fuego sagrado que se alimenta sin cesar para que no se extinga, y los honores y recuerdos que a aquel sublime apóstol se consagren, no deben confundirse ni amalgamarse con otros. Las fiestas consagradas a Juárez deben ser exclusivas.⁴³

José Joaquín Varela, autor de esta nota, se refiere a que la fecha de inauguración se pospuso al 2 de abril. Y aunque «Memorable y gloriosa es para la patria la fecha [de la batalla] del 2 de abril⁴⁴ [gloria del presidente Porfirio Díaz⁴⁵] [...] no por eso debe confundirse con la fecha bendecida en que naciera» Juárez:

Solemnizar el natalicio de Juárez, consagrándole el tributo de nuestros recuerdos y honores, sino también una enseñanza para la nueva generación en quien debe alimentarse y hacer desarrollar la gratitud y el patriotismo para los prohombres de la patria.

A medida que el pueblo se ilustra y que la sociedad avanza por la vía de la civilización y del progreso... la memoria de su proclamador debe ser más y más venerada y enaltecida.

42. «Solemne inauguración» en *El Correo Español*, Ciudad de México, 12 de marzo de 1897, p. 2.

43. JOSÉ JOAQUÍN VARELA: «El 21 de marzo» en *La Libertad: diario independiente*, Oaxaca, 23 de marzo de 1897. Debo anotar que sí se llevó a cabo una «Fiesta significativa en Guelatao», como lo refiere el *Periódico Oficial de Oaxaca*, pero de lo más austera. «Fiesta significativa en Guelatao» en *Periódico Oficial del Gobierno del Estado Oaxaca*, Oaxaca, 19 de marzo de 1897.

44. 2 de abril de 1867: La toma de la ciudad de Puebla de parte del Ejército de Oriente, comandado por Porfirio Díaz, después de mantenerla sitiada durante semanas. Esta batalla marcó el inicio de la derrota del ejército imperialista y el fin del Segundo Imperio en México.

45. Porfirio Díaz Mori nació en la ciudad de Oaxaca en 1830. Fue un militar y político que tuvo sus glorias en el campo de batalla, sobre todo durante la Intervención Francesa (1862-1867). Como político, gobernó México de 1877 a 1911. Mantuvo el poder a través de negociaciones con los diferentes sectores de la sociedad y de un duro control y castigo de la oposición y los insurrectos. Murió en su exilio en París en 1915.

Juárez es y será el astro radiante que nunca pudieron ni podrán empañar los densos vapores del retroceso y de la envidia, y que brillará más y más en el cielo de la patria, a medida que ese cielo aparezca más limpio y transparente.⁴⁶

Y por eso, como no se develó el día de su natalicio, debía hacerse el 18 de julio, aniversario de su muerte.⁴⁷

Después de aquellas fechas no existe en la prensa, o en algún documento, alguna referencia a la develación oficial del conjunto escultórico. La primera conmemoración que podemos tomar como su inauguración efectiva, fue la que se realizó el 18 de julio de ese mismo año, 1897, por el aniversario luctuoso de Benito Juárez. La ceremonia se realizó bajo la organización del Club Patriótico Benito Juárez, presidida por el gobernador Martín González junto con todo su gabinete. «Ante la soberbia estatua del héroe» las personas, en compañía de bandas de música, escucharon varias piezas musicales, y entre actos se pronunció el discurso alusivo de parte del señor Esteban Maqueo Castellanos y las poesías del profesor Abraham Castellanos y José Joaquín Varela.⁴⁸

Al finalizar el acto conmemorativo se depositaron coronas fúnebres en orden jerárquico, empezando por el gobernador y su gabinete, pero resaltan, entre todos los nombres de instituciones, corporaciones y delegados de los distritos, las de las tres logias masónicas de la ciudad: Verbo, Independencia y Cristo.⁴⁹ Destaco esto último porque es importante notar que desde esa fecha hasta la actualidad el monumento a Juárez ha sido un lugar de devoción patriótica, política y masónica, objeto de todo tipo de reivindicaciones partidistas y de gobierno, de demandas legislativas, culturales y sociales. Efigie que, en su uso, como muchas otras, busca afianzar «los vínculos entre el tiempo histórico y la confianza individual en los sistemas políticos»,⁵⁰ y al mismo tiempo funciona como un símbolo de resistencia.

De las palabras pronunciadas el día de la «inauguración» solo se han rescatado dos de las tres piezas, resguardadas en diferentes archivos de Oaxaca. Ambos textos resultan muy reveladores respecto de las ideas históricas, políticas y sociales que motivaba la figura de Benito Juárez en ese momento histórico.

El soneto del pedagogo e intelectual mixteco Abraham Castellanos, «Ante la estatua de Juárez», fue impreso en hojas volantes con fecha del 18 de julio

46. JOSÉ JOAQUÍN VARELA: «El 21 de marzo» en *La Libertad: diario independiente*, Oaxaca, 23 de marzo de 1897.

47. «El 2 de abril» en *La libertad: diario independiente*, Oaxaca, 30 de marzo de 1897.

48. «El 18 de julio» en el *Periódico oficial del gobierno del Estado de Oaxaca*, Oaxaca, 16 de julio de 1897.

49. «En honor del inmortal Benemérito de las Américas, Lic. Benito Juárez» en el *Periódico oficial del Gobierno del Estado de Oaxaca*, Oaxaca, 20 de julio de 1897.

50. CARLOS MONSIVÁIS: «Francisco Toledo: Lo que el viento a Juárez» [texto del catálogo de la exposición del mismo nombre realizada en el Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca en 1996], México: Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca, 1996, p. 5.

de 1897, con el propósito de distribuir las ese mismo día durante el evento. A lo largo del poema podemos seguir la descripción del monumento al mismo tiempo que interpreta cada uno de sus elementos:

Ahí severo, en actitud extraña
 El pueblo te verá grandioso y fuerte,
 Tú que luchaste con la artera muerte
 Entre tanta ambición y tanta saña.
 El pensamiento que tu efigie entraña,
 Tal me parece que en el bronce, al verte
 La patria llora; porque ya a vencerte
 Van los traidores en acción tamaña
 Es tu poder que la facción azota
 Y la envidia le enreda entre sus lazos,
 Esa bandera destrozada y rota
 Que estrechas con amor entre tus brazos;
 Y tu fe, la redención que brota
 Con la testa a tus pies, hecha pedazos!⁵¹

Mientras que Castellanos hace énfasis en la bandera mancillada y la patria liberada a través de la Corona que yace rota, el discurso de Esteban Maqueo establece genealogías históricas y relaciones políticas de los héroes de los liberales: «y al morir Juárez, como al morir Cuauhtémoc y el anciano Hidalgo, bien podría... enlutarse el nacional pabellón y entristecer el águila simbólica de la Patria.»⁵² Podemos notar que, como bien lo señala Helia Bonilla, este «líder de la Reforma pasó a ocupar un lugar clave en la mitología liberal, junto a Cuauhtémoc e Hidalgo».⁵³ Pero lo que más resalta de este discurso es la devoción, en código bíblico⁵⁴ y al mismo tiempo masónico, a la figura de Juárez, «este héroe indio» y «apóstol sin mancilla», y la pedagogía política que se pretendía mantener de los valores políticos connotados en su efigie. A continuación, citaré en extenso parte del discurso. Nótese cómo el orador armó su pieza en diálogo constante con los elementos materiales, formales e iconográficos del monumento.

51. *Miscelánea de literatura núm. 2: Colección de versos de varios oajaqueños. Comienza con el poema del siglo, de Miguel Bolaños Cacho*, Fondo Manuel Brioso y Candiani, Biblioteca Francisco de Burgoa, Oaxaca. Impresa en una hoja suelta, imprenta y tipografía de Lorenzo San-Germán, Oaxaca, 18 de julio de 1897.

52. «Discurso pronunciado por el Sr. Lic. Esteban Maqueo Castellanos, en la glorieta central del paseo Netzahualcóyotl, en conmemoración del xxv aniversario del fallecimiento del C. Benito Juárez, el 18 del presente» en el *Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Oaxaca*, Oaxaca, 20 de julio de 1897.

53. HELIA BONILLA: «Benito Juárez: personaje, memoria y arena» en *El éxodo mexicano: los héroes en la mira del arte*, México: INBA-UNAM, 2010, p. 356.

54. Respecto a la construcción de los héroes nacionales en clave mesiánica ver *El Éxodo Mexicano*, ob. cit.

Había caído el luchador, empedernido luchador fuerte y sereno, capaz de arrancar del negro arcano de los tiempos, el sol que había de alumbrar los destinos de este girón de continente, el sol de los libres, como el bíblico Moisés había sido capaz de arrancar de la entraña de una roca ingrata, agua para saciar la sed de su pueblo peregrinante.

[Llegó la intervención] Y este hombre... siempre impávido, siempre estoico aun en los más aciagos momentos, se conformó con arriar del asta del Palacio de la Nación nuestra bandera, se envolvió en ella y emprendió como el Mesías rodeado de sus discípulos, la amarga peregrinación por el desierto... este hombre, el hombre inflexible de la República, era siempre el mismo; firme, sereno, inmutable, impávido; ¡parecía tallado en mármol!

[Con la victoria] Cetro y corona rodaron en pedazos ante la altivez indómita del hijo de nuestras montañas, y la República se vengó por mano de un descendiente de nuestros reyes aborígenes, del sangriento atentado que encabezaba un príncipe descendiente del conquistador Carlos V... [Y Juárez] devolvió al asta del Palacio de la Nación la bandera arrancada... agujerada por sacrílegas balas, pero honrada, incólume como símbolo, grande por la victoria...

Decidme ahora, ¿conocéis en los anales del mundo todo, hombre de más inquebrantables designios que este hombre? ¿sabéis de otro como él, tan inflexible, tan indomable, de otro que como este haya sido vaciado en bronce en los días terribles y cruentos en que nuestra nacionalidad peligraba?

[Por ti] se habían de cuajar las más bellas flores de las inmortalidad que hoy caen en místicas coronas ante el pedestal donde el bronce que te copia arrogante y abrazando a tu bandera, se levanta dando la espalda al enemigo... Padre: tu fe no ha muerto, vive indeleble en el cerebro de los que redimiste; la luz de tu evangelio alumbra el zenit de nuestras conciencias.⁵⁵

Con esta caracterización mesiánica del Benemérito podemos identificar las virtudes y los valores liberales y del nacionalismo porfiriano incipiente, relacionados con las características del monumento: «hijo de las montañas» que devolvió la bandera agujerada pero honrada; hombre que ya en vida parecía tallado en mármol, estoico «vaciado en bronce», bronce que lo copió «arrogante». Pero lo más interesante es, precisamente, la contraposición de los valores de la figura Juárez con los de sus adversarios políticos, sobre todo el clero y la intervención francesa, desdoblados históricamente en la dominación de la Corona española.

55. «Discurso pronunciado por el Sr. Lic. Esteban Maqueo Castellanos, en la glorieta central del paseo Netzahualcóyotl, en conmemoración del xxv aniversario del fallecimiento del C. Benito Juárez, el 18 del presente» en el *Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Oaxaca*, Oaxaca, 20 de julio de 1897.

4. CONFLICTO HISPANISTA Y RELIGIOSO

La incipiente construcción histórica de México que se estaba generando durante el Porfiriato, de parte de los liberales –el grupo político en el poder–, ofrecía cierta reivindicación del mundo prehispánico y la redención de la conquista. Fue un momento decisivo para las futuras narrativas sobre el tránsito temporal y cultural del mundo prehispánico, pasando por el virreinato de la Nueva España, al periodo independiente del siglo XIX. Hubo un proceso de reflexión, selección y enjuiciamiento del pasado que podría verse representado en algunos monumentos.

En nuestro caso resulta por demás interesante que los discursos alusivos al bronce de Juárez, anclaran y relacionaran ideas históricas específicas a sus diversos elementos y atributos. Podemos notar especialmente cómo el cetro y la corona «rodaron en pedazos» ante sus pies, ante su «altivez indómita». La Patria, lo que se estaba reconociendo y configurando como «México», por fin se redimía del dominio extranjero, después de 300 años, y la República se vengaría «por mano de un descendiente [Benito Juárez] de nuestros reyes aborígenes, del sangriento atentado que encabezaba un príncipe descendiente del conquistador Carlos V [Maximiliano]». ⁵⁶ No es gratuito incluso que entre los intelectuales y sus asociaciones, así como en sus publicaciones, estuvieran presentes las investigaciones sobre los linajes de los antiguos monarcas de la época de la conquista española, como Moctezuma en el Valle de México, o Cosijoeza en Oaxaca. ⁵⁷

Ligado a ello, los códigos bíblicos para la construcción del héroe buscaban crear las nuevas devociones necesarias para la Patria, devociones civiles, políticas, manteniendo una fe en este «descendiente» que con la luz de su «evangelio alumbraba el zenit de nuestras conciencias». Pues como había escrito José Joaquín Varela unos meses antes: «Juárez es y será el astro radiante que nunca pudieron ni podrán empañar los densos vapores del retroceso y de la envidia, y que brillará más y más en el cielo de la patria, a medida que ese cielo aparezca más limpio y transparente». Él es la luz del «astro radiante» que lucha contra los «densos vapores del retroceso» de la religión. Como nos señala otro párrafo del discurso de Maqueo: Juárez fue el hombre necesario para detener la ambición de las monarquías europeas y:

56. «Discurso pronunciado por el Sr. Lic. Esteban Maqueo Castellanos, en la glorieta central del paseo Netzahualcóyotl, en conmemoración del XXV aniversario del fallecimiento del C. Benito Juárez, el 18 del presente» en el *Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Oaxaca*, Oaxaca, 20 de julio de 1897.

57. Al respecto, ver: ALFREDO CHAVERO: *México a través de los siglos*, tomo I, Barcelona: Ballescá y Compañía - Espasa y Compañía, 1882. Sobre todo la litografía a color de R. Cantú, «Árbol genealógico de la Casa de Moctezuma»; y MANUEL MARTÍNEZ GRACIDA: *El rey Cosijoeza y su familia*, México: Oficina Tip. de la Secretaría de Fomento, 1888.

para que el progreso no nos abandonara y, esterilizada la obra de la Independencia, retrogradáramos hasta caer arrodillados, narcotizadas nuestras masas populares con el humo del incienso, dormidas las energías y envuelto en las sombras del fanatismo el espíritu ante los altares en que la Teocracia oficia... sus sagrados legados existen puros, radiantes y benéficos depositados en el conspicuo sucesor de Juárez [Porfirio Díaz] que hoy nos gobierna.⁵⁸

En este punto, además de los discursos, debemos remitirnos a la ubicación y orientación del monumento, pues la iconografía y sus atributos no hacen alusión directa alguna al clero católico, sino a través de su intencionalidad espacial en el emplazamiento urbano.

Hasta hace poco, antes de esta investigación, se ha supuesto, y de hecho así lo han tomado los investigadores y los masones, que la estatua de Benito Juárez siempre ha mirado al poniente. Podríamos creerlo si seguimos esta frase: «Había caído el luchador, empedernido luchador fuerte y sereno, capaz de arrancar del negro arcano de los tiempos, el sol que había de alumbrar los destinos de este girón de continente, el sol de los libres»,⁵⁹ en posible alusión al deslumbramiento que la efigie recrea actualmente cada jornada al mirarla de frente a la salida del sol: por un momento el cuerpo de Juárez se recorta hacia el Oriente entre la luz cegadora del sol, como lo haría un santo, una advocación mariana o un crucificado de los retablos de los templos cristianos ideales en las primeras misas del día.

Pero lo interesante es que el bronce originalmente miraba al sur, como lo podemos constatar por las fotografías de la época (fig. 6) y por lo que el mismo discurso apunta: «ante el pedestal donde el bronce que te copia arrogante y abrazando a tu bandera, se levanta dando la espalda al enemigo», es decir, le da la espalda a la Iglesia, en este caso el templo de Guadalupe. Y digo «le da» porque lo curioso es que el pedestal sigue igual, en el mismo lugar y con la misma orientación de hace más de cien años; lo que se movió fue la estatua. Todo indica que fue el terremoto de 1931 el causante de este cambio: no sabemos si simplemente «giró» o, lo más probable, se cayó y lo reinstalaron con una nueva orientación. Tal vez, después de varias décadas, el monumento ya no hacía eco del sentido anticlerical, o tal vez sí y por lo mismo, y prefirieron, probablemente los masones, aprovechar el momento para darle un nuevo sentido ritual o místico.

58. «Discurso pronunciado por el Sr. Lic. Esteban Maqueo Castellanos, en la glorieta central del paseo Netzahualcóyotl, en conmemoración del xxv aniversario del fallecimiento del C. Benito Juárez, el 18 del presente» en el *Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Oaxaca*, Oaxaca, 20 de julio de 1897.

59. «Discurso pronunciado por el Sr. Lic. Esteban Maqueo Castellanos, en la glorieta central del paseo Netzahualcóyotl, en conmemoración del xxv aniversario del fallecimiento del C. Benito Juárez, el 18 del presente» en el *Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Oaxaca*, Oaxaca, 20 de julio de 1897.



Fig. 6. *Monumento a Benito Juárez*, fotografía impresa en el libro de Nicolás León, *Lyobaa o Mictlán*, 1901

Pero el monumento no solo remitía a la reactivación de un linaje originario imaginario o al impulso anticlerical de la época, también era un pretexto más para las discusiones antihispanistas. Precisamente, sostengo que una de las razones del constante aplazamiento de su inauguración era evitar una conmemoración que alentara a los grupos políticos radicales, liberales y masones, que atentaban contra la política de la conciliación del gobierno de Porfirio Díaz, como efectivamente ya había sucedido en otras ocasiones. De hecho, las palabras alusivas a Juárez reforzaban y aumentaban el tono de las pronunciadas en la inauguración del monumento al héroe de la Independencia de México, Miguel Hidalgo, nueve meses antes que aquel, el 15 y 16 de septiembre de 1896, pocos metros al norte del Paseo Nezahualcóyotl, donde se celebraron «con entusiasmo las glorias de la Patria».⁶⁰ A juicio de *Un suscriptor* anónimo del diario católico *El Tiempo*, «Si un extranjero en Oaxaca tomara los discursos del 16 [de septiembre] como una muestra de la literatura local, tendría que formarse muy mala idea de su progreso intelectual», porque:

no solo se faltó a la verdad histórica, sino que parece que el odio a España que en él resaltaba, impidió al orador hablar en castellano. Se habló en los discursos por supuesto contra la religión católica y contra España. Es de advertir que a los españoles de aquí se les invitó a las fiestas y cooperaron a ellas. Se dijo... que México no debía ningún bien a España. Que Hernán Cortés no había sido héroe... Estos discursos lastiman el amor propio del auditorio ilustrado...⁶¹

Pero lamentablemente no contamos con los discursos alusivos a la devaluación del Miguel Hidalgo.

Fue un conflicto social y religioso heredado de los momentos más álgidos y radicales de la Guerra de Reforma. Por ejemplo, la Sierra Zapoteca en Oaxaca, durante la segunda mitad del siglo XIX, tuvo cierta actividad con el grito de «¡viva la religión!», en el pronunciamiento conservador de Villa Alta en contra de las leyes de Reforma; mientras que, en Ixtlán, en la misma Sierra, el gobierno liberal reorganizó sus fuerzas, cuidando a la familia del presidente Benito Juárez. Incluso encontramos descripciones posteriores, como las del arzobispo Eulogio Gregorio Gillow y Zavalza, prelado de Oaxaca de 1887 a 1921:

En Guelatao me recibieron con arcos y un bonito discurso, frente a la estatua de Juárez había un arco y pasé precisamente con ceras encendidas, incienso, bajo palio, cruz alta y ciriales... me dijeron que al hijo de Juárez le hacen poco aprecio... Se mostraron todos muy católicos y me llevaron a la capilla de La Soledad recién compuesta.⁶²

60. «Oaxaca», en *El Tiempo*, Ciudad de México, 2 de octubre de 1896.

61. «Oaxaca», en *El Tiempo*, Ciudad de México, 2 de octubre de 1896.

62. MANUEL ESPARZA: «Sobre la situación económica del estado», en MARGARITA DALTON (comp.): *Oaxaca, textos de su historia*, vol. IV, México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora – Gobierno del Estado de Oaxaca, 1990, 68-69.

Algo no del todo cierto como se puede observar en parte de lo que se ha rescatado de su epistolario.⁶³

Debemos señalar que este tema era un punto de discusión para la construcción de la historia de México. Y aunque los historiadores de finales del siglo XIX recurrieron a la idea de progreso derivada de la educación ilustrada: «La historia fue concebida como una larga y ardua marcha hacia el triunfo del progreso y de la modernidad en un sentido evolutivo... Para la mayoría, el cristianismo había echado la simiente fecunda de la civilización y del progreso».⁶⁴

En realidad, la mayoría de aquellos intelectuales estaban en contra del poder de la Iglesia y su influencia política, pero no de la religión; muchos de los intelectuales y gobernantes más radicales seguían siendo creyentes y fieles católicos. Así también, mientras mantenían una negociación de los elementos propios del mundo prehispánico, preparaban con gran esfuerzo y entusiasmo los objetos y productos que serían llevadas a las exposiciones colombianas de 1892 y 1893.

5. DIFERENCIAS DE LOS CONJUNTOS ESCULTÓRICOS

La imagen de Juárez, entonces, estaría relacionada con una acción concreta, la intervención, relegando los atributos de la iconografía juarista en general, los que permiten distinguir al magistrado y al presidente civil: «Frente al armiño la levita, frente al cetro la espada, frente a la espada la ley». Es decir, «Su imagen excluye cualquier reminiscencia imperial o militar fijando... una especie de uniforme propio para el funcionario civil»,⁶⁵ lo que el gobernador de aquel entonces, el general Martín González, muy posiblemente no encontraba de su agrado en medio de militares en el poder. Y esta sería otra de las causas del constante aplazamiento de la inauguración del monumento, el cambio del poder ejecutivo del estado: el gobernador Gregorio Chávez, que comisionó el monumento a Peñafiel, tenía una postura social y política diferente al general Martín González, que lo sustituiría a partir de diciembre de 1894, es decir, días después de que el pedestal fuera entregado.⁶⁶ Por eso la

63. MANUEL ESPARZA: *Eulogio Gillow y el poder: la correspondencia privada como fuente de la historia*, Oaxaca: Carteles Editores, 2004. En algunas cartas incluso se puede leer cómo se encontraba dividida la sociedad oaxaqueña entre liberales y religiosos, juaristas y felicitistas, y cómo existía un gran temor de la sociedad capitalina por la rebeldía de los serranos.

64. ANTONIA PI-SUÑER LLORENS (COORD.): *En busca de un discurso integrador de la nación: 1848-1884*, México: UNAM-IIH, Col. de Historiografía Mexicana, vol. IV, 2011, p. 25.

65. NATALIA FERREIRO REYES RETANA: «Benito Juárez: persona, magistrado y altar» en *El Éxodo Mexicano: los héroes en la mira del arte*, México: INBA-UNAM, 2010, p. 335.

66. La historiografía establece el mérito de la remodelación de la Alameda de Nezahualcóyotl –antes *Llano de Guadalupe*–, hoy Paseo «Juárez», «El Llano», a Martín González, porque efectivamente fue durante su administración que se llevaron a cabo los trabajos; y el monumento a Juárez, por contigüidad, también le fue atribuido como parte de su administración, pues la inauguró y puso la placa que lleva su

intención del monumento cambió con la entrada del nuevo gobernador. Se convirtió en un pretexto para recordar más al héroe de la segunda independencia de México y actual presidente de la República, el también oaxaqueño Porfirio Díaz, su amigo y compadre. Merced a la metonímica Corona imperial destruida a los pies del Benemérito, González tomó el monumento como una forma de representar el triunfo militar sobre la intervención francesa, para así conmemorar las glorias de Díaz en la batalla del 2 de abril de 1867.

Martín González le daba importancia a la independencia y soberanía del pueblo de México a través de la figura de Juárez, no a la representación de las ideas de la Reforma. Y todo indica que esta fue razón principal por la que fue cambiado el monumento anterior a Benito Juárez, aunque con el impulso de elaborar un diseño de uno mejor, relacionado ideológica y estéticamente con el de Cuauhtémoc de la Ciudad de México.

El gobierno del estado de Oaxaca en 1894 justificaba la factura del nuevo conjunto escultórico con el traslado del primero, el de Noreña de 1885, al pueblo de Guelatao, cuna del Benemérito, simplemente porque dicha población carecía de uno. Pero sostengo que se debió más a la incomodidad que causaba su iconografía, orientación y ubicación, así como el impulso de construir uno que cumpliera más con las expectativas ideológicas del régimen y del desarrollo de las formas neoprehispánicas. Aunque ambos monumentos, tanto el de 1885 como el de 1894-1897, fueron objeto de disputas simbólicas, entre conservadores y liberales tanto conciliatorios como radicales, existen importantes cambios y diferencias, pues además de la drástica y admirable sustitución del pedestal, hubo un cambio gestual e iconográfico considerable entre las dos efigies de Juárez.

Empecemos con el pedestal. En el de Noreña (fig. 7)⁶⁷ las cuatro caras, sencillamente diseñadas y adornadas, tienen inscripciones que resaltan características de la vida de Juárez: la principal es la que mira al sur, con el rostro del personaje dirigido hacia el Palacio de Gobierno, y en la cual se leía «Al Benemérito de América, Lic. Benito Juárez 1885»; al norte, hacia la catedral, «Promulgó las Leyes de Reforma»; al Oriente, en dirección al camino que lleva a la sierra Norte, «Nació en Guelatao, marzo 21 de 1806»; y al poniente, rumbo a la carretera que lleva a la Ciudad de México, «Murió en México, julio 18 de 1872». Todo lo anterior se refuerza además con los atributos que se le presentan en el último cuerpo o peldaño más alto de su basa, por medio de un grupo alegórico compuesto de una antorcha, una espada, las tablas de la ley, una balanza y una estrella, significando «la rectitud, equidad, la ley, la justicia, la

nombre, que, a decir de Peñafiel, fue impuesta quitando la que llevara el nombre de su antecesor, Gregorio Chávez.

67. Utilizaré fotografías posteriores, ya en el pueblo de Guelatao, que sigue siendo su ubicación actual, porque las fotografías de su emplazamiento original, en el centro de la ciudad de Oaxaca, no son buenas ni tienen suficiente nitidez. Pero las descripciones que hago corresponden a su lugar original, el Zócalo o Plaza de armas.

fe y la razón»;⁶⁸ y con su iconografía (fig. 8), pues Juárez está de pie «vistiendo la casaca con que todo el mundo le conoció y teniendo en la mano izquierda, recogida a la altura del pecho, las Leyes de Reforma y apoyando la derecha en el bastón, insignia del mando que ejerció».⁶⁹ Su efigie es clara y concluyente, este monumento personifica al Juárez de las Leyes de Reforma, anticlerical, al del estado laico con la separación de poderes, al «necio», como dirían algunos de sus detractores, que sostuvo la lucha contra los conservadores y el clero.



Fig. 7. Miguel Noreña, Monumento a Benito Juárez, Guelatao, ca. 1910.
Fotografía, Colección particular

68. «Monumento a Juárez», *El municipio libre*, 3 de octubre de 1885, ciudad de México, p. 1.

69. «Monumento a Juárez», *El municipio libre*, 3 de octubre de 1885, ciudad de México, p. 1.



Fig. 8. Miguel Noreña, *Escultura de Benito Juárez*, vaciado en bronce, 1885.
Guelatao, Oaxaca

Por el otro lado, tenemos el bronce de Eduardo Concha, que sostiene con una mano la bandera nacional, mientras con la otra señala a sus pies la Corona destrozada del Imperio de Maximiliano. Antonio Peñafiel, el autor de la idea del conjunto escultórico, nos revela sus intencionalidades relegadas con el tiempo: «Juárez tiene apoyada sobre su pecho la bandera mexicana hecha pedazos por la guerra civil y religiosa y junto al pie derecho está rota la Corona del imperio». ⁷⁰ Esta efigie, aunque mejor modelada y con mayor síntesis de características y valores del personaje que la de Noreña, fue menos subversiva y más conciliatoria. Parece que el hecho de que la escultura de Juárez del Zócalo estuviera anclada en las Leyes de Reforma era el punto de molestia y conflicto con la Iglesia y con parte de la población conservadora, sobre todo si se tiene en cuenta que, para colmo, le daba la espalda arrogantemente a la catedral (fig. 2). Además, inmediatamente de haber sido instalada en 1885, se volvió el centro de reunión y tribuna de discursos beligerantes de parte de los jóvenes estudiantes del Instituto de Ciencias y Artes de Oaxaca y de los liberales. Parece que por ello mismo la escultura amanecía con una red llena naranjas colgadas del brazo –a pesar incluso de estar cercada por una reja– en franca asociación al peyorativo «indio naranjero». ⁷¹

Parece que esta afrenta –iconográfica, alegórica, de orientación espacial y de ubicación urbana– del monumento de Noreña fue la que causó su remoción al pueblo de Guelatao, por lo que el gobierno de la conciliación lo cambió, aprovechando el momento para diseñar uno más soberbio, más *ad hoc* con el de Cuauhtémoc.

Por lo tanto, debemos entender este nuevo monumento en su contexto nacional además de local. Como apunta Angélica Velázquez:

Después del triunfo contra la intervención francesa y la derrota del Imperio, los intelectuales liberales se dieron a la tarea de escribir «su» Historia de México y encontraron en ella los consabidos paralelismos con los acontecimientos vividos entre 1863 y 1867; de esta manera rescataron del pasado la figura de Cuauhtémoc y proyectaron en ella sus sentimientos patrios, convirtiéndola en emblema de la resistencia nacional frente a los invasores extranjeros. ⁷²

Pero incluso cuando Esteban Maqueo Castellanos habla de que «al morir Juárez, como al morir Cuauhtémoc y el anciano Hidalgo, bien podría...

70. *Cartas personales del historiador oaxaqueño Manuel Martínez Gracida remitidas por Antonio Peñafiel en 1911*. Archivo de la biblioteca Genaro V. Vásquez, Santa María El Tule, Oaxaca.

71. Así lo refiere el historiador oaxaqueño Luis Castañeda Guzmán. Ver en: ELOÍSA URIBE, «Entre el rosa y el gris: la esculturas del siglo XIX en la Ciudad de Oaxaca» en *Historia del Arte de Oaxaca: Colonia y siglo XIX*, vol. II, Oaxaca: Gobierno del Estado de Oaxaca, 1997.

72. ANGÉLICA VELÁZQUEZ GUADARRAMA: «La historia patria en el Paseo de la Reforma. La propuesta de Francisco Sosa y la consolidación del Estado en el Porfiriato», en *XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte. Arte, historia e identidad en América: visiones comparativas*, tomo II, México: IIE-UNAM, 1994, 336.

enlutarse el nacional pabellón»⁷³, no solo es porque, como lo habíamos comentado antes, pasó a ocupar un lugar clave en la mitología liberal, junto a Cuauhtémoc e Hidalgo,⁷⁴ sino porque forman parte de la secularización y modernización del espacio público en Oaxaca: el emplazamiento del monumento a Juárez de Antonio Peñafiel establece una relación espacial e ideológica con la estatua de Hidalgo, unos metros al norte; y al mismo tiempo mantiene una asociación simbólica con el de Cuauhtémoc a través de su pedestal neoprehispánico.

Eran proyectos neoprehispanistas ejecutados por ingenieros, arquitectos y escultores, con una formación académica que recurría principalmente a formas y modelos clásicos, y apoyados por el régimen del Porfiriato. En el caso del Benito Juárez de Oaxaca, además estaba acompañado con jarrones grecorromanos como maceteros y con motivos y ornamentos extraídos de la tradición clásica, en un jardín apenas renombrado como *Nezahualcōyotl*, como homenaje al cultivado poeta *náhuatl*, en pos de secularizar el Paseo o Llano de Guadalupe⁷⁵ –conocido así por la iglesia de Guadalupe que limita al norte del jardín– y asociarlo con la cultura y civilización, con el nacionalismo y la modernización.

6. CONCLUSIONES

Durante el Porfiriato se desarrollaron varios proyectos iconográficos de la historia patria para la construcción del nacionalismo, como el de Cuauhtémoc o el repertorio de héroes de paseo de la Reforma en la capital de la República. En el caso de Oaxaca sobresalieron los programas escultóricos del paseo de Nezahualcōyotl y la calzada Porfirio Díaz. La imagen escultórica de Benito Juárez ejecutada por Eduardo Concha resumía tres aspectos clave para el nacionalismo incipiente del Porfiriato: su cuna indígena, como «hijo de nuestras montañas»; la redención de la cultura mexicana de origen prehispánico; y el «progreso social» contra el dominio de la Iglesia.

Pero este monumento no solo buscaba reivindicar ciertos valores liberales en pos de la patria, sino reproducirlos y perpetuarlos a través de un tipo de catecismo político de este nuevo mesías mexicano. Como señala Laura

73. «Discurso pronunciado por el Sr. Lic. Esteban Maqueo Castellanos, en la glorieta central del paseo Netzahualcōyotl, en conmemoración del xxv aniversario del fallecimiento del C. Benito Juárez, el 18 del presente» en el *Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Oaxaca*, Oaxaca, 20 de julio de 1897.

74. HELIA BONILLA: «Benito Juárez: personaje, memoria y arena» en *El Éxodo Mexicano: los héroes en la mira del arte*, México: INBA-UNAM, 2010, p. 356.

75. Cabe mencionar que, hasta la actualidad, por las fiestas de la virgen de Guadalupe, del 12 de diciembre, durante varios días, el Paseo Juárez retoma un poco del antiguo «Llano de Guadalupe», y el monumento a Juárez se rodea de la feria y las vendimias por dicha celebración religiosa, donde las niñas y los niños se visten de «inditos» para recordar a Juan Diego.

Malosetti, durante el último tercio del siglo XIX en los países latinoamericanos: «La pedagogía de las estatuas en el espacio público tuvo también un lugar destacado en tales estrategias a la par que celebratorio».⁷⁶ Y ante una población mayoritariamente iletrada era necesario usar formas ideológicas que apoyaran los textos y discursos: los programas visuales, tanto pictóricos como escultóricos. En pocas palabras, lograr la creación y reproducción de una educación cívica por medio de las imágenes. Los intelectuales buscaban renovar la *praxis vital* que habían tenido los ciclos artísticos virreinales, olvidados y desactualizados, perseguidos y dañados en México por las mismas Leyes de Reforma que Benito Juárez había profesado y defendido. Una nueva *praxis vital* de la imagen, otrora religiosa que había planteado la época novohispana, ahora laica y liberal que se diseñaba para construir los espacios públicos de la ciudad de Oaxaca. Crear y secularizar el espacio público para transmitir un discurso visual que instruyera a la población con base en el ejemplo mesiánico del primer presidente indígena y oaxaqueño: Benito Juárez.

BIBLIOGRAFÍA

- BÁEZ MACÍAS, EDUARDO: *Guía del archivo de la antigua Academia de San Carlos 1867-1907*, vol. 1, UNAM: México, 1993.
- BÁEZ MACÍAS, EDUARDO: *Historia de la Academia de Bellas Artes de San Carlos (1781-1910)*, tesis que presenta para optar por el grado de doctor en Historia del arte, FFYL-UNAM: México, 2002.
- BARGELLINI, CLARA y ELIZABETH FUENTES: *Guía que permite captar lo bello: yesos y dibujos de la Academia de San Carlos 1778-1916*, UNAM: México, 1989.
- BONILLA, HELIA: «Benito Juárez: personaje, memoria y arena» en *El Éxodo Mexicano: los héroes en la mira del arte*, México: INBA-UNAM, 2010.
- CHAVERO, ALFREDO: *México a través de los siglos*, tomo I, Ballescá y Compañía-Espasa y Compañía: Barcelona, 1882.
- ESCOBEDO, HELEN (coord.): *Monumentos mexicanos: de las estatuas de sal y de piedra*, Conaculta-Grijalbo: México, 1992.
- ESPARZA, MANUEL: «Sobre la situación económica del estado», en Margarita Dalton (comp.): *Oaxaca, textos de su historia*, vol. IV, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora-Gobierno del Estado de Oaxaca, México, 1990, 68-69.

76. LAURA MALOSETTI COSTA: «Arte, memoria e identidades nacionales en Latinoamérica», en *Estudios Latinoamericanos 2*, Centro Internazionale Alti Studi Latinoamericani-Universita degli Studi di Udine, Udine, 2006, consultado en línea el 12 de julio de 2015: <http://es.scribd.com/doc/58773713/Poderes-de-La-Pintura>.

- ESPARZA, MANUEL: *Eulogio Gillow y el poder: La correspondencia privada como fuente de la historia*, Carteles Editores: Oaxaca, 2004.
- FERREIRO REYES RETANA, NATALIA: «Benito Juárez: persona, magistrado y altar» en *El Éxodo Mexicano: los héroes en la mira del arte*, INBA-UNAM: México, 2010, p. 335.
- GUTIÉRREZ OSPINA, ZORAIDA: *Metodología de investigación para la restauración de un edificio catalogado como patrimonio universitario: La casa del Lago*. Tesis para obtener el grado de Maestro en Arquitectura, Programa de maestría y doctorado en Arquitectura-UNAM: México, 2011.
- HERNÁNDEZ BENNETTS, ALMA: *De árboles y héroes: El paseo Juárez y la calzada Porfirio Díaz de finales del siglo XIX*. Ensayo para obtener el título de especialización en Historia del Arte, UNAM-UABJO: Oaxaca, 2010.
- LIRA VÁSQUEZ, CARLOS: *Arquitectura y sociedad: Oaxaca rumbo a la modernidad 1790-1910*, Universidad Autónoma Metropolitana: México, 2008.
- MALOSETTI COSTA, LAURA: «Arte, memoria e identidades nacionales en Latinoamérica», en *Estudios Latinoamericanos 2*, Centro Internazionale Alti Studi Latinoamericani-Universita degli Studi di Udine, Udine, 2006, consultado en línea el 12 de julio de 2015: <http://es.scribd.com/doc/58773713/Poderes-de-La-Pintura>.
- MARTÍNEZ GRACIDA, MANUEL: *El rey Cosío y su familia*, Oficina Tip. de la Secretaría de Fomento, México, 1888.
- MONSIVÁIS, CARLOS: «Francisco Toledo: Lo que el viento a Juárez» [texto del catálogo de la exposición del mismo nombre realizada en el Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca en 1996], Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca: México, 1996.
- ORTIZ MACEDO, LUIS: «La arquitectura mexicana durante el siglo XIX» en *El Búho*. p.10. En línea: http://www.reneavilesfabila.com.mx/universodeelbuho/127/02_de_nuestra.pdf, visitado el 10 de noviembre de 2015.
- PEÑAFIEL, ANTONIO: *Monumentos del arte mexicano antiguo*, Asher & Comp., Berlín, 1890.
- PÉREZ WALTERS, PATRICIA: *Alma y bronce, Jesús F. Contreras 1866-1902*, México: UNAM, 2002.
- PI-SUÑER LLORENS, ANTONIA (coord.): *En busca de un discurso integrador de la nación: 1848-1884*, UNAM-IIH: Colección de Historiografía Mexicana, vol. IV, México, 2011.
- PORTILLO, ANDRÉS: *Oaxaca en el Centenario de la Independencia Nacional*, Imprenta del Estado: Oaxaca, 1910.
- RAMÍREZ, FAUSTO: *Modernización y modernismo en el arte mexicano*, UNAM-IIH: México, 2008.
- RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, IDA: *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, IIE-UNAM: México, 1997.

- ROJAS GARCIDUEÑAS, JOSÉ: «El escultor Enrique Guerra», en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM: México, volumen IX, número 34, 1965.
- SALAZAR TORRES, CITLALI: *El héroe vencido: el monumento a Cuauhtémoc 1877-1913*. Tesis para obtener el grado de licenciada en Sociología, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales-UNAM: México, 2006.
- SÁNCHEZ ARREOLA, FLORA ELENA: *Catálogo del Archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes*, IIE-UNAM: México, 1996.
- URIBE, ELOÍSA: «Entre el rosa y el gris: las esculturas del siglo XIX en la Ciudad de Oaxaca», en *Historia del Arte de Oaxaca: Colonia y siglo XIX*, vol. II, Gobierno del Estado de Oaxaca: Oaxaca, 1997.
- VELÁZQUEZ GUADARRAMA, ANGÉLICA: «La historia patria en el paseo de la Reforma. La propuesta de Francisco Sosa y la consolidación del Estado en el Porfiriato», en *XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte. Arte, historia e identidad en América: visiones comparativas*, tomo II, IIE-UNAM: México, 1994.

HEMEROGRAFÍA

- «De todas partes» en *El Universal*, Ciudad de México, 6 de agosto de 1895.
- «Discurso pronunciado por el Sr. Lic. Esteban Maqueo Castellanos, en la glorieta central del paseo Netzahualcóyotl, en conmemoración del XXV aniversario del fallecimiento del C. Benito Juárez, el 18 del presente» en el *Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Oaxaca*: Oaxaca, 20 de julio de 1897.
- «Estatua a Juárez» en *El Siglo Diez y Nueve*: Ciudad de México, 7 de agosto de 1895.
- «El 2 de abril» en *La libertad: diario independiente*: Oaxaca, 30 de marzo de 1897.
- «El 18 de julio» en el *Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Oaxaca*: Oaxaca, 16 de julio de 1897.
- «El monumento a Juárez en Oaxaca. El pedestal de la estatua», en *Periódico Oficial del Estado de Oaxaca*: Oaxaca, 1894.
- «En honor del inmortal Benemérito de las Américas, Lic. Benito Juárez» en el *Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Oaxaca*: Oaxaca, 20 de julio de 1897.
- «Fiesta significativa en Guelatao» en *Periódico Oficial del Gobierno del Estado Oaxaca*: Oaxaca, 19 de marzo de 1897.
- «Gacetilla», *El diario del hogar*, Ciudad de México, 22 de septiembre de 1885, p. 3.

- «Las estatuas del General León y del Lic. Carlos M. Bustamante» en *El Siglo Diez y Nueve*: Ciudad de México, 15 de mayo de 1894, p. 2.
- «Miscelánea» en *La Voz de México*: 9 de febrero de 1894, Ciudad de México, p. 3.
- «Monumento a Juárez», en 3 de octubre de 1885, *El municipio libre*, Ciudad de México.
- «Oaxaca», en *El Tiempo*: Ciudad de México, 2 de octubre de 1896.
- Periódico Oficial del Gobierno del Estado libre y soberano de Oaxaca*: Oaxaca, 14 de agosto de 1896.
- «Solemne inauguración» en *El Correo Español*: Ciudad de México, 12 de marzo de 1897.
- VARELA, JOSÉ JOAQUÍN: «El 21 de marzo» en *La Libertad: diario independiente*: Oaxaca, 23 de marzo de 1897.

DOCUMENTOS

- Cartas personales del historiador oaxaqueño Manuel Martínez Gracida remitidas por Antonio Peñafiel en 1911*. Archivo de la biblioteca Genaro V. Vásquez, Santa María El Tule, Oaxaca.
- Memoria que presenta el ciudadano general de brigada Martín González Gobernador constitucional del Estado al H. Congreso del mismo en cumplimiento de lo prevenido en la fracción x del artículo 61 de la Constitución Política local*, Oaxaca, mecanuscrito, 1896-1897, AGEPEO.
- Miscelánea de literatura núm. 2: Colección de versos de varios oajaqueños -Comienza con el poema del siglo, de Miguel Bolaños Cacho*, Fondo Manuel Brioso y Candiani, Biblioteca Francisco de Burgoa, Oaxaca. Impresa en una hoja suelta, imprenta y tipografía de Lorenzo San-Germán, Oaxaca, 18 de julio de 1897.

DISPOSITIVOS DE PODER EN TORNO AL GÉNERO:
LO FEMENINO Y LA ECONOMÍA DOMÉSTICA
EN LOS DOCUMENTALES AGRARIOS
DEL *LUCE* Y LOS DEL MINISTERIO
DE AGRICULTURA ESPAÑOL

DEVICES OF POWER AROUND GENDER:
THE FEMININE AND THE DOMESTIC ECONOMY
IN THE AGRARIAN DOCUMENTARIES
OF THE *LUCE* AND THOSE OF THE SPANISH
MINISTRY OF AGRICULTURE

ANA MELENDO*
Universidad de Córdoba
<https://orcid.org/0000-0001-8985-6830>

POTESTAS, N.º 21, julio 2022 | pp. 109-137
ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | <http://dx.doi.org/10.6035/potestas.6454>
Recibido: 31/01/2022 Evaluado: 29/05/2022 Aprobado: 01/06/2022

RESUMEN: La aproximación a la obra documental del Instituto *LUCE* y el Ministerio de Agricultura español, resulta decisiva en la comprensión de la historia del documental rural en Italia y España porque nos permite adentrarnos en el estudio de las comunidades campesinas durante

* Este trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto de investigación *Documentales agrarios y nacionalidades: estudio comparado de las producciones de los Ministerios de Agricultura de España, Francia e Italia (1930-1979)* del Programa Estatal de Fomento de Generación de Conocimiento y Fortalecimiento Científico y Tecnológico del Sistema de I+D+i y del Programa Estatal de I+D+i orientada a los retos de la sociedad del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (Ref. PID2019-105462GB-I00). Convocatoria 2019. IP1: Ana Melendo Cruz.

el fascismo y el franquismo, respectivamente. El presente trabajo quiere ocuparse de conocer e identificar cómo se gestó la creación de una identidad femenina atendiendo, principalmente, al papel desempeñado por algunas instituciones como *le scuole rurali* o las granjas escuelas, con figuras como las ayudantes de economía doméstica, en el seno de estas sociedades agrarias.

Palabras clave: mujeres rurales, LUCE, Ministerio de Agricultura, ayudantes de economía doméstica.

ABSTRACT: The approach to the documentary work of the LUCE Institute and the Spanish Ministry of Agriculture is decisive in understanding the history of rural documentary in Italy and Spain because it allows us to delve into the study of peasant communities during fascism and Francoism, respectively. The present work wants to deal with knowing and identifying how the creation of a female identity was conceived, attending, mainly, to the role played by some institutions such as *le scuole rurali* or school farms, with figures such as the assistants of domestic economy, within these agrarian societies.

Keywords: rural women, LUCE, Ministry of Agriculture, Domestic Economics Assistants.

INTRODUCCIÓN

En general, se podría decir que el ejercicio del poder a lo largo de la historia no ha sido algo que haya beneficiado al género femenino, sobre todo si lo situamos en regímenes totalitarios y antidemocráticos en los que con frecuencia se practica la opresión. Atendiendo a las consideraciones establecidas por Foucault en su obra *El sujeto y el poder*,¹ el término *poder* se refiere a toda supremacía que se ejerce sobre las cosas y tiene la habilidad de modificarlas, pero su principal característica es que condiciona, de manera favorable o desfavorable, las relaciones entre los individuos. Por eso, estudiar el poder significa conocer el contexto social y el medio en el que se desarrolla a partir de factores determinantes como la política, la economía, la educación, la familia o el género. Precisamente, desde una perspectiva de género,

1. MICHAEL FOUCAULT: «The Subject and the Power», en H. L. Dreyfus y P. Rabinow (ed.), *Beyond Structuralism and Hermeneutics*, Chicago: The University of Chicago Press, 1982, pp. 208-226.

se puede entender que los dispositivos de poder no son neutros, sino todo lo contrario. En muchos casos visibilizan los procesos de control y la subordinación femenina, suelen aparecer en interacción con otros instrumentos de desigualdad y acostumbran a regular las prácticas cotidianas. Dicha ordenación depende, en gran medida, de la capacidad que tiene la autoridad para crear una mala conciencia en la mujer y se materializa en sentimientos negativos que la convierten en esclava del otro, aunque, paralelamente, este sentir la empuje a sobre adaptarse constantemente.

Si nos referimos aquí a la subordinación femenina en estos términos es porque a través del estudio comparado de un manejo de documentales agrarios italianos y españoles, pretendemos investigar las marcas de un pasado que nos permitan conocer e identificar cómo se gestó la creación de una identidad femenina que comienza con el fascismo en Italia y con el franquismo en España;² una identidad que se construye, en ambos casos, a partir de la redefinición de los roles de género atribuidos social y culturalmente a las mujeres en una sociedad patriarcal determinada por un régimen dictatorial. Desde este punto de partida, hemos de entender que los documentales objeto de estudio pueden ser definidos como productos culturales y artísticos que, siendo una manifestación de la sociedad que los produce, se convierten en un reflejo de la comunidad en la que se inscriben. Aunque es cierto que la mirada cinematográfica no es capaz de constituirse, en ningún caso, en relato objetivo de los acontecimientos históricos, también es verdad que los mensajes proyectados a través del cine son ecos de las sociedades en las que se desarrollan y, lo que es más importante, ayudan a componer la memoria de la colectividad. Y es que, como asegura Cristóbal Gómez Benito, «la historia visual busca aportar la reflexión al conocimiento y a la difusión de los vínculos entre imágenes e historia, y en especial, al modo en que la imagen cinematográfica se erige en escritura complementaria de la que desarrollan las diversas corrientes historiográficas».³ Partimos, por tanto, de la fundamentación del cine como un medio de representación implicado, tal y como asegura Heath en *Questions of Cinema*,⁴ en la construcción de significados sociales y culturales. Se hace necesario, entonces, abordar nuestro

2. Conviene recordar que la subyugación femenina es un mal endémico y estructural muy anterior a los regímenes totalitarios del siglo XX, que no fue resuelto en la II Guerra Mundial ni tampoco en la Transición española, aunque en el mundo occidental se haya ido avanzado, progresivamente, en los derechos y la igualdad de la mujer. Sin embargo, partimos de la consideración, y así se desarrollará en este trabajo, de que los gobiernos fascistas elaboraron un plan de actuación basado en la diferencia de géneros y el patriarcado. En este sentido puede arrojar luz, entre otros, el siguiente texto: JOSÉ BABIANO (ed.), *Del hogar a la huelga: estudios sobre trabajo, género y movimiento obrero bajo el franquismo*, Madrid: Los Libros de la Catarata, 2007.

3. CRISTÓBAL GÓMEZ BENITO: «La mujer en la agricultura tradicional. Una mirada desde la historia y la sociología visual», en M^a TERESA ORTEGA LÓPEZ (ed.), *Jornaleras, campesinas y agricultoras. La historia agraria desde una perspectiva de género*, Zaragoza: Monografías de Historia Rural 11. SEHA, 2015, pp. 210-211.

4. STEPHEN HEATH: *Questions of Cinema*, Bloomington: Indiana University Press, 1981.

trabajo desde un modelo que se caracteriza por la interdisciplinariedad y el diálogo entre los distintos medios de conocimiento atendiendo así a lo que Casetti denomina *teorías de campo*, ya que, como dice el autor, «este tipo de investigación nace de la existencia de un problema revelador de las preocupaciones del teórico y de los síntomas del objeto teorizado».⁵ Se trata de resolver diversos problemas, provenientes de sectores disciplinares dispares, que atañen, de igual modo, al sujeto, a la representación o a la construcción de la identidad.

La metodología utilizada es, ante todo, cualitativa por cuanto se busca describir procesos de creación de sentido en la sociedad considerando, como técnica principal, el análisis de estos documentales agrarios en torno a la significación del papel de la mujer en ellos, ahondando en la relación entre texto y contexto,⁶ a partir del concepto de *economía doméstica* y la figura de ayudante de economía doméstica derivada de lo anterior.

Como decimos, esta investigación parte de un acercamiento multidisciplinar al objeto de estudio, en cuanto a la representación de lo femenino en el cine y a su alcance cultural e histórico, pero, por otro lado, no podemos olvidar en este trabajo, el carácter artístico que se desprende de cualquier obra cinematográfica y la *forma de hacer* de sus autores, condición que, desde la perspectiva de la historia del arte, nos interesa particularmente. Por eso se hace necesario atender en lo que sigue, a partir del análisis cinematográfico de los documentales seleccionados, a una escritura en la que cobra especial relevancia el contexto en el que fue concebida, con la intención última de *completar y actualizar* el sentido que emana de estos vestigios histórico-artísticos.

HISTORIAS Y CONTEXTOS

Antes que nada, conviene aclarar que el marco temporal del que parte nuestra investigación se sitúa en los comienzos de la instauración del fascismo en los dos ámbitos geográficos que nos ocupan, a saber, Italia (1928) y España (1940), aunque en ambos casos nos interesa especialmente la década de los cincuenta y sesenta. Teniendo en cuenta esta premisa, hemos de contar con un factor decisivo en cuanto a lo que a la imagen documental se refiere y es, precisamente, el uso de esta como instrumento de propaganda. En este sentido, se establecen estrategias, como el empleo de la censura y

5. FRANCESCO CASETTI: *Teorías del cine*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 201.

6. Nuestro trabajo se articula en torno a una perspectiva de género en tanto que nos aproximaremos al estudio del papel que ocupa la mujer en los documentales que analizaremos y lo extrapolaremos a la sociedad del momento, de ahí la necesidad de aproximarnos históricamente al objeto de estudio y a las circunstancias que lo rodean, es decir, al contexto.

las consignas, que afectan a todos los sectores audiovisuales, incluidos los noticieros y los documentales que se crean bajo el paraguas de instituciones gubernamentales. Al aproximarnos a estos formatos nos encontramos con la particularidad de que tanto los noticieros como los documentales ofrecen aspectos de la realidad que, como asegura la profesora Coronado:

a veces las películas no pueden recoger –por su compromiso con un formato narrativo destinado al entretenimiento– y además llevan a cabo un seguimiento regular –periódico– de cada época. Es cierto que los noticieros fueron medios especialmente utilizados por los gobiernos para orientar y dirigir –hacer propaganda, en definitiva– por sus características específicas, pero no por ello dejan de mostrar mentalidades, escalas de valores, patrones culturales, etc. Y eso tanto por lo que muestran, como por lo que a veces ocultan.⁷

En el caso de Italia el noticiario del Instituto LUCE fue uno de los medios de comunicación más utilizados por Mussolini para difundir la propaganda oficial del régimen. Su importancia radica en la obligatoriedad de su exhibición⁸ y en su derecho al monopolio de la información audiovisual.

La influencia que el noticiario cinematográfico podía tener sobre las masas era algo que un periodista como Mussolini podía intuir, sobre todo cuando el índice de analfabetismo de la población era tan alto en los años veinte. Ante un público sin cultura, un instrumento propagandístico como el *cinogiornale LUCE* ofrecía muchas posibilidades [...]. Hay que tener en cuenta, además, que el espectador de entonces era mucho más ingenuo en materia audiovisual, por lo que no se cuestionaba lo que veía.⁹

Por otro lado, en España, los falangistas no perdieron el tiempo y se apoderaron de unos recursos comunicativos que se constituyeron en la llave para controlar todos los sistemas propagandísticos del régimen. Aun sabiendo que las intervenciones más enérgicas, en este aspecto, se concentraron en la prensa y la radio, el cine también ocupó su lugar a la hora de controlar la información que llegaba a la sociedad española.

Ciertamente, nos encontramos en un momento, los primeros años de la dictadura, en el que el sistema industrial del cine español se caracteriza por la fragilidad y la necesidad de creación de una cinematografía nacional que,

7. CARLOTA CORONADO: *La imagen de la mujer italiana en los Noticieros LUCE*, Madrid, UCM, Editorial de la Universidad Complutense, 2009, p. 3.

8. «A partir del 1 enero de 1926 cada uno de los programas cinematográficos deberá comprender la proyección de un *Giornale Italiano* relativo a los acontecimientos más importantes de carácter patriótico y de propaganda que interesen a Italia». Artículo 4 de la propuesta de Ley de Cine Nacional de 1925. En ERNESTO LAURA: *Le stagioni dell'aquila. Storia dell'Istituto Luce*, Roma, Fondazione ente dello spettacolo, 1999, p. 32.

9. CORONADO: *La imagen de la mujer italiana en los Noticieros LUCE*, pp. 9-10.

en el caso del documental estaría protagonizada por el NO-DO. Precisamente, el sistema de producción de este órgano autónomo seguirá una pauta muy similar a la de los noticieros que retoman su actividad en España después de la guerra civil, entre los que se encuentran: FOX, UFA y LUCE.¹⁰ Sin embargo, la producción de cine no ficcional durante el franquismo no se limitaría solo a este organismo oficial, y aunque como muy bien explica López Clemente, «los años que se avecinaban serían los peores y más amargos por los que habría de pasar el documentalismo español desde el advenimiento del cine»,¹¹ este hecho no impidió que, con independencia de la labor emprendida por NO-DO, se produjera en España un número interesante de documentales que, adscritos a organismos estatales, o no, configuran un sugerente panorama en cuanto a lo que al cine de no ficción se refiere –los que aquí nos interesan están producidos por el Departamento de Cinematografía del Ministerio de Agricultura.

Llegados a este punto conviene puntualizar que, a diferencia de lo que sucede en España, los documentales agrarios que se elaboran en Italia están vinculados al Instituto LUCE y se concentran en: los *cinigiornali*, realizados por su servicio agrario, la Cinemateca Agrícola (1927-1945) y los cortos y noticieros desarrollados por el Instituto Icom (1938-1965). En España, por su parte, la filiación de documentales agropecuarios hay que situarla en una época anterior al franquismo, pero estos no trabajaban la componente ideológica que llevarán aparejada tras la contienda las películas ejecutadas por el Ministerio de Agricultura. A partir de entonces, una serie de ingenieros agrónomos como el marqués de Villa Alcázar o José Neches,¹² entre otros, se encargarán de la elaboración de una colección de filmes que integran un propósito divulgativo y que están fuertemente condicionadas por el discurso político y adoctrinador. En todo caso, tal y como explica la profesora Garosi:

la perspectiva de los estudios escogidos ofrece la oportunidad de reconstruir, desde un ámbito si queremos marginal, pero que integra significativamente la historia oficial del cine, las coordenadas en las que se perfilan etapas y modalidades con las que se fragua el diálogo entre cine, mundo rural, e ideología que, tanto en Italia como en los países del área mediterránea, fue tan asiduo.¹³

10. RAFAEL TRANCHE y VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA: *NO-DO. El tiempo y la memoria*, Madrid: Cátedra, 2006, pp. 31, 43 y 97.

11. JOSÉ LÓPEZ CLEMENTE: *Cine documental español*, Madrid: Ediciones Rialp, 1960, p. 146.

12. Véase: FRANCISCO J. GÓMEZ TARÍN y NEKANE PAREJO (coord.): *Discursos y narraciones en el documental rural: el marqués de Villa-Alcázar*, La Laguna (Tenerife): CAL, Cuadernos Artesanos de La Latina, xx, 2013; EMILIO ORTEGA (ed.): *De cultura visual y documentales en España (1934-1966): la obra cinematográfica del marqués de Villa Alcázar*, Granada: Comares, 2017.

13. LINDA GAROSI: «El mundo rural en los noticieros y los documentales agrarios italianos desde el fascismo hasta los primeros años de la República: contextos y modelos», en NORIEGA, JOSÉ LUIS (ed.): *Contribución de José Neches al documental agrario español del franquismo (1945-1976)*, València, Tirant lo Blanch, 2021, p. 235.

Aunque de manera sucinta, resulta necesario ahora referirnos a lo que supuso la ruralización y la exaltación del campesinado que anidó en el centro de la ideología fascista como solución a la utopía de la regeneración nacional. En este sentido, debemos entender que la ciudad industrial devino en un territorio maligno y desestabilizador que durante el fascismo desembocó en lo que Federico Caprotti denomina *hipocondria urbana*. El autor se refiere a ello anotando que «la postura del fascismo hacia la ciudad fue ambivalente y profundamente contradictoria [...] La representación que el fascismo hace de los modernos centros urbanos en términos negativos puede ser vista como un ejemplo de una tendencia general a pintar una imagen urbana desolada dentro del cuadro de la modernidad».¹⁴

En Italia se instaura un ruralismo, que tiene sus orígenes en un ambiente agrario católico y tradicional, en el que se impone la necesidad de establecer unos roles que diferencien a los individuos conforme a su género. Se fija «un modelo de campesino (el *buon contadino*) caracterizado por la virilidad, la fecundidad, la frugalidad de costumbres y un primitivo sentido del deber que ya había sido puesto heroicamente a prueba durante la Gran Guerra».¹⁵ La mujer, por su parte, en esa obsesión demográfica, que caracterizó a este ruralismo fascista, se convierte en el vientre de la nación.¹⁶ Carlota Coronado explica cómo «para el fascismo la nueva Italia era, sobre todo, la esposa y madre ejemplar. Un modelo femenino conservador que no se adaptaba a los cambios sociales producidos después de la Primera Guerra Mundial [...] El ámbito doméstico constituía el espacio destinado para la mujer. Fuera de este su vida no tenía sentido: la mujer en cuanto tal no tenía un valor intrínseco, solo lo adquiría como madre».¹⁷

En el ámbito campesino el símbolo de esta ama de casa es la *massaia* rural.¹⁸ Sus obligaciones se fundamentan, principalmente, en la maternidad y

14. FEDERICO CAPROTTI: «Patologías de la ciudad. Hipocondria urbana», *Bifurcaciones*, nº 6, 2006, edición digital en http://www.bifurcaciones.cl/006/bifurcaciones_006_Caprotti.pdf. [Consultado el 16-12-2021].

15. GUSTAVO ALARES: «Ruralismo, fascismo y regeneración. Italia y España en perspectiva comparada», *Ayer*, nº 83, 2011, p. 130.

16. Sobre la educación de las mujeres y el papel que la mujer ocupó en la Italia fascista existen numerosos estudios, algunos de ellos: ROSARIO SÁNCHEZ: «Mussolini, los jóvenes y las mujeres: la lisonja como estrategia», *Historia social*, 22, 1995, pp. 19-41; VALERIA BENETTI BRUNELLI: «Le Scuole superiori fasciste di agraria per le maestre rurali e di economia domestica», Milano: Società anonima editrice Dante Alighieri. Estratto dalla *Rivista pedagogica diretta da Luigi Credaro*, a. 26, fasc. 3, 1933, pp.16-26; ERMINIA DE BENEDETTI: «Economia domestica, fonte di educazione nazionale», *Conferenza*. Roma: Tip. Pallotta, 1935; VICTORIA DE GRAZIA: *Le donne nel regime fascista*, Venezia: Marsilio, 2007; SILVIA FRANCHINI: *Élites ed educazione femminile nell'Italia dell'Ottocento: l'Istituto della SS. Annunziata di Firenze*. Firenze: Olschki, 1993; ANNABELLA GIOIA: *Donne senza qualità. Immagini femminili nell'Archivio Storico Luce*; Milano: Angeli, 2010.

17. CARLOTA CORONADO: *La imagen de la mujer en los Noticiarios LUCE*, p. 15.

18. En una redacción recogida en *I figli d'Italia si chiaman Balilla*, se recoge este aspecto idílico de la mujer rural: «28 de febrero 1941. Tema: El trabajo de mi madre. El trabajo de mi madre es salud. Quien trabaja es honrado por todos. Mi madre realiza muchos trabajos y especialmente la ama de casa, es decir, la *Massaia* Rural. Ella cocina y tiene siempre limpia y ordenada la casa. Todas las semanas va al lavadero

otras actividades *propias de su género* que le permitan ejercer con éxito eso que se dio en llamar *economía doméstica*. El propio término las distingue de los trabajadores agrícolas activos¹⁹ condenándolas a la dependencia y la sumisión al carecer de todo tipo de derechos laborales. Este ideario fascista debía sustentarse en la educación del pueblo italiano, por eso las maestras juegan un papel clave en este entramado adoctrinador y se convierten en sujetos activos que gestionan la educación de las futuras madres. Ellas, junto a las enfermeras, «se adaptaban a la misión maternal de la mujer, no solo permitían un mayor control social de la población, sino que además hacían que la mujer no se sintiera segregada al ámbito familiar, y a la vez, que pensara que cumplía un deber importante para con la patria, y que participaba en primera persona en la vida pública del país».²⁰

Dentro del gremio de las maestras, ocuparon un lugar central aquellas destinadas al ámbito rural, cuya labor era, no solo alfabetizar sino llevar el dogma fascista a los campesinos y sus familias. A las mujeres rurales les enseñaban puericultura y todo lo relacionado con las labores del hogar y su administración. Este último aspecto resulta tan determinante que muy pronto se crean *le scuole di economia domestica*, pensadas para formar a algunas jóvenes en la importancia de la familia como un lugar seguro para la procreación y la educación en la fe cristiana de los hijos. Las chicas elegidas como futuras enseñantes pasaban en estas escuelas entre seis meses y un año, y en ese tiempo adquirían conocimientos suficientes para administrar a una familia con pocos recursos sin alejarse de los valores tradicionales. Algunas de las enseñanzas más comunes eran: cultivar el huerto, cuidar a los animales, cocinar platos típicos, coser y remendar la ropa, decorar la casa, conocer la liturgia o estudiar la doctrina católica. Una vez terminado el curso, estas mujeres ya estaban preparadas para trasladar sus conocimientos a las campesinas a través de sesiones que se impartían en los locales de los *Fasci Femminili*.

Como es de suponer, en España, con la llegada al poder de Franco, se adoptan los presupuestos italianos y se establecen mecanismos muy parecidos con la determinación de recluir a las mujeres en el ámbito doméstico y someterlas a los dictámenes del régimen y del varón. Los primeros años de la dictadura se caracterizan por la gran empresa emprendida por el nuevo

a lavar la ropa [...] También limpia la ropa interior. Mamá cuida también de las gallinas. Cada día y cada noche les da de comer y cada semana limpia el gallinero. Lo mismo hace con los conejos. Mi madre, como buena *Massaia Rural* cultiva el huerto [...] El *Duce* honra y ama a todas las mujeres trabajadoras». En CARLOTA CORONADO: *La imagen de la mujer en los noticiarios LUCE*, p. 154.

19. Las trabajadoras agrícolas eran las braceras y no había distinción en cuanto a derechos entre ellas y los hombres. Por otro lado, nos encontramos con las *mondinas*, que se convirtieron en heroínas del régimen sembrando, trasplantando y quitando las malas hierbas de los arrozales; gracias a ellas Italia se alimentaba. Todas las demás eran consideradas amas de casa.

20. CARLOTA CORONADO: *La imagen de la mujer en los noticiarios LUCE*, p. 149.

régimen en aras de una regeneración total, de una nación nueva forjada en su lucha contra el mal.²¹

Sin duda, una de las consecuencias inmediatas de la restauración del nuevo régimen fue la sistemática represión de las mujeres y, por consiguiente, la abolición de los derechos igualitarios y de ciudadanía que se habían logrado en el régimen democrático de la Segunda República. Escribe la profesora Mary Nash en su ensayo *Vencidas, represaliadas y resistentes* que, «el régimen franquista se fundó en un rígido sistema de género que marcó la subalternidad de las mujeres mediante un nuevo orden jurídico que sostenía una jerarquía de privilegio masculino».²²

Es así cómo el franquismo, sujeto a modelos reaccionarios con un fuerte componente religioso, encuentra en el sometimiento de la mujer uno de sus pilares más sólidos a la hora de establecer su política ideológica, económica y social.²³ Estos dispositivos, eficazmente actualizados, provocan una serie de diferencias sistemáticas y estructurales entre mujeres y hombres que se extienden, incluso, a épocas muy posteriores. Precisamente, esa subordinación de la que habla Nash se cimienta en la distinción educativa entre hombres y mujeres apoyada en la Ley de Enseñanza Primaria de 1945 que permanece en vigor hasta 1970.²⁴

La formación de la mujer, por tanto, adquiere un cariz cuyo objetivo, como resalta M.^a Teresa Gallardo Méndez en su libro *Mujer, falange y franquismo*, «era el de formar a la mujer para que su reclusión en la casa resultara eficaz y provechosa. Capacitarla para infundir valor al marido, disciplina a los hijos, para los rezos, e incluso para practicar gimnasia sueca en el camino de la cocina al dormitorio».²⁵

Promovida por la Sección Femenina, que defenderá la idea de que los valores tradicionales y morales provienen del mundo rural, se producirá una exaltación del campesinado en la que juega un papel capital este organismo oficial que tendrá una presencia fundamental en los hogares rurales, tanto en el período autárquico como en la llamada *etapa desarrollista*, porque,

21. JULIÁN CASANOVA: «La dictadura que salió de la guerra», en JULIÁN CASANOVA (ed.): *40 años con Franco*, Barcelona: Crítica, 2015, p. 54.

22. MARY NASH: «Vencidas, represaliadas y resistentes». En JULIÁN CASANOVA (ed.): *40 años con Franco*, Barcelona: Crítica, 2015, p. 191.

23. Si se desea obtener unos datos más precisos del contexto histórico, político y económico durante la dictadura franquista, se puede consultar: STANLEY G. PAYNNE: *El régimen de Franco, 1936-1975*, Madrid: Alianza Editorial, 1987; STANLEY G. PAYNNE: *El primer franquismo. Los años de la autarquía*. Madrid: Historia 16-Temas de Hoy, 1997; JAVIER TUSSEL: *La dictadura de Franco. Grandes obras de historia* (1.ª edición). Barcelona: Ediciones Altaya, SA, 1996; BORJA DE RIQUER: *La dictadura de Franco*. Vol. 9 de la *Historia de España, dirigida por Josep Fontana y Ramon Villares*, Barcelona: Crítica/Marcial Pons, 2010.

24. Ver ÁNGELES LIÑÁN: «La evolución del estatuto jurídico de las mujeres en España en materia de familia, matrimonio y relaciones paternofiliales», *Arenal: Revista de Historia de las Mujeres*, 23 (2), pp. 349-374, 2016.

25. M.^a TERESA GALLARDO: *Mujer, falange y franquismo*, Madrid: Taurus, 1983, p. 78.

como indica José Manuel Díez Fuentes, dicha organización «recibe el «encargo» oficial de «movilizar» y «formar» política y socialmente a todas las mujeres españolas, en todas sus edades –niña, joven y adulta– y campos de actuación –trabajo, cultura, deportes, educación...– como «misión» exclusiva; de esta forma se convierte en la única organización oficial femenina del Régimen».²⁶

La reproducción de las palabras de Pilar Primo de Rivera dirigiéndose a los primeros Consejos Provinciales de las Secciones Femeninas de toda España arrojan luz, como vemos, sobre el objetivo de esta institución:

Os tenéis que dar cuenta de lo importante que es vuestra misión; los pueblos son las ruedas que mueven el carro de la organización, porque por muchos proyectos que hagamos en la Nacional y por mucha fe que tengamos arriba, si los pueblos no funcionan, no habremos conseguido absolutamente nada [...] Tenéis vosotras en vuestras manos la mejor parte de España: la gente campesina.²⁷

Efectivamente, las mujeres rurales encuentran en el seno del hogar la razón de su existencia, y en la familia la célula principal y unificadora de una estructura que, en el mundo rural, tal y como afirma Teresa María Ortega López «es entendida como institución globalizadora, como unidad de producción y consumo, convivencia, mutua ayuda y sociabilización [...] Una familia cuya organización y funcionamiento interno atiende a una sustancial asimetría estructurada en torno al género y la edad, que se perpetúa mediante el reforzamiento de la autoridad patriarcal».²⁸

Pero las mujeres también fueron utilizadas por el nuevo Estado como *educadoras* encomendándoles una misión esencial para el establecimiento del nuevo orden social. Como sucedió en Italia unos años antes, las maestras serían las encargadas de llevar a cabo esa acción formativa que fue definida como la *legión de los apóstoles*.²⁹ Teniendo en cuenta esa exaltación del mundo rural de la que venimos hablando, la Sección Femenina estableció medidas especiales para las maestras rurales,³⁰ de tal modo que, con el apoyo del Ministerio de Agricultura, se llevaron a cabo cursos de orientación rural en las Escuelas

26. JOSÉ MANUEL DÍEZ: «República y primer franquismo: la mujer española entre el esplendor y la miseria, 1930-1950», *Alternativas. Cuadernos de Trabajo Social*, 3, 1995. p. 35.

27. LUIS OTERO: *La Sección Femenina*, Madrid: Edaf, 2004, p. 196.

28. M.ª TERESA ORTEGA: «Introducción». En M.ª TERESA ORTEGA (ed.): *Jornaleras, campesinas y agricultoras. La historia agraria desde una perspectiva de género*, Zaragoza: Monografías de Historia Rural, 11. SEHA, 2015, p. 16.

29. ELOY BULLÓN: «Lo espiritual y lo material en la obra docente», *Revista Nacional de Educación*, nº 1, 1941, pp. 61-64.

30. Con anterioridad a la impartición de estas enseñanzas, la Sección Femenina, organizaba cursos de cunicultura para estas maestras dirigidos por el Departamento Central de Industrias Rurales y Orientación Rural de la Mujer.

de Orientación Agrícola. El objetivo de estas educadoras era enseñar a las mujeres rurales a potenciar la explotación económica familiar. Es entonces, en los años cuarenta, cuando nacieron las Granjas-Escuelas³¹ y los Centros Agrícolas con la misión, dice Sescún Marías, «de enseñar y capacitar profesionalmente a la mujer campesina, fomentar las industrias rurales y ayudar al hogar campesino por medio del Departamento de Orientación Rural en colaboración con los Servicios Oficiales del Ministerio de Agricultura».³² A partir de estos momentos hubo un incremento muy importante de los centros formativos que habilitaban a estas educadoras, por lo que en 1950 –por decreto de 29 de octubre– se crea la Escuela Nacional de Orientación Rural de la mujer «Onésimo Redondo», escuela colaboradora del Ministerio de Agricultura. En ella se podía obtener el título de instructora diplomada rural.

Años más tarde, y según decreto de 13 de noviembre de 1953, el Ministerio de Agricultura estableció oficialmente cinco especialidades [...] Una parte importante de las mujeres que obtuvieron ese título lo hicieron en la especialidad de *Economía Doméstica* [...] Entre los años cincuenta y sesenta, las instructoras rurales ejercieron su misión principalmente a través de las Cátedras Ambulantes, las granja escuelas y los Hogares Rurales, así como otras instituciones de promoción rural.³³

Partiendo de estas consideraciones históricas, se hace necesario, en lo que sigue, comprobar la forma en la que se desarrollan estos acontecimientos a partir del análisis cualitativo de un ramillete de documentales seleccionados, para demostrar cómo el cine se pone al servicio de la visión personal de unos autores que intentan educar y adoctrinar a un público determinado, utilizando las propiedades creativas de unos textos que comienzan siendo personales y terminan formando parte de todos.

LAS MISIONERAS DE LA ECONOMÍA DOMÉSTICA RURAL

Como venimos diciendo, en esa labor educadora y propagandística que mira hacia el mundo rural, el cine ocupa un lugar fundamental. En Italia, esta actividad educativa, vinculada al cinematógrafo, se encomienda, ya desde 1919, al centro de producción y distribución de películas, Instituto Cecere,

31. En Italia aparecen en 1928.

32. SESCÚN MARÍAS: *Por España y por el campo. La Sección Femenina en el medio rural oscense (1939-1977)*, Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2011, p. 112.

33. SARA RAMOS: «Ciudadanas rurales y su formación durante el franquismo». En ANA AGUADO y LUZ SANFELIU (ed.): *Caminos de democracia*, Granada: Comares, 2014, pp. 254, 256.

«por iniciativa de Mario Casalini y se había especializado en documentales agrícolas educativos».³⁴ En 1925, este organismo se anexiona al Instituto LUCE y se transforma en Cinemateca Agrícola. De este modo,

a la vez que esta se convierte paulatinamente en un instrumento de propaganda política, con filmes inspirados al ruralismo fascista, por otro lado, se sigue trabajando por una cinematografía educativa realizando documentales para la formación técnica [...] Es muy significativo que, en el momento de su creación, el responsable de la cinemateca agrícola, Alberto Conti (1931) señalara imprescindible la colaboración entre peritos agrícolas y expertos en la producción del filmes, refiriéndose tanto a la vertiente relativa a la ejecución técnica como a la vertiente más expresivo-comunicativa.³⁵

En este sentido, son muchos los documentales de tipo pedagógico que podemos encontrar en el archivo LUCE. Sin embargo, nos hemos centrado solo en aquellos que pueden arrojar luz al tema del que parte nuestra investigación, a saber, la economía doméstica vinculada a lo femenino, particularmente en el ámbito rural. Con el estudio de estos cortometrajes pretendemos comprender el papel que juegan *le scuole di economia domestica*, diseñadas para instruir a la *massaia* en todos los trabajos, no remunerados, referentes al hogar –en este caso, rural– y a la crianza de los hijos, y cómo, partiendo de estas bases, nace la figura de la agente o ayudante de economía doméstica. En estas escuelas, dirigidas por mujeres fascistas adscritas al partido y escrupulosamente seleccionadas,

se llevó a cabo un sistema de propaganda a favor de una cuidadosa administración de los bienes domésticos, alentando a las mujeres a manejar con eficiencia y habilidad los pocos medios con que contaban. Así se esperaba que ellas –teniendo en cuenta, entre otros, *i consigli di Petronilla*, reconocida escritora y propagandista del fascismo– se las ingeniaran para reemplazar alimentos caros por otros más baratos [...].³⁶

El primer documental que aparece en el archivo LUCE vinculado a este tema, data del año 1929: *La regina Elena visita la scuola di economia domestica e la scuola per assistenti sociali di fabbrica di San Gregorio al Celio*³⁷ [*Giornale*

34. LINDA GAROSI: «El mundo rural en los noticiarios y los documentales agrarios italianos desde el fascismo hasta los primeros años de la República: contextos y modelos», p. 241.

35. LINDA GAROSI: «El mundo rural en los noticiarios y los documentales agrarios italianos desde el fascismo hasta los primeros años de la República: contextos y modelos», p. 242, 245.

36. MARÍA JORGELINA CAVIRIA: «*Le donne a casa*: aspectos de la política de género del fascismo italiano», *Cuadernos del Sur. Historia*, n.º 33, 2004. En: http://bibliotecadigital.uns.edu.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1668-76042004001100009&lng=es&nrm=iso. [Consultado el 2 de enero de 2022].

37. Se trata, junto con la *Scuola a Sant' Alessio*, de una de las escuelas de economía doméstica más importantes del país, y fue inaugurada en 1928. Véase: MICHELA D'ALESSIO: «'La vita delle 28' nella scuola

LUCE A/A025604]. En este caso, en apenas cuarenta y dos segundos, la cámara recoge en el encuadre la salida de las jóvenes aprendizas del edificio y con posterioridad acompaña a la reina y su corte hasta el coche oficial. La presencia de la regente da cuenta de la importancia que adquieren estos lugares. Que esto es así lo corrobora el siguiente filme, *Scuole pratiche di economia domestica* (1930) [M015802], en el que se muestra en pantalla cómo funciona esta escuela de Economía Agrícola Femenina de Milán. El documental tiene una duración de catorce minutos y dieciséis segundos y durante ese tiempo, la cámara es testigo de las lecciones impartidas a las jóvenes estudiantes que se preparan para desempeñar su trabajo como amas de casa rurales. Así, a modo de postales en movimiento, las alumnas aparecen realizando labores de apicultura, cunicultura, el cultivo de las hortalizas, el ordeño de las vacas y la elaboración del queso y la mantequilla, trabajos de corte y confección o la preparación de los alimentos, entre otros. Cada una de estas actividades se separa por medio de unos intertítulos que facilitan información al espectador. Según la profesora Garosi,

en los comienzos del LUCE, tanto los *cinegiornali* como los cortometrajes documentales son bastante parecidos, cuanto más si se toma en cuenta que, hasta la introducción del sonido, los nombres de los directores de los documentales no aparecen en los títulos [...] Lo que interesa destacar aquí es que, fuera cual fuera el tipo de noticia que los *cinegiornali* LUCE transmitían, lo hacían empleando un modelo reconocible de forma visual y estructura narrativa ya fijadas a finales de los años veinte y el inicio de los años treinta.³⁸

En 1931, otra de estas películas, *A Venezia un nido d'infanzia della scuola di economia domestica* [A0575204], se dedica, en exclusiva, a señalar, en detalle, el aprendizaje de las futuras madres y de todo lo relacionado con la puericultura y la crianza de los hijos. Los siguientes títulos operan en el mismo sentido que los mencionados con anterioridad, con la salvedad de que, en todos, menos en *Attività di giovani italiane in un centro provinciale di economia domestica* [CG01403] (1941), se incorpora el sonido, con lo que se da protagonismo a una *voz over*, que describe los acontecimientos que la cámara muestra. Así podemos verlo en aquellos que se hacen eco de las distintas muestras de economía doméstica, que se celebran en el país, en las que se exponen algunos de los trabajos que las alumnas realizan en las diferentes escuelas. Tal es el caso de: la *V mostra di economia domestica organizzata dall'Opera Nazionale Balilla* (1934) [B050901]; *La Mostra dell'Economia Domestica presso il Castello dei Cesari* (1935) [071302]; *La*

superiore femminile fascista di economia domestica (1942). Per una rilettura di un'esperienza formativa di omologazione culturale e sociale», *Rivista di storia dell'educazione*, 1/2017, pp. 17-30.

38. LINDA GAROSI: «El mundo rural en los noticiarios y los documentales agrarios italianos desde el fascismo hasta los primeros años de la República: contextos y modelos», p. 247.

V Mostra dell'Economia Domestica (1935) [072204]; *La mostra dell'Economia domestica presso il Foro Mussolini* (1936) [B093402]; *Inaugurazione di una Mostra di economia domestica* (1937) [B109108] y *Mostra di economia domestica e delle scuole rurali* (1937) [B119006].

Igualmente, a través de *Il sottosegretario all'Educazione nazionale, Ricci, inaugura la scuola di Economia domestica, donata all'O.N.B. dalla signora Lancia* (1936) [B099105] se visibiliza la importancia de aquellos donantes de la alta sociedad que ceden su patrimonio a tan noble causa mientras multitud de jóvenes aclaman, agitando sus pañuelos blancos, al subsecretario Rissi, que asiste a la inauguración del edificio. Pero, sobre todo, se hace hincapié en los métodos de enseñanza de las diversas escuelas y los objetivos que se persiguen con dicho aprendizaje. Así podemos verlo en: *Una lezione pratica di economia domestica* (1940) [C004704], documental que presenta a un grupo de alumnas de 4º de enseñanza elemental en un mercado al que han sido conducidas para educarlas en las buenas prácticas de las compras y otros quehaceres femeninos, como la botánica, la decoración de la casa, o en las manualidades como el trabajo con cintas y lazos «momento –según la voz over– exquisitamente femenino»; también en el corto *Una moderna scuola di economia domestica* (1940) [C007204] se da cuenta de cómo el uso de la nueva tecnología puede facilitar el trabajo de la *massaia* y se hace hincapié en la importancia de mantener escrupulosamente limpia la habitación de los niños, bien aireada y con luz y en la necesidad de elaborar una buena comida sin gastar mucho dinero; o en *Attività di giovani italiane in un centro provinciale di economia domestica* (1941) [CG01403] se puede apreciar cómo las alumnas aprenden oficios relacionados con el corte y la confección de la ropa, bordados, etc. En todos estos documentales, de tipo expositivo según las categorías establecidas por Nichols,³⁹ tal y como explica Garosi,

desde el punto de vista político-ideológico, en general, lo que destaca no es la noticia en sí misma, sino que el sentido de las imágenes queda expresado, más que por lo visible, principalmente por el montaje y los intertítulos antes y la voz *over* después. De esta forma se creaba un marco narrativo en el que insertar el mensaje propagandístico de la dictadura [...] A causa de la inmutabilidad de las formas y significados los materiales audiovisuales producidos hasta 1943 se consideran, por parte de los estudiosos, como un texto único que indagar en sus repeticiones semióticas.⁴⁰

39. BILL NICHOLS: *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona: Paidós, 1997.

40. LINDA GAROSI: «El mundo rural en los noticiarios y los documentales agrarios italianos desde el fascismo hasta los primeros años de la República: contextos y modelos», p. 247-248. Para profundizar en esta idea, consultar: MINO ARGENTIERI: *Lochio del regime. Informazione e propaganda nel cinema del fascismo*, Roma: Bulzoni, 2003.

Así, a partir de 1943 –año en el que concluye el periodo fascista– en ocasiones, encontramos algunas variantes en la estructura del filme, de tal modo que, incluso conviven imágenes no ficcionales con un discurso narrativo apoyado en la ficción. Uno de estos casos lo encontramos en *Avviamento al lavoro* (1944) [D039503]. Se trata de un filme, de catorce minutos de duración, en el que se muestra, en clave documental, el funcionamiento de una escuela profesional inglesa mientras que se injertan otros momentos ficcionalizados en los que un padre muestra a su hijo, a través de las páginas de un libro, las posibilidades que el centro escolar ofrece. Teniendo en cuenta el objeto de nuestra investigación, resulta especialmente interesante el cortometraje por cuanto, hacia la mitad de este, aparece en escena la hermana del joven que, igualmente, es ilustrada por el padre en los estudios que se imparten en dicha institución dirigidos a las mujeres. Contrastan así los oficios destinados al género masculino –mecánica, industria, química, etc.– con los cursos de preparación femenina en materias de economía doméstica.

Las siguientes entradas que aparecen en el archivo *LUCE*, referidas a la formación en economía doméstica, son de finales de los años cincuenta y mediados de los sesenta. Como decíamos, el legado patriarcal sigue vigente como se demuestra en *Milano, scuola di economia domestica per fidanzate e giovani spose* (1957) [KB044107] y en *Scuola di economia domestica a Parigi* (1964) [I245407]. En la primera de estas cintas podemos comprobar cómo un grupo de señoras acude a unos cursos de cocina, según el narrador, «con el sabio consejo del marido», mientras que, en el segundo, la cámara se introduce en una de estas escuelas de economía doméstica para unas jóvenes, que comparecen allí con la intención, explica la voz *over*, de encontrar un buen marido, ya que, debido a la creciente natalidad de mujeres con respecto a los varones, cada día resulta más difícil contraer matrimonio.

En todo caso, de estos años nos interesa detenernos en el análisis de un documental, *Vita nuova in campagna. Assistenza alle donne rurali* (1957) [D023803], que nos permitirá profundizar en una figura, la ayudante de economía doméstica, que consideramos fundamental en el estudio que venimos realizando, por cuanto supone un eslabón esencial, como veremos, entre los Ministerios de Agricultura italiano y español y las mujeres de los agricultores, pues su trabajo consiste en aproximarse a las campesinas para detectar las necesidades y deseos de las familias en cada medio rural.

En primer lugar, hemos de referirnos al sitio que ocupa esta figura en eso que se ha dado en llamar *la Extensión Agraria*. Pues bien, cuando efectuamos un recorrido por el origen de estos organismos en algunos países europeos, comprobamos que, gran parte de ellos dedican una especial atención a la formación en economía doméstica. El profesor Sánchez de Puerta explica cómo en Alemania, por ejemplo, esta corporación, hasta bien entrados los años noventa, contaba con «una plantilla de entre 5 y 10 asesores (extensio-nistas generalistas y agentes de economía doméstica) según las necesidades

del distrito (existiendo un total de 3.000 extensionistas generalistas y 860 agentes de economía doméstica en todo el país, de los cuales 800 y 500, respectivamente, ejercen actividades docentes);⁴¹ en Dinamarca, en las primeras Casas Escuelas ya se daba a las hijas de los agricultores nociones básicas de lo que hoy conocemos como *economía doméstica*. «Esto supuso que en los años veinte se formaran las primeras extensionistas especializadas en economía doméstica en Dinamarca. No obstante, su peso es mucho menor que el del extensionista especializado en técnicas agrarias»;⁴² en Italia, cuyos primeros servicios de extensión fueron creados en 1928, se otorgó la formación de los jóvenes agricultores a las *Cattedre ambulanti de agricoltura*, pero en 1946, con la llegada del Plan Marshall, la extensión es reformada en Italia y se adopta el modelo USA;⁴³ así «se crean los Centros de Ayuda Técnica a la Agricultura (CATA) en las regiones agrícolas más desarrolladas y susceptibles de mejora. Además, se lleva a cabo un experimento consistente en una forma local de extensión permanente, realizada por un experto y un asistente especializado en economía doméstica».⁴⁴ En Italia existen dos centros nacionales donde se forman a las ayudantes de economía doméstica, a saber, la *Scuola Agraria Femenile Cascina Frutteto* en Parco di Monza y el *Istituto Agrario Femenile di Economia Domestica Giuseppe alieri Capur* en Cascine, Florencia; en España, el origen de las agentes de economía doméstica hay que buscarlo, como hemos dicho más arriba, en las Instructoras Diplomadas Rurales, formadas en el seno de la Sección Femenina, en la Escuela de Instructoras Rurales Onésimo Redondo en Aranjuez. De hecho, el Servicio de Extensión Agraria siempre mantuvo una relación muy estrecha, en lo tocante a la dotación de personal de economía doméstica, con la Sección Femenina. La primera convocatoria para optar a una plaza de ayudante de economía doméstica se da en 1959 y a partir de entonces, los dos principios básicos que las mueven son: la prioridad del protagonismo del ama de casa y la mejora de su bienestar económico con sus propios recursos.

Pues bien, al aproximarnos, como decíamos, al documental *Vita nuova in campagna. Assistenza alle donne rurali* (Giulio Briani, 1957), producido

41. FERNANDO SÁNCHEZ DE PUERTA: *Extensión agraria y desarrollo rural. Sobre la evolución de la teorías y praxis extensionistas*, Madrid: Ministerio de Agricultura Pesca y Alimentación, 1996, p. 154.

42. FERNANDO SÁNCHEZ DE PUERTA: *Extensión agraria y desarrollo rural. Sobre la evolución de la teorías y praxis extensionistas*, p. 157.

43. Amador Ramírez Troncoso explica cómo «la influencia americana tuvo una repercusión fundamental en la incorporación de las agentes de economía doméstica en las agencias comarcales de extensión. En el año 1900 empezó el desarrollo de los trabajos de Extensión de Economía Doméstica en el Estado de Nueva York bajo la dirección de Martha van Rensselaer, de la Universidad de Cornell. La primera agente de economía doméstica nombrada en el año 1914 en el municipio de Erie. En AMADOR RODRÍGUEZ TRONCOSO: «Agentes de Economía Doméstica», en: AMADOR RODRÍGUEZ, JOSÉ GARCÍA y GERARDO L. GARCÍA: *El Servicio de Extensión Agraria. Vivencias, recuerdos y vigencia*, Madrid, Ministerio de Medio Ambiente y Medio Rural y Marino, 2009, p. 114.

44. FERNANDO SÁNCHEZ DE PUERTA: *Extensión agraria y desarrollo rural. Sobre la evolución de la teorías y praxis extensionistas*, p. 171.

por el ICOM, lo primero que llama nuestra atención es el planteamiento discursivo que presenta este filme de 21 minutos de duración, en el que ya se introduce el color, pues nos encontramos con un cortometraje ficcionalizado, en el que la polifonía de voces narradoras juega un papel fundamental.⁴⁵ Precisamente, antes de comenzar la película, inserto entre los demás títulos de crédito, nos encontramos con un texto en el que el cineasta agradece la colaboración a las familias que han participado en la realización de este cortometraje –dice él– «tomado de la vida» (fig. 1). De este modo, se subraya, desde el inicio, la idea de realismo que parece llevar aparejada todo documental y se activa así el pacto de verosimilitud entre el espectador y la representación de la realidad.

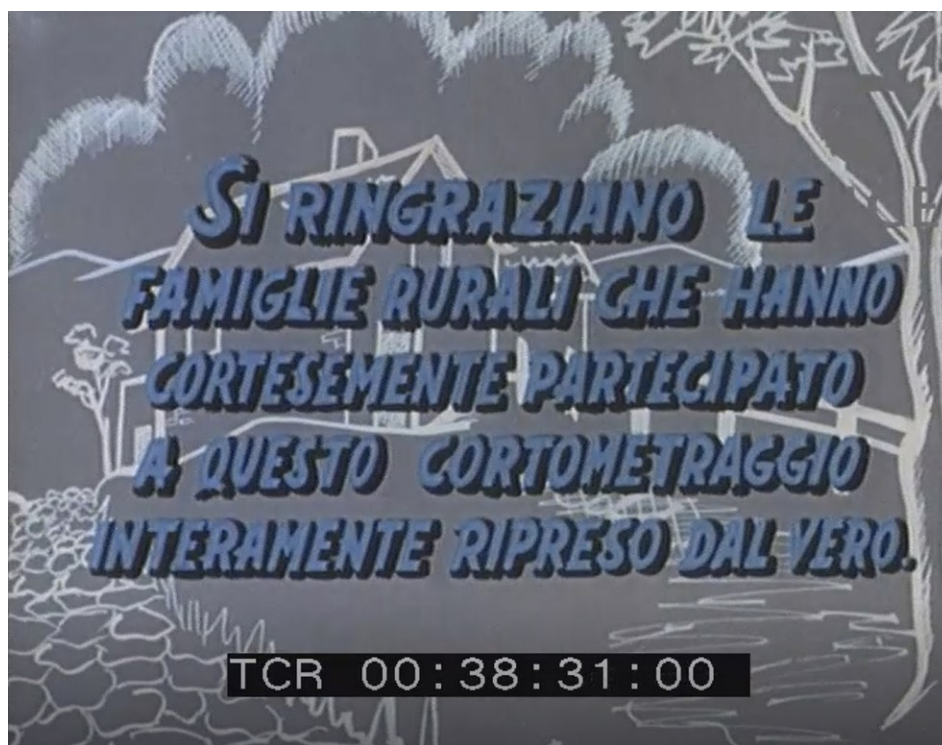


Fig. 1. *Vita nuova in campagna. Assistenza alle donne rurali* (Briani, 1957)

45. Hemos de tener en cuenta que el documental está dirigido por uno de los cineastas documentalistas más interesantes del momento: Giulio Briani. Para obtener más información acerca del director véase: PIER LUIGI RAFFAELLI y GIULIA FIACCARINI: *Giulio Briani, regista e uomo di cultura*, Trento: Fondazione Museo Stórico del Trentino, 2008.

A partir de estos momentos un narrador cinematográfico,⁴⁶ confecciona una escritura en la que la realidad empírica convive con la ficción. Después de los títulos de crédito, la cámara, acompañada solamente por la música de Raffaele Gervasio, describe el lugar en el que se va a desarrollar la acción y nos presenta a algunos de los actantes que van a participar en el relato, entre ellos la que con posterioridad conoceremos como la ayudante de economía doméstica, quien ha sido requerida en estos momentos por algunas campesinas para solucionar un problema referido a la muerte de unas gallinas. Tienen que pasar más de dos minutos para que la voz de un narrador heterodiegético irrumpa en el filme con la finalidad de interpelar al espectador con una pregunta: «¿Han pensado ustedes alguna vez en cuántos problemas, grandes y pequeños, pueden presentársele a la mujer rural cada día? [...]». Con esta interrogación se justifica la aparición, con posterioridad, de la protagonista del filme, la ayudante de economía doméstica. Sin embargo, todavía, antes de ese momento, las imágenes, que ahora ilustran la voz del narrador, dan cuenta de algunos de los aspectos que todavía preocupan a las campesinas, por ejemplo, la preparación del ajuar vinculada al matrimonio, costumbres arraigadas en la tradición y en una separación de roles que se explicita, en numerosas ocasiones, a lo largo de la cinta (fig. 2). Pero ahora, el narrador cuenta cómo estos problemas no tienen que afrontarlos solas, y es así cómo una de las chicas telefona a la ayudante de economía doméstica quien proporciona a estas mujeres una ayuda desinteresada. Según este cronista se trata de «una mujer cuya vida transcurre resolviendo las dudas y los problemas de otras [...] El fin de su profesión está aquí, en la gran pasión por su trabajo, en la aguda intuición que le permite conocer y resolver los problemas del *alma femenina*». Por lo que se puede apreciar, su profesión trasciende lo puramente laboral para convertirse en una consejera espiritual, de ahí la gran influencia ideológica que estas mujeres ejercen sobre las campesinas.

46. Sería el responsable último de la enunciación. Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis lo definen como un *narrador* cuya función es proporcionar, junto a otros elementos propios del cine, a través de una gran variedad de canales y códigos, información sobre la historia. En: ROBERT STAM, ROBERT BURGOYNE y SANDY FLITTERMAN-LEWIS: *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Barcelona: Paidós, 1999, p. 127.



Fig. 2. *Vita nuova in campagna. Assistenza alle donne rurali* (Briani, 1957)

Después, a partir del narrador heterodiegético,⁴⁷ se construye un juego ficcional que provoca la ruptura en el relato desde el momento en que la voz *over* interroga a la protagonista del filme. De este modo se establece un diálogo entre los dos mediante el cual se explica al espectador en qué consiste el trabajo de una ayudante de economía doméstica rural. Pero, en ese diálogo entre la voz *over* y la protagonista se vuelve a producir una fractura, desde un punto de vista estructural, en el momento en que la joven se transforma en una narradora autodiegética que va a contar su propia historia. De este modo, proyecta sobre el texto su experiencia personal, de manera que el receptor puede empatizar con unos hechos que percibe como reales, aunque estén ficcionalizados. Y es que, como muy bien explica el profesor Pozuelo Yvancos, «la literatura [o el cine en este caso] crea simulacros de realidad, representa acciones humanas y realiza un peculiar isomorfismo de manera que los hechos representados se asemejan a los acaecidos a personajes que

47. Para profundizar en el estudio de las distintas voces narrativas, véase: GÉRARD GENETTE: *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989.

se mueven realmente en el escenario de nuestra existencia»⁴⁸. Por eso, para revestir los hechos de una apariencia veraz, la narradora explica el modo en el que una joven con el título de maestra puede convertirse en ayudante de economía doméstica. El cineasta injerta entonces en el filme datos que aportan realismo al relato, tales como: la vinculación de esta formación al Ministerio de Agricultura o el lugar en el que las jóvenes puede recibir estas enseñanzas, mientras que la narradora recuerda su primera intervención para transformar una casa rural en un hogar en el que la mujer, con su *buen gusto*, crea el ambiente de bienestar que una familia necesita. Esta circunstancia acaba resultando esencial para que el pacto de verosimilitud funcione y, en consecuencia, para establecer la deseada comunicación con el espectador. A la vez, podemos comprobar cómo, casi dos décadas después de la caída del fascismo, las labores femeninas y las funciones tradicionales de la mujer, vinculadas al hogar, siguen marcando el funcionamiento de la vida cotidiana de las mujeres en general, y las rurales en particular.

Y todavía, en 1964, nos encontramos con otro documental, *Scuola di economia domestica*, esta vez producido por la RAI, en el que el concepto de economía doméstica, asociado a la mujer, sigue presente en la vida cotidiana de los italianos, de modo que un joven se ve agasajado por un grupo de chicas que le ofrecen algunas sugerencias gastronómicas que han elaborado ellas mismas en esta escuela de economía doméstica (fig. 3). Después, él se convierte en el entrevistador de la directora de la academia quien enumera las materias que las jóvenes cursan aquí, «todo aquello –dice ella– que puede servir a una mujer para convertirse en una buena ama de casa». Lo interesante, desde el punto de vista de la ideología, es que este prólogo se inscribe en lo que, unos segundos después, se descubre como un anuncio publicitario que relaciona las prendas elaboradas por las aspirantes a amas de casa a la marca *Dash* (fig. 4), de manera que el mensaje televisivo, funciona como un elemento persuasivo tanto desde el punto de vista económico como ideológico.

48. JOSÉ MARÍA POZUELO YVANCOS: *Poética de la ficción*, Madrid: Síntesis, 1993, p. 18.



Figs. 3 y 4. *Scuola di economia domestica* (Rai, 1964)

En España, por su parte, al igual que hemos podido comprobar en Italia, resulta capital, como ya hemos dicho, recluir a la mujer en casa formándola en las labores «propias de su género», con la diferencia fundamental de que, mientras que el fascismo en Italia abarca dos décadas, nuestro país está sometido a una dictadura de cuarenta años que concluye en el primer lustro de los años setenta. Este dato resulta de interés por cuanto, si como hemos visto en Italia, la doctrina fascista prolonga sus tentáculos muchos años después de su caída, con el franquismo se activan todos los mecanismos necesarios para lo que, según Antonia Paz y Carlota Coronado, se considera «la buena crianza de la mujer».⁴⁹ Como ya hemos visto, el concepto de economía doméstica resulta transcendental en la formación, por parte fundamentalmente de la Sección Femenina, del ama de casa rural, por eso nos interesa analizar las formas audiovisuales que se utilizan en algunos de los documentales realizados por el Departamento de Cinematografía del Ministerio de Agricultura,⁵⁰ que atañen al tema que aquí nos ocupa, para, por una parte, desbrozar los aspectos ideológicos que subyacen en ellos y por otra estudiar los efectos que estos producen en el espectador, tal y como hemos visto en el caso italiano.

En primer lugar, deberíamos detenernos en las primeras menciones que podemos encontrar en relación con las ayudantes o agentes de economía doméstica, en nuestro país. Según hemos podido comprobar, la primera convocatoria que se da en relación con este cargo se realiza el 30 de noviembre de 1959, lo que nos hace pensar que pudieron tomarse como referencia

49. M^a ANTONIA PAZ y CARLOTA CORONADO: «Mujer y formación profesional durante el franquismo (1943-1975)», *Pandora: revue d'études hispaniques*, n^o 5, 2005, p. 134.

50. A diferencia de lo que sucede en Italia, donde, como hemos visto, los documentales agrarios o de tema rural están adscritos al Instituto LUCE, en España se crea un Departamento de Cinematografía, adscrito al Ministerio de Agricultura, del que depende la producción de documentales cuya finalidad es formar al agricultor y su familia en todos los temas relacionados con el sector agropecuario.

otros países, como Italia, en los que existía desde hacía unos años.⁵¹ A partir de esta fecha se efectúan 17 llamamientos, hasta que en 1974 se produce el último. Hay que tener en cuenta que no en todas las Agencias comarcales que funcionaron en España contaron con una ayudante; sin embargo, su trabajo fue muy valorado por el Servicio de Extensión Agraria (SEA) y la propia Sección Femenina. Así podemos verlo en el nº 12 de la *Revista de Extensión Agraria* (1962) en la que se le dedican varios artículos:

El papel que la mujer juega en la economía campesina, que todavía es socialmente la más importante del país, es de extraordinaria importancia [...] Por esto, el Servicio de Extensión Agraria, que pretende, fundamentalmente, mejorar las condiciones de vida de la familia rural, tiene que dirigirse por igual al agricultor y a su mujer [...] En este número de la revista dedicamos particular atención a la pequeña experiencia, ya lograda a través del trabajo inicial de las ayudantes de economía doméstica, aprovechando la actualidad que confiere al tema la inauguración del III Curso para la Formación de estas Ayudantes, que se desarrolla en estos momentos en la Escuela de El Encín [...] Sin la extraordinaria labor de la Sección Femenina, que ha creado el clima anterior indispensable [...]⁵².

Precisamente, el documental que nos disponemos a analizar lleva por título *El Encín* (José Neches, 1962),⁵³ refiriéndose a un edificio, perteneciente al Instituto Nacional de Investigaciones Agronómicas, destinado a la formación de agentes y ayudantes del Servicio de Extensión Agraria. El objetivo del filme es mostrar las diferentes enseñanzas que se imparten en la escuela, así como el desarrollo de la vida diaria de los alumnos y las alumnas que estudian y residen aquí. La presentación del lugar se realiza a partir de un gesto autorreferencial en el que, un proyector de cine, manejado por un instructor que está rodeado de un grupo de alumnas, dibuja en la pantalla la imagen de tan singular edificio. A continuación, un corte de montaje deja paso a la imagen real del mismo mientras que la voz de un narrador heterodiegético, que acompaña en todo momento a las imágenes, ubica al espectador.

Ciertamente, un plano detalle da cuenta de un cartel publicitario que anuncia el comienzo del II Curso de Ayudantes de Economía Doméstica. Este deja paso a otro, que ofrece al espectador la imagen de un grupo de

51. «En el mes de mayo de 1953 se creó en el marco de la OCEC, la llamada *Agencia Europea de Productividad* (AEP), a la cual se confió la misión de estimular, como su nombre indicaba, la productividad, tratando con ello de elevar el nivel de vida en Europa [...] En seguida se planteó el tema de la divulgación de la economía doméstica rural [...]». M^ª LUISA MARTÍN-LABORDA: «Recomendaciones de la OCDE sobre economía doméstica», *Revista de extensión agraria*, nº 12, 1962, p. 9.

52. *Revista de Extensión Agraria*, nº 12, 1962, p. 1.

53. Para profundizar en el estudio de la obra realizada por José Neches, véase: NORIEGA, JOSÉ LUIS (ed.): *Contribución de José Neches al documental agrario español del franquismo (1945-1976)*, València: Tirant lo Blanch, 2021.

mujeres («un grupo de estudiantes seleccionado», según la voz del narrador), uniformadas y aglutinadas en torno a una instructora, que resulta clave para entender que el tipo de aprendizaje que se ofrece en este lugar parte de la diferenciación de géneros como una de las bases instauradas por el nuevo régimen en materia de enseñanza. En la película que nos ocupa llama la atención, desde el punto de vista estilístico, el marcado carácter documentalista de las imágenes. El cineasta opta por la forma de documental expositivo en aras de establecer un discurso directo, desprovisto de toda floritura, que contribuye a mantener y encauzar la atención del espectador. Así, la voz *over* introduce al observador en los distintos cursos a los que diariamente asisten las futuras ayudantes de economía domésticas, destacando algunas áreas de conocimiento, elementales para el desarrollo de su trabajo, como: la puericultura, los cursos de cocina, trabajos manuales y confección de útiles para el hogar o el manejo de la multicopista. Las actividades destinadas a la población femenina se contraponen, como se ve más adelante cuando aparecen el grupo de los chicos, a las desempeñadas por el sector masculino, entre las que destacan: el manejo de instrumentos contra las plagas, la regulación de máquinas sembradoras, y hasta el uso del proyector y la cámara fotográfica como medios de enseñanza en el ámbito rural.

La visión práctica de lo aprendido en este curso la observamos en *Las horas de la tierra* (Neches 1965), que nos permite aproximarnos, con mayor claridad, aún, al sector femenino y sus funciones en el interior del SEA. En esta ocasión la película quiere contar, en clave poética, la labor que realizan los agentes de extensión agraria y las agentes de economía doméstica durante las cuatro estaciones del año. De este modo la cámara cinematográfica funciona en el filme como algo más que un vehículo para registrar la realidad. Se fusionan así una vedad documentalista apegada a lo objetivo con otra ficcionalizada, tal y como sucediera en el documental italiano de Giulio Briani, en la que, entre otros aspectos, se explica al espectador el trabajo realizado por la agente de economía doméstica. La joven se ocupa de atender a las familias de los agricultores y los problemas sociales de las comunidades rurales. En la cinta puede apreciarse cómo la agente se implica felizmente en la vida de esta comunidad rural participando, incluso, de las fiestas de Navidad con los habitantes de los distintos pueblos, instruyendo a las amas de casa en tareas domésticas, como la costura o la cocina, y estableciendo reuniones periódicas con las mujeres del lugar⁵⁴ (fig. 5).

54. «Las agentes del SEA trabajaban en una misma zona por largos periodos de tiempo, en el marco de una agencia comarcal y de una estrategia de acción conjunta que atendía a las necesidades de las explotaciones agrarias, la juventud y el conjunto de la comunidad». ALBA DÍAZ-GEADA: «Modernizar en femenino. Algunas notas sobre el trabajo de las agentes de economía doméstica y los cambios socioeconómicos y culturales en el rural gallego del tardofranquismo», *Historia Actual Online*, 36 (1), 2015, p. 154. Obtenido de: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5099662.pdf>. [Consultado el 29 de septiembre de 2017].

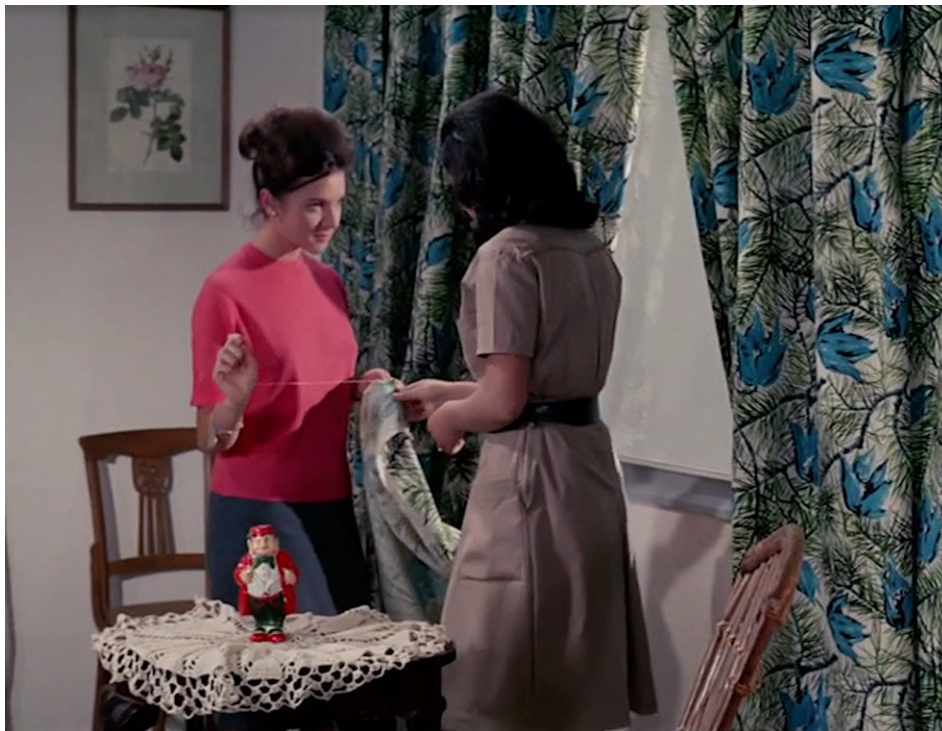


Fig. 5. *Las horas de la tierra* (Neches, 1965)

De esta forma, el patriarcado y la visión tradicionalista instaurada en el franquismo queda patente, no solo en los oficios para los que debe vivir el ama de casa rural, sino en la diferencia laboral que se establece entre los agentes de extensión agraria y las ayudantes de economía doméstica.

Anacleto G. Apodaca, en otro de los documentales producidos por el SEA, para el Ministerio de Agricultura: *La ayudante en economía doméstica* (1961), insiste en esta separación de roles a partir de la descripción de unos hechos, que parten de una realidad no ficcionalizada, en la que la voz narrativa desempeña una labor, fundamentalmente, informativa. Ciertamente, este cortometraje, de 29 minutos de duración, muestra, de un modo expositivo, cómo se implementaron algunas prácticas educativas, alimentarias y de salud en España, en lo que se conoce como *periodo desarrollista*, a partir de la figura de una ayudante de economía doméstica, que desempeña su trabajo en una comarca gallega. Del filme se desprende «el impacto que pudo tener la acción educativa y divulgadora de las agentes de economía doméstica. Más concretamente, cómo pudieron contribuir al empoderamiento de la población rural en aspectos como la adquisición, preparación y cocinado

de alimentos y en la mejora de las condiciones de vida, particularmente en el ámbito higiénico-sanitario». ⁵⁵ Virginia Ortiz, asesora técnica de Extensión Agraria, escribe en el *Boletín Informativo del Servicio de Extensión Agraria*, por qué es necesario un programa de economía doméstica y a qué debe atender:

Un programa de economía doméstica debe basarse en la cultura de los agricultores, en sus problemas, tradiciones, instituciones existentes y recursos. El propósito de un programa de economía doméstica es elevar el nivel de vida con las posibilidades existentes. El campo de la economía doméstica se relaciona con un programa amplio social, que se puede aplicar en el hogar y en la vida familiar. En general, se refiere a todos los aspectos de la vida que toda familia campesina tiene que abordar. ⁵⁶

Precisamente, el documental de Apodaca refleja en qué consiste el trabajo de una ayudante de economía doméstica. Sin olvidar el carácter pedagógico que movilizan estos filmes, el cineasta opta por centrar la atención en la labor que ejerce esta trabajadora del Ministerio de Agricultura con una familia en particular. De este modo nos muestra el antes y el después de un hogar tras la intervención de la agente de Economía, un trabajo personalizado que delimita, con especial atención, los roles que desempeña cada miembro de la familia, pero también las tareas que ejercen los empleados del SEA. Por citar un ejemplo, mientras que ellas se encargan de arreglar el gallinero o decorar la casa, ellos proceden a revisar la instalación eléctrica. De igual modo, las imágenes muestran cómo trabajan estas agentes con grupos de amas de casa en diferentes actividades, porque, con el tiempo, detectaron una mayor eficacia con el trabajo en grupo que con métodos individuales.

Al igual que veíamos en el ámbito italiano, la proyección de los valores tradicionales mediante la separación de roles con respecto al trabajo en el hogar y la labor ejercida por estas educadoras sociales perdurará mucho más allá de la época franquista. De hecho, estas reuniones promovidas por las ayudantes de economía doméstica dieron lugar, con la democracia, a las Asociaciones de Mujeres Rurales, que tuvieron muy en cuenta las enseñanzas impartidas por las trabajadoras del SEA.

55. MARÍA TORMO: «Políticas públicas y alimentación en la España del desarrollismo: las agentes de economía doméstica de los Servicios de Extensión Agraria», *III Congreso Internacional. XVII Congreso de Historia Agraria-SEHA. IX Encontro Rural Report. Despoblación rural, desequilibrio territorial y sostenibilidad*, Salamanca, 2021. [Consultado el 18 de diciembre de 2021]. Obtenido de: <https://docplayer.es/220994945-Resumen-amplio-investigacion-financiada-por-el-proyecto-har-c2-2-p.html>.

56. VIRGINIA ORTIZ: «El porqué de un programa de economía doméstica», *Boletín Informativo del Servicio de Extensión Agraria*, 41, 1961, p. 13.

RECAPITULANDO

El estudio de la obra documental del Instituto LUCE y el Ministerio de Agricultura español, en materia de economía doméstica, como factor decisivo en la comprensión de los documentales agrarios italianos y españoles, obliga a incluir en su análisis aspectos relacionados con la política y sociedad del momento, sobre todo, teniendo en cuenta que dichos documentales se realizan a partir de la consideración gubernamental de que la población rural ha de protagonizar el progreso agrario en cooperación con los poderes públicos, y que esta idea pasa por la necesidad de formar, en materia agropecuaria, al campesinado, de ahí la exigencia educativa, como hemos podido comprobar, del LUCE y el SEA, destinada, sobre todo, a los agricultores y sus familias, con una especial atención hacia las mujeres. Ciertamente, se pone en marcha un entramado pedagógico que consiste en someter a la mujer, mediante el aprendizaje de unos valores tradicionales que determinan la reclusión de ellas en el hogar y la separación de los roles masculino y femenino, a partir de instituciones como *le scuole di economia doméstica* o las granjas escuela y, con posterioridad, mediante la figura de las ayudantes de economía doméstica.

Abordados desde una perspectiva de género, pero también histórica y artística, su análisis nos ha permitido constatar cómo, a través de distintos recursos plásticos, tales como el uso poético del lenguaje o la ficcionalización de la imagen documental, los cineastas desplazan la atención del espectador hacia otros aspectos que subyacen en cada uno de estos documentales con fines que superan lo estrictamente etnográfico. Efectivamente, se ponen en juego unos artificios ficcionales que contribuyen, paradójicamente, a detectar unos pocos signos de veracidad que nos han conducido a cerciorar que la presencia de la mujer rural en estos documentales, desde el punto de vista que ha sido tratado, responde a unos estereotipos sociales que ejemplifican de manera muy certera el papel que desempeña esta en la sociedad italiana y española durante el periodo que se ha abordado. Partiendo de un método analítico interdisciplinar, con el estudio de estas obras documentales hemos detectado las huellas de un pasado político que nos lleva a concluir que no fue fácil desterrar, sobre todo en los núcleos rurales, la permanencia de hogares de tipo tradicional y la perpetuación de algunos comportamientos anquilosados en el pasado más allá de los regímenes dictatoriales en los que se inicia este proceso.

BIBLIOGRAFÍA

- AAVV: *Revista de Extensión Agraria*, nº 12, 1962.
- ALARES, GUSTAVO: «Ruralismo, fascismo y regeneración. Italia y España en perspectiva comparada», *Ayer*, nº 83, 2011, pp. 127-147.
- ARGENTIERI, MINO: *L'occhio del regime. Informazione e propaganda nel cinema del fascismo*, Roma: Bulzoni, 2003.
- NICHOLS, BILL: *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona: Paidós, 1997.
- BULLÓN, ELOY: «Lo espiritual y lo material en la obra docente», *Revista Nacional de Educación*, nº 1, 1941, pp. 61-64.
- CASANOVA, JULIÁN: «La dictadura que salió de la guerra». En JULIÁN CASANOVA (ed.): *40 años con Franco*, Barcelona: Crítica, 2015.
- CASSETTI, FRANCESCO: *Teorías del cine*, Madrid: Cátedra, 2000.
- CAPROTTI, FEDERICO: «Patologías de la ciudad. Hipocondría urbana», *Bifurcaciones*, nº 6, 2006, edición digital en: http://www.bifurcaciones.cl/006/bifurcaciones_006_Caprotti.pdf. [Consultado: 16-12-2021].
- CORONADO, CARLOTA: *La imagen de la mujer italiana en los Noticiarios LUCE*, Madrid, UCM Editorial de la Universidad Complutense, 2009.
- D'ALESSIO, MICHELA: «'La vita delle 28' nella scuola superiore femminile fascista di economia domestica (1942). Per una rilettura di un'esperienza formativa di omologazione culturale e sociale», *Rivista di storia dell'educazione*, 1/2017, pp. 17-30.
- DÍAZ-GEADA, ALBA: «Modernizar en femenino. Algunas notas sobre el trabajo de las Agentes de Economía Doméstica y los cambios socioeconómicos y culturales en el rural gallego del tardofranquismo», *Historia Actual Online*, 36 (1), 2015, pp. 149-161. Obtenido de: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5099662.pdf>. [Consultado el 29 de septiembre de 2017].
- DÍEZ, JOSÉ MANUEL: «República y primer franquismo: la mujer española entre el esplendor y la miseria, 1930-1950». *Alternativas. Cuadernos de Trabajo Social*, 3, 1995.
- FOUCAULT, MICHEL: «The Subject and the Power», en H. L. Dreyfus y P. Rabinow (ed.), *Beyond Structuralism and Hermeneutics*, Chicago: The University of Chicago Press, Chicago, 1982.
- GALLARDO, M.^a TERESA: *Mujer, falange y franquismo*, Madrid: Taurus, 1983.
- GAROSI, LINDA: «El mundo rural en los noticiarios y los documentales agrarios italianos desde el fascismo hasta los primeros años de la República: contextos y modelos», en NORIEGA, JOSÉ LUIS (ed.): *Contribución de José Neches al documental agrario español del franquismo (1945-1976)*, València: Tirant lo Blanch, 2021.

- GENETTE, GÉRARD: *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989.
- GÓMEZ BENITO, CRISTÓBAL: «La mujer en la agricultura tradicional. Una mirada desde la historia y la sociología visual», en M^a TERESA ORTEGA LÓPEZ (ed.), *Jornaleras, campesinas y agricultoras. La historia agraria desde una perspectiva de género*, Zaragoza: Monografías de Historia Rural 11. SEHA, 2015.
- HEATH, STEPHEN: *Questions of Cinema*, Bloomington: Indiana University Press, 1981.
- JORGELINA CAVIRIA, MARÍA: «Le donne a casa: aspectos de la política de género del fascismo italiano», *Cuadernos del sur. Historia*, n° 33, 2004. En: http://bibliotecadigital.uns.edu.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1668-76042004001100009&lng=es&nrm=iso. [Consultado el 2 de enero de 2022].
- LAURA, ERNESTO: *Le stagioni dell'aquila. Storia dell'Instituto LUCE*, Roma, Fondazione ente dello spettacolo, 1999.
- LÓPEZ CLEMENTE, JOSÉ: *Cine documental español*, Madrid: Ediciones Rialp, 1960.
- MARÍAS, SESCÚN: *Por España y por el campo. La Sección Femenina en el medio rural oscense (1939-1977)*, Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2011.
- NASH, MARY: «Vencidas, represaliadas y resistentes». En JULIÁN CASANOVA (ed.): *40 años con Franco*, Barcelona: Crítica, 2015.
- NORIEGA, JOSÉ LUIS (ed.): *Contribución de José Neches al documental agrario español del franquismo (1945-1976)*, València: Tirant lo Blanch, 2021.
- ORTEGA, M^a TERESA: «Introducción». En M^a TERESA ORTEGA (ed.): *Jornaleras, campesinas y agricultoras. La historia agraria desde una perspectiva de género*, Zaragoza: Monografías de Historia Rural, 11, SEHA, 2015.
- ORTIZ, VIRGINIA: «El porqué de un programa de economía doméstica», *Boletín Informativo del Servicio de Extensión Agraria*, 41, 1961, pp. 13-14.
- OTERO, LUIS: *La Sección Femenina*, Madrid: Edaf, 2004.
- PAZ, M^a ANTONIA y CORONADO CARLOTA: «Mujer y formación profesional durante el franquismo (1943-1975)», *Pandora: revue d'études hispaniques*, n° 5, 2005, pp. 133-145.
- POZUELO YVANCOS, JOSÉ MARÍA: *Poética de la ficción*, Madrid: Síntesis, 1993.
- RAFFAELLI, PIER LUIGI y FIACCARINI, GIULIA: *Giulio Briani, regista e uomo di cultura*, Trento: Fondazione Museo Stórico del Trentino, 2008.
- RAMOS, SARA: «Ciudadanas rurales y su formación durante el franquismo». En ANA AGUADO y LUZ SANFELIU (ed.): *Caminos de democracia*, Granada: Comares, 2014.

- RODRÍGUEZ, AMADOR: «Agentes de Economía Doméstica», en: AMADOR RODRÍGUEZ, JOSÉ GARCÍA y GERARDO L. GARCÍA: *El Servicio de Extensión Agraria. Vivencias, recuerdos y vigencia*, Madrid: Ministerio de Medio Ambiente y Medio Rural y Marino, 2009, pp. 111-116.
- SÁNCHEZ DE PUERTA, FERNANDO: *Extensión agraria y desarrollo rural. Sobre la evolución de la teoría y praxis extensionistas*, Madrid: Ministerio de Agricultura Pesca y Alimentación, 1996, p. 154.
- STAM, ROBERT, BURGOYNE, ROBERT y FLITTERMAN-LEWIS, SANDY: *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, Barcelona: Paidós, 1999.
- TORMO, MARÍA: «Políticas públicas y alimentación en la España del desarrollismo: las agentes de economía doméstica de los Servicios de Extensión Agraria», *III Congreso Internacional. XVII Congreso de Historia Agraria-SEHA. IX Encontro Rural Report. Despoblación rural, desequilibrio territorial y sostenibilidad*, Salamanca, 2021. [Consultado el 18 de diciembre de 2021]. Obtenido de: <https://docplayer.es/220994945-Resumen-amplio-investigacion-financiada-por-el-proyecto-har-c2-2-p.html>.
- TRANCHE, RAFAEL y SÁNCHEZ-BIOSCA, VICENTE: *NO-DO. El tiempo y la memoria*, Madrid: Cátedra, 2006.

CURRÍCULA DE LOS AUTORES

MARÍA ISABEL HERNÁNDEZ FIGUEROA (UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA)

María Isabel Hernández Figueroa es licenciada en Bellas Artes por la Universidad de la Laguna y máster en oficial en Métodos y Técnicas Avanzadas de Investigación Histórica, Artística y Geográfica en la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED). Actualmente es candidata a doctora en Historia, Historia del Arte y Territorio por la Escuela Internacional de Doctorado de la misma universidad, con una tesis en curso que estudia la representación del movimiento en el arte funerario egipcio.

Desde este punto de vista, ha participado en diversos foros académicos nacionales e internacionales, así como publicado varios estudios relativos a esta temática. En la UNED disfrutó de una beca de colaboración en el curso 2016-2017, y más tarde fue becada para participar en el VI Congreso Internacional de Cultura Visual organizado por GKA en colaboración con la Université Paris Diderot de París, en 2020. En este mismo año colaboró en la organización del Curso de verano de Ávila 2020, organizado por la Dra. Inmaculada Vivas Sainz, directora del curso y profesora del Departamento de Historia del Arte de la UNED. Entre otras actividades participó en la campaña de excavación arqueológica 2019 en la Villa Romana de los Cantos en Bullas, Murcia, y recientemente ha desarrollado un trabajo de campo en las tumbas privadas del Reino Nuevo en Egipto (2022). Por otra parte, ha obtenido una financiación para una estancia de investigación en el Instituto de Estudios Orientales de la Universidad de Oxford, Reino Unido. En esta línea, su ámbito de interés incluye la iconografía del movimiento, la anatomía artística implicada en la representación.

Actualmente es delegada de la Escuela de Doctorado de la UNED y miembro de la Red de Expertos sobre África de Casa África en Las Palmas de Gran Canaria. Además, es cofundadora e investigadora en Hispana Investigación, un proyecto para el estudio e investigación de procesos aplicados al arte y a

la ingeniería, a través del cual colabora con diversos grupos de investigación de la Universidad de la Laguna ULL, el Hospital Universitario de Canarias, y el proyecto europeo ENCORE.

ENRIC OLIVARES TORRES
(UNIVERSITAT DE VALÈNCIA)

Enric Olivares Torres (Algemesí, 1978) es doctor en Historia del Arte por la Universitat de València (2016) y profesor asociado de la misma en el Departamento de Historia del Arte. Ha disfrutado de diversas becas de formación en el Museo de la Ciudad de Valencia (2002); en el Departamento de Historia del Arte de la Universitat de València (2003-2007) y en el Museo de Bellas Artes de Valencia (2008), y fue premiado en el V Premio de Investigación Cultural Joan Baptista Cabanilles (Algemesí, 2005). Ha participado en la catalogación y montaje de exposiciones sobre la obra de pintores valencianos de los siglos XIX y XX como Julio Peris Brell, Manuel Benedito y Manuel Sigüenza. También ha colaborado en la realización de la guía del Museo de Bellas Artes de Valencia (2009) y es autor del catálogo de la Sala permanente A. de Azcárraga del Museo de la Ciudad de Valencia. Sus principales líneas de investigación se centran en el estudio de las manifestaciones rituales en el ámbito festivo valenciano durante la Edad Moderna y Contemporánea. Así como también en el origen y desarrollo de la representación visual de la guerra en el arte medieval y barroco, la imagen del héroe y la sacralización del triunfo. Compagina estos trabajos con estudios históricos y artísticos de ámbito local en su localidad natal, donde también ejerce como profesor de secundaria en la especialidad de Geografía e Historia.

BEATRIZ MARTÍNEZ-WEBER
(UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA)

Es historiadora del arte por la UNED. En el año 2017 finalizó el Máster en Métodos y Técnicas Avanzadas de Investigación Histórica, Artística y Geográfica por la misma Universidad. En mayo de 2022 defendió la tesis doctoral: «Ruta Cultural XIII/XXI: Las Parroquias Históricas de Valencia», obteniendo la calificación de sobresaliente *cum laude*. Su área de investigación está focalizada en el patrimonio artístico, cultural, religioso y social de las iglesias parroquiales fundadas tras la conquista de Valencia en el año 1238.

Como resultados de su investigación ha publicado en revistas como *Anales Valentinos* y *Revista General de Derecho Canónico y Derecho Eclesiástico del Estado*. Ha participado en las *Terceras Jornadas sobre el Patrimonio Cultural de la Iglesia* (Xàtiva, 6 y 13 de noviembre de 2021), organizadas por la Colegiata de Santa María en el marco de la 3ª bienal *Thesaurus Ecclesiae*.

Thesaurus Mundi, con la publicación y ponencia titulada *Lo que no vemos de las parroquias de los Santos Juanes y de San Nicolás Obispo y San Pedro Mártir de Valencia*.

HIRAM VILLALOBOS AUDIFFRED
(UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO)

Hiram Villalobos Audiffred (1980) es doctor en Historia del Arte por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Docente del programa de posgrado en Patrimonio del Instituto de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo. Ha sido investigador del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, de la ciudad de Oaxaca, en el área de Arte Moderno. Se ha enfocado en la investigación de la historia del arte moderno del siglo XIX y primera mitad del XX en Latinoamérica. Sus investigaciones se han centrado en la conformación y el conflicto en la construcción del campo del arte en Oaxaca de 1862 a 1950; la historiografía del arte regional del siglo XIX en México; la historia de las artes gráficas en México, y las imágenes del nacionalismo fundacional en Latinoamérica. Ha sido docente de la licenciatura en Historia del Arte de la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca y del programa de posgrado en Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Fue miembro de Desplegando la Historia del Arte en América Latina (2012-2014) de la Fundación Getty.

ANA MELENDO CRUZ
(UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA)

Profesora titular de la Universidad Córdoba (Área de Historia del Arte). Es directora del máster en Cinematografía de la Universidad de Córdoba y coordinadora del grado de Cine y Cultura (presencial) de la Universidad de Córdoba. Su actividad investigadora se centra en la historia, teoría y análisis del cine. Ha participado como investigadora en dos proyectos de investigación en los últimos años, el primero de ellos sobre el patrimonio documental cinematográfico del Ministerio de Agricultura. El segundo, *La obra del marqués de Villa-Alcázar (1934-1966): un eslabón necesario en la historia del documental cinematográfico en España*, año 2013, un Proyecto I+D+I del Ministerio de Economía y Competitividad. Es IP de otros dos concedidos por el mismo Ministerio, a saber. La contribución de José Neches al documental agrario español del franquismo (1945-1976), Proyecto de excelencia I+D de la convocatoria 2016, y *Documentales agrarios y nacionalidades: estudio comparado de las producciones de los Ministerios de Agricultura de España, Francia e Italia (1930-1970)*, convocatoria de 2019.

REVISORES DE ESTE NÚMERO

Luis Arciniega (Universitat de València)
Juan Chiva Beltrán (Universitat de València)
Sergi Doménech García (Universitat de València)
Reyes Escalera Pérez (Universidad de Málaga)
David Gimilio Sanz (Museo de Bellas Artes de Valencia)
María Cristina Hernández Castelló (Universidad de Valladolid)
José Eloy Hortal Muñoz (Universidad Rey Juan Carlos)
Manuel Jódar Mena (Universidad de Jaén)
Fernando Moreno Cuadro (Universidad de Córdoba)
Álvaro Pascual Chenel (Universidad de Valladolid)
María Concepción Porras Gil (Universidad de Valladolid)
Luciano Ramírez (Universidad Nacional Autónoma de México)
Mirosława Sobczyńska-Szczepańska (University of Silesia in Katowice)
Teresa Sorolla Romero (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 citas de menos de tres líneas las comillas angulares (« »).

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

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

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

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

BIBLIOGRAFÍA EN LAS NOTAS A PIE DE PÁGINA:

Fuente: Times New Roman, tamaño 10.

Párrafo:

Sangría especial: primera línea en 0,5.

Espaciado sencillo.

Libro:

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

Capítulo de libro:

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

Revista:

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

Documento:

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

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

BIBLIOGRAFÍA FINAL:

Fuente: Times New Roman, tamaño 12.

Párrafo:

Espaciado sencillo.

Libro:

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

Capítulo de libro:

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

Revista:

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

Documento:

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

ILUSTRACIONES, PLANOS Y GRÁFICOS:

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

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

EVALUACIÓN:

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

Submissions to *Potestas*

GENERAL CONSIDERATIONS FOR SUBMITTING PAPERS

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

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

PUBLICATION POLICY

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

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

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

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

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

SUBMISSION GUIDELINES

Text:**Typeface:**

Font and size: Times New Roman, point 12.

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

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

Paragraph indents:

Indentation: first line 0.5

Spacing indents: 1.5

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

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

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

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

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

BIBLIOGRAPHY AND BIBLIOGRAPHICAL REFERENCES

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

BIBLIOGRAPHY AT THE NOTES:

Font: Times New Roman, point 10.

Paragraph indent:

Indentation: first line 0.5

Line spacing: single.

Book:

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

Book chapter:

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

Journal:

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

Document:

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

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

END BIBLIOGRAPHY:

Font: Times New Roman, point 12.

Paragraph indent:

Line spacing: single.

Book:

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

Book chapter:

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

Journal:

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

Document:

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

ILLUSTRATIONS, MAPS AND GRAPHICS:

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

REVIEW PROCESS:

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

Beiträge für *Potestas*

GRUNDSÄTZLICHE ÜBERLEGUNGEN. VERLAGSPOLITIK

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

VERÖFFENTLICHUNG VON ORIGINALBEITRÄGEN

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

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

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

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

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

TEXTGESTALTUNG

Haupttext:**Schriftart:**

Text: Times New Roman, Schriftgröße 12.

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

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

Absatz:

Einzug: erste Zeile um 0,5 cm.

Zeilenabstand: 1,5-zeilig.

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

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

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

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

BIBLIOGRAFISCHE ANGABEN

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

BIBLIOGRAFISCHE ANGABEN IN DEN FUSSNOTEN:

Schriftart: Times New Roman, Schriftgröße 10.

Absatz:

Einzug: erste Zeile um 0,5 cm.

Zeilenabstand: 1,5-zeilig.

Monografie:

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

Kapitel eines Buches/Aufsatz in einem Sammelband:

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

Aufsatz in einer Zeitschrift:

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

Dokument/Archivalie:

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

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

LITERATURVERZEICHNIS:

Schriftart: Times New Roman, Schriftgröße 12.

Absatz:

Einfacher Zeilenabstand

Monographie:

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

Kapitel eines Buches/Aufsatz in einem Sammelband:

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

Aufsatz in einer Zeitschrift:

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

Dokument/Archivalie:

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

ABBILDUNGEN, PLÄNE UND GRAFIKEN:

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

EVALUATION:

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

Números publicados

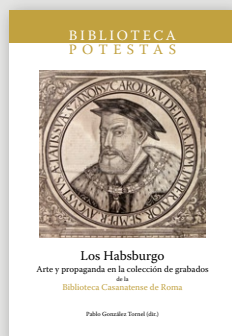


Colección Biblioteca Potestas

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



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



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



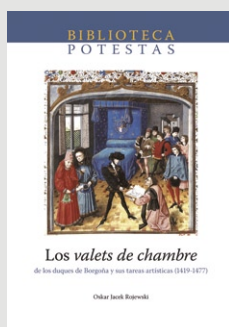
Infierno y gloria en el mar. Los Habsburgo y el imaginario artístico de Lepanto (1430-1700), Víctor Mínguez, Biblioteca Potestas número 3, Universitat Jaume I, 2017



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



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



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



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



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

DIRECTORA DE LA COLECCIÓN:

Inmaculada Rodríguez Moya (Universitat Jaume I)

COMITÉ CIENTÍFICO COLECCIÓN BIBLIOTECA POTESTAS:

Begoña Alonso Ruiz (Universidad de Cantabria)

Philippe Bordes (Université Lyon 2)

Fernando Checa Cremades (Universidad Complutense de Madrid)

Ximo Company (Universitat de Lleida)

Jaime Cuadriello (Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM)

M^a José Cuesta García de Leonardo (Universidad de Castilla-La Mancha)

Reyes Escalera Pérez (Universidad de Málaga)

Laura Fernández-González (University of Lincoln)

Juan José Ferrer (Universitat Jaume I)

David Hernández de la Fuente (Universidad Complutense de Madrid)

Agnès Guideroni (Université Catholique de Louvain)

Clelia Martínez Maza (Universidad de Málaga)

Juan José Seguí Marco (Universitat de València)

Mirella Romero Recio (Universidad Carlos III)

Andrea Sommer-Mathis (Academia Austríaca de Ciencias)

Cécile Vincent-Cassy (Université Paris 13)

Miguel Ángel Zalama (Universidad de Valladolid)

Para realizar una propuesta de publicación, ha de seguir las instrucciones de la siguiente página:
<http://www.uji.es/serveis/scp/base/publ/normdoc/propub/>.

ÍNDICE

MARÍA ISABEL HERNÁNDEZ FIGUEROA (Universidad Nacional de Educación a Distancia) <i>Pervivencia de la ideología egipcia del león en la emblemática de Hieroglyphica de Horapolo</i>	7
ENRIC OLIVARES TORRES (Universitat de València) <i>La imagen ecuestre de Felipe V como vencedor de la herejía</i>	33
BEATRIZ MARTÍNEZ-WEBER (Universidad Nacional de Educación a Distancia) <i>El pare Simó y la Casa de Austria en la parroquia de San Andrés de la ciudad de Valencia</i>	57
HIRAM VILLALOBOS AUDIFFRED (Universidad Nacional Autónoma de México) <i>Intenciones del monumento a Benito Juárez (1894-1897): entre estilos académicos y neoprehispánicos, imperios y monarquías, discursos liberales y conflictos religiosos</i>	77
ANA MELENDO CRUZ (Universidad de Córdoba) <i>Dispositivos de poder en torno al género: lo femenino y la economía doméstica en los documentales agrarios del LUCE y los del Ministerio de Agricultura español</i>	109
<i>Currícula de los autores</i>	139
<i>Revisores de este número</i>	143
<i>Contribuciones para Potestas</i>	145
<i>Submissions to Potestas</i>	149
<i>Beiträge für Potestas</i>	153
<i>Números publicados</i>	159
<i>Colección Biblioteca Potestas</i>	161