

POTESTAS

Revista de Estudios
del Mundo Clásico e Historia del Arte



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

N.º 22, enero 2023

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

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 Bolonia)

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 96 33 - Fax: 964 72 96 33

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, 2023

© De esta edición: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2023

IMAGEN DE CUBIERTA: Pintura popeyana – Nlora, Villa di Arianna, is. dc, Stabiae.

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

<i>DIEGO ALEXANDER OLIVERA</i> (Universidad Autónoma de Entre Ríos) <i>Imperio como dynasteía en Polibio</i>	7
<i>JESÚS SÁNCHEZ JAÉN</i> (Universidad Complutense de Madrid) <i>Juliano, hacedor de mártires y arquetipo de maldad</i>	23
<i>MARÍA CONCEPCIÓN PORRAS GIL</i> (Universidad de Valladolid) <i>Magnificencia y política. El banquete celebrado en Burgos (1502) en honor de los Archiduques de Austria</i>	47
<i>ANDRÉS ÁVILA VALVERDE</i> (Universitat de València) <i>La pervivencia de los ideales de caballería en la imagen de poder de los Tudor: Enrique VIII y las campañas francesas</i>	67
<i>JOSE FERNANDO VÁZQUEZ CASILLAS</i> (Universidad de Murcia) <i>Klimt y el retrato post mortem. De lo profesional a lo sentimental</i>	91
<i>Currícula de los autores</i>	115
<i>Revisores de este número</i>	119
<i>Contribuciones para Potestas</i>	121
<i>Submissions to Potestas</i>	125
<i>Beiträge für Potestas</i>	129
<i>Números publicados</i>	135
<i>Colección Biblioteca Potestas</i>	137

IMPERIO COMO *DYNASTEÍA* EN POLIBIO

EMPIRE AS *DUNASTEÍA* IN POLYBIUS

DIEGO ALEXANDER OLIVERA
Universidad Autónoma de Entre Ríos
<https://orcid.org/0000-0002-8167-2161>

POTESTAS, N.º 22, enero 2023 | pp. 7-21
ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | <http://dx.doi.org/10.6035/potestas.6295>
Recibido: 26/04/2022 Evaluado: 30/06/2022 Aprobado: 24/10/2022

RESUMEN: En este trabajo se analiza la expresión *holōn árchēs kai dýnasteías* (Pol. I. 3.11), que Polibio utiliza para describir el dominio universal de Roma. Se propone, a modo de hipótesis, que *dynasteía* en ese contexto responde a dos objetivos conectados. En primer lugar, busca inscribir al imperio romano dentro del catálogo de imperios helenísticos. En otras palabras, se trata de un ejercicio de traducción cultural con el que se busca igualar a Roma con los Estados helenísticos. Segundo, alcanzar el primer objetivo sin entrar en tensión con el sistema constitucional romano, que, a diferencia de los imperios helenísticos, es una república y no una monarquía.

Palabras clave: *Dynasteía*, helenismo, imperio, Polibio, Roma

ABSTRACT: In this article, I analyze the expression *holōn árchēs kai dýnasteías* (Pol. I. 3.11), which Polybius uses to describe Rome's universal rule. As a hypothesis, I propose that, in this context, *dynasteía* pursues two connected goals. First, it seeks to place the Roman Empire within the catalogue of Hellenistic empires. In other words, it is an exercise of cultural translation through which Rome can be equated to the Hellenistic states. Second, it aims at reaching the first goal without

generating tensions with the Roman constitutional system which, unlike the Hellenistic empires, is a republic and not a monarchy.

Keywords: Dunasteía, Hellenism, Empire, Polybius, Rome

INTRODUCCIÓN

La pluralidad de voces con que el léxico griego antiguo contaba para enunciar la idea o noción de imperio incluía los términos *arché*, *krátos*, *hegemonía*, *dýnamis*, *douleía*, y, sobre todo en época helenística, *dynasteía*.¹ En este trabajo se analizan algunos pasajes de las historias de Polibio relacionados con el concepto de «imperio y gobierno del mundo» con el que Polibio designa el dominio universal romano.² Lo interesante de esta expresión es que a primera vista es la voz *arché*, o su variante *hegemonía*, la que evoca la idea de imperio, mientras que *dynasteía* refiere al ejercicio de un gobierno sobre un espacio identificado como el orbe.³ Según Mogens Hansen, en época clásica *pólis* y *éthnos* son los términos preferidos por las fuentes para nombrar al Estado. En el período helenístico se le anexan las palabras *dynastai* y *basileíai*.⁴ Sin embargo, en Tucídides (IV. 126.2) y en Isócrates (*Sobre la Paz*. 135), *dynasteía* es usada como sinónimo de *hegemonía*. También en Polibio suele ir en esa dirección.⁵

En consecuencia, los tres vocablos (*arché*, *hegemonía* y *dynasteía*) son relevantes para Polibio a la hora de construir un concepto de imperio.⁶ Lo mismo puede decirse de los términos *holōn* y *oikouménes* con los que

1. Sobre el léxico imperial griego en época clásica, véase DIEGO ALEXANDER OLIVERA: «El concepto de imperio en el mundo griego clásico», *Nova Tellus*, 38 (1), 2020, pp. 11-26.

2. Plb. I. 3.10 *holōn árkhēs kai dýnasteías*, Plb. I. 63.9 *holōn hegemonía kai dýnasteía*, Plb. XXI. 16.8 *oikouménes árkhēn kai dýnasteían*, Plb. XV. 9.2 *holōn árkhēs kai dýnasteías*. De aquí en más se emplea la edición griega de THEODOR BÜTTNER-WOBST: *Polybii Historiae*, Teubner, Stuttgart, 1995 [1889], y la traducción de MANUEL BALASCH RECORT: *Polibio, Historias*, Gredos, Madrid, 1981.

3. En época clásica, sobre todo a partir de Tucídides (I.97-99), *hegemonía* y *arché* aparecen como dos instancias diferentes en el ejercicio del poder. La primera refiere al momento en que Atenas logra el liderazgo de la Liga de Delos, el segundo, a su conversión en imperio. PERRY ANDERSON: *The H-Word. The peripeteia of Hegemony*, Verso, Londres-Nueva York, 2017, p. 2, no obstante, observa que había más una continuidad conceptual que un contraste entre ambas ideas.

4. MOGENS HANSEN: «ΠΟΛΙΣ as the generic term for state». En THOMAS HEINE NILSSEN (ed.): *Yet more studies in the ancient Greek polis*. *Hiztoria Eriszelschnitten* 117, Stuttgart, 1997, pp. 9-15.

5. DOMENICO MUSTI: *Polibio e l'imperialismo romano*, Liguori editore, Napoli, 1978, p. 15; CINZIA BEARZOT «Il concetto di "dynasteia" e lo stato ellenistico», en CINZIA BEARZOT, FRANCA LANDUCCI. y GIUSEPPE ZECHINI (ed.): *Gli stati territoriali nel mondo antico*, Laterza, Roma, 2003, pp. 28-30; CINZIA BEARZOT: «Dynasteia, idea of, Greece», *The Encyclopedia of Ancient History*, Blackwell, Nueva York, 2013, pp. 2240-2241; ANDREW ERSKINE: «Expressions of Power in Polybius' Histories», En *Studi Ellenistici XXIII*. Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma, 2013, pp. 81-92.

6. ANDREW ERSKINE: «Expressions of Power in Polybius' Histories», p. 82.

el Megapolitano se refiere al carácter global del poder romano. Domenico Musti vio en la palabra *holōn*, 'total', en sociedad con *epibolē*, 'proyecto', 'empresa' (*epibolē tōn holōn*), una expresión polibiana cuya carga semántica se- mejaba al neologismo *imperialismo*.⁷ En la medida que resume la tendencia histórica de unidad del mediterráneo a causa del poderío romano. En otras palabras, en la expresión «el imperio y el gobierno del mundo» subyace un constructo teórico que puede arrojar luz sobre el pensamiento de Polibio en relación con la noción de imperio.

Desde esa perspectiva, este trabajo propone, a modo de hipótesis, que la expresión constituye una instancia de traducción cultural, es decir, formula desde un horizonte helenístico la imagen de Roma como un imperio.⁸ En ella se resumen tres rasgos propios de los imperios helenísticos; universalismo, división entre gobierno y dominio, y conjunción entre territorio y tipo de régimen.

SOBRE EL UNIVERSALISMO

Los imperios de la Antigüedad, como todos los imperios premodernos, se caracterizan por su universalismo.⁹ En todos ellos había una clara voluntad de confundir el espacio imperial con el centro del mundo y de proclamar el gobierno sobre el orbe como destino final. Por tanto, los reyes solían llevar títulos que identificaban ese gobierno universal. Los de Asiria se proclamaban «Rey del Universo» y su ritual de coronación declaraba como tarea principal extender su cetro sobre toda la tierra.¹⁰ En Egipto, donde la actividad del Faraón era percibida como una continuidad de la obra de la creación, un

7. DOMENICO MUSTI: *Polibio e l'imperialismo romano*, pp. 15-17.

8. La tesis de que Polibio construye discursivamente a Roma como un imperio de tipo helenístico fue defendida ya por CLIFFORD ANDO: «War Rome a Polis?», *Classical Antiquity*, vol. 18 (1), 1999, pp. 13-14; y ÁLVARO MORENO LEONI: *Entre Roma y el Mundo Griego. Memoria autorrepresentación y didáctica del poder en las Historias de Polibio*, Brujas, Córdoba, 2017, pp. 227-248. CRAIG CHAMPION: *Cultural Politics in Polybius' Histories*, University of California Press, Los Angeles, 2004, por su parte, señala que para el de Megalópolis los romanos pueden ser bárbaros por una política cultural de alienación del helenismo o bien cuasi-griegos por una política cultural de asimilación al helenismo. Para la idea de Polibio como mediador cultural, ver también JOHN THORNTON: «Oratory in Polybius Histories», en CHRISTOS KREMYDAS, KATHRYN TEMPEST (ed.): *Hellenistic Oratory. Continuity and change*, Oxford University Press, Oxford, 2013, pp. 21-42.

9. ROLF STROOTMAN: «Hellenistic Imperialism and the Idea of World Unity», en DRAKE & RAPP (ed.): *The City in the Classical and Post Classical World: Changing Contexts of Power and Identity*, Cambridge University Press, Nueva York, 2014, pp. 38-61.

10. MARIO LIVERANI: *El antiguo Oriente*, Crítica, Barcelona, 1995; también, MARIO LIVERANI: «Imperialism», En SUSAN POLLOCK & REINHARD BERNBECK (ed.): *Archaeologies of the Middle Ages. Critical Perspectives*, Blackwell, Londres, 2004, pp. 223-244. El título más usado por los reyes en general era el de «Rey de las cuatro partes».

elaborado aparato fraseológico expresaba con claridad la soberanía universal del monarca.¹¹

Conforme el Oriente Próximo fue incorporado a la monarquía macedónica, tras la conquista de Alejandro Magno del Imperio persa, las tradiciones universalistas de los imperios orientales se incorporaron a la ideología de los nuevos reinos surgidos tras la muerte del conquistador macedonio.¹² A propósito de esto, Rolf Strootman señala que:

La percepción de la *oikouménés* como un imperio, unido bajo el gobierno de un solo gran rey, era un elemento central de la ideología de Ptolomeos y Seléucidas, precisamente como había sido característica de la ideología de las monarquías egipcia y del Cercano Oriente precedentes durante muchos siglos.¹³

El universalismo se nutría de una concepción ideológica que veía al mundo exterior como espacio desordenado. Una polarización entre orden/caos, o su variante griega de civilización/barbarie, permitía considerar la empresa de conquista como una proyección del plan diseñado por las divinidades y moldear el mundo a imagen del pueblo conquistador. Probablemente, ningún imperio llevó esta idea más al extremo que el asirio. La cosmovisión asiria oponía al orden que reinaba en el espacio bajo su control un caos que envolvía al resto de los pueblos. En el horizonte ideológico griego, a partir del siglo III a.C., los gálatas reemplazaron a los persas como paradigma de barbarie. Antíoco I utilizó su victoria sobre los mismos en la batalla de los elefantes (275 a.C.) como parte de una propaganda imperial que lo presentaba como vencedor de los bárbaros y guardián de la cultura helénica. En paralelo, Antígono Gónatas aprovechó el prestigio ganado tras vencer a los gálatas (277 a.C.) para proclamarse «Rey de Macedonia».

Amparados, por tanto, en su victoria sobre los bárbaros los reyes helenísticos empleaban diversos títulos que reivindicaban su aspiración de gobierno universal. Los Seléucidas eran llamados «Reyes de Asia», pero a partir

11. BARRY KEMP: *El Antiguo Egipto. Anatomía de una civilización*, Crítica, Barcelona, 1992, p. 37; PASCAL VERNUS: «Los barbechos del demiurgo y la soberanía del faraón. El concepto de “imperio” y las latencias de la creación», en MARCELO CAMPAGNO, JULIÁN GALLEGÓ & CARLOS MAC GAW (comps.): *El Estado en el mediterráneo antiguo*, Miño y Dávila, Buenos Aires, 2011, p. 26. MARCELO CAMPAGNO: *Lógicas sociales en el Antiguo Egipto. Diez estudios*, Editorial Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, 2018, p. 87. señala el rol del monarca como impositor del orden sobre las diversas manifestaciones del caos. La misma idea se observa en el caso asirio donde la obra de la creación solo podrá terminar cuando todos los recursos del mundo se orienten al centro de la Tierra, esto es, Asiria. Cf. MARIO LIVERANI: *El antiguo Oriente*, pp. 643-646.

12. El universalismo imperial parece ser un elemento ausente en la tradición griega. Sin embargo, para el caso de Atenas, SOPHIE MILLS: *Drama, Oratory and Thucydides in Fifth-Century Athens. Teaching Imperial Lessons*, Routledge, Londres-Nueva York, 2020, pp. 10-11, amparada en Th. II.38.2, sostiene que «el poder ateniense no puede literalmente someter al mundo, pero ese poder les trae el mundo», en tanto que confluyen en El Pireo los productos de todo el orbe.

13. ROLF STROOTMAN: «Hellenistic Imperialism and the Idea of World Unity», p. 44.

de Antíoco III utilizan también *basileus megas*.¹⁴ De igual forma, dos faraones lágidas, Ptolomeo III y Ptolomeo IV, fueron proclamados como «Gran Rey». ¹⁵ Diodoro de Sicilia (XVII.54.5-6) relata que en una correspondencia Darío III le ofreció a Alejandro dividir el imperio persa, a lo que el rey macedonio respondió que no era correcto que hubiera en el mundo ni dos soles ni dos reyes. ¹⁶ Más tarde «pidió que comunicasen a Darío que, si aspiraba al primer puesto, luchara enérgicamente contra él por la monarquía universal (*holōn monarchías*)». En otras palabras, desde Alejandro en adelante cualquiera que pretendiese el estatus de monarca debía de serlo del mundo entero. ¹⁷ En términos territoriales, el ideal helenístico era el de un imperio ilimitado.

Para Polibio, como para cualquier griego de su época, el estatus imperial de un reino provenía de la aspiración real o ideal de obtener el gobierno universal. En dos ocasiones, por ejemplo, (Plb. XXIX.7; XXX.6.6) afirma que durante la Tercera Guerra Macedónica el temor de los griegos era que Perseo se hiciera «señor de todo» (*kýrion tón holōn*) y del «gobierno del universo» (*oikouménēs exousían*). A sus ojos la particularidad del caso romano era que con Roma el imperio universal finalmente se había concretado, dejando de ser solo una pretensión. ¹⁸ Pero el trasfondo de esa imagen universalista del poderío romano que nos presenta Polibio hay que buscarla en el contexto ideológico de los reinos helenísticos. Es decir, el gobierno universal no es algo que Roma buscara, por lo menos no en tiempos de Polibio, más bien se trata de lo que los griegos esperaban que un imperio reclamara. Se compren-

14. Un título que tiene antecedentes persas, pero que en el caso seléucida tuvo una evolución propia y diferente, como ha hecho notar recientemente ROLF STROOTMAN: «The Great King of Asia. Imperial Titulature in The Seleukid and Post-Seleukid Middle East», en ROLAND OETJEN (ed.): *New Perspectives in Seleucid History, Archaeology and Numismatics. Studies in Honor of Getzel M. Cohen*. De Gruyter, Berlín, 2020, pp. 123-157.

15. ROLF STROOTMAN: «The Great King of Asia. Imperial Titulature in The Seleukid and Post-Seleukid Middle East», p. 136.

16. La titulatura de *basileus* no era usada de forma oficial por los reyes macedonios antecesores de Filipo II y apenas está atestiguada para este. Su proliferación como titulatura oficial data del gobierno de Alejandro, muy probablemente como consecuencia de la necesidad de contar con un título que exprese la nueva realidad imperial. Cf. MAXIM M. KHOLOD: *On the Titulature of Alexander the Great. The Title Basileus*, en Kai Trampedach and Alexander Meeus (ed.): *The Legitimation of Conquest. Monarchical Representation and the Art of Government in the Empire of Alexander the Great*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart, 2020, pp. 219-242.

17. Para DOMINGO PLÁCIDO: *La crisis de la ciudad clásica y el nacimiento del mundo helenístico*, Miño y Dávila, Buenos Aires, 2017, p. 248, la conquista de la ecúmene era el centro de las aspiraciones de Antígono Monotfalmo cuando se proclamó *basileus*. Mientras que MAXIM M. KHOLOD: *On the Titulature of Alexander the Great. The Title Basileus*, p. 242, afirma respecto de Alejandro que para el conquistador macedonio el título de *basileus* «tenía que significar el único legítimo, especialmente protegido por los dioses, y amo absoluto de todos los países y pueblos bajo su autoridad, así como de los que pretendía conquistar».

18. Plb XXXI. 25.6 dice que, desaparecido el reino de macedonia, «el dominio universal (*tón holōn exousían*) de los romanos era indisputado».

de así que el argumento central en las *Historias* sea la tendencia del mundo a un único fin, la conquista de la *oikoumene* por parte de Roma.¹⁹

Helenística también es la forma en que Polibio concibe el vínculo entre lo global y lo local, entre el dominio romano y el mundo griego.²⁰ El factor cultural era esencial en la imagen helénica de la *oikoumene* que tradicionalmente se había confundido con el espacio habitado por los griegos. Ese espacio se había ensanchado gracias a las conquistas de Alejandro, pero su conocimiento requería también de un saber técnico (*techné*). Polibio parece ser consciente de que el Occidente mediterráneo era prácticamente ignorado por los griegos antes del advenimiento de Roma. Por tanto, los romanos colaboraron a través de sus conquistas a dar forma a la *oikoumene*. Sin embargo, esta no dejaba de percibirse como un espacio culturalmente helénico. Por eso la ambivalencia, presente en Polibio, de una construcción de la *oikoumene* que se nutre tanto de las conquistas y del poder político romano, como de la perspectiva cultural griega.²¹

El alto grado de interconectividad alcanzado en el mediterráneo tras la conquista romana ha dado lugar a diversas interpretaciones sobre lo global en las *Historias* de Polibio. Josephine Crawley Quinn sostiene que la narrativa polibiana moldeó una unidad textual del Mediterráneo en la que se presenta a romanos y griegos como participantes de una comunidad histórica. Se trata de una comunidad panmediterránea imaginada que «cruza sus fronteras de este a oeste y experimenta los mismos procesos en el mismo marco cronológico». ²² En términos antropológicos, el papel de Polibio como mediador cultural facilita la construcción de una trama simbólica común para griegos y romanos que permite pensar en una configuración cultural mediterránea.²³

En su análisis Quinn sostiene que Polibio redefine a los vencedores romanos para incluir a los griegos. Lo hace mediante una focalización cronológica que es griega o panhelénica. En otras palabras, la unidad de medida temporal con la que se ordena y unifica el espacio es griega. La construcción de una identidad común mediante rasgos que son transhistóricos en lugar de transregionales es una práctica evidenciada en los imperios helenísticos. En el

19. Plb. I.3.3-6.

20. Al respecto, véase el empleo de los conceptos de globalización y glocalización como alternativa a Helenismo en KOSTAS VLASSOPOULOS: *Greeks and Barbarians*, Cambridge University Press, Nueva York, 2013, pp. 17-32.

21. LESLIE LAGOS ABURTO y FELIPE MONTANARES: «La geografía en la historiografía helenística. El concepto de *oikoumene* en las *Historias de Polibio*», *Byzantion Nea Hellas*, 39, 2020, pp. 101-124.

22. JOSEPHINE CRAWLEY QUINN: «Imagining the Imperial Mediterranean», En Bruce Gibson & Thomas Harrison (ed.): *Polybius & his World*, Oxford University Press, Oxford, 2013, p. 345.

23. La misma está indisolublemente ligada a la dominación romana, sin que por ello Polibio deba entenderse como un panegirista romano. Cf. CLAUDIO LIZÁRRAGA y LEONOR MILLIA: «O pensamento histórico de Políbio. Uma ponte entre a tradição grega e a universalização da história», En GLAYDSON DA SILVA y MARÍA APARECIDA OLIVEIRA SILVA (Org.): *A ideia de história na antiguidade Clássica*, Alameda, São Paulo, 2017, pp. 189-218.

caso Selúcida las élites locales solían mirar hacia el pasado lejano para forjar una identidad que encajara con la realidad imperial. Se trata de un ejercicio de asimilación del presente imperial al pasado local, mediante el cual se subordina y reformula el marco geográfico e histórico global de acuerdo con lo local.²⁴ El resultado es una élite local que, aunque apartada de la dirección real del imperio, se torna partícipe de la misma mediante su rol como guardián de una herencia cultural específica.

La dirección política y militar del Imperio romano corresponde únicamente a la élite senatorial romana, pero Polibio reconfigura el presente imperial para dar lugar a la élite griega de constituirse en partícipe de la misma desde una perspectiva cultural. En ese sentido, es válido considerarlo como uno de los puentes que contribuyeron a construir lazos entre la herencia cultural griega y la tradición romana.²⁵ Pero el horizonte ideológico desde el cual él construye la imagen del universalismo romano es helenístico.²⁶ La *epibolē tōn holōn* romana guarda más de una semejanza con los imperios helenísticos que le precedieron.

SOBRE LA *ARCHÉ*

En época clásica *arché* y *hegemonía* eran vocablos usados para designar la idea de imperio o poder a escala interestatal. En el caso del primero, no obstante, se evidencia un uso diferente vinculado al gobierno de la ciudad. Heródoto, Aristóteles o el pseudo Jenofonte suelen emplearlo con el sentido de magistratura cívica.²⁷ La voz *hegemonía*, por su parte, tenía también un anclaje en la política doméstica. Poseía un largo vínculo con la idea de «mando» o «jefatura» militar; el término *hegemón* refería a una magistratura

24. KATHRYN STEVENS: «Empire Begins at Home: Local Elites and Imperial Ideologies in Hellenistic Greece and Babylonia», En MYLES LAVAN, RICHARD PAYNE & JOHN WEISWEILER (ed.): *Cosmopolitanism and Empire. Universal Rulers, Local Elites and Cultural Integration in the Ancient Near East and Mediterranean*, Oxford University Press, Nueva York, 2016, pp. 65-88.

25. Es la tesis de CLAUDIO LIZÁRRAGA y LEONOR MILLIA: «O pensamento histórico de Políbio. Uma ponte entre a tradição grega e a universalização da história», pp. 189-218.

26. El universalismo helenístico también está presente en la idea de la sucesión de imperios. Como observa MICHAEL AUSTIN: «Alexander and the Macedonian invasion of Asia: Aspects of the historiography of war and empire in antiquity», en GRAHAM SHIPLEY & JOHN RICH (ed.): *War and Society in the Greek World*, Routledge, Londres-Nueva York, 1995, pp. 197-223, se trata de un esquema donde una secuencia de pueblos imperiales dominaba una parte o la totalidad del mundo conocido, para ser luego reemplazado o derrotado por otro pueblo más fuerte.

27. Para el uso de *arché* significando magistratura en Aristóteles cf. CLAUDE MOSSÉ: «Citoyens actif et citoyens "passif" dans le cités grecques: une approche théorique du problème», *Revue des Études Anciennes*, 81, 1979, p. 242; también DIEGO ALEXANDER OLIVERA: «El concepto de imperio en el mundo griego clásico», pp. 11-26, que incluye en el análisis a Heródoto. Para el pseudo Jenofonte ver JULIÁN GALLEGU: «Atenas entre el *krátos* y la *arkhè*: el lenguaje de la hegemonía y el agotamiento de la democracia», En *Grecia ante los imperios. V reunión de historiadores del mundo antiguo*. Secretaría de Publicaciones Universidad de Sevilla, Sevilla, 2011, pp. 155-166.

militar en el interior de la ciudad. Por tanto, ambas palabras estaban en relación con el ejercicio del poder en el interior de la polis como en el exterior.²⁸ El marcado cariz institucional es lo que las diferencia de otros vocablos como *krátos*, *dýnamis* o *dynasteía*.

La asociación entre dominio y control territorial, que ambos términos evocaban, se modifica en las primeras décadas del mundo helenístico. Un ejemplo conocido es el de Demetrio Poliorcetes, que ostenta el título de rey tras la muerte de su padre Antígono Monoftalmos en la batalla de Ipsos (301 a.C.), a pesar de que no tiene control sobre ningún territorio. En 294 a.C. es electo rey de Macedonia a la muerte de Casandro, pero en 288 a.C. es expulsado. Encontrándose nuevamente sin trono pasa a Asia, donde combate a Lisímaco y a Seleuco. ¿En qué consistía la *basileía* de Demetrio? Al parecer en su capacidad para hacer valer sus pretensiones por la vía militar. Aun sin trono Demetrio poseía un ejército. La *basileía* en el mundo helenístico no es algo hereditario, sino algo ganado, sobre todo en el campo de batalla.

En ese contexto, el territorio donde un rey ejercía su gobierno no estaba delimitado, no existían fronteras estables. El Estado era siempre espacio social a conquistar.²⁹ Como afirma Laurent Capdetrey, «el territorio era menos un dato fundador del poder real que una consecuencia de la eficacia de este poder».³⁰ De ahí la doble naturaleza semántica de la voz *arché* en el mundo helenístico como poder político y militar del rey, y como dominio sobre un territorio.³¹ Igualmente, se observa una diferenciación conceptual entre la realeza y el poder, por lo menos en los primeros años donde los últimos Árgeadas ostentan lo primero pero no lo segundo.³² Tanto la extensión como la posibilidad de control sobre el espacio físico dependían del monarca y su capacidad militar. Por eso los reinos helenísticos no se designan por el territorio, sino que lo hacen por la dinastía. Cuestión que tiene su origen con Alejandro todavía con vida, cuando la naturaleza étnica de la monarquía macedónica da lugar a una más personalista.³³

28. DIEGO ALEXANDER OLIVERA: «*Krátos* o *Arkhé*: Consideraciones en torno al lenguaje bélico e imperial ateniense y sus repercusiones en el pensamiento político», *Anacronismo & Irrupción*, vol. 5, nº 9, 2016, pp. 11-29.

29. JOSEPH GILBERT MANNING: *The Last Pharaohs. Egypt Under the Ptolemies, 305-30 BC*, Princeton University Press, Princeton-Oxford, 2010.

30. LAURENT CAPDETREY: «Espace, Territoires et Souveraineté dans le Monde Hellénistique: L'Exemple du Royaume Séleucide», en IVANA SAVALLI-LESTRADE & ISABELLE COGITORE (dir.): *Des Rois au Prince. Pratiques du pouvoir monarchique dans l'Orient hellénistique et romain*, UGA Editions, Grenoble, 2010, p. 20.

31. LAURENT CAPDETREY: «Espace, Territoires et Souveraineté dans le Monde Hellénistique: L'Exemple du Royaume Séleucide», pp. 19-20. ÁLVARO MORENO LEONI: «La Unidad del Peloponeso. De la imaginación a la territorialización en la Confederación aquea helenística durante los siglos III-II a.C.», *POLIS. Revista de ideas y formas políticas de la Antigüedad Clásica*, 25, 2013, p. 102.

32. DOMINGO PLÁCIDO: *La crisis de la ciudad clásica y el nacimiento del mundo helenístico*, p. 198.

33. DOMINGO PLÁCIDO: *La crisis de la ciudad clásica y el nacimiento del mundo helenístico*, p. 183. BORJA ANTELA BERNÁRDEZ: «Sucesión y victoria: Una aproximación a la guerra helenística», *Gerión*, 27 (1), 2009, p. 174.

En síntesis, el mundo helenístico discrimina el poder militar del control sobre el territorio. De ahí que, en Polibio, el «imperio universal» no implique el «gobierno universal» de forma directa, sino que lo hace mediante la conjunción de *arché* y *hegemonía* con *dynasteía*. Este último vocablo enuncia la idea de control territorial en términos políticos. Pero en el uso de la voz *arché* hay una primacía del factor militar como sustento del dominio global.

Andrew Erskine considera que Polibio construye una imagen de Roma a mitad de camino entre la polis y la *basileía*.³⁴ Una observación que me parece acertada. No obstante, Erskine insiste en que *hegemonía* y *dynasteía* en este contexto refieren al comportamiento romano en el sistema interestatal griego. En esa línea, en el marco de las relaciones inter-*póleis* las ciudades suelen ejercer la *hegemonía* y los reyes la *dynasteía*. En el caso del primero, el poder se ejerce dentro de los márgenes del derecho internacional. En el segundo, por el contrario, se ejerce por fuera de la ley. Roma, por lo tanto, aunque es constitucionalmente una polis, en su relación con los otros Estados se comporta como los reyes, sin respeto por la ley. Al usar *dynasteía* en lugar de *hegemonía* Polibio «está utilizando un lenguaje que es más apropiado para el poder autocrático sin restricciones de la ley o incluso de la costumbre».³⁵

Desde mi perspectiva, no hay nada que nos lleve a pensar en que Polibio concibe el marco interestatal de las ciudades griegas como uno regulado por la ley.³⁶ Si bien es cierto que en el caso de Cidonia (Plb. XXVIII.14-15) dice que los cidoniatas «cometieron algo terrible y claramente ilegal» al atacar a los de Apolonia, con quienes tenían una *sympoliteía*, no es menos cierto que «cosas por el estilo, en Creta, ocurrían frecuentemente».³⁷ De hecho, Polibio no juzga negativamente la aniquilación de la población masculina de Apolonia por parte de los cidoniatas. En otra parte, cuando discute con Filarco a propósito de la conquista aquea de Mantinea (Plb. II.58.9-10), reconoce que los de Mantinea faltaron a las leyes comunes, pero lo hace para justificar el hecho de que los aqueos los esclavizaran, una práctica que Polibio describe como común dentro de las «leyes de la guerra». Estos ejemplos dan cuenta de que Polibio reconoce que en el marco de las relaciones entre

34. ANDREW ERSKINE: «Expressions of Power in Polybius' Histories», pp. 81-92.

35. ANDREW ERSKINE: «Expressions of Power in Polybius' Histories», p. 92.

36. No podría haberlo hecho, pues, como ha observado, ARTHUR ECKSTEIN: *Mediterranean Anarchy, Interstate War, and Rise of Rome*, University of California Press, Berkeley-Los Ángeles-Londres, 2006, p. 37: «Las ciudades estados griegas antiguas existían en un mundo que era esencialmente carente de derecho internacional. El resultado era una constelación de sociedades pesadamente militarizadas y diplomáticamente agresivas entre las cuales la guerra era algo común [...] era un mundo sumido en la anarquía bajo la definición formal.»

37. Soy consciente de que aquí está operando un estereotipo respecto de los cretenses sintetizado en la expresión «comportarse como un cretense» (Plb. VIII.16.4.) usada para significar la idea de «engaño» o «traición». Cf. FERNANDO GARCÍA ROMERO: «Hacer el cretense proverbialmente», *Fortvnatae*, n° 32 (2), 2020, pp. 195-206. No obstante, creo que para Polibio la violación de las normas ideales del derecho internacional no es consecuencia del carácter cretense, simplemente, en Creta eran más frecuente que en el resto de Grecia.

ciudades la violación de las normas era frecuente. Por tanto, no parece que la diferencia entre *hegemonía* y *dynasteía* pase por el comportamiento en el sistema interestatal.

Si, como vimos, en la expresión *holōn árkhēs kai dýnasteías* Polibio discrimina el poder militar del control territorial, la importancia de la voz *dynasteía* hay que buscarla en otro de sus usos más comunes en época helenística; significando la idea de Estado territorial.

SOBRE DYNASTEÍA

Dynasteía se relaciona con *dýnamis* y significa ‘poder’ o ‘autoridad’ para actuar sin restricciones, pero no necesariamente sin arbitrio. En ocasiones es asociado a la voz latina *potestas*.³⁸ Sin embargo, entre los especialistas modernos el término es más conocido a partir del uso que hace de él Aristóteles (Pol. 1292b 2). Para el Estagirita *dynasteía* es una forma corrompida de oligarquía, donde las leyes no gobiernan. A grandes rasgos es equiparable a la *nýn demokratía*, mientras que la oligarquía lo sería de la democracia ancestral. La marginalidad respecto de la ley está en relación con la particularidad de la *dynasteía* como poder que se ejerce sin restricciones. Pero Aristóteles agrega que en este tipo de régimen el poder oligárquico se hereda de padre a hijo. En consecuencia, *dynasteía* puede ser una forma de poder personal en el interior de una oligarquía semejante al demagogo en la democracia.³⁹

Diodoro Sículo lo utiliza para definir la tiranía de Dioniso de Siracusa.⁴⁰ No obstante, también puede señalar una autoridad monárquica, pues, en tanto poder absoluto, se trata de una voz neutral. Algunas formas de monarquías, caracterizadas por la presencia de un grupo de familiares o amigos del rey, encajan con esta definición de *dynasteía*. Según John Walsh, este es el caso de la monarquía macedonia que podía funcionar como tal en los momentos de sucesión. En esa instancia de interrupción del orden monárquico, donde un rey ha muerto pero otro aún no ha sido designado, la camarilla de *hetairoi* gobernaba como una *dynasteía*.⁴¹

En los casos donde la palabra es preferida por sobre otras, como *basileía*, se debe a su flexibilidad conceptual que la hace útil para aquellos episodios poco claros. Por ejemplo, tras la muerte de Alejandro, con los diádocos disputándose la herencia territorial, *dynasteía* ayudaba a describir el tipo de poder que los generales macedonios ejercían, pues no eran reyes, ni tenían un

38. JOHN WALSH: «The Concept of Dunasteia in Aristotle and the Macedonian Monarchy», *Acta classica*, LVII, 2014, p. 165.

39. JOHN WALSH: «The Concept of Dunasteia in Aristotle and the Macedonian Monarchy», p. 172.

40. CINZIA BEARZOT: «Il concetto di “dynasteia” e lo stato ellenistico», p. 23.

41. JOHN WALSH: «The Concept of Dunasteia in Aristotle and the Macedonian Monarchy», p. 179.

territorio específico sobre el cual gobernar. Los *hetairoi* de Alejandro eran *dynastes* en lugar de *basileus*, y los territorios que pudieran llegar a controlar eran descritos como una *dynasteía*.⁴² Siendo, por tanto, el poder político territorial otro de los posibles significados del término, como advierte Bearzot.⁴³

En Polibio hay varios ejemplos de este uso como sinónimo de *reino*. El Megalopolitano lo utiliza para enunciar diversas entidades territoriales como Cerdeña (I.88.9), Sicilia (III.23.5), Iliria (II. 11.17; V. 108.7), Iberia (II.13.3; III.8.2) Etruria (II. 17.2) y Aqueos (II. 37.9). En la misma línea, aplica para designar la autoridad real sobre el territorio por parte de Seleuco (V. 67.6 *Seleúkon dynasteían*) y Ptolomeo (V. 34.1 *dynasteían*). Sin embargo, este uso como gobierno o autoridad territorial es más frecuente durante la tumultuosa época de guerra entre los diádocos.

Una vez estabilizada la situación, con las grandes monarquías instituidas, *dynasteía* fue cediendo lugar a *basileía* como término habilitado para designar una entidad territorial de grandes dimensiones.⁴⁴ Los motivos, según Cinzia Bearzot, están relacionados al hecho de que *basileía* resulta más pertinente en términos constitucionales. En otras palabras, una vez que los diádocos son reconocidos como reyes, los territorios que gobiernan se enuncian como reinos. La poca claridad a la hora de fijar límites territoriales en el mundo helenístico facilitan designar lo estatal desde la voz *basileía*.⁴⁵

Del grupo de términos, que se mencionaron al inicio de este trabajo, recopilados por Hansen con el que los griegos designaban la idea de Estado, solo *dynasteía* es pertinente para el caso romano en este contexto. Se trata de una coyuntura en que el poder de Roma ha superado los límites de una ciudad y controla un territorio equiparable al de los reyes griegos del Mediterráneo oriental. Para la mencionada Cinzia Bearzot, *dynasteía* se diferencia de *pólis* y *ethnos* «por tamaño y articulación territorial, fuerza demográfica, militar, y recursos económicos».⁴⁶ Agrega, además, cierto nivel de eficiencia en el ejercicio del poder. Nada de esto, sin embargo, parece diferenciar *dynasteía* de *basileía*. Pero si Roma puede ser una *dynasteía* se debe tanto a sus dimensiones territoriales y sus recursos demográficos, militares y económicos, como al hecho de no ser una monarquía. El imperio universal no es consecuencia de la eficacia de un poder monárquico, sino, por el contrario, de uno cuyos rasgos Polibio asemeja a la *demokratía*.⁴⁷

42. Lo que no significa que pudieran ostentar el título de *basileus*.

43. CINZIA BEARZOT: «Il concetto di “dynasteia” e lo stato ellenistico», pp. 30-35.

44. En Plb. XXXI.25.6 *basileías* expresa con claridad la idea de un imperio macedónico.

45. CINZIA BEARZOT: «Il concetto di “dynasteia” e lo stato ellenistico», pp. 30-35.

46. CINZIA BEARZOT: «Il concetto di “dynasteia” e lo stato ellenistico», p. 34.

47. DIEGO ALEXANDER OLIVERA: «La democracia en Polibio. Aproximación a la historia del pensamiento político en el mundo helenístico», *Anuario de la Escuela de Historia (virtual)*, año 8, nº 12, 2017, pp. 40-55.

La voz *dynasteía* reconcilia el imperio universal (la *oikouménēs arché*) con la constitución republicana romana. En otras palabras, la clave está en la neutralidad constitucional del término, que para el siglo II a.C. puede referir a varias formas de ejercer el poder, tanto en el interior como en el exterior de un Estado. Antes sostuvo que *dynasteía* cedió lugar, en la segunda parte del siglo III a.C., frente a *basileía*, producto de una mayor especificidad de este último término respecto de la realidad constitucional de los Estados helenísticos del Mediterráneo oriental. Ahora, en cambio, con Polibio, y ante la necesidad de definir el gobierno universal romano, es *dynasteía* quien resulta ser la palabra más pertinente en relación con la constitución política romana, en lugar de *basileía*.

Discriminar el dominio del gobierno sobre el territorio tiene sus consecuencias. En época clásica *krátos* o *arché* hacían referencia al poder ejercido sobre los aliados en tanto dominación. Cuando los atenienses «gobernaban» estaban dominando. En el mundo helenístico, donde muchas veces la pretensión de gobernar un territorio precede a su dominio efectivo, la similitud entre ambas acciones es más difusa. El gobierno republicano puede emanciparse así del dominio militar. Algo similar había hecho la Confederación aquea al expandir la democracia por el Peloponeso, en el marco de una política expansionista que, sin embargo, se proyectó como una acción libertadora.⁴⁸ En todo caso, en Polibio la constitución republicana no parece entrar en contradicción con el imperio. En palabras de Cinzia Bearzot:

[...] el aspecto de la extensión territorial está lejos de ser irrelevante, dado que el tamaño del estado (en un sentido geográfico y demográfico) tiene una influencia decisiva en las modalidades de participación, como Aristóteles todavía señala. Sin embargo, estas consideraciones son válidas desde una perspectiva estrictamente griega, ya que la *dynasteía* romana de Polibio no es incompatible con una constitución republicana y, aunque en un sentido diferente al pensamiento político griego, es “democrática”⁴⁹

A mitad de camino entre la polis y la *basileía* Roma puede ser descrita como una *dynasteía* porque mantiene un régimen constitucional equiparable al de la ciudad y controla un territorio semejante al de los reyes. Goza del dominio militar y de la capacidad de ejercerlo sobre la totalidad del mundo conocido. De esa manera, resulta natural inscribir al imperio romano dentro del catálogo de imperios helenísticos. En otras palabras, se trata de un ejercicio de traducción cultural con el que Polibio busca igualar a Roma con los Estados helenísticos.

48. ÁLVARO MORENO LEONI: «Memoria y tiranía en la Confederación aquea helenística (siglos III-II a.C.)», *Emérita: Revista de lingüística y filología clásica*, vol. 83, nº1, 2015, pp. 133-156.

49. CINZIA BEARZOT: «Il concetto di “dynasteia” e lo stato ellenistico», p. 44.

FUENTES

- BALASCH RECORT, MANUEL: *Polibio, Historias*, Gredos, Madrid, 1981.
 BÜTTNER-WOBST, THEODOR: *Polybii Historiae*, Teubner, Stuttgart, 1995 [1889].
 GUZMÁN HERMIDA, JUAN MANUEL: *Diodoro de Sicilia, Biblioteca Histórica, Libros XV-XVII. Gredos: Madrid, 2012.*

BIBLIOGRAFÍA

- ANDERSON, PERRY: *The H-Word. The Peripeteia of Hegemony*, Verso, Londres-Nueva York, 2017.
 ANDO, CLIFFORD: «War Rome a Polis? », *Classical Antiquity*, vol. 18 (1), 1999, pp. 5-34.
 ANTELA BERNÁRDEZ, BORJA: «Sucesión y victoria: Una aproximación a la guerra helenística», *Gerión*, 27 (1), 2009, pp. 161-177.
 AUSTIN, MICHAEL: «Alexander and the Macedonian invasion of Asia: Aspects of the historiography of war and empire in antiquity», en GRAHAM SHIPLEY & JOHN RICH (ed.): *War and Society in the Greek World*, Routledge, Londres-Nueva York, 1995, pp. 197-223.
 BEARZOT, CINZIA: «Il concetto di “dynasteia” e lo stato ellenistico», en Cinzia Bearzot, Franca Landucci. y Giuseppe Zechinni (ed.): *Gli stati territoriali nel mondo antico*, Laterza, Roma, 2003, pp. 21-44.
 BEARZOT, CINZIA: «Dynasteia, idea of, Greece», *The Encyclopedia of Ancient History*, Blackwell, Nueva York, 2013, pp. 2240-2241.
 CAMPAGNO, MARCELO: *Lógicas sociales en el Antiguo Egipto. Diez estudios*, Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, 2018.
 CAPDETREY, LAURENT: «Espace, Territoires et Souveraineté dans le Monde Hellénistique: L'Exemple du Royaume Séleucide», en IVANA SAVALLI-LESTRADÉ & ISABELLE COGITORE (dir.): *Des Rois au Prince. Pratiques du pouvoir monarchique dans l'Orient hellénistique et romain*, UGA Editions, Grenoble, 2010, pp. 17-36.
 CHAMPION, CRAIG: *Cultural Politics in Polybius' Histories*, University of California Press, Los Ángeles, 2004.
 CRAWLEY QUINN, JOSEPHINE: «Imagining the Imperial Mediterranean», en BRUCE GIBSON & THOMAS HARRISON (ed.): *Polybius & his World*, Oxford University Press, Oxford, 2013, pp. 337-352.
 ECKSTEIN, ARTHUR: *Mediterranean Anarchy, Interstate War, and Rise of Rome*, University of California Press, Berkeley-Los Ángeles-Londres, 2006.
 ERSKINE, ANDREW: «Expressions of Power in Polybius' Histories», En *Studi Ellenistici XXIII*. Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma, 2013, pp. 81-92.

- GALLEGO, JULIÁN: «Atenas entre el *krátos* y la *arkhè*: el lenguaje de la hegemonía y el agotamiento de la democracia», en *Grecia ante los imperios. V reunión de historiadores del mundo antiguo*. Secretaría de Publicaciones Universidad de Sevilla, Sevilla, 2011, pp. 155-166.
- GARCÍA ROMERO, FERNANDO: «Hacer el cretense proverbialmente», *Fortvnatae*, n.º 32 (2), 2020, pp. 195-206.
- HANSEN, MOGENS: «ΠΟΛΙΣ as the generic term for state», en THOMAS HEINE NILSSEN (ed.): *Yet more Studies in the Ancient Greek Polis*. Hístoría Eriszelschntten 117, Stuttgart, 1997, pp. 9-15.
- KEMP, BARRY: *El Antiguo Egipto. Anatomía de una civilización*, Crítica, Barcelona, 1992.
- KHOLOD, MAXIM M.: *On the Titulature of Alexander the Great. The Title Basileus*, en Kai Trampedach and ALEXANDER MEEUS (ed.): *The Legitimation of Conquest. Monarchical Representation and the Art of Government in the Empire of Alexander the Great*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart, 2020, pp. 219-242.
- LAGOS ABURTO, LESLIE y MONTANARES, FELIPE: «La geografía en la historiografía helenística. El concepto de *oikoumene* en las Historias de Polibio», *Byzantion Nea Hellas*, 39, 2020, pp. 101-124.
- LIVERANI, MARIO: *El antiguo Oriente*, Crítica, Barcelona, 1995.
- : «Imperialism», en SUSAN POLLOCK & REINHARD BERNBECK (ed.): *Archaeologies of the Middles Ages. Critical Perspectives*, Blackwell, Londres, 2004, Pp. 223-244.
- LIZÁRRAGA, CLAUDIO y MILLIA, LEONOR: «O pensamento histórico de Políbio. Uma ponte entre a tradição grega e a universalização da história», en GLAYDSON DA SILVA y MARÍA APARECIDA OLIVEIRA SILVA (Org.) *A ideia de história na antiguidade Clássica*, Alameda, Sau Paulo, 2017, pp. 189-218.
- MANNING, JOSEPH GILBERT: *The Last Pharaos. Egypt Under the Ptolemies, 305-30 BC*, Princeton University Press, Princeton-Oxford, 2010.
- MILLS, SOPHIE: *Drama, Oratory and Thucydides in Fifth-Century Athens. Teaching Imperial Lessons*, Routledge, Londres-Nueva York, 2020.
- MORENO LEONI, ÁLVARO: «La Unidad del Peloponeso. De la imaginación a la territorialización en la Confederación aquea helenística durante los siglos III-II a.C.», *POLIS. Revista de ideas y formas políticas de la Antigüedad Clásica*, 25, 2013, 101-129.
- MORENO LEONI, ÁLVARO: «Memoria y tiranía en la Confederación aquea helenística (siglos III-II a.C.)», *Emérita: Revista de lingüística y filología clásica*, vol. 83, n.º 1, 2015, pp. 133-156.
- MORENO LEONI, ÁLVARO: *Entre Roma y el Mundo Griego. Memoria autorrepresentación y didáctica del poder en las Historias de Polibio*, Brujas, Córdoba, 2017.

- MOSSÉ, CLAUDE: «Citoyens actif et citoyens “passifs” dans le cités grecques: une approche théorique du problème», *Revue des Études Anciennes*, 81, 1979, pp. 241-249.
- MUSTI, DOMENICO: *Polibio e l'imperialismo romano*, Liguori editore, Nápoles, 1978.
- OLIVERA, DIEGO ALEXANDER: «*Krátos* o *Arkhé*: Consideraciones en torno al lenguaje bélico e imperial ateniense y sus repercusiones en el pensamiento político», *Anacronismo & Irrupción*, vol. 5, n° 9, 2016, pp. 11-29.
- OLIVERA, DIEGO ALEXANDER: «La democracia en Polibio. Aproximación a la historia del pensamiento político en el mundo helenístico», *Anuario de la Escuela de Historia (virtual)*, año 8, n° 12, 2017, pp. 40-55.
- OLIVERA, DIEGO ALEXANDER: «El concepto de imperio en el mundo griego clásico», *Nova Tellus*, 38 (1), 2020, pp. 11-26.
- PLÁCIDO, DOMINGO: *La crisis de la ciudad clásica y el nacimiento del mundo helenístico*, Miño y Dávila, Buenos Aires, 2017.
- STEVENS, KATHRYN: «Empire Begins at Home: Local Elites and Imperial Ideologies in Hellenistic Greece and Babylonia», en MYLES LAVAN, RICHARD PAYNE & JOHN WEISWEILER (ed.): *Cosmopolitanism and Empire. Universal Rulers, Local Elites and Cultural Integration in the Ancient Near East and Mediterranean*, Oxford University Press, Nueva York, 2016, pp. 65-88.
- STROOTMAN, ROLF: «Hellenistic Imperialism and the Idea of World Unity», en DRAKE & RAPP (ed.): *The City in the Classical and Post Classical World: Changing Contexts of Power and Identity*, Cambridge University Press, Nueva York, 2014, pp. 38-61.
- STROOTMAN, ROLF: «The Great King of Asia. Imperial Titulature in The Seleukid and Post-Seleukid Middle East», en ROLAND OETJEN (ed.): *New Perspectives in Seleucid History, Archaeology and Numismatics. Studies in Honor of Getzel M. Cohen*. De Gruyter, Berlín, 2020, pp. 123-157.
- THORNTON, JOHN: «Oratory in Polybius Histories», en CHRISTOS KREMMYDAS, KATHRYN TEMPEST (ed.): *Hellenistic Oratory. Continuity and Change*, Oxford University Press, Oxford, 2013, pp. 21-42.
- VERNUS, PASCAL: «Los barbechos del demiurgo y la soberanía del faraón. El concepto de “imperio” y las latencias de la creación», en MARCELO CAMPAGNO, JULIÁN GALLEGÓ & CARLOS MAC GAW (comps.): *El Estado en el Mediterráneo antiguo*, Miño y Dávila, Buenos Aires, 2011, pp. 13-44.
- VLASSOPOULOS, KOSTAS: *Greeks and Barbarians*, Cambridge University Press, Nueva York, 2013.
- WALSH, JOHN: «The Concept of *Dunasteia* in Aristotle and the Macedonian Monarchy», *Acta classica*, LVII, 2014, pp. 165-183.

JULIANO, HACEDOR DE MÁRTIRES Y ARQUETIPO DE MALDAD

JULIAN, CREATOR OF MARTYRS AND ARCHETYPE OF WICKEDNESS

JESÚS SÁNCHEZ JAÉN
Universidad Complutense de Madrid
<https://orcid.org/0000-0003-3141-8496>

POTESTAS, N.º 22, enero 2023 | pp. 23-45
ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | <http://dx.doi.org/10.6035/potestas.6039>
Recibido: 03/07/2021 Evaluado: 27/07/2022 Aprobado: 24/10/2022

RESUMEN: El ejemplo que podía representar la tolerancia de Juliano resultó tan peligroso que se combatió su imagen de manera expeditiva, llegando al extremo de convertirlo en la personificación del Mal. A tal fin se le atribuyeron crímenes y martirios ficticios, creando un estereotipo que perduró durante varios siglos y que ejemplificaba la aniquilación del enemigo, no solo del pagano, sino también del hereje. Juliano y sus crímenes se convirtieron en algo así como una metáfora de la derrota que Dios infringe a los rivales de la Iglesia oficial.

Palabras clave: Juliano, Gregorio de Nacianzo, magia, mártires cristianos, enemigo de la Iglesia

ABSTRACT: Emperor Julian's tolerance proved so dangerous that it was fought expeditiously, even so far as his opponents turning him and his image into Evil Personified. With this aim, fictitious crimes and martyrdoms were imputed to him, and a centuries-long stereotype was created. This stereotype represented the annihilation of the enemy, not only of the pagan, but also of the heretic. Julian and his crimes became

a sort of metaphor for the defeat that God inflict to the rivals of the official Cristian Church.

Key words: Julian, Gregory of Nazianzus, magic, Cristian martyrs, enemy of the Cristian Church

INTRODUCCIÓN

El trato que el emperador Juliano ofreció a los diferentes cultos del Imperio, aunque, sin duda, favorable a aquellos que representaban a los antiguos dioses de Roma, fue, en general, bastante igualitario. En cuanto al cristianismo en concreto, se negó a tomar partido por ninguna de las corrientes enfrentadas entre sí, restaurando en sus puestos a quienes habían sido apartados y condenados por diferencias en la ortodoxia. El objetivo de este artículo es explicar el modo en que esa actitud pudo ser la causa de que a Juliano se le atribuyesen crímenes y persecuciones de todo tipo, contribuyendo a crear, después de su muerte, un modelo del Mal que todo buen cristiano debería rechazar y odiar. A esa tarea se aplicaron, con mayor o menor empeño, muchos de los llamados padres de la Iglesia y los historiadores del primer cristianismo.

El primero fue, sin duda, Gregorio de Nacianzo. Como arzobispo de Constantinopla, puso especial empeño en dirigir varios de sus escritos contra el emperador Juliano en forma de ataques o invectivas. No ahorró calificativos despectivos ni acusaciones variadas, y una de ellas, muy grave desde su punto de vista, fue destacar que la maldad de Juliano le llevó a privar a los cristianos de la gloria del martirio. Los cristianos fueron víctimas de su gobierno y de sus leyes, los persiguió, pero siempre de una manera sutil, suave, inteligente, al modo de ver de Gregorio. En su primera Invectiva (*Or.*, IV, 79), en el año 370, le acusa de esconderse detrás de una máscara y, en un exceso de orgullo y celo religioso, clama contra él por «haber envidiado el honor del martirio a nuestros combatientes, y por esa razón se las arregla para usar la compulsión de manera que parezca no hacerlo» (*Or.*, IV, 58). Gregorio se siente agraviado por Juliano porque con sus formas gentiles y cultas (en apariencia) ha causado graves males a los cristianos, pero sin proclamar una persecución, y por tanto sin dar al Cielo nuevos mártires. Maldad doble, por ladina y por anticristiana.¹ Siendo tan graves esos males, podríamos esperar de Gregorio que hubiese hecho una relación de los mismos, e incluso que se

1. MAR MARCOS: «“He forced with gentleness” Emperor Julian’s attitude to religious coercion», *Antiquité Tardive*, 17, 2009, pp. 191-193 reflexiona sobre esa supuesta gentileza fingida.

detuviese en los detalles que la apariencia culta y cortés del emperador ha ocultado a los ojos de sus súbditos. Sin embargo, Gregorio no hace ninguna acusación concreta, no cita ningún crimen de estado o ejecución ordenada por Juliano. Se queja de que no hubo mártires, no de lo contrario. Ejerce una crítica lacerante, sin contemplaciones, como quien se dirige a un enemigo mortal, pero todo queda en desprecio por sus creencias, burla sobre su aspecto físico y oposición a sus políticas, en especial a la religiosa. Gregorio contaba con una formación helenística similar a la del emperador; de hecho, habían compartido años de escuela en Atenas, y en sus escritos emplea a fondo la retórica, la filosofía y la religión, pero nunca pierde las formas, un poco a la manera de su rival.² Sus escritos contienen abundante materia de controversia religiosa, y desde su puesto de arzobispo predica a los cristianos por medio de la crítica a los paganos y a su representante máximo, Juliano. Pero los crímenes del emperador son, desde su punto de vista, sus leyes, sus ceremonias religiosas, su falta de apoyo a las comunidades cristianas frente a lo que hace con judíos y paganos; nunca son crímenes de sangre.

¡Qué distante esa imagen de la que aparece en otras obras, algunas contemporáneas de Gregorio, muchas otras muy posteriores!

Como si las invectivas de Gregorio hubiesen sido un acicate, diversos padres de la Iglesia e historiadores del cristianismo dedicaron parte de sus trabajos a la condena de Juliano, algo muy conocido desde la Antigüedad, pero, a diferencia de Gregorio, en la mayoría de los casos incorporaron a sus ataques el relato de crímenes horrendos de los que hicieron responsable al emperador pagano. Teodoreto, Sozómeno y Juan Crisóstomo son los más relevantes. Otros autores menores e incluso desconocidos en la actualidad inventaron mártires o aprovecharon leyendas hagiográficas para crear una imagen demoníaca de Juliano que perduró durante muchos siglos.

Las acusaciones contra él forman un género en sí mismo, un tipo de ficción adornada por horrores sangrientos y personajes inventados. El tono de las descalificaciones hacia Juliano compite con la imaginación desbordada de los autores.

NOVELANDO A LOS MÁRTIRES

El texto conservado más antiguo en el que se adjudican a Juliano martirios que nunca existieron es el llamado *Romance de Juliano*, una obra en siríaco de finales del siglo IV o principios del V. El Romance parece haber sido escrito

2. LEONARDO LUGARESÍ: «Giuliano Imperatore e Gregorio di Nazianzo: contiguità culturale e contraposizione ideologica nel confronto tra ellenismo e cristianesimo», *Giuliano Imperatore, le sue idee, i suoi amici, i suoi avversari*, Atti del convegno internazionale di studi: Lecce 10-12 dicembre 1998: "Rudiae. Ricerche sul mondo classico" 10 (1998), pp. 293-334.

con la intención de denigrar al emperador apóstata y comparar su paganismo con el cristianísimo Joviano, su sucesor en el trono imperial. En el texto no se acusa a Juliano solo de un crimen, sino de varios, y es probablemente el primer documento en el que su muerte se atribuye a un enviado de Dios, un santo mártir, que le habría herido con una flecha. El mártir Marcur, uno de los Cuarenta Mártires de Sebaste, se aparece a Joviano para anunciarle que tiene la misión de ajusticiar al emperador impío. Antes de llegar a este punto, el autor del Romance hace recaer sobre los hombros de Juliano el martirio de un obispo de Roma llamado Eusebio.³ Tan falso es el hecho que ni el emperador estuvo en Roma ni en sus años de gobierno hubo un obispo de tal nombre allí. La obra está dedicada a crear una imagen infernal de Juliano, quien es descrito como un lobo que ataca al rebaño de la Cristiandad, y el calificativo más frecuente que se le otorga es el de «perverso».⁴ El autor del Romance realiza un alarde de imaginación literaria, pues construye una historia muy completa sobre el martirio de Eusebio. Narra su detención por negarse a dar culto a los dioses, el intento de ejecución ante el pueblo durante unas fiestas, la muerte repentina del verdugo, la espada derretida milagrosamente antes de cortar la cabeza de Eusebio en un segundo intento de ejecución, y por fin la marcha de Juliano hacia Oriente muy enfadado y con Eusebio profetizando su derrota en Persia desde la cárcel. El Romance apostilla que Eusebio sobrevivió a Juliano, pues moriría en 367.⁵ Por tanto, de ser verdad la historia, no habría habido mártir que venerar. El compendio novelesco parece un mero trabajo hagiográfico en honor de Eusebio, pero si pensamos que no hubo un Eusebio obispo de Roma contemporáneo de Juliano, el objetivo del texto va más allá de pretender una loa al supuesto santo: es un trabajo de propaganda cristiana para contrarrestar el miedo que el paganismo de Juliano había creado en los cristianos orientales.⁶

La siguiente parada del Romance es en Constantinopla, siguiendo los pasos del emperador. Allí este, un día que se disponía a asistir a una ceremonia en honor de Afrodita en un templo, recibió un golpe en la cara de un ciudadano llamado Máximo, que se acercó hasta él vestido de soldado. A consecuencia del golpe, a Juliano se le cayó la corona al suelo, y Máximo, aprovechando el momento, le dijo: «de este modo caerás tú también de tu reino, porque has tramado cambiar el culto a Dios por el de la imagen de una

3. HERMANN GOLLANCZ: *Julian the Apostate. Now translated for the first time [...]*, Oxford U. Press, Londres, 1928, p. 10.

4. JESÚS SÁNCHEZ-CORRIENDO JAÉN: «Iolianos y Mercoreos, víctima y justiciero. Un mito nada inocente», *Potestas*, 16, p. 47.

5. HERMANN GOLLANCZ, *Julian the Apostate*, pp. 10-65, En su edición, la historia de Eusebio ocupa 55 páginas repletas de detalles novelescos.

6. JAN WILLEM DRIJVERS: «Religious conflict in the Syriac Julian romance», pp. 5 y 8, en P. BROWN, y R. LIZZI TESTA, (ed.): *Pagans and Christians in the Roman Empire (IVth-VIth Century A.D.) The Breaking of a Dialogue. Proceedings of the International Conference at the Monastery of Bose (October 2008)*, Berlín, 2011.

mujer perdida que mató a sus amigos».⁷ Los guardias del rey le atravesaron con sus lanzas acto seguido, y el pobre Máximo murió mientras una voz procedente del cielo le bendecía. A continuación, como si fuese una respuesta a las palabras desafiantes de Juliano hacia los cristianos, unas nubes negras cubrieron el firmamento y se desató una tormenta de rayos y granizo que mató a muchos habitantes de Constantinopla. La venganza del cielo no alcanzó al emperador y sus soldados como debería, y castigó a ciudadanos indefensos, pero no tan inocentes como parece, pues habían dejado solo a Máximo en su ataque contra el impío. Deducimos que, en este episodio, Constantinopla no tuvo un comportamiento tan antipagano como los cristianos esperaban. Y de Máximo ¿qué podemos pensar? ¿mártir, tiranicida o loco peligroso? Más bien un personaje simple con tintes de héroe antipagano.

En esos tiempos Juliano tenía en la cabeza otra cosa más importante que perseguir cristianos: estaba empeñado en atacar a los sasánidas con la intención de llevar la frontera del imperio hasta Babilonia como mínimo, devolviendo así afrentas pasadas e intentando para los ataques constantes de Sapor en territorio romano (Amm. Marc. XX, 6 y 7). Abandonó pronto Constantinopla en dirección a Siria. Se estableció una temporada en Antioquía mientras preparaba la expedición a Persia. Una vez en marcha con el ejército, se detuvo en varias ciudades, y aquí vuelve el *Romance* a cargar las tintas en los crímenes de Juliano. Según el texto siríaco, el emperador quiso parar en Edesa, pero sus habitantes le negaron hospitalidad porque ellos eran cristianos y no estaban dispuestos a admitir a un pagano. Juliano entonces fue hasta Carrae (Harran), famosa por sus templos. Eso fue sentido como una afrenta, y el autor del *Romance* crea en su entorno una rocambolesca historia que incluye episodios de magia y la intención criminal de destruir Edesa. En el texto, Juliano ordena a Joviano destruir la ciudad por la rebelión de sus habitantes contra el emperador.⁸ Joviano está en ese momento en Nísibis, mientras Juliano está en Carrae, mucho más cerca de Edesa. ¿No habría sido más lógico enviar a sus propias tropas contra Edesa? La orden es doblemente absurda si pensamos que Joviano era cristiano declarado y podía poner objeciones a la destrucción de una ciudad poblada por correligionarios. Joviano convence al emperador de que perdone a los habitantes de Edesa, y lo celebra con Valgash, obispo de Nísibis. Joviano es el héroe frente al demonio Juliano. No debemos olvidar que este relato está contenido en la tercera parte del *Romance*, la que se conoce como *Historia de Joviano* porque en realidad él es el protagonista. Es curioso el papel de los distintos actores y localizaciones de este episodio (Edesa, Joviano, Nísibis, el obispo Valgash) porque, como veremos más adelante, Joviano fue el inmediato responsable de la entrega de Nísibis a los persas, y el causante de la desgracia de sus

7. HERMANN GOLLANZ, *Julian the Apostate*, p. 104.

8. GOLLANZ, *Julian the Apostate*, pp. 150-151.

habitantes, pero el *Romance* trata por todos los medios de exculparle. Drijvers ha analizado la cuestión de Edesa en detalle y sus conclusiones alejan mucho la realidad de la leyenda.⁹ Una de las cartas de Juliano (*Epist.* 115), del año 362, contiene unas órdenes para confiscar a los cristianos de Edesa sus propiedades, parte para los soldados y parte para el tesoro imperial, como castigo a sus disputas sectarias. Juliano indica que tal vez la pobreza les enseñe a comportarse debidamente. Los edesanos estaban muy enfadados con el emperador mucho antes de que este viajase por Oriente, y para congraciarse con él le enviaron mensajes pidiéndole que les visitase. Sin embargo, él lo rechazó¹⁰ decantándose por Carrae. La disputa con los edesanos incluyó la confiscación de bienes, pero nunca la orden de destruir la ciudad. Y es muy probable que descartase Edesa por motivos de conveniencia (el templo de la Luna donde quería hacer sacrificios estaba en Carrae) y de estrategia (quería hacer jornadas largas, como se deduce de la rapidez con la que se movió hacia el este y Edesa estaba demasiado cerca de su etapa anterior).

Para rematar el dislate, el *Romance* añade una desgracia más a este folletín: el saqueo de la iglesia de Carrae. El *demoníaco* puso en manos de los sacerdotes paganos el tesoro y todos los ornamentos de la iglesia, y ordenó quemar los libros sagrados.¹¹ ¡Qué indigno comportamiento con una ciudad que le había acogido bien, si fuese verdad! Podemos pensar, aunque la fuente no lo dice, que Carrae habría pagado el enfado de Juliano por no haber podido destruir Edesa. Nada de todo esto aparece en ninguna fuente fiable. Amiano (XXIII, 3, 1-3) sí habla de la estancia en Carrae, pero por asuntos militares y de estado principalmente: desde allí salían dos caminos hacia Persia, uno por el noreste en dirección a Armenia, y otro hacia Ctesifonte. Juliano envió al general Procopio con parte de las tropas por el primero para unirse al rey armenio, que era un aliado, mientras él, con el grueso del ejército, se dirigía a la capital de Sapor. Según Amiano, que formaba parte de la expedición y, por tanto, vivió los hechos en directo, los sacrificios a la Luna los hizo como una manera de cumplir con las costumbres de la religión local.

Aún le quedaba al autor del *Romance* una ciudad de cuya desgracia culpar a Juliano, Nísibis. Tras la muerte del emperador y la apresurada paz, los romanos hubieron de ceder a los persas varias ciudades, en concreto Nísibis y Singara. El tratado fue asunto de Joviano que, como sucesor y máximo responsable del ejército, no tenía muchas opciones. Fue él quien aceptó entregar ambas ciudades vacías de población (Amm. Marc. XXV, 7,11), él quien se avergüenza cuando rinde Nísibis a Bineses, el enviado de Sapor, y también quien ordena la salida de los habitantes a la fuerza (Amm. Marc. XXV, 9,

9. DRIJVERS, *Religious Conflict in the Syriac Julian romance...*, pp. 17-18.

10. SOZÓMENO, *He.* VI, 1,1; TEODORETO, *HE.* 3, 26,2 y LIBANIO, *Or.* 18, 214 exponen el mismo argumento.

11. GOLLANCZ, *Julian the Apostate*, pp. 156.

1-8). El drama que describe Amiano, con los soldados empujando a la población al exilio bajo amenazas, es digno de una tragedia griega. Sin embargo, el *Romance* clama contra Juliano por este hecho y ensalza a Joviano como el gran héroe porque a cambio de Nísibis ha obtenido que no se persiga a los cristianos en Persia, que recuperen sus iglesias y que les dejen libertad de culto durante cien años.¹²

La entrega de Singara y Nísibis a los persas fue un desastre para los romanos, desde cualquier punto de vista, y una jugada perfecta para los persas. Además del exilio al que obligaron a los habitantes, estratégicamente fue una gran pérdida para Constantinopla, porque desplazaba el dominio persa al oeste del Éufrates, y en el caso de Nísibis se cedía el control de un nudo de comunicaciones muy importante. Dejando al margen la cuestión religiosa, la imagen de Joviano debió quedar muy debilitada entre los mandos del ejército, que le reprochaban no haber opuesto más resistencia (Amm. Marc. XXV, 7, 10 ss.). No cabe duda de que el *Romance* intenta lo que podemos llamar un *lavado de imagen* de Joviano, haciendo hincapié en unos supuestos beneficios para los cristianos en Persia, cuestión que podría importar a los obispos en alguna medida, pero poco o nada a los generales, por muy cristianos que pudiesen ser.

LA DOBLE CARA DEL EMPERADOR

Teodoreto, escritor de principios del siglo v, comienza el capítulo xv de su Historia Eclesiástica afirmando que Juliano «pese a mostrarse dulce y moderado, de día en día ponía en marcha hechos desenfrenados para combatir la piedad». Luego explica con todo detalle el caso de dos soldados de su guardia, Juventino y Maximino, que se negaron a comer alimentos contaminados por los sacrificios a los dioses que ordenaba el emperador. «Ese príncipe tan sabio y moderado, según dicen sus seguidores, llevaba en ocasiones la máscara de su falsa dulzura», pero mostró su verdadero semblante al encarcelar y torturar hasta la muerte a los dos soldados (*HE*, III, 15). Sin embargo, no hay fuentes contemporáneas que los mencionen, ni siquiera un acérrimo enemigo de Juliano como Gregorio de Nacianzo. Pero es posible que, al menos en esta ocasión, Teodoreto no esté fabulando por su cuenta, porque, aunque es cierto que el martirio de Juventino y Maximino no es recogido ni por Amiano, ni por Gregorio, ni por Libanio, existe una versión del martirio en los escritos de otro padre de la Iglesia, Juan Crisóstomo, quien les dedica nada menos que un panegírico (*Chrys. Pan. Juv.*) (*BHG* 975). La versión

12. GOLLANCZ, *Julian the Apostate*, pp. 234-235, con la petición de las compensaciones a cambio de Nísibis en forma de protección a los cristianos en Persia, puestas en boca de Joviano.

de Juan Crisóstomo, escrita unos años antes (ca. 388) y, por tanto, probablemente la fuente de Teodoreto, es ligeramente más larga y adornada. Los hechos, según Crisóstomo, habrían transcurrido así: los soldados (no dicen que sean guardias personales de Juliano) participan en un banquete donde todos beben vino en exceso; a ellos se les suelta la lengua y reflexionan en voz alta sobre lo mísero que se ha vuelto el mundo que les ha tocado vivir a causa de que los sacrificios paganos impregnan el aire y los alimentos de un olor y un sabor repugnantes. Esas palabras llegan a oídos de Juliano, quien ordena encarcelarlos por traición. Algún tiempo después serán ejecutados en mitad de la noche, ocultando los hechos a los cristianos para que nadie pueda convertirlos en mártires o héroes.¹³ La vehemencia de Juan Crisóstomo, tanto en glosar las virtudes de los dos ajusticiados como en denigrar al emperador pagano, no fue suficiente para que autores cristianos posteriores como Sozómeno o Sócrates Escolástico, que se emplearon a fondo contra Juliano, incluyan a estos mártires en sus páginas. Hasta el siglo VI no encontramos a otro escritor, Juan Malalas, que considere a Juventino y Maximino como víctimas de Juliano (*Chron.*, XIII, 15).

La imagen de Juliano que transmite Teodoreto, suavidad y dulzura en las formas, pero dureza terrible en los hechos, conecta con la presentada por Gregorio de Nacianzo, por lo que podemos pensar que fue su fuente de inspiración. En cualquier caso, Teodoreto da muestras de su falta de equidad a la hora de tratar al emperador en capítulos anteriores de su obra, así que no extraña su inquina.

Sozómeno (siglo V) aporta otros mártires a la cuenta del Apostata sin ni siquiera tener claro que realmente hubiesen muerto por su culpa. Los primeros son Euppsychius, un noble de Cesarea, y Basilio, presbítero de Ancira (*HE*, V, 11). Sobre Euppsychius recaía la acusación de haber colaborado en la destrucción del templo de Fortuna de su ciudad. Juliano estaba muy enfadado con Cesarea y sus habitantes porque el caso del templo de Fortuna se unía al de otros templos destruidos con anterioridad, y esos hechos socavaban su política de recuperación del culto a los dioses paganos. A pesar de ello, Sozómeno no está seguro de que fuese ese el motivo de la muerte de Euppsychius, solo lo supone. Juliano degradó a Cesarea e incluso ordenó que perdiera su nombre y volviese al anterior al dominio romano, Mazaca. Además, como parte del castigo deberían restaurarse en la ciudad los templos paganos y los clérigos habrían de alistarse en el ejército. Pero nunca se llegó a condenar a muerte a nadie por ello, ya que, según indica el mismo Sozómeno, Juliano solo amenazó con la muerte a los cristianos que no cumplieren las órdenes (*HE*, V, 4). La persona de Euppsychius genera dudas, porque en un

13. H. C. TEITLER: *The last Pagan Emperor. Julian the Apostate and the War against Christianity*, Oxford U. P., 2017, pp. 118 y ss. profundiza en el panegírico escrito por Juan Crisóstomo y reflexiona sobre los pormenores de los dos supuestos mártires y las razones de que no sean citados por otras fuentes, en especial los motivos para que Amiano no los mencione a ellos ni a ningún otro mártir.

documento posterior (siglo XI), la *Passio Euppsychii* (BHG 2130), se habla de un mártir de ese nombre, aunque condenado por Adriano un siglo antes.¹⁴

En cuanto al presbítero Basilio, Sozómeno relata que era un gran predicador anti arriano, y que un día, viendo a los paganos hacer sacrificios, rezó en público para que ningún cristiano cometiese tal error. Eso le costó ir a la cárcel y poco después fue condenado a muerte por el gobernador de la provincia. Basilio fue objeto de un relato hagiográfico con posterioridad, la *Passio sancti Basilii presbyteri*¹⁵ probablemente del siglo X, que coloca a Juliano en una disputa con Basilio. Sin embargo, ningún otro historiador, ni pagano ni cristiano, da cuenta del presbítero Basilio ni de su martirio.

El segundo caso que recoge Sozómeno es el de tres hermanos de la ciudad de Gaza, Eusebio, Nestabo y Zenón, linchados por sus conciudadanos con la acusación de haber intentado destruir la religión local (*HE*, V, 9). Sozómeno no culpa directamente al emperador de los hechos, sino que le reprocha no haber castigado a los responsables. Gregorio menciona el suceso, pero sin dar nombres, y también en el contexto de los reproches a la figura de Juliano, para mostrar su doble vara de medir y su hipocresía (Invectivas contra Juliano, *Or*, IV y V). Sozómeno es consciente de que Juliano no participó en esas ejecuciones, ni en las de Gaza ni en las de Cesarea y Ancira, que él cuenta como si fuesen reales, y ni siquiera cree que se hiciesen con el consentimiento del emperador, pero no le importa. Le sirven para probar que su reinado estuvo marcado por la cruz del martirio y por los hechos más innobles. Así lo escribe expresamente en las últimas líneas de *HE*, V, 11.

Con respecto al suceso de Gaza, J. R. Aja se pregunta si en realidad fue más bien una insurrección pagana. Para Aja la descripción de Sozómeno se aleja del relato histórico, por excesiva, tornándose en mera hagiografía. Y hace hincapié en la precariedad de fuerzas de los magistrados urbanos en muchas ciudades del Bajo Imperio, que no podían hacer frente a tumultos o revueltas populares originadas por causas diversas.¹⁶ Sobre los otros mártires de Sozómeno, Euppsychius y Basilio de Ancira, es muy oportuna la reflexión de Teitler al analizar la *Passio sancti Basilii*: habla del efecto de «julianización», esto es, de adjudicar a Juliano cualquier suceso en el que los cristianos apareciesen como perjudicados o víctimas, como razón de ser de muchas de estas pasiones.¹⁷ Desde luego Sozómeno no escribió la *Passio sancti Basilii*, pero reflexionando sobre la manera en que cuenta los sucesos, parece haber tomado el camino de la «julianización» como su más ferviente seguidor.

14. TEITLER, *The last pagan emperor...* p. 93, analiza la información sobre el mártir Euppsychius, nunca coetáneo de Juliano.

15. *Bibliotheca Hagiographica Graeca* (BHG), 242.

16. JOSÉ RAMÓN AJA SÁNCHEZ: «Gaza, Sozómeno y los mártires cristianos de la época del emperador Juliano», *POLIS*, 11, 1999, pp. 21-25.

17. TEITLER, *The Last Pagan Emperor...* p. 76.

Por último, hay un caso en el que coinciden Sozómeno (*HE*, V, 17), Teodoreto (*HE*, III, 17) y Gregorio (*Or*, IV, 84) y los tres usan para mostrar la cara amable, pero perversa de Juliano: el de los soldados expulsados del ejército y desterrados por negarse a hacer sacrificios a los dioses. Sucedió en Antioquía, donde un grupo de soldados, en una taberna, invocaban a Jesucristo al final de una jornada en la que habían participado en ofrendas paganas. La bebida les soltó la lengua, renegaron de lo que habían hecho, y por eso fueron detenidos y condenados a muerte. Sin embargo, cuando iban a ser decapitados, Juliano conmutó la pena capital por el destierro. Su malicia privaba del martirio a unos buenos cristianos una vez más. Teodoreto lo explicita en boca de un supuesto protagonista, un soldado llamado Romano, quien exclama encolerizado al verse libre del verdugo: «Ah, Romano no será digno de ser mártir de Cristo».

PASIONES A MAYOR GLORIA DE DIOS

Una vez trazada la ruta por Sozómeno, Teodoreto y Juan Crisóstomo, en los siglos siguientes muchos hagiógrafos decidieron seguir su ejemplo. Así fueron creándose múltiples *passiones* o relatos de martirios en los que Juliano tenía un papel estelar, el del villano odioso y perverso que siega vidas de santos cristianos inocentes.

Una de las historias más curiosas, por su complejidad y los personajes implicados, es la de Manel, Sabel e Ismael. Dos fuentes distintas, el *Acta Vetera*¹⁸ y el *Martyrium* de San Simeón Metafrastes (siglo x), cuentan la historia de estos tres hermanos que habrían sido martirizados por orden de Juliano. Los tres habrían acudido supuestamente a Constantinopla como embajadores de Sapor II para establecer un tratado de paz con Juliano, pero al identificarse como cristianos, el emperador quiso obligarles a sacrificar a los dioses, en un acto religioso junto a Calcedonia, a lo que se negaron. Entonces Juliano habría ordenado su ejecución. Muraviev ha indagado en este relato y llama la atención sobre dos detalles importantes.¹⁹ El primero es que los hermanos no tienen nombres persas, sino semíticos, y la segunda es que en una de las fuentes (*Acta Vetera*) son embajadores de un rey llamado Βαλτανοξ (no de Sapor II), y en la otra (el *Martyrium*) se les presenta como enviados de un jefe local llamado Ἀλαμουνδαροξ, lo que parece ser la helenización del nombre árabe al Mundar (o al Mundhir), jefe de la tribu árabe de los lakmidas. Pero el primer príncipe lakmida de este nombre vivió en el siglo v, y participó en

18. «Acta Sanctorum Junii III», *Analecta Bollandiana*, 1701, pp. 289 ss. y BHG, 1023-1024.

19. ALEXEI V. MURAVIEV: «Three Martyrs of Chalcedon and the Persian Campaign of the Emperor Julian», *Studia Patristica*. xxix, 1996, pp. 94-100.

otra guerra romano-persa, la de 420-422 entre Teodosio II y Bahram V. Por tanto, o los hechos son falsos o sucedieron mucho después de la muerte de Juliano. Sobre los tres hermanos árabes no se sabe nada más que su supuesto martirio, y atribuirlo a Juliano es tan ficticio como muchas otras atribuciones hagiográficas. Muraviev especula sobre la posibilidad de que los compendios de martirios narren, en esta ocasión, un encuentro entre aliados árabes y Juliano para preparar la campaña contra Sapor II, pero hubo de tener lugar en Antioquía, no en Constantinopla. La especulación le lleva a pensar que esos mismos aliados árabes, descontentos con el trato recibido de Juliano durante la campaña, podrían haber tramado su asesinato, lo que enlaza con el supuesto sarraceno al que algunas fuentes (Libanio, *Or.* xxiv, 6; Sozómoeno, *HE*, 6, 1; Filostorgio, vii, 15(a)) culpan del lanzazo mortal que mató al emperador.²⁰ Pero todo queda en pura especulación.

Rastreando en los textos hagiográficos surgen muchas «culpabilidades» más atribuidas falsamente a Juliano. Por ejemplo, el martirio de los santos Bibiana, Dafrosa, Flaviano, Fausto y Pigenius (o Pimenio), martirizados en Roma por el impío Juliano según una supuesta pasión de un personaje llamado *subdiácono Donato*. La fuente de esta *passio* no está bien documentada, y ni siquiera está claro que sea una fuente de la Antigüedad Tardía. Hay otra *passio* que narra el martirio de los mismos personajes, la *Passio sancti Pimenii*.²¹ A Pimenio se le atribuye ser quien bautizó a Juliano e incluso haber sido quien le educó en el cristianismo cuando era niño. En un encuentro posterior en Roma, el sacerdote, que había perdido la vista, saludó al emperador con un desplante, agradeciendo a Dios haberse quedado ciego y así no poder ver al impío gobernante. Un comportamiento épico y una creación muy literaria. Juliano, agraviado por el desaire, habría ordenado arrojarlo al Tíber. Tan ficticio fue el encuentro como la visita nunca hecha por Juliano a Roma. E igualmente ficticia la reacción de Juliano, pues no se conocen respuestas suyas tan crueles a una simple conversación. El autor de la pasión de Donato remarca que desde su inicio el imperio del impío Juliano se caracterizó por la persecución de los cristianos, mientras que la *Passio sancti Pimenii* eleva a miles los cristianos que perdieron la vida por las persecuciones de Juliano. Se ahonda en la herida y, si es posible, se magnifica.

También en Roma se sitúa el martirio del senador Apolonio y su hija Apolonia, quienes fueron denunciados por Dina, la madre y esposa, por haberse convertido al cristianismo. Juliano en persona habría ordenado y presenciado ambos martirios (*BHL* 643, 644 y 645). Es sospechosa la insistencia en situar a Juliano en una ciudad donde nunca estuvo, pero más sospechoso aún es que un senador del mismo nombre muriese decapitado en el reinado

20. SÁNCHEZ-CORRIENDO, *Iolianos y Mercoreos, víctima y justiciero...*, p. 31.

21. *Bibliotheca Hagiographica Latina (BHL)* 1322, 1323 (Bibiana); *BHL* 2842 (Dafrosa, Flaviano y Fausto); *BHL* 6849, 6849a (*Passio sancti Pimenii*).

de Cómodo, y una Apolonia fuese martirizada cruelmente en Alejandría en tiempos de Filipo el Árabe.²² Los compiladores de las pasiones debían ser aficionados a tomar prestados personajes y circunstancias sin importarles los anacronismos y las calumnias.

Otro caso similar es el del milagroso Artemio, un mártir enterrado en Constantinopla y que supuestamente realizaba curaciones milagrosas. El personaje es confuso; algunos autores le identifican con Flavio Artemio, dux de Egipto a mitad del siglo IV, y otros con un senador de tiempos de Constantino. Según una de las muchas vidas de mártires, atribuida a un tal Juan de Rodas, también Juliano habría sido el responsable de su martirio en Antioquía en 363 (*BHG*, 170-174). Uno más. El Artemio *dux* de Egipto murió durante el gobierno de Juliano. Amiano (XXII, 11, 2) cuenta que fue condenado a muerte por denuncias de los ciudadanos de Alejandría. No informa de las circunstancias ni de si hubo una causa religiosa contra él, y mucho menos si en la condena intervino el emperador. El otro Artemio, el senador, de haber vivido en el reinado de Juliano, habría tenido ochenta años, y en realidad no hay ninguna información sobre él más allá de la vida del mártir.²³ Senador, dux de Egipto, seguidor de reliquias de santos y milagrero, el personaje de Artemio es más digno de una novela de aventuras que de un martirologio. Como tal novela, la *Passio Artemii* incluye elementos y personajes diferentes para ilustrar la narración. Dos de ellos son los mártires Eugenio y Macario, hermanos condenados al exilio en un oasis de Arabia, y cuarenta días después decapitados allí mismo. Según parece, en el punto donde se les cortó la cabeza surgió un manantial de agua dulce. Esto es de lo que informa, como hecho colateral, la leyenda de Artemio, pero Eugenio y Macario tiene su propia *passio* (*BHG* 2126, *BHL*, 5102), y los hechos difieren sustancialmente. Los dos santos confesores fueron torturados por Juliano, por supuesto, empleando fuego, hierros candentes y serpientes venenosas, pero en vista de que nada surtía el efecto pretendido, la apostasía, el emperador decidió enviarlos al exilio, pero no a Arabia, sino a Mauritania. Allí los dos héroes se rehicieron de sus heridas y se dedicaron a convertir a la población local, a luchar contra un dragón y a hacer milagros antes de morir de muerte natural. Halkin estima que el relato épico se escribió entre los siglos V y VIII.²⁴ Si prestamos atención a sus elementos narrativos, veremos que están muy cercanos a las leyendas altomedievales, donde el héroe se ve en-

22. TEITLER, *The Last Pagan Emperor...*, p. 129-130, señala el paralelismo de la respuesta de Pimenio a Juliano y la que supuestamente le dirigió en 363 el obispo Maris de Calcedonia. Es posible que el autor de la *Passio Pimenii* se inspirase en Maris, un personaje real. También señala la coincidencia de nombres de Apolonio y Apolonia con los mártires de siglos antes.

23. *Ibidem*, cap. 5, reúne todos los aspectos sobre este supuesto mártir.

24. FRANÇOIS HALKIN: «La Passion grecque des saints Eugène et Macaire», *Analecta Bollandiana* 78 (1960), 41-52.

vuelto en luchas contra seres fantásticos y en viajes o destierros por lugares exóticos e inhóspitos.

Las leyendas sobre mártires se enrevesan con tal de justificar los objetivos de sus autores, glorificar la persona del santo y a la vez enlodazar la del culpable de su muerte. No importa si se tergiversa la historia, e incluso la geografía. El mártir Eusignius viajó hacia su martirio en sentido contrario al que lo hizo Juliano, pero aun así fue el emperador quien lo llevó a la muerte; completamente incomprensible. La *Passio Eusignii* (BHG 638-640) cuenta la historia de un anciano veterano del ejército que vivía en Antioquía y fue denunciado por cristiano ante Juliano. Como el emperador no conseguía que renunciase a ser cristiano, le ordenó seguirle en su avance contra los persas. Y aquí llega la contradicción geográfica: se dice que le llevó con él hasta Cesarea desde Antioquía; imposible si se dirigían hacia Persia.²⁵ En cualquier caso, todo vale para explicar que Eusignius fue decapitado en Cesarea ante Juliano, pues el emperador es un protagonista tan necesario como el mártir, y no puede faltar en la tragedia.

Más o menos igual de anciano era Doroteo, obispo de Tiro, cuando fue ejecutado. Había sido enviado al exilio a Odissopolis, en la costa búlgara del Mar Negro, por orden de Juliano, y allí murió a los 107 años. Doroteo tenía una larga tradición de enfrentamiento con los paganos, pues ya había padecido persecución bajo Diocleciano, y su historia, o más bien su leyenda, se basa en un texto del siglo XVI, que a su vez es un compendio de obras bizantinas apócrifas.²⁶ El único dato acerca de Doroteo lo proporciona Eusebio de Cesarea (*HE*, VII, 32), quien dice de él que era eunuco, presbítero de Antioquía y premiado por el emperador con un negocio de tintes en Tiro. Ni obispo ni perseguido, al menos en vida de Eusebio. Si el Doroteo exiliado a Odissopolis y el de Eusebio son el mismo nunca lo sabremos, porque cuando Eusebio murió, Juliano era un niño de ocho años. Con los pocos datos disponibles, Trovato cree que la leyenda del martirio fue una invención al servicio del patriarcado de Constantinopla probablemente para reforzar su posición frente a la iglesia de Roma en los difíciles siglos medievales.²⁷

Para personaje propicio a ser cargado sobre los hombros de Juliano tenemos a San Elophius. Según se cuenta en la *passio* correspondiente (*BHL* 2481), Elophius tenía buena mano para hacer proselitismo y conseguir nuevos fieles de Cristo, lo que irritó a los judíos de la región, quienes le denunciaron al emperador. Este, poco menos que poseído por la cólera, se presentó en el lugar donde predicaba Elophius y trató de convencerle de que renegase de su fe. Al no conseguirlo ordenó que lo decapitasen. Los hechos ocurrieron,

25. TEITLER, *The Last Pagan Emperor...*, pp. 107 y ss.

26. ROGER PEARSE: «Apocryphal and then some: The so-called “Synopsis” of so-called Dorotheus of Tyre», [en línea]. Roger Pearse: Thoughts on Antiquity, Patristics, information access, and more.

27. STEFANO TROVATO: *Antieroe dai molti volti: Giuliano l'Apostata nel Medioevo bizantino*, Udine, 2014, pp. 135 y ss.

teóricamente, en la región de Nancy (Francia) hacia octubre de 362. La historia del santo se escribió en el siglo XI, lo que hace pensar sobre la pervivencia en el tiempo, incluso en Occidente, de la costumbre anti-Juliano que llevaba a atribuirle crímenes falsos, y si eran sanguinolentos mucho mejor. Teitler dedica un capítulo de su obra a Elophius, detallando que el encuentro de ambos personajes fue imposible, entre otras cosas porque Juliano en el otoño de 362 estaba en Antioquía, y porque ninguna fuente de la Antigüedad da constancia de la existencia de Elophius.²⁸ Más allá de estas incongruencias, para nosotros resulta destacable el hecho de la vigencia a través del tiempo de la figura de Juliano como hacedor de mártires y como genuino representante del anticristianismo. En torno a Elophius y su martirio imaginario se organizó en la Edad Media un conglomerado de cultos a todos sus familiares y allegados, también víctimas imaginarias de Juliano. No sabemos a quién servía la creación de la leyenda de San Elophius, pero sí sabemos que, fuese quien fuese su creador, conocía bien la imagen de Juliano como personificación del mal que se remontaba a Gregorio de Nacianzo. Su figura debió convertirse, a través del tiempo, en una especie de comodín al que cargar con todo tipo de injusticias hacia los cristianos. La lista de mártires no termina aquí. Trovato recoge unos cuantos más que nosotros solo vamos a citar a modo de resumen: Ciriaco, Bárbaro, Emiliano, Domezio el persa, Patermutio, Copre, san Timoteo de Prusa. Teitler resume, al final de su trabajo, algunos distintos de los expuestos aquí: Emiliano de Durostorum, Ciriaco de Jerusalén, e incluso san Martín, juzgado en Tours, y el futuro Valentiniano I juzgado en Antioquía y condenado al exilio, todos ellos por la mano de Juliano.

Tal cúmulo de ficciones pone a Juliano al nivel de grandes perseguidores de cristianos, como Nerón, Decio o Diocleciano, con la curiosa circunstancia de que su reinado fue cortésimo, pero la producción de mártires resultó muy extensa, y muy detallada por los hagiógrafos. La figura cuasi satánica de Juliano que Gregorio, Efraim el sirio y otros crearon perduró en el tiempo por causas difíciles de concretar y sirvió perfectamente al propósito de enaltecer los méritos de muchos santos, ficticios o no, y de igualar el paganismo con el mal absoluto. Mirando el conjunto novelesco se observa que se trataba de mostrar a Juliano como anticristiano *per se*, como si toda su vida hubiese estado preparando un ataque al cristianismo sin motivo, solo por maldad. El remate de este planteamiento puede contenerse en el Romance, en cuya tercera parte se argumenta que la razón de la guerra contra los persas fue que Sapor había dejado de perseguir a los cristianos en su reino, y eso Juliano no podía tolerarlo. Se hizo creer que la supuesta inquina anticristiana condicionaba incluso la política exterior y la estrategia militar.²⁹

28. TEITLER, *The Last Pagan Emperor...*, cap. 17.

29. DRIJVERS, *Religious Conflict in the Syriac Julian Romance...*, p. 3.

Es imposible penetrar en las mentes de quienes escribieron tales calumnias sobre Juliano, y por ello no llegaremos a saber la razón de un ataque tan furibundo, pero la inestabilidad en el seno de la propia comunidad cristiana, en conflicto permanente consigo misma a causa de las distintas corrientes, pudo exacerbar las críticas contra quien no había tomado partido por nadie. Monofisitas, nestorianos, calcedonios, novatianos y donatistas estaban en pleno enfrentamiento, y así seguirían, con distinta suerte, años después de Juliano. Muchos obispos de corrientes no apoyadas por Constancio habían sido depuestos y enviados al exilio por este, y con la llegada de Juliano recuperaron su libertad y sus sedes. Fue el caso de algunos donatistas y novatianos.³⁰ De herejes pasaron a detentar el poder en sus comunidades de nuevo. En realidad, Juliano les había beneficiado con su tolerancia, con la misma que encolezaba a Gregorio. Por tanto, no estaban descontentos con él. Puede pensarse que, por ese motivo, Juliano resultase más odioso para quienes disputaban con los considerados herejes el poder dentro de las jerarquías cristianas. Quizá aprovecharon a Juliano como ejemplo para quitar opciones a estas corrientes. Había apoyado a herejes, lo que le convertía en enemigo de los ortodoxos. El Concilio de Constantinopla (381) convocado por Teodosio I condenó todas las herejías anteriores, empezando por el arrianismo, y fijó la ortodoxia. La libertad de culto que había decretado Juliano incluso para las diferentes corrientes cristianas atentaba contra esa ortodoxia. Juliano se convirtió en un recuerdo a borrar. Lugaresi explica que a Gregorio todavía le preocupaba la figura de Juliano, su imagen pagana, en fecha tan alejada de su muerte como 380, en el reinado de Teodosio.³¹ El ejemplo que podía representar la tolerancia de Juliano, pese a su escaso reinado, pudo resultar tan peligroso que hubiese un intento de combatir su imagen de manera expeditiva, llegando al extremo de convertirlo en la personificación del Mal, sin atenuantes.

MAGOS, VÍRGENES Y ADIVINOS

Algunos autores se esforzaron sobremanera por presentar a Juliano como culpable de practicar la magia y de acudir a ella en su beneficio.³² La magia y la adivinación como actividades privadas, al margen del poder, estaban perseguidas y muy castigadas. En el *Romance* se aprovecha la cuestión para

30. MARCOS, "He forced with gentleness", *Emperor Julian's Attitude...*, p. 195.

31. LUGARESI, *Giuliano Imperatore e Gregorio di Nazianzo: contiguità culturale...*, p. 295.

32. SÁNCHEZ-CORRIENDO, *Iolianos y Mercoreos, víctima y justiciero...*, pp. 48 y 49 recoge la gravedad de las acusaciones de practicar la magia, penada en el Codex (*Cod. Theod. IX, 16, 4, 7 y 9*) con pena capital cuando se practicaba fuera del control del Estado, y reflexiona sobre lo absurdo de acusar a Juliano del crimen de magia porque él simplemente había recuperado una práctica habitual en los emperadores.

relatar un hecho novelesco muy llamativo.³³ Durante la estancia de Juliano y su ejército en Carrae, camino de Persia, el emperador supuestamente habría ofrecido a aquellos soldados que fuesen cristianos abandonar la expedición. Veintidós mil de ellos aceptaron el ofrecimiento y se encaminaron a Edesa, ciudad de la que el *Romance* informa que se caracterizaba por su celo cristiano. El emperador, preso de cólera por tan gran número de abandonos y arrepentido de no haber reducido a cenizas Edesa, montó en su caballo dispuesto a desandar el camino y destruir la ciudad que le traicionaba continuamente. Entonces el caballo se negó a moverse del sitio. Cuando Juliano le espoleó con ira, el pobre animal cayó muerto en el acto. El hecho parecía un presagio funesto que aterrorizó a los soldados fieles, y el emperador se volvió hacia sus adivinos pidiéndoles explicaciones. Estaba tan enfurecido que, según el autor del texto, meditó ejecutar a todos sus sabios y adivinos por no ser capaces de predecir el hecho ni de interpretarlo. Uno de ellos, llamado Aplatus, medió ante el emperador hablándole de alguien que podría explicar el suceso: Dinosa, una joven virgen del templo de Atenea, que tenía fama de conocer el signo de las profecías. Llamada la joven ante Juliano y preguntada sobre el destino de la campaña contra los persas, ofreció una respuesta poco convincente. En primer lugar, exhortaba al emperador a no confiar en las profecías, por ser eso indigno de un guerrero, más propio de un gobernante débil y miedoso ante la guerra. Luego auguró que la campaña terminaría con la firma de la paz y la amistad entre los dos pueblos.

El *Romance* muestra, una vez más, las debilidades de Juliano, y las critica por boca de la adivina, quien le califica, con diplomacia, de “cobarde” y “débil” por confiar en las profecías. El personaje de Dinosa sirve al autor del *Romance* para varios objetivos: ridiculizar a Juliano por tener en cuenta los augurios en la guerra; pronosticar la felicidad a ambos lados de la frontera gracias a un tratado de paz que protagonizaría Joviano (como ya sabía el autor); y, por último, y no menos importante, cuestionar la castidad del emperador, que sus amigos habían difundido como una cualidad de su fortaleza de espíritu. Dinosa es presentada como joven, virgen y extremadamente hermosa, y se dice en el texto que cuando Juliano la vio aparecer «tuvo pensamientos hacia ella» como si los testigos de la consulta a la adivina hubiesen tenido acceso al pensamiento y los deseos del emperador. Es evidente que el objetivo del relato es destruir la imagen de emperador ascético que Amiano, Libanio y otros habían descrito. En cuanto al suceso, la mezcla de hechos mágicos (el comportamiento del caballo) y de adivinos al servicio del imperio es curiosa. Los adivinos del séquito (paganos) son denigrados por no saber responder a las demandas de Juliano, y se recurre a una sacerdotisa (también pagana) para interpretar los signos, pero se hace de ella una heroína que desenmascara las vergüenzas del emperador. Dinosa no es cristiana; es famosa por sus habilidades adivinatorias. Aun así,

33. GOLLANZ., *Julian the Apostate*, pp. 159 y ss.

se la presenta como alguien que denuncia la afición de Juliano por consultar el sentido de los presagios. Un tanto incongruente salvo si se trata de herir al emperador con una dosis de su propia medicina, una adivina que predice el fracaso de quien la consulta precisamente por fiarse de los presagios.

También Teodoreto (*HE.* III, 26-27) aprovecha la costumbre de Juliano de sacrificar a los dioses y consultar a los adivinos para inventar «abominaciones», según su propio lenguaje. Cuando la noticia de la muerte llegó a Carrae, sus habitantes forzaron la puerta de un templo al cual el emperador había prohibido la entrada «una vez cometida su impiedad» en palabras del obispo de Ciro. Allí encontraron el cuerpo de una joven colgada por el pelo, con los brazos extendidos y el vientre abierto. Teodoreto concluye que el crimen execrable se había cometido para consultar, en las entrañas de la joven, el futuro de la campaña de Persia. Un descubrimiento horrendo, desde luego, y semejante al que describe un poco más adelante: varios cofres repletos de cabezas de hombres, esta vez en el palacio de Juliano en Antioquía. No sabemos qué es más espantoso, los descubrimientos o las palabras de Teodoreto, pues el obispo de Ciro adorna su ficción con adjetivos como abominable, execrable e impío. Nada era bastante para culpar a Juliano de los peores crímenes. Había que arrastrar al emperador pagano por los lodos más hediondos a ojos de la sociedad cristiana oriental. No hemos de perder de vista que Teodoreto era seguidor de Nestorio, y como tal fue primero recluido en su obispado de Ciro tras el Concilio de Éfeso, y luego depuesto. En su acometida furibunda contra Juliano, cargada de infundios, algunos autores ven un ataque disimulado a Teodosio II, que fue quien le recluyó en Ciro,³⁴ pero sobre todo se observa una lucha enérgica contra los paganos, que eran numerosos aún en la Siria del siglo v. El emperador que no reconoce a Cristo y a su Iglesia como superiores al poder imperial, que desafía a la Iglesia, está condenado a la derrota. De ahí el grito “Νενικηκας Γαλιλαιε” de un Juliano moribundo y derrotado, que Teodoreto usa como reconocimiento de esa derrota. El mensaje es claro: el último símbolo pagano en el poder, con sus crímenes y abominaciones, ha sido derrotado, y así lo serán sus seguidores. Si buscásemos un ejemplo del maniqueísmo habitual entre las jerarquías y los escritores cristianos de la iglesia primitiva, no lo encontraríamos tan claro y nítido: Juliano es el anticristo. Más bien parece que Teodoreto fuese un seguidor acérrimo de Mani, pero en realidad su postura refleja un modo de pensar muy común en el cristianismo antiguo, muy influido por la dicotomía bien / mal que propagaban algunas religiones orientales.³⁵

34. BENJAMIN J. ROGACZEWSKI: «Killing Julian: the Death of an Emperor and the Religious History of the Later Roman Empire», *Theses and Dissertations, Paper 423*, University of Wisconsin Milwaukee (EEU), 2014, pp. 123-124.

35. ROSA MARÍA SANZ SERRANO: *El paganismo tardío y Juliano el apostata*, Akal, Historia del Mundo Antiguo, 60, Madrid, 1991, p. 18, trata el profundo sentido maniqueo del cristianismo primitivo.

La lista de actos de magia no tiene la extensión de la de los mártires quizá porque la consulta a los adivinos era difícil de presentar como un crimen si la había ejercido Juliano como emperador. Se le criticó la costumbre, rayana en manía, de hacer sacrificios a los dioses en su papel de *pontifex maximus*, pero eso ni era magia ni era un crimen. Desde la óptica de los obispos, que se veían relegados por los sacerdotes de los cultos antiguos, era criticable, y eso aumentaría su odio hacia Juliano. Algunos, como Gregorio y Teodoreto, calificaron de abominables esas prácticas y trataron de denigrarlas mezclándolas con crímenes inventados, pero el hecho no tuvo mucho eco en escritores de la Iglesia de siglos posteriores.

MARTIRIZADOR DURANTE SIGLOS

Para muchos historiadores posteriores, incluso del siglo xx, la imagen de perseguidor de cristianos fue la que trascendió (Bidez, Bowersock, etc.).³⁶ La información proporcionada por Teodoreto, Sozómeno y Juan Crisóstomo se dio por buena, y las historias de mártires y santos transmitidas por los martirologios griegos y latinos no fueron cuestionadas en ningún momento, dentro de la tradición de otorgar credibilidad absoluta a las fuentes religiosas cristianas. Pero en realidad los martirios y crímenes no soportan la más mínima crítica; son puras invenciones. En cuanto a la persecución de los cristianos promovida por Juliano, se han dedicado largos estudios científicos a analizar las fuentes que las refieren. Juliano legisló contra los intereses de los obispos con la intención de favorecer la vuelta a los cultos paganos, y a veces tratando de sacar a la luz las contradicciones de los propios cristianos. Fue parte de su política religiosa, sin duda, pero no podemos hablar de *persecución*, y mucho menos organizada. El edicto sobre la libertad de culto menoscabó el poder de los jerarcas cristianos en cuanto que los ponía al mismo nivel que al resto de religiones. Muchos autores se inclinan por hablar más bien de tolerancia y nunca de persecución,³⁷ pues incluso en fuentes como Sozómeno (*HE*, 5-8) se lee entre líneas una prueba de inocencia, cuando expone que el *comes* Juliano (tío del emperador) persiguió a cristianos a pesar de las instrucciones del gobernante. Con respecto a la reforma de la educación por medio de la cual Juliano apartó a los cristianos de la enseñanza, es evidente que estaba dirigida a limitar la capacidad de adoctrinamiento de los obispos y ha sido considerada por muchos historiadores como un ataque directo a los cristianos, pero esa corriente está en revisión.³⁸ La responsabi-

36. MARCOS, "He forced with gentleness". *Emperor Julian's Attitude...*, p. 196.

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

38. SÁNCHEZ-CORRIENDO, *Iulianos y Mercoreos, víctima y justiciero...*, pp. 46, trata sobre la legislación que afectaba a la enseñanza. También BUENACASA PÉREZ, *La persecución del emperador Juliano a*

lidad de Juliano en los actos anticristianos que se produjeron puede ser vista como parte de la propia de un gobernante en los hechos sucedidos durante su gobierno, pero la responsabilidad en los actos inventados es nula. Las fuentes recogen casos de excesos y crímenes cometidos por los paganos contra los cristianos, pero no en mayor medida que entre los propios cristianos, y nunca alentados ni ordenados por el emperador.

La retahíla de mártires y crímenes que se atribuyeron a Juliano forma parte de un estereotipo creado por los escritores cristianos de la iglesia oriental en los siglos V y VI, en el contexto de las disputas religiosas que enfrentaron a los cristianos con ellos mismos,³⁹ y puede considerarse que se utilizó la imagen del propio emperador muerto, supuestamente por castigo divino, para ejemplificar la derrota del enemigo, no solo del paganismo, sino incluso del hereje, o del seguidor de la secta derrotada. Si en 380 el recuerdo de Juliano todavía preocupaba a Gregorio de Nacianzo, convenía aplastar ese recuerdo y de paso aplastar a todo aquel que tuviese la osadía de enfrentarse a la religión establecida, fuese pagano, nestoriano, arriano, donatista o de cualquier credo distinto de la ortodoxia del concilio de Constantinopla primero, y de Éfeso después. Ese aplastamiento se llevó a cabo desde finales del siglo IV hasta el siglo VI, pero luego siguió construyéndose con el paso del tiempo. Buena muestra de hasta dónde llegó la tenemos en la siguiente tabla resumen de atribuciones falsas.

MÁRTIRES ATRIBUIDOS A JULIANO FALSAMENTE

Artemio, martirizado en Constantinopla
 Apolonio, senador de Roma, y su hija Apolonia
 Bárbaro
 Basilio, presbítero de Ancira
 Bibiana, Dafrosa, Flaviano, Fausto y Pigmenius, mártires en Roma
 Ciriaco de Jerusalén
 Copre

debate..., pp. 514-515, expone teorías distintas sobre el tema, inclinándose por considerar la persecución más que dudosa. Por su parte Teitler, *The Last Pagan Emperor...*, p. 140, afirma que no hay evidencia de persecución ordenada por Juliano en ninguna fuente fiable.

39. Hay un precedente a la hora de culpar a un emperador de perseguir a los cristianos, Diocleciano. Él, junto con Maximiano y Galerio, han pasado a la historia como los mayores perseguidores de cristianos. El escritor Lactancio es probablemente la fuente más extensa en este sentido. Sin embargo, las persecuciones con hechos de sangre de la Tetrarquía estuvieron fundamentadas en edictos imperiales, y aunque Diocleciano fuese objetivo de la inquina de los historiadores de la iglesia, no se creó una imagen tan tergiversada ni tan cargada de mitos como se hizo posteriormente con Juliano.

MÁRTIRES ATRIBUIDOS A JULIANO FALSAMENTE

Domezio el Persa
Doroteo, obispo de Tiro
Elophius, decapitado en Nancy
Emiliano de Durostorum
Euppsychius, noble de Cesarea
Eusebio y Macario, hermanos exiliados a un oasis y decapitados allí
Eusebio, Nestabo y Zenón, hermanos de Gaza
Eusebio, obispo de Roma
Eusignius, decapitado en Cesarea
Juventino y Maximino, soldados de la guardia imperial
Manel, Sabel e Ismael, hermanos, parte de una embajada árabe
Máximo de Constantinopla
Patermutio
Romano, soldado privado del martirio junto con otros soldados en Antioquía
Timoteo de Prusa

CRÍMENES VARIOS

Cofres con cabezas de decapitados en Antioquía
Deseos oscuros hacia Dinosa
Entrega de Nisibis a los persas
Magia
Mujer sacrificada en Carrae
Orden de destruir Edessa
Saqueo de la iglesia de Carrae

À MODO DE CONCLUSIÓN

Trovato llama a Juliano “antihéroe de muchas caras”, pero quizá a ese antihéroe solo se le puso una cara concreta, la del mal, un anticristo que iba mucho más allá del apelativo «apóstata» con el que ha pasado a la posteridad y que resulta suave pensando en los crímenes que se le atribuyeron. La actitud de tolerancia de Juliano con las distintas corrientes cristianas, siempre que no mermasen la presencia de los cultos tradicionales, y sobre todo con el resto de religiones, no resultaba propicia a los intereses de los jerarcas de la ortodoxia cristiana. En el oleaje que provocaban los conflictos entre el

credo niceno y arrianos, apolinarios, nestorianos y demás aparentes herejías, la posición de muchos obispos se mantenía con la firmeza de las homilías, con la ortodoxia de los escritos y con la aproximación al poder imperial. Para afirmar la propia postura se utilizó el ataque a un enemigo relevante como metáfora de la derrota que Dios inflingiría a los rivales, a quienes pudiesen en cuestión la teología emanada de los concilios. Y ¿quién encarnaba mejor a ese enemigo que el emperador impío muerto por la justicia divina? Atribuirle todo tipo de crímenes, reales o no, con falsedades o con fantasía, como hemos visto, sirvió de catalizador del Mal, como propaganda del poder de la Iglesia y como manera de acabar con el recuerdo de un emperador que había tratado de dar aliento a una época y a unos dioses que habían perdido su ascendencia sobre los mortales y con ello su razón de ser.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES ANTIGUAS (EDICIONES UTILIZADAS)

Acta Sanctorum

Analecta Bollandiana, 1701. Edición digital disponible en: http://www.documentacatholicaomnia.eu/07_25_1643-1925-_Societe_des_Bollandistes.html (consultado en junio de 2021).

Acta Martyrum

Acta Martyrum Selecta Ausgewählte Märtyreracten, und andere Urkunden aus der Verfolgungszeit, editado por Oscar von Gebhardt, Berlín, 1902, pp. 166-181. Ed. digital disponible en <https://archive.org/details/acta-martyrumssel00gebhgoog/page/n6> (junio de 2021).

Ammiano Marcelino

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

Bibliotheca Hagiographica Latina (BHL)

Bibliotheca hagiographica latina antiquae et mediae aetatis, Société des Bollandistes, Subsidia Hagiographica 6 (Bruselas: Société des Bollandistes, 1898-1901). Edición digital en: <https://archive.org/details/bibliothecahagio01boll/page/n7/mode/2up> (consultado en junio de 2021).

Bibliotheca Hagiographica Graeca (BHG)

Bibliotheca Hagiographica Graeca, 2ª ed., Société des Bollandistes, Subsidia Hagiographica 8 (Bruxelles: Société des Bollandistes, 1909). Edición digital en: <https://archive.org/details/bibliothecahagi00boll/page/n5/mode/2up> (consultado en junio de 2021).

Gregorio de Nacianzo

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

KING, C. W.: *Julian the Emperor: Gregory Nazianzen's Two Invectives and Libanius' Monody with Julian's Extant Theosophical Works*, Bohn's Classical Library, Londres, 1888; ed. digital en: http://www.tertullian.org/fathers/gregory_nazianzen_3_oration5.htm (consultado junio 2021).

Libanio

Discursos, ed. VVAA, Biblioteca Clásica Gredos, 3 vols. Madrid 2001.

Romance de Juliano

GOLLANCZ, HERMANN: *Julian the Apostate. Now Translated for the First Time from the Syriac Original [...]*, Oxford U. Press, Londres, 1928, Edición digital cortesía de gallica.bnf.fr / Bibliotheque Nationale de France (consultado en junio de 2021).

Sozómeno

The Ecclesiastical History of Sozomen, comprising a history of the church, from a. d. 323 to a. d. 425, edición en inglés a cargo de HARTRANFT, C. D., en P. SCHAFF, y H. WACE (ed.): *Nicene and Post-Nicene Fathers, Socrates & Sozomenus Ecclesiastical Histories*, second series, vol. 2, Christian Classics Ethereal Library, EEUU, 1956. Edición digital en <http://www.ccel.org/ccel/schaff/npnf202.iii.i.html> (consultado en junio de 2021).

Teodoreto

COUSIN, L.: *Histoire de l'Église. Écrite par Théodoret*, París, 1686. Edición digital bilingüe griego-francés disponible en el sitio de Philippe Remacle (remacle.org) (consultado en junio de 2021) <http://remacle.org/blood-wolf/eglise/theodoret/eglise1.htm>.

PUBLICACIONES REFERIDAS EN LAS NOTAS

- AJA SÁNCHEZ, JOSÉ RAMÓN: «Gaza, Sozómoeno y los mártires cristianos de la época del emperador Juliano», *POLIS*, 11, 1999, pp. 7-34.
- BUENACASA PÉREZ, CARLES: «La persecución del emperador Juliano a debate: los cristianos en la política del último emperador pagano (361-363)», *Cristianesimo nella Storia* 21/3, Bolonia, 2000, pp. 509-529.
- DRIJVERS, JAN WILLEM: «Religious conflict in the Syriac Julian romance», pp. 5 y 8, en P. BROWN, y R. LIZZI TESTA (ed.): *Pagans and Christians in the Roman Empire (IVth-VIth Century A. D.) The Breaking of a Dialogue. Proceedings of the International Conference at the Monastery of Bose (October 2008)*, Berlín, 2011.
- HALKIN, FRANÇOIS: «La Passion grecque des saints Eugène et Macaire», *Analecta Bollandiana* 78 (1960), 41-52.
- LUGARESI, LEONARDO: «Giuliano Imperatore e Gregorio di Nazianzo: contiguità culturale e contraposizione ideologica nel confronto tra ellenismo e cristianesimo», *Giuliano Imperatore, le sue idee, i suoi amici, i suoi avversari*, Atti del convegno internazionale di studi: Lecce 10-12 dicembre 1998, "Rudiae. Ricerche sul mondo classico", 10 (1998), pp. 293-334.
- MARCOS, MAR: «"He forced with gentleness" Emperor Julian's attitude to religious coercion», *Antiquité Tardive*, 17, 2009, pp. 191-204.
- MURAVIEV, ALEXEI, V.: «Three Martyrs of Chalcedon and the Persian Campaign of the Emperor Julian», *Studia Patristica*. xxix, 1996, pp. 94-100.
- PEARSE, ROGER: «Apocryphal and then some: The so-called "Synopsis" of so-called Dorotheus of Tyre» [en línea]. *Roger Pearse: Thoughts on Antiquity, Patristics, Information Access and More*. (consultado en mayo de 2021). Disponible en:
<https://www.roger-pearse.com/weblog/2017/05/08/apocryphal-and-then-some-the-so-called-synopsis-of-so-called-dorotheus-of-tyre/>.
- ROGACZEWSKI, BENJAMIN, J.: «Killing Julian: the Death of an Emperor and the Religious History of the Later Roman Empire», *Theses and Dissertations*, Paper 423, University of Wisconsin Milwaukee, 2014.
- SÁNCHEZ-CORRIENDO JAÉN, JESÚS: «Iolianos y Mercoreos, víctima y justiciero. Un mito nada inocente», *Potestas*, 16, 2020, pp. 27-57.
- SANZ SERRANO, ROSA MARÍA: *El paganismo tardío y Juliano el apóstata*, Akal, Historia del Mundo Antiguo, 60, Madrid, 1991.
- TEITLER, H. C.: *The Last Pagan Emperor. Julian the Apostate and the War against Christianity*, Oxford U. P., 2017.
- TROVATO, STEFANO: *Antieroe dai molti volti: Giuliano l'Apostata nel Medioevo bizantino*, Udine, Forum, 2014.

MAGNIFICENCIA Y POLÍTICA.
EL BANQUETE CELEBRADO EN BURGOS (1502)
EN HONOR DE LOS ARCHIDUQUES DE AUSTRIA

MAGNIFICENCE AND POLITICS.
THE BANQUET HELD IN BURGOS (1502)
IN HONOR OF THE ARCHDUQUES OF AUSTRIA

MARÍA CONCEPCIÓN PORRAS GIL
Universidad de Valladolid
<https://orcid.org/0000-0001-8461-0276>

POTESTAS, N.º 22, enero 2023 | pp. 47-66
ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | <http://dx.doi.org/10.6035/potestas.6936>
Recibido: 16/06/2022 Evaluado: 27/11/2022 Aprobado: 01/12/2022

RESUMEN: Este trabajo reflexiona sobre la fiesta, entendiendo esta, como una representación que hace inteligible lo existente más allá de la realidad. Tomando como modelo la fiesta banquete ofrecida en Burgos por el condestable de Castilla a los archiduques de Austria, el domingo 20 de febrero de 1502, se hace evidente, como el montaje desplegado tuvo como justificación primordial la exposición velada de las esperanzas puestas en la futura reina por parte de la nobleza castellana. Así, el relato desarrollado en un contexto ideal y amoldado a la sensibilidad caballeresca, se pone en relación con los problemas de la Corona, sirviendo el festejo al condestable y su círculo para hacer pleito de homenaje a doña Juana, al exponer de forma sutil la superioridad de la dama para subvertir una circunstancia crítica y recomponer de nuevo el espacio arcádico del jardín de amor.

Palabras clave: Crónica de Viena, fiesta, poder, representación, amor cortés, pensamiento caballeresco, Burgos, Casa del Cordón, condestable de Castilla

SUMMARY: This paper talks on the party, understanding it as a representation that makes what exists beyond reality intelligible. Taking as a model the banquet party offered in Burgos by the Constable of Castile to the Archdukes of Austria, on Sunday, February 20, 1502. It becomes evident how the montage displayed, had as its primary justification the veiled exposure of the hopes placed on its future queen by the Castilian nobility. The story developed in an ideal context and adapted to the chivalrous sensibility, is related to the problems of the Crown, serving the celebration to the constable and his circle to pay homage to Doña Juana, subtly expressing the superiority of the lady to subvert a critical circumstance once again recomposing the arcadian space of the love garden.

Keywords: Chronicle of Vienna, party, theatrical, representation, courtly love, chivalrous thinking, Burgos, Casa del Cordón, Constable of Castile

LA IMAGEN COMO ESPEJO DE LAS VIRTUDES DEL PRÍNCIPE

Tanto en lo público, como en el privado de la Corte, las apariciones de un príncipe en la Baja Edad Media, así como en los siglos posteriores, se revestían de una pompa rigurosa. Este esmerado aparato al que se añadían los modales, la forma de dirigirse a los otros, incluso el tono y modulación de la voz, no buscaba únicamente mostrar posición y riqueza, sino hacer visible, a través de imágenes y sensaciones, un concepto ejemplar y positivo del poder.

Dichas representaciones actuaban como eficientes catalizadores para exaltar los sentimientos de quienes las observaban. Se entendía que la belleza visual era la manifestación sensorial de otra belleza superior, espiritual y anímica, que vinculaba entre sí lo ético con lo estético. Un proceso que, al moverse en un plano alegórico, requería la aquiescencia de lo tangible para significarse, recreando un ámbito sublimado que implicaba a todas las artes para fundamentar un discurso.¹

1. *Este estudio ha sido realizado en el marco del Proyecto de Investigación del Ministerio de Educación y Ciencia de España I+D+I HAR2017-85208 *Reinas, princesas e infantas en el entorno de los Reyes Católicos. Magnificencia, mecenazgo, tesoros artísticos, intercambio cultural y su legado a través de la historia*. Así mismo, su autora forma parte del Grupo de Investigación Reconocido (GIR) de la Universidad de Valladolid *Arte, poder y sociedad en la Edad Moderna*.

ÁNGELA MADRUGA REAL: «Magnificencia urbana y Fiesta Real: Salamanca 1543. Elementos simbólicos en torno a la figura del príncipe», *Anales de Historia del Arte (volumen extraordinario)*, 2008, pp. 103-120. CARMEN GONZÁLEZ ROMÁN: *Spectacula. Teoría, Arte y Escena en la Europa del Renacimiento*, Universidad de Málaga, Málaga, 2001, p. 509. MARÍA CONCEPCIÓN PORRAS GIL: «El arte que se

Un modelo que podría definirse como *arte total*, idóneo para ensalzar entradas en las ciudades, actos litúrgicos, funerales, bautizos, coronaciones y todo tipo de acontecimientos en los que, de forma sutil, habían de simbolizarse las relaciones del poder [fig. 1]. Un todo, en el que el espectador era sujeto en interacción, que cualificaba un espacio de frontera entre la realidad y la ficción. Una complejidad ambigua que alcanzó su plenitud en la fiesta, al ser esta una experiencia ceremonial con ciertos ribetes herméticos, que buscaba la recreación consciente de una especie de «Reino de la Gracia» alumbrado por el buen gobierno del «Príncipe» y los frutos derivados de este.



Figura 1. Crónicas de Jean Froissart. Entrada de la reina Isabel de Baviera en París en 1389. Miniatura ca. 1470/1472. BL Harley 4379. British Library (Inglaterra)

desvanece. Efímeros al servicio de la fiesta», en MIGUEL ÁNGEL ZALAMA, MARÍA JOSÉ MARTÍNEZ RUIZ, JESÚS FÉLIX PASCUAL MOLINA (coords.): *El legado de las obras de arte. Tapices, pinturas, esculturas... Sus viajes a través de la historia*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2017, pp. 11-27. MARÍA CONCEPCIÓN PORRAS GIL: «Fuego y agua a la luz de la crónica de Viena», *Revista Potestas. Estudios del mundo clásico e Historia del Arte*, n° 10, 2017, pp. 69-86.

La complejidad que trama este tipo de aparatos, puede haber sido la causa del tardío despertar de los estudios e investigaciones relativos a la fiesta. El profesor Checa en *Fiestas Imperiales. Una reflexión historiográfica*,² ya lo puso de manifiesto, al constatar cierto «yermo» en el análisis de estos temas que, eclipsados por los testimonios materiales dejados por la pintura y la escultura, apenas habían sido trabajados. Una falta de atención que no se subsana hasta la publicación de algunos trabajos de Norbert Elías que buscaban y proponían mecanismos interpretativos para significar una determinada sociedad, o estamento, a través de lo visual. Aun así, la adhesión a su metodología e ideas, en la constitución de un nuevo sistema historiográfico, no obtuvo resultados hasta después de la Segunda Guerra Mundial.³ Un hecho que nos sorprende, al entender desde la perspectiva actual el tema festivo, como una de las evidencias más interesantes y elocuentes del arte, al posibilitar un discurso político sustentado en formas visuales.

Sin embargo, la interpretación de la trama de dichos «artefactos» exige la integración de los restos materiales, o citas textuales que los describen, con documentos de otro tipo: poemarios, cantares, crónicas de viajes, relaciones, cartas... que miran y piensan desde aquel momento, poniendo en contacto argumentos que, ocultos a nuestra vista, entretejen la piedad con la mítica, las aspiraciones con las metas, y la moral con la virtud que justificaba la fantasía expuesta.⁴

EL DISCURSO DE LAS IMÁGENES. LA VIDA EN PARALELO AL MITO

Como ya se ha apuntado, son las crónicas, los cuadernos de viaje y la correspondencia privada, las fuentes que mejor nos acercan a este tipo de sucesos, teniendo en cuenta, que al tratarse de *ego-documentos*, van a ofrecernos versiones con diferentes resaltes. Algo que, si bien *a priori*, puede parecer contradictorio, enriquece nuestro conocimiento al ofrecernos puntos de vista variados. Así, lo notado y descrito en relación con el aparato,

2. FERNANDO CHECA CREMADES: «Fiestas Imperiales. Una reflexión historiográfica», en INMACULADA RODRÍGUEZ MOYA, VÍCTOR MÍNGUEZ CORNELLES (dirs.): *Visiones de un Imperio en Fiesta*, Fundación Carlos de Amberes, Madrid, 2016, pp. 61-91.

3. En este amplio contexto de trabajos e investigaciones sobre el arte de Corte y la fiesta, debe interponerse una excepción que, tal y como destaca Fernando Checa, corresponde a la corte Habsbúrgica. CHECA: «*Fiestas imperiales...*», pp. 61-91.

4. La imagen siempre fue más eficaz que el texto a la hora de permeabilizar un discurso. Así, aquella del príncipe se destacará por los colores, la calidad de sus trajes, los accesorios de poder, las joyas... manifestando a través de ella sus virtudes. A esto se suma, su adhesión a otras previamente aprendidas, compiladas en la tradición: gestas de heroicos caballeros (reales o imaginarios), de los emperadores de Roma, o aquellas que correspondían a personajes sagrados conocidos a través del relato bíblico (Salomón, David, Goliat), o las que recordaban historias propias de la ciudad o de ciertas instituciones.

protocolo, y las celebraciones festivas, nos permite reconstruir la imagen que modelaba la proclama retórica que dibujaba el poder, como garante de la felicidad de los súbditos. Un ideal obrado a través de los parámetros de lo bello, al que se sumaba la novedad, lo inédito, lo sorprendente, todo aquello que llamaba la atención y que aparece expresado bajo el término *Maravilla*. Un término polisémico que oscila entre la extravagancia, lo monstruoso y lo desmedido.⁵

Una estilizada tramoya de la que ya se hizo eco Huizinga,⁶ ejemplificando sus afirmaciones en Flandes y el Ducado de Borgoña, a fin de mostrar la importancia simbólica del discurso festivo [fig. 2]. Usos que persistirán con mayor fuerza y desarrollo en los siglos posteriores, conservando como marco el pensamiento caballeresco, que ligaba el espacio cultural en que se integraban los reinos de la cristiandad.

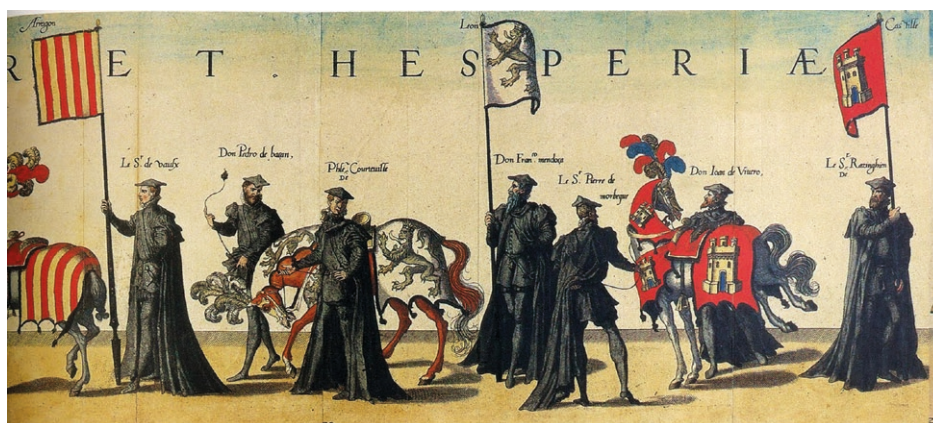


Figura 2. Funerales de Carlos I de España y V del Sacro Imperio.
Autor: Jérôme Cock. (grabador): Jean y Luc de Dovar. Editado por Cristóbal Plantino.
Amberes, 1559. Lám.19

5. Estos textos se esfuerzan en resaltar “la maravilla”, algo que puede materializarse de diferente forma. Maravilla podía ser una abundante descarga de “fuegos”, el lujo excesivo de una indumentaria, un animal desconocido, exótico, o algo deforme, monstruoso. La nobleza de occidente encontró fascinante la posesión de objetos raros procedentes de la misma naturaleza. En este sentido hay que entender la información que aporta Antonio de Lalaing en su crónica al señalar: como llegados los Archiduques a Toledo, algunos nobles acudieron a mostrar a Don Felipe los portentos que tenían: el avestruz domesticado del marqués de Villena, un perro con dos cabezas, o un papagayo. JOSÉ GARCÍA MERCADAL: *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, Aguilar, Madrid, 1952, p. 464.

6. JOHAN HUIZINGA: *El otoño de la Edad Media* [1923], Alianza, Madrid, 1996.

A comienzos del siglo XVI un grupo de textos, crónicas y diarios de viaje, recogen el singular viaje de aparato llevado a cabo por los archiduques de Austria que, partiendo de los Países Bajos, cruza Francia para llegar al corazón de Castilla: la ciudad imperial de Toledo.⁷ A la luz de los contenidos expresados, llama la atención las diferentes fórmulas festivas desarrolladas a lo largo de dicho viaje [fig. 3]. No pueden pasarse por alto las justas que, para agasajo de los príncipes, fueron organizadas en Madrid el domingo 17 de abril,⁸ o las que ofreció en Valladolid el Almirante de Castilla, a su vez, activo participante.⁹ Pero, por encima de justas, juegos de cañas, entradas, misas, y otras celebraciones, lo que mayor sorpresa y «maravilla» causó entre los flamencos fue la cena banquete con la que el condestable de Castilla, Bernardino Fernández de Velasco, agasajó a los futuros príncipes.



Figura 3. Libro de los torneos. Los duques de Bretaña y Borbón armados a caballo y con crestas como si estuvieran en el torneo. Biblioteca Nacional de Francia. Miniatura ca. 1460 de Barthélemy d'Eyck. Tinta lavada sobre papel

7. MARÍA CONCEPCIÓN PORRAS GIL: *De Bruselas a Toledo. El viaje de los archiduques Felipe y Juana*, Universidad de Valladolid/Fundación Carlos de Amberes/Doce Calles, Madrid, 2015, pp. 26-38.

8. PORRAS: *De Bruselas a Toledo...*, pp. 468-469.

9. JESÚS FÉLIX PASCUAL MOLINA: *Fiesta y poder. La corte en Valladolid (1502-1559)*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2013. JESÚS FÉLIX PASCUAL MOLINA: «Lujo y exhibición pública: el arte al servicio del poder en las recepciones a Doña Juana y Don Felipe», en ZALAMA RODRÍGUEZ (dir.): *Juana I en Tordesillas: su mundo, su entorno*, Ayuntamiento de Tordesillas, Valladolid, 2010, pp. 305-324.

AGASAJOS CASTELLANOS

Si bien la nobleza recibió de manera espléndida y esto cabe para Francia y Castilla, llegados a Burgos, tal y como anota Molinet: «...où n'est advenu chose digne de mémoire...»,¹⁰ encontraron la acogida más fastuosa que pudieran imaginar. La propia disposición y arquitectura del palacio en el que fueron alojados, [fig. 4], dio lugar a descripciones y comparaciones con otros conocidos por las gentes de Flandes,¹¹ y su acomodo, tal y como el relator de Viena rememora, sin demérito de lo castellano, fue cotejado con el impecable tratamiento recibido por los archiduques de Austria en Blois.¹²

Las crónicas insisten en la riqueza y calidad de este aposentamiento, del que Antonio de Lalaing dirá: «Después se fue a alojar en el bien arreglado palacio del Condestable, donde su cuarto estaba adornado y cubierto de oro y otras ricas tapicerías...».¹³ Continuando su ponderación al fijarse en la plata exhibida en los aparadores y en el refinamiento expuesto en el protocolo y usos, alabando su servicio de mesa por encima de lo visto en otros lugares:

Y es su servicio el más limpio que he visto, porque tienen un escudero que trincha sobre la mesa, cerca de la otra mesa y lo trae en escudilla de plata, e a cada uno la suya y por dos o tres ves en la comida y en la cena, que duran alrededor de tres horas cambian las servilletas [...]¹⁴

A lo largo de la semana en la que don Bernardino Fernández de Velasco actuó como anfitrión, y como más tarde sucederá con otros señores castellanos, los festejos no cesaron. Aparte de los habituales actos protocolarios; entrevistas con la nobleza, cumplimiento de deberes cristianos: asistencia a

10. JEAN ALEXANDRE BUCHON: *Chroniques*, en *Collection des Chroniques Nationales Françaises (Tom. XLVII)*, Verdière Livraire, París, 1828, p. 181.

11. La precisión por narrar cómo era la residencia del condestable en Burgos adquiere un carácter extraordinario, teniendo en cuenta, que su calidad se pondera con igual admiración en todas las relaciones del viaje: Viena, Lalaing, o Molinet, autor este último, que la pone en paralelo con el palacio del Conde de Nassau, el mejor palacio habido en Flandes y al cual, en su opinión, superaba. PORRAS: *De Bruselas a Toledo...*, pp. 144-165. PORRAS: «El poder estilizado. Entradas, fiestas y ademanes en la Castilla del siglo XVI», *Estudio e Investigación. Biblioteca* 26, 2011, pp.113-135. PORRAS: «El arte de recibir: fiestas y faustos por una princesa», en ZALAMA (dir.): *Juana I en Tordesillas...*, pp. 239-258. Años antes, también Anglería había destacado en su correspondencia al referirse a este palacio, su buena situación, su organización en torno a patios y la enorme cantidad de cámaras y camarillas de que disponía. PEDRO MARTIR DE ANGLERÍA: *Epistolario*, en *Documentos inéditos para la Historia de España*, tomo IX, Viuda de Calero, Madrid, 1955, pp. 831-832.

12. El texto advierte que la cámara de los archiduques, tenía las paredes tendidas con paños de oro, del mismo modo que en camas y sillas, mientras los suelos estaban cubiertos al completo por alfombras. El paralelismo con Blois se hace más que evidente, no solo por los paños y alfombras que cubrían el suelo, sino también ante el comentario que se hace de la cera empleada en las velas muy transparente y blanca a tal punto que parecía helada. PORRAS: *De Bruselas a Toledo...*, pp. 156 y 392-395.

13. GARCÍA MERCADAL: *Viajes de extranjeros...*, pp. 446-448.

14. *Ibidem*, pp. 446.

misas y otros oficios litúrgicos, los príncipes fueron obsequiados con múltiples funciones entre las que se encontraban las fiestas de toros, los castillos de fuegos artificiales, los juegos de cañas y otros espectáculos dispuestos en la plaza del Mercado Nuevo, delante de la fachada principal del palacio. Para este fin, el condestable había hecho instalar, a la altura de las galerías, una tribuna que permitía a los príncipes asistir a las diversiones sin tener que sufrir la incómoda cercanía de las gentes.¹⁵



Figura 4. Fachada principal de la Casa del Cordón, Burgos . Fotografía de José Luis Filpo Cabana 2013 (Wikimedia Commons, imagen libre de derechos de autor)

15. PORRAS: *De Bruselas a Toledo...*, pp. 418-419.

Iniciativas que irán perfilando el retrato del condestable como hombre de gran riqueza y poder, leal a los reyes y por extensión a sus nuevos señores. La crónica de Viena nos confirma que su persona era preeminente en Castilla y podía considerarse un miembro de la familia real, pues estaba prometido con Juana de Aragón, hija natural de Fernando el Católico, y por tanto, hermanastra de Doña Juana.

Al margen de su relación con la monarquía, la familia Velasco siempre se había distinguido por su bien recibir. Algunos de sus festejos seguían siendo recordados varias décadas después de haber tenido lugar. Era el caso de la fiesta celebrada por Don Pedro Fernández de Velasco en su villa de Briviesca, a la llegada de Blanca de Navarra en 1449 para desposarse con Enrique IV. También en este caso, las crónicas no habían escatimado detalles para enaltecer el banquete ofrecido por el conde de Haro, Don Pedro Fernández de Velasco, abuelo de Don Bernardino. En ellas se hablaba del adorno de los aposentos, del servicio y de la fuente de plata que, montada en una de las salas de la planta baja de su palacio, manaba vino constantemente.¹⁶ No menores fueron otros aposentamientos, tales como el de la reina Isabel y su corte a lo largo del verano de 1496 y primavera de 1497, que determina a Mártir de Anglería a referirse a la casa del Cordón como *palacio real*,¹⁷ o la posterior estancia de Felipe y Juana tras el fallecimiento de la reina Isabel en 1506.

Sin embargo, será la cena banquete de 1502, el acto privilegiado que trace la magnificente figura del condestable, [fig. 5] y a hilo de esta, de toda la nobleza castellana. Un banquete sufragado con sus propias rentas que aunaba con la cena un espectáculo interactivo de perfil caballeresco. En él se había cuidado la disposición de los estrados, la colocación de los comensales, el servicio de las mesas y la comida, a fin de articular una imagen de abundancia sin caer en el exceso, de novedad sin llegar a la extravagancia y de tradición sin que ello resultase anticuado. Eran ideas y comportamientos morales que podían leerse a partir del aparato formal que mostraba cómo este ponía su fortuna al servicio de su señor. Un caballero diferente al guerrero medieval, que exhibe su educado hacer cortesano y su refinada sensibilidad al exponer con elegancia sus principios morales a través de un ritual lúdico.

16. «La qual fiesta duró quatro días en los cuales el conde mandó pregonar que no se vendiese cosa alguna a ninguno de los que a la villa eran venidos, así extranjeros como castellanos...». CAYETANO ROSELL: *Crónicas de los Reyes de Castilla, desde D. Alfonso X el Sabio, hasta los Reyes Católicos Don Fernando y Doña Isabel* (tomo III), Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1898, p. 565. Disponible en <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.cmd?id=8333>.

17. MÁRTIR DE ANGLERÍA: *Epistolario...*, pp. 831-832.



Figura 5. Escudo de la casa de Velasco. Portada de la Casa del Cordón, Burgos

LA FASTUOSA FIESTA

Celebrada el domingo de Carnaval, fue sin duda el acontecimiento más notable de todo el viaje.¹⁸ Al cuidado dispuesto por el condestable en la decoración de la sala; toda ella tendida de tapices, paños de antepuertas y muy iluminada por dos grandes antorcheros que colgaban del techo, ordenaba en su perímetro tres estrados formando una U, en cada uno de los cuales, había una gran mesa dispuesta con asientos. En el centro la presidencia, con la asistencia de Felipe y Juana. Inmediatos a ellos el Comendador Mayor, el obispo de Córdoba (en calidad de embajador de los reyes), el duque de Alburquerque y numerosos condes. Felipe y Juana no ocupaban posiciones inmediatas, pues solo así cabe interpretar que el comendador y el obispo estuvieran al lado de Juana (que ocupa la posición preeminente) y que el duque

18. PORRAS: *De Bruselas a Toledo...*, pp. 197-202. PORRAS: "El poder estilizado...", pp. 113-135. PORRAS: "El arte de recibir: fiestas y faustos...", pp. 239-258.

de Alburquerque se sentara al lado de monseñor en la cabecera de la mesa. En las otras dos mesas, de frente la una a la otra, se acomodaron las damas y grandes de España en una, y los cortesanos, caballeros y títulos de la corte de Felipe en la otra.¹⁹

A esto, hay que añadir el esmero puesto en las viandas y en la atención de los invitados. El escritor de Viena explica admirado lo ocurrido, señalando con sorpresa, como antes de comenzar a comer, gentilhombres del condestable llevaron a cada comensal los servicios de pan, servilletas y trinchantes, cada uno de ellos en un plato de plata, y posteriormente, también en plato de plata, sirvieron los múltiples manjares. Tal debió ser el trasiego de piezas de argentería, que el escritor, abrumado por lo que estaba contando, temiendo tal vez ser tomado por mentiroso, explica al final de su reseña:

Y para advertiros de todo en verdad y para llevar a cabo la dicha cena en forma de banquete, había tres aparadores en la dicha galería. Los dos cargados de vajillas de plata y de tantas clases que nada más, y el tercero, este estaba allí siempre, como ya se ha dicho. Pero se decía que una gran parte era prestada y que todo no era del condestable. Cada uno de los aparadores tenía 7 estrados en altura y de largo más de 6 ó 7 anas. Pensad que allí faltaba mucha vajilla y creed que era cosa rica de ver.²⁰

El texto nos describe pormenores que nos llevan a advertir que, a lo largo de toda la cena, hubo música sonando, aun cuando no se vieran los músicos [fig. 6]. Que a pesar de no haber necesidad de ello, pues la estancia estaba muy iluminada, en la mesa de los príncipes se colocaron dos candelabros de plata con hachones, o cuales fueron las viandas que se sirvieron, hablando de racimos de uvas pasas, empanadas de sardinas sobre cama de azúcar, manjar blanco, y una enorme variedad de pescados que el anfitrión había hecho traer de los puertos de Castilla.²¹

Sin embargo, lo más interesante tuvo lugar al término de esta, cuando se desmontaban las mesas y ya habían sonado dos piezas de baile. En ese momento justo, la sala se transformó. Los tapices que definían las paredes comenzaron a replegarse hacia el techo dejando a la vista un espacio mucho más amplio, en cuyo perímetro se había ocultado un jardín con grandes árboles de hojas de oro y plata, y pequeños arbustos centelleantes que comenzó a deslizarse llenando la sala.

19. PORRAS: *De Bruselas a Toledo...*, pp. 410-413.

20. PORRAS: *De Bruselas a Toledo...*, pp. 416-417.

21. PORRAS: *De Bruselas a Toledo...*, pp. 412-413.



Figura 6. Histoire d'Olivier de Castille et d'Artus d'Algarbe . Banquete de bodas (fol. 181 V). Miniatura atrib. Loyset Liédet, ca. 1440 Bibliothèque Nationale de France. Français 12574

Y todo súbitamente fue arrostrada (subida) la dicha tapicería, y ellos vieron el dicho jardín. Y comenzó a aproximarse todo, movido por sutiles ingenios. Y había tres grandes ruedas más altas que el dicho jardín y esto fue la pera.²²

En el centro vinieron a colocarse tres ruedas pintadas de oro y verde, más altas que las plantas y árboles que formaban el jardín. Alrededor suyo, haces de antorchas giraban haciendo resaltar los brillos y creando una atmósfera mágica:

22. PORRAS: *De Bruselas a Toledo...*, pp. 414-415.

Había dentro de la sala un jardín como un parque, donde había dentro árboles muy gentiles, las hojas de plata, y oro de hoja de batidor y muy bien provisto de pequeños árboles hechos de oro centelleante. Y la puerta muy suntuosa. Y no podía verse este jardín mientras se cenaba, porque se había hecho un “entredós” de doble tapicería bien tensa, que parecía que la sala había sido muy recortada.²³

La escenografía descrita no pertenecía ya al mundo real, sino a una fantasía feliz y virtuosa a la que todos aspiraban, pues la sala era uno de esos parques mágicos o jardines de amor, frecuentes en las novelas caballerescas en las que todo transcurría alentado por el amor cortés. De hecho, estos jardines eran escenario de los encuentros de la dama con su caballero.

No tardaron en aparecer ocupando ese espacio de ensueño doce bailarines llamativamente vestidos que quedaron apresados como por encantamiento en las tres ruedas que ocupaban el centro.

Y dentro de dicho jardín había 12 gentilhombres todos vestidos de una traza. Cada uno un gorro blanco sobre la cabeza con una pluma blanca sobre el dicho gorro. Tenía cada uno un traje rojo que pasaba justo las nalgas y todos largas mangas ornamentadas por encima con bellas borduras muy ricas. Y tenían bonitas perlas y piedras en la dicha ropa y todos uno. Y las calzas igualmente bordadas también muy ricamente y zapatos rojos, a la manera de España. Y cada uno de los doce una bella cadena de oro en torno al cuello. Y delante del rostro un antifaz como una bolsa toda de oro, que no tenía ningún valor. Y esto se veía tan bonito a la luz de las velas que nada más [...] cuando el parque comenzó a quedarse quieto porque ya estaba bastante adelante, hubo un caballero que llegó como correo del jardín. Y se colocó delante de la puerta y llevaba un largo traje justo hasta el suelo, un sombrero blanco con plumas en su cabeza, tenía una antorcha en la mano, y fue hacia monseñor y madame y llevaba una gruesa cadena al cuello[...].²⁴

Y sí, habían sido encantados, como lo hizo saber el maestre que dirigía el grupo, quien sacando un papel en el que todo el suceso estaba consignado, explicó cómo aquellos infortunados solo podían salvarse de sus cadenas si una dama, o doncella, los asistía quitándoles los cerrojos. Estas, escogidas de una en una por otro caballero dispuesto a tal fin, deberían liberar al cautivo, regresando de nuevo a su puesto en el banquete. Una vez librados los caballeros, ya sin la máscara que había cubierto sus ojos, debían encontrar a su salvadora entre las damas y para hacerlo presente, bailar con ella una pieza.²⁵

23. PORRAS: *De Bruselas a Toledo...*, pp. 414-415.

24. PORRAS: *De Bruselas a Toledo...*, pp. 414-415.

25. PORRAS: *De Bruselas a Toledo...*, pp. 414-417.

Desde luego, hay constancia de diversiones parecidas en Francia y otras cortes. No podemos sustraernos al famoso baile de los ardientes celebrado en enero de 1393 y promovido por Isabel de Baviera, esposa de Carlos VI «el loco»²⁶ [fig. 7] o la famosa cena de «los votos del Faisán»,²⁷ pero a tenor de las descripciones, la cena referida superó a aquellas en el efecto, al transformar de un modo tan insólito la sala y conseguir mediante el *leitmotiv* acordado, la conexión entre los bailarines-actores y la nobleza asistente a la celebración.

Sin embargo, por encima de todo el aparato, del exquisito cuidado de las formas y del refinado lujo que observaban, los motivos de los juegos o representaciones no eran inocentes. Tal y como se sugiere en otros ejemplos, las situaciones escogidas engranaban con intangible sutileza, un discurso lógico que daba sentido a la fiesta. Así la fiesta cobra sentido como parte de una exposición estilizada de principios, que resulta velada y secreta a quienes no comparten el contexto sociocultural en el que se desarrolla. En el caso que nos ocupa: los fines y principios del mundo caballeresco.²⁸

EL AMOR CORTÉS. LA DAMA ESPEJO DE VIRTUD Y LIBERTADORA DEL CABALLERO

El cuidado puesto en el festejo no excluye el motivo elegido en el juego representativo. Un pasaje que evocaba los presupuestos asumidos en la narrativa cortés, y alineados con algunos contenidos trabajados en *Erec y Enide* de Chrétien de Troyes. Como en la novela, el pasaje llevado a cabo por los bailarines, en colaboración con las damas presentes, reflexionaba sobre la liberación del hombre de sus cadenas a través del amor. Este se entendía como un sentimiento capaz de reconocer la belleza y otras virtudes en la persona predestinada, aun cuando esta fuese desconocida. Por ello cada uno de estos doce caballeros, encadenados y cegados, al llevar los ojos tapados con una banda dorada, al ser liberados la reconocerían.²⁹

26. Este baile, en el que murieron al menos cuatro grandes de Francia, estuvo organizado por Isabel de Baviera. El festejo que proponía mostrar danzas extrañas bailadas por salvajes, hizo que los nobles aparecieran disfrazados con trajes formados por cabos de algodón que salían hacia afuera (simulando vello poblado), lo que originó el incendio de uno de ellos, al rozarse con una antorcha. Este evento fue relatado por escritores contemporáneos como el monje de San Denis y Jean Froissart en crónicas de la época e ilustrado.

27. MARIE THÉRÈSE CARON: «El banquete de los votos del Faisán y la fiesta de corte borgoñona», en KRISTA DE JONGE, BERNARDO JOSÉ GARCÍA GARCÍA, ALICIA ESTEBAN ESTRÍNGANA (coords.): *El Legado de Borgoña. Fiesta y ceremonia cortesana en la Europa de los Austrias*, Fundación Carlos de Amberes/Marcial Pons, Madrid, 2010, pp. 21-34.

28. Debe precisarse la diferencia entre los libros de caballerías y la novela caballeresca. ESTHER MERINO PERAL: «De la guerra al espectáculo cortesano: el efímero en el torneo», en ISIDORO COLOMA, MARÍA TERESA SAURET GUERRERO, BELÉN CALDERÓN ROCA, RAÚL LUQUE (coords.): *Correspondencia e integración de las artes*, CEHA 14 Congreso Nacional de Historia del Arte, vol. 1, Universidad de Málaga, Málaga, 2003, pp. 317-336.

29. PORRAS: *De Bruselas a Toledo...*, pp. 414-417.



Figura 7. Crónicas de Jean Froissart. Le Bal des Ardents . Miniatura Philippe de Mazerolles, ca. 1470/1472 British Library. Harley 4380

La ficción amorosa de este tipo de textos (a diferencia de lo que sucede en los libros de caballerías en los que es el caballero/guerrero el gran protagonista) desgrana un ideario en el que la dama, por encima del caballero, es la poseedora de un ramillete de altas virtudes.³⁰ En este sentido, la existencia de la dama determina la del caballero quien recupera su identidad gracias a ella, reproduciéndose a través de la relación de ambos dama/caballero el reflejo especular de la habida entre señor/vasallo.

Por otra parte, el que la escenografía en la que se desarrolla la acción se organice como jardín de amor, nos abre un interesante significado. Los árboles de oro centelleante, la enorme luminosidad creada por las antorchas que giraban en las ruedas, positivaban el lugar, reproduciendo una región ideal o reino, en el que se sobreentienden una serie de rasgos apriorísticos como: la abundancia, el bienestar y la felicidad de sus habitantes. Una especie de paraíso que traslada a un plano laico, pero idealizado, el «Reino de la Gracia».

30. ERICH AUERBACH: *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006, pp. 127-134. ANA MARÍA AGUDELO OCHOA: «La belleza de la dama en Erec et Enide de Chrétien de Troyes», *Rev. Lingüística y Literatura*, nº 51, Universidad de Antioquia, Colombia, 2007, pp. 19-38.

De ahí, que dicho ámbito sirva como alegoría de un dominio real sublimado por el buen gobierno de su monarca. No sería, por tanto, extraño, la representación a través de jardín del reino castellano, un lugar de abundancia y sosiego gracias a la autoridad de la reina Isabel.³¹

Avanzando en la acción, el jardín se verá alterado y los habitantes, los doce hombres, se verían encadenados por cierto maleficio que debe ser conjurado por una dama. También aquí puede hacerse una traslación al contexto del momento, la crisis dinástica producida en Castilla con las sucesivas muertes de los herederos al trono, una especie de prueba o agüero que puede transformar en caos la bonanza anterior. La solución a esta encrucijada es la que notifica el maestro de ceremonia leyendo el pliego de papel que lleva en la mano, desvelando que dichos caballeros tienen que ser liberados por una dama. De igual forma, la solución a los problemas acaecidos en Castilla para que esta vuelva a recuperar su condición positiva pasa por una dama, Doña Juana, verdadera heredera, por encima de su esposo [fig. 8].

De esta forma, entenderíamos que a lo largo de la representación no se contemplase ninguna alusión a la lucha o la conquista, ni a otro tipo de ideales masculinos presentes en las novelas de caballerías, pero no en aquellas relativas al amor cortés. Tener en cuenta este aspecto es interesante, dado que en otros momentos, cuando los diferentes miembros de la familia Fernández de Velasco reciban en su palacio a futuras esposas de los reyes hispanos, los festejos dados en su honor estarán inspirados no en las novelas de amor cortés, sino en las de caballerías, donde la dama es protagonista secundario, acallado por las hazañas del caballero. Así ocurre en 1570 a la llegada de Ana de Austria a la ciudad, donde se prepara una especie de naumaquia en la plaza delante de la fachada principal del palacio, que representa una escena del *Amadís de Gaula*: el rescate de Oriana, hija del rey Lisuarte que había sido prometida al emperador Patín de Roma.³² O en 1679, la festiva representación en dicho palacio, con participación de los presentes, de la comedia *Eco*

31. Se debe precisar que los jardines de amor son espacios que principalmente representan lo femenino, de ahí que la alusión a un reino gobernado por una mujer fuera más inteligible que si el espacio correspondiese a un escenario marítimo o a una montaña, escenografías más en correspondencia con lo masculino.

32. PILAR VARELA LEDO: *Relación verdadera del recibimiento que la ciudad de Burgos hizo a la reina Doña Ana de Austria en 1570*, Universidad de la Coruña SIELAE, A Coruña, 2016. ESTHER BORREGO GUTIÉRREZ: «Una ciudad transformada: el recibimiento en Burgos de Anna de Austria (1570)», *Rev. Biblioteca. Estudio e investigación* n.º 26, Aranda de Duero, 2011, pp. 95-112. BORREGO: «Libros de caballerías y fiestas cortesanas para el recién coronado Felipe IV», en BERNARDO GARCÍA GARCÍA, MARÍA LUISA LOBATO LÓPEZ (COORDS.): *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*, Iberoamericana Vervuert, Frankfurt-Madrid, 2007, pp. 347-384. BORREGO: «Matrimonios de la Casa de Austria y fiesta cortesana», en *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*. Junta de Castilla y León, Valladolid, 2003, pp.79-115. MARÍA JESÚS SANZ LUCAS: «Festivas demostraciones de Nimega y Burgos en honor de la reina Doña Ana de Austria», *Boletín del Seminario de estudios de Arte y Arqueología de Valladolid (BSAA)*, tomo XLIX., 1983, pp. 375-395. NATALIA GANZO GALAZ: *Una esposa para el rey: itinerario y recibimientos de la reina Ana de Austria (1570)*. Trabajo fin de máster dirigido por BEGOÑA ALONSO RUIZ, Universidad de Cantabria, 2014. Disponible en: <https://repositorio.unican.es/xmlui/bitstream/handle/10902/5463/GanzoGalazNatalia.pdf;sequence=1>.

y *Narciso* de Calderón, en la que también se contemplaba la ruptura de la armonía arcádica y su necesaria recuperación.³³

Debe entenderse que, si las representaciones que ornamentaban arcos de triunfo u otras invenciones para el contento popular y mostración de la villa, y su concejo construían un relato velado que se interpretaba con la ayuda de cartelas o canciones entonadas por coros, en el ámbito privado, aquel en el participaba la nobleza iniciada en enigmas y acertijos, la opacidad del asunto formaría parte de la propia diversión.

El juego promovido en el banquete burgalés, muy probablemente fue una subliminal exposición sobre la sucesión castellana. La verdadera heredera de la Corona; Juana, manifiesta sus virtudes y talentos a través de las salvadoras, y del perfil general de la dama en la literatura cortesana. La dama es el espejo en el que debe reflejarse el resto, pues en ella se unen la belleza, la inteligencia y la cortesía. A lo que se suma que, en este tipo de narrativa, la mujer ocupa un protagonismo por encima del varón, lo que tiene su incidencia en que Juana sea la verdadera propietaria de la Corona.³⁴ Una condición que tanto Felipe, como su acompañamiento flamenco, no llegaron a comprender, al regirse, en cuestiones de traspaso de poder, por la ley sálica.

De este modo, algo tan inocente como una fiesta, encerraría de forma críptica una especie de pleito de lealtad por parte del condestable de Castilla y sus correligionarios, hacia su señora Doña Juana a fin de contener la ambición del archiduque. Una exposición en la que prescindiendo de un lenguaje directo, que podría resultar poco diplomático, emplea las formas, las evocaciones culturales y otras sutilezas mostradas a partir del gesto, tal y como se articula el lenguaje cortesano.

La nobleza castellana utiliza ese lenguaje y Don Bernardino Fernández de Velasco, un caballero que aúna la fuerza de sus armas, con los modales distinguidos de las Cortes de su tiempo, lo solventa con elegancia, a través de un ritual en el que latían de manera difuminada sus principios e inclinaciones. Lo facilitaba la fiesta, un oblicuo sesgo entre lo real y lo fantástico, alcanzado a través de formas y fórmulas distinguidas, capaces de transformar la vida en arte y el arte en la propia vida.

33. ÁNGEL J. VALBUENA BRIONES: «el mito de Eco y Narciso en Calderón», *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona, 21-26 de agosto de 1989, Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1989, pp. 1147-1164. Disponible en https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/10/aih_10_2_025.pdf.

34. No debe pasarnos por alto la colocación en las mesas de los asistentes. En la mesa central donde están los personajes más importantes, el centro lo ocupa doña Juana acompañada por quienes representan a los reyes, mientras su esposo ocupa un margen de la misma mesa, al lado de duque de Alburquerque quien cómo se dice, estaba en una de las cabeceras (las cabeceras o extremos de las mesas eran los puestos de menor relevancia).



Figura 8. Juana I de Castilla y Felipe el Hermoso. Vidrieras de la Basílica de la Santa Sangre (siglo XIX, Inspiradas en los repertorios dinásticos que mostraban las vidrieras originales del siglo XV). Brujas, Bélgica.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUDELO OCHOA, ANA MARÍA: «La belleza de la dama en Erec et Enide de Chrétien de Troyes», en *Rev. Lingüística y Literatura* n.º 51, Universidad de Antioquia, Colombia, 2007, pp. 19- 38.
- AUERBACH, ERICH: *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006.
- BORREGO GUTIÉRREZ, ESTHER: «Una ciudad transformada: el recibimiento en Burgos de Anna de Austria (1570)», en *Rev. Biblioteca. Estudio e investigación* n.º 26, Aranda de Duero, 2011, pp. 95-112.
- : «Libros de caballerías y fiestas cortesanas para el recién coronado Felipe IV», en García García, Bernardo J., Lobato López, María Luisa (coords.): *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*, Iberoamericana Vervuert, Frankfurt-Madrid, 2007, pp. 347-384.
- : «Matrimonios de la Casa de Austria y fiesta cortesana», en *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*, Junta de Castilla y León, Valladolid, 2003, pp. 79-115.

- BUCHON, JEAN ALEXANDRE: *Collection des Chroniques Nationales Françaises, tomo XLVII*, Verdière libraire, París, 1828.
- CARON, MARIE THÉRÈSE: «El banquete de los votos del Faisán y la fiesta de corte borgoñona», en DE JONGE, KRISTA/GARCÍA GARCÍA, BERNARDO JOSÉ/ESTEBAN ESTRÍNGANA, ALICIA (coords.): *El legado de Borgoña. Fiesta y ceremonia cortesana en la Europa de los Austrias*, Fundación Carlos de Amberes/Marcial Pons, Madrid, 2010.
- CHATENET, MONIQUE y GIRAULT, PIERRE GILLES: *Fastes de court. Les enjeux d'un voyage principier à Blois en 1501*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2010.
- CHECA CREMADES, FERNANDO: «Fiestas Imperiales. Una reflexión historiográfica», en RODRÍGUEZ MOYA, INMACULADA/MÍNGUEZ CORNELLES, VÍCTOR (dirs.): *Visiones de un Imperio en Fiesta*, Fundación Carlos de Amberes, Madrid, 2016, pp. 61-91.
- GANZO GALAZ, NATALIA: *Una esposa para el rey: itinerario y recibimientos de la reina Ana de Austria (1570)*, Trabajo fin de máster dirigido por Alonso Ruiz, Begoña, Universidad de Cantabria, 2014, en <https://repositorio.unican.es/xmlui/bitstream/handle/10902/5463/GanzoGalazNatalia.pdf;sequence=1>.
- GONZÁLEZ ROMÁN, CARMEN: *Spectacula. Teoría, Arte y Escena en la Europa del Renacimiento*, Universidad de Málaga, Málaga, 2001.
- HUIZINGA, JOHAN: *El otoño de la Edad Media*, Alianza, Madrid, 1996.
- LADERO QUESADA, MIGUEL ÁNGEL: *Las fiestas en la cultura medieval*, Debate, Barcelona, 2004.
- MADRUGA REAL, ÁNGELA: «Magnificencia urbana y Fiesta Real: Salamanca 1543. Elementos simbólicos en torno a la figura del Príncipe», en *Anales de Historia del Arte (Volumen Extraordinario)*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2008, pp. 103-120.
- MÁRTIR DE ANGLERÍA, PEDRO: *Epistolario. Documentos inéditos para la Historia de España*. tomo IX, Imprenta de Góngora, Madrid, 1955.
- GARCÍA MERCADAL, JOSÉ: *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, Aguilar, Madrid, 1952, pp. 433-548.
- MERINO PERAL, ESTHER: «De la guerra al espectáculo cortesano: el efímero en el torneo», en COLOMA MARTÍN, ISIDORO/SAURET GUERRERO, MARÍA TERESA/CALDERÓN ROCA, BELÉN/LUQUE RAMÍREZ, RAÚL (coords.): *Correspondencia e integración de las artes. CEHA 14 Congreso Nacional de Historia del Arte, vol. 1*, Universidad de Málaga, Málaga, 2003, pp. 317-336.
- PASCUAL MOLINA, JESÚS: *Fiesta y poder. La Corte en Valladolid (1502-1559)*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2013.
- : «Lujo y exhibición pública: el arte al servicio del poder en las recepciones a Doña Juana y Don Felipe», en ZALAMA, MIGUEL ÁNGEL (dir.): *Juana I en Tordesillas: su mundo, su entorno*, Ayuntamiento de Tordesillas, Valladolid, 2010, pp. 305-324.

- PORRAS GIL, MARÍA CONCEPCIÓN: *De Bruselas a Toledo. El viaje de los archiduques Felipe y Juana*, Universidad de Valladolid/Fundación Carlos de Amberes/Doce calles, Madrid, 2015.
- : «Fuego y agua a la luz de la crónica de Viena», en *Rev. Potestas. Estudios del mundo clásico e Historia del Arte* n° 10. Universitat Jaume I, Castellón, 2017, pp. 69-86.
- : «El Arte que se desvanece. Efímeros al servicio de la fiesta», en Zalama, Miguel Ángel/Martínez, María José/Pascual, Jesús (coords.): *El legado de las obras de arte. Tapices, pinturas, esculturas... Sus viajes a través de la historia*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2017, pp. 11-27.
- : «El poder estilizado. Entradas, fiestas y ademanes en la Castilla del siglo XVI», en *Estudio e Investigación. Biblioteca* n° 26. Aranda de Duero, 2011, pp.113-135.
- : «El Arte de recibir: fiestas y faustos por una princesa», en ZALAMA, MIGUEL ÁNGEL (dir.): *Juana I en Tordesillas: su mundo, su entorno*, Ayuntamiento de Tordesillas, Valladolid, 2010, pp. 239-258.
- ROSELL, CAYETANO: *Crónicas de los Reyes de Castilla, desde D. Alfonso X El Sabio, hasta los Reyes Católicos Don Fernando y Doña Isabel* (tomo III), Biblioteca de Autores Españoles. Madrid, 1898. Disponible en <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.cmd?id=8333>.
- SANZ LUCAS MARÍA JESÚS: «Festivas demostraciones de Nimega y Burgos en honor de la reina doña Ana de Austria», en *Boletín del Seminario de estudios de Arte y Arqueología de Valladolid (BSAA)*, tomo XLIX, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1983, pp. 375-395.
- VALBUENA BRIONES, ÁNGEL J.: «El mito de Eco y Narciso en Calderón», en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Barcelona, 21-26 de agosto de 1989*, Publicacions Universitàries, Barcelona, 1989, pp. 1147-1164. Disponible en https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/10/aih_10_2_025.pdf.
- VARELA LEDO, PILAR: *Relación verdadera del recibimiento que la ciudad de Burgos hizo a la reina doña Ana de Austria en 1570*, Universidad de la Coruña SIELAE, A Coruña, 2016.
- ZALAMA RODRÍGUEZ, MIGUEL ÁNGEL: *Vida cotidiana y arte en el palacio de la reina Juana I en Tordesillas* (2ª edición), Universidad de Valladolid, Valladolid, 2003.

LA PERVIVENCIA DE LOS IDEALES
DE CABALLERÍA EN LA IMAGEN DE PODER
DE LOS TUDOR: ENRIQUE VIII
Y LAS CAMPAÑAS FRANCESAS
(1512-1546)

THE PERVIVENCE OF THE CHIVALRY'S IDEALS
IN THE TUDORS' IMAGE OF POWER: HENRY VIII
AND THE FRENCH CAMPAIGNS
(1512-1546)

ANDRÉS ÁVILA VALVERDE
Universitat de València
<https://orcid.org/0000-0001-5575-3323>

Recibido: 08/05/2022 Evaluado: 29/09/2022 Aprobado: 26/10/2022

POTESTAS, N.º 22, enero 2023 | pp. 67-90
ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | <http://dx.doi.org/10.6035/potestas.6595>
Recibido: 08/05/2022 Evaluado: 29/09/2022 Aprobado: 26/10/2022

RESUMEN: como nueva dinastía, la precaria situación de los primeros Tudor, Enrique VII y Enrique VIII, en el trono de Inglaterra, los llevó a buscar diferentes fórmulas de legitimación. En este proceso fue clave el intento de vinculación con los grandes reyes medievales ingleses a través de la pervivencia de los ideales caballerescos. El presente estudio se centra en el análisis de la plasmación de dichos principios en la producción visual con tintes propagandísticos derivada de las campañas francesas de Enrique VIII, en la que se advierte la pervivencia de la imagen del rey como caballero hasta su abandono a partir de 1540.

Palabras clave: Los Tudor, Enrique VIII, ideales de caballería, revolución militar, siglo XVI, Inglaterra

ABSTRACT: as a new dynasty, the precarious situation of the first Tudors, Henry VII (1457-1509) and Henry VIII (1491-1547), on the throne of England led them to seek different formulas of legitimation. Key to this process was the attempt to link with the great English medieval kings through the survival of chivalric ideals. The present study focuses on the analysis of the expression of these principles in the visual production with propagandistic overtones derived from the French campaigns of Henry VIII, in which the persistence of the image of the king as a knight is noted until his abandonment to from 1540.

Keywords: The Tudor, Henry VIII, Chivalry ideals, Military Revolution, 16th century, Inglaterra

LA IMAGEN PALATINA TUDOR Y LOS IDEALES DE CABALLERÍA EN LA INGLATERRA TARDOMEDIEVAL

La dinastía de los Tudor logró hacerse con el trono de Inglaterra tras la derrota en la Guerra de los Cien Años (1337-1453) y la posterior guerra civil de las Dos Rosas (1455-1487). Esta compleja situación llevó a la nueva casa reinante a buscar métodos de legitimidad como heredera de la Corona inglesa.¹ De este modo, todos los sucesos pasados fueron narrados como preámbulo del reinado de la casa Tudor, gracias a las obras de cronistas como Polydore Vergil o Edward Hall.² En este contexto, los ideales de caballería tardomedievales pervivieron en la Inglaterra del siglo XVI debido a dicha necesidad de vincularse con el pasado. La caballería, que en inglés es *chivalry*, incluía a un grupo de hombres que compartían un mismo estatus privilegiado en toda Europa, concretado en elementos como blasones, escudos, armaduras, armas, torneos, caballos y, en especial, en el derecho a la guerra que justificaba su preeminencia social. Paulatinamente, fue relacionándose con el juego, la competición, el honor, el prestigio, la fiesta,

1. Respecto al ascenso de la casa Tudor, consultar JOHN RIGBY HALE: *Guerra y Sociedad en la Europa del Renacimiento (1450-1620)*, Madrid: Ministerio de Defensa, 1985, pp. 59-114, y THOMAS PENN: *Winter King: The Dawn of Tudor England*, Londres: Penguin, 2012.

2. Polydore Vergil (1470-1555) fue uno de los primeros cronistas en escribir una historia de la monarquía inglesa, la cual fue prolongada por Edward Hall, ca. 1547, hasta los dramas teatrales de Shakespeare, que pueden considerarse la culminación de esta campaña de legitimación de los Tudor. En el contexto hispánico encontramos la *Historia de Inglaterra con el fruto de los tiempos* de Rodrigo de Cuero, traducción de una crónica de los reyes de Inglaterra que el secretario de la princesa de Gales, Catalina de Aragón, trasladó del inglés al castellano en 1509 y que se encuentra actualmente en el Monasterio de El Escorial.

la poesía, los romances y los buenos modales. El mito caballeresco medieval se alejó de la violencia, para centrarse en la paz, en un largo proceso en el cual la Iglesia había condenado dicho ejercicio de la violencia y defendido una «guerra justa». Asimismo, a medida que la preeminencia social cambió de la riqueza terrateniente a la monetaria, el título de caballero fue desvirtuándose y el número de hombres que, por diversos motivos, se convertían en caballeros aumentó.³

Ahora bien, los ideales de caballería permanecieron en la literatura, siendo la caballeresca uno de los géneros más populares en la Inglaterra del siglo XVI. Desde el siglo XII, los cuentos del rey Arturo habían sido apoyados por los reyes ingleses que, como extranjeros, buscaban asociarse con un héroe nativo.⁴ Sin embargo, será en el siglo XV cuando el poeta Geoffrey Chaucer escriba los *Cuentos de Canterbury* e idealice la figura del caballero⁵ y William Caxton, entre 1484 y 1485, publique los ocho romances de *Le Morte d'Arthur*. Estos últimos fueron escritos por sir Thomas Malory, quien vuelve a convertir a Arturo en un gran héroe caballeresco.⁶

Por su parte, en 1523, John Bourchier, Lord Berners, bajo orden del propio Enrique VIII (1491-1547), tradujo las obras de Jean Froissart con el mismo objetivo: inspirar actos caballerescos.⁷ Tales historias conjugaban con la nueva idea de Baldassarre Castiglione, plasmada en su *Libro del cortesano* de 1528, donde afirmó que la caballería era el «principal y más propio oficio del cortesano».⁸ Su obra extenderá la conciencia del comportamiento «socialmente aceptable» en las cortes europeas, imbricándose perfectamente con la imagen idealizada de una clase dominante cuyos miembros se presentaban como perfectos caballeros.⁹ No obstante, esta literatura caballeresca también tuvo detractores. Así, entre los protestantes, Roger Ascham lamentó el día en que la obra de Malory fue leída en la Corte a expensas de la Biblia y vio en la Edad Media una relación demasiado estrecha con el catolicismo.¹⁰

3. LLUÍS RAMON I FERRER: «A propósito del ideal de caballería», en ESTHER CRUCES BANACO (coord.): *La organización militar en los siglos XV y XVI. II Jornadas Nacionales en Historia Militar*, Málaga: Cátedra de Castaños, 1993, pp. 203-206. A partir del siglo XV, el caballero feudal fue sustituido por el soldado de fortuna que servía a los Estados Modernos en su apuesta por una guerra total, ajena al ideal caballeresco.

4. El Mito Artúrico era el mito fundacional de la monarquía en las islas británicas y su tradición se remontaba a la *Historia Regum Britanniae* (1130-1136), donde el Arturo tardo-romano se convertía en un caballero medieval y su corte se hacía eco de las mesas redondas celebradas por los reyes ingleses.

5. MARÍA PURIFICACIÓN VILA: «Los ideales de la caballería en la sociedad medieval», *Epos: Revista de filología*, 10, 1994, pp. 412-414.

6. Caxton comentó en el prefacio: «aquí se puede ver noble caballerosidad, cortesía, humanidad, simpatía, amabilidad, amor, amistad, cobardía, asesinato, odio, virtud y pecado, pero ejercer y seguir la virtud...». SIR THOMAS MALORY: *La muerte de Arturo*, WILLIAM CAXTON (ed.) y OLIVER F. TORRES (trad.), Madrid: Ediciones Siruela, II, 1999.

7. Jean Froissart (c. 1337-1404) fue un cronista francés cuyas *Crónicas* se consideran la expresión más importante del renacimiento caballeresco durante el siglo XIV. CHRISTOPHER GRAVETT: *Knight. Noble Warrior of England 1200-1600*, Oxford: Osprey, 2008, p. 265.

8. BALDASSARRE CASTIGLIONE: *El Cortesano*, Madrid: Espasa-Calpe, 1984, p. 95.

9. JOSÉ JULIO MARTÍN ROMERO: «Pensamiento caballeresco y pensamiento cortesano en el tránsito hacia el Renacimiento», en *Tirant*, 20, 2017, pp. 183-198.

10. Recogido en la obra de Roger Ascham, *The Scholemaster*, 1570. CHRISTOPHER GRAVETT: *Tudor Knight*, Oxford: Osprey, 2006, pp. 54-55.

Por otro lado, la propaganda visual, objeto de este estudio, jugará también un papel clave en la legitimidad de los Tudor, desde los habituales árboles genealógicos en forma de rosal que entrelaza la rosa blanca de los York y la roja de los Lancaster, hasta la representación de Enrique VIII como caballero que lucha contra el tradicional enemigo francés. Incluso, esta retórica visual pervivirá a la aprobación del Acta de Supremacía y la separación de la Iglesia de Roma, a partir de 1530, que supondrán un punto de inflexión y que el monarca aprovechará en los retratos de Hans Holbein el Joven (1497-1543) para impulsar una visualidad regia inédita que muestre la nueva unión entre la Corona, la Iglesia y el Estado.¹¹

ENRIQUE VII, EL ÚLTIMO CABALLERO MEDIEVAL

En 1485 comenzó el reinado de Enrique VII (1457-1509), cuyo gobierno y corte estuvieron profundamente influidos por las tradiciones medievales. Hasta 1492, el monarca «siguió una política exterior agresiva, en relación con las exigencias de la caballería, el honor y el renombre».¹² En el campo de las artes, recurrió a la imagen del caballero, siguiendo la estela de monarcas ingleses anteriores, como Ricardo Corazón de León en Tierra Santa y Enrique V en Francia. Sus retratos, tanto en aspectos formales como en su uso, variaron bien poco del de sus predecesores, encontrándose vinculados con las relaciones diplomáticas y la intención de mostrar una espléndida expresión pública de estatus y poder. Es por ello que uno de los hitos más relevantes de su reinado, el matrimonio entre su heredero –Arturo, cuyo nombre provenía del héroe mítico–, y la infanta española Catalina Trastámara en 1501, puede considerarse el primer acto propagandístico inglés donde la caballería jugó un papel protagonista en los festejos nupciales.¹³ Asimismo, como representante de la nueva dinastía, buscó vincularse formalmente a la protección de la Iglesia a través del santo caballero San Jorge.¹⁴

11. DAVID HOWARTH: *Images of Rule: Art and Politics in the English Renaissance, 1485-1649*, Hampshire: Macmillan, 1997, pp. 50-54.

12. Potter y Currin sitúan ya en su reinado la intención de reclamar el territorio francés. DAVID POTTER: «Anglo-French relations 1500: The Aftermath of the Hundred Years War», *Journal of Franco-British Studies*, 28, 1999/2000, pp. 45-49; JOHN M. CURRIN: «The King's Army into the Partes of Breitaine: Henry VII and the Breton Wars, 1489-1491», *War in History*, 7, 2000, p. 379.

13. RAFAEL DOMÍNGUEZ CASAS: «Ceremonias y simbología hispano-inglesa, donde la Justa Real celebrada en el Palacio de Westminster en el año 1501 en honor a Catalina de Aragón, hasta la boda de Felipe II con María Tudor», *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 79, 1994, pp. 195-228 y Emma Luisa Cahill Marrón: *Arte y poder: negociaciones matrimoniales y festejos nupciales para el enlace entre Catalina Trastámara y Arturo Tudor*, Santander: UCrea, 2011.

14. CHRISTOPHER LLOYD y SIMON THURLEY: *Henry VIII, Images of a Tudor King*, Oxford: Phaidon, 1990, pp. 14-16.



Figura 1. Escuela flamenca, *La familia de Enrique VII con San Jorge y el dragón*, c.1503-9, óleo sobre tabla, 145,6 cm x 142,6 cm, The Royal Collection, Londres

En este sentido, el cuadro de *La familia de Enrique VII con San Jorge y el dragón* (fig. 1) responde a este propósito y en él la familia Tudor fue retratada como fieles devotos y servidores de la fe cristiana a través de la mediación de San Jorge, patrón de Inglaterra y de los caballeros. De forma convencionalizada, el grupo de orantes es representado arrodillado ante el santo, con un estatismo que contrasta con el dinamismo de la escena superior donde la bestia se abalanza sobre San Jorge. El tipo iconográfico es poco usual, siendo más común el momento posterior, cuando el santo ha derrotado finalmente al dragón y que suele interpretarse como el triunfo de la santidad sobre el mal. Sin embargo, en este caso, San Jorge, en desventaja por la pérdida de su lanza, enfrenta al monstruo sin desanimarse, representando más bien al caballero que enfrenta la adversidad con ecuanimidad. De este modo, la

imagen religiosa se transforma en otra caballeresca, donde destaca la valentía por encima de la victoria. Enrique VII asume así el papel convencional de los reyes ingleses bajo la protección de los santos tradicionales y, por inferencia, el de la Iglesia; pero también el ideal de caballería, relacionado con la propia Orden de San Jorge revivida bajo su gobierno. Este renacimiento de las antiguas órdenes caballerescas estuvo estrechamente relacionado con un ideal de magnificencia, pues el grandioso príncipe era también caballero.¹⁵

ENRIQUE VIII, ENTRE EL TORNEO Y LA GUERRA

Tras la muerte de Enrique VII en 1509 comenzó, según Steve Gunn, «una política exterior de bravuconería caballeresca y una política interior caballeresca de magnanimidad y magnificencia»,¹⁶ por parte de Enrique VIII, quien había crecido en una corte ya cautivada por lo caballeresco. En honor a su entronización en la víspera del día de San Jorge, Thomas More le dedicó un poema donde señalaba que «entre mil compañeros nobles, el rey destaca como el más alto, y su fuerza se ajusta a su majestuoso cuerpo. Su mano es tan hábil como su corazón es audaz...»¹⁷. Esta fuerza y juventud, junto con los recuerdos romantizados de las grandes victorias inglesas sobre los franceses, provocaron en Enrique VIII la búsqueda constante de la gloria a través del campo de batalla, recreando las gloriosas hazañas del Príncipe Negro y de Enrique V.¹⁸ Desde su primera experiencia militar, pudo dar muestra de sus conocimientos marciales y crear una opinión excelente sobre su valor. De este modo, Enrique VIII buscó la gloria a través de logros tangibles como la guerra y la diplomacia, pero también «luchó a la sombra de sus antepasados... por un lugar honorable en la historia de su país».¹⁹

A principios del siglo XVI, ser un verdadero rey significaba tanto vencer a los mejores a nivel nacional –participando en los pasatiempos caballerescos de

15. HOWARTH: *Images of Rule: Art and Politics in the English Renaissance, 1485-1649*, pp. 158-159.

16. STEVE GUNN: «Chivalry and the Politics of the Early Tudor Court», en Sydney Anglo (ed.), *Chivalry in the Renaissance*, Woodbridge: Boydell, 1990, p. 127.

17. THOMAS MORE «Poema sobre la coronación de Enrique VIII», 1509. DAVID STARKEY (ed.): *Rivals in Power. Lives and Letters of the Great Tudor Dynasties*, Londres: MacMillan, 1990, p. 30. Su coronación en el palacio de Westminster fue seguida de un banquete en el que el campeón hereditario del rey desafió a cualquiera que negara el título de Enrique VIII al trono y, finalmente, hubo justas.

18. En una carta del 26 de abril de 1509, el embajador veneciano informó que «inmediatamente después de su coronación juró hacer la guerra al rey de Francia», en SUSAN DORAN: *England and Europe in the Sixteenth Century*, Basingstoke: Palgrave, 1998, pp. 13-30; DAVID POTTER: «Foreign Policy», en DIARMAID MACCULLOCH (ed.): *The Reign of Henry VIII: Politics, Policy and Piety*, Londres: Palgrave, 1995, pp. 101-133; CLIFFORD SL DAVIES: «Henry VIII and Henry V: The Wars in France» en JOHN L. WATTS (ed.): *The End of the Middle Ages? England in the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, Sutton: Stround, 1998, pp. 235-262.

19. STEVE GUNN: «The French Wars of Henry VIII», en JEREMY BLACK (ed.): *The Origins of War in Early Modern Europe*, Edimburgo: John Donald, 1987, p. 47.

caza, justas y amor cortés–, así como triunfar militarmente a nivel internacional. Los torneos disminuían la amenaza de los señores inquietos y eran vistos como reflejo de la magnanimidad del gobernante y de la riqueza de los miembros de su corte.²⁰ Estos espectáculos, con unas normas preestablecidas, destacaban en la suntuosidad de la puesta en escena y en el aspecto de los propios contendientes.²¹ Mientras tanto, las damas de la corte solo podían participar como espectadoras y limitar su ámbito de acción a bailes, mascaradas o fiestas de disfraces que a menudo formaban parte de entretenimientos más elaborados, incluyendo concursos alegóricos, obras breves, interludios musicales y simulacros de torneos en interiores donde los combatientes se arrojaban frutas y dulces.

El éxito de Enrique VIII en el uso del espectáculo y la pompa en pos de ganarse la adulación de sus súbditos fue absoluto. Desde joven se preparó para la guerra con hazañas en los torneos, como en el de febrero de 1511, que supuso todo un ensayo de su invasión a Francia en 1513.²² Además, aumentó el número y la atención prestada por los embajadores a los torneos debido a su participación. En ellos, Enrique VIII mostró su propia habilidad, fuerza y gracia, pero también el favor de los cortesanos que eligió para acompañarlo, como el ascenso del duque de Suffolk, Charles Brandon, quien demostró su aptitud para las dos actividades más relevantes del cortesano Tudor: las justas y el amor cortés.²³

En *El rollo del torneo de Westminster de 1511* (fig. 2) encontramos el primer retrato caballeresco conocido del monarca. De manera cíclica, observamos la procesión triunfal y el propio torneo, en el que el rey, como *Coeur Loyal*, aparece rompiendo su lanza contra un oponente.²⁴ De esta forma, el pergamino proporciona un registro icónico de las procesiones y justas que tuvieron lugar en las arenas o *tiltyards* de Westminster, creadas «ex professo» para celebrar el torneo de 1511, con motivo del nacimiento del príncipe Enrique, duque de Cornualles, su primer heredero varón. La reina Catalina

20. GRAVETT: *Knight. Noble Warrior of England 1200-1600*, pp. 186-190. STEVE GUNN: «The Early Tudor Tournament», en STARKEY (ed.): *Henry VIII, A European Court in England*. Londres: Collins & Brown, 1991, pp. 47-50; ROY STRONG: *Art and Power*, Suffolk: Boydell, pp. 11-16.

21. Las partidas de gastos en vistosas vestimentas, junto a rasgos derivados de la organización o los premios que se entregaban, muestran la relevancia de estos juegos caballerescos como escenario de representación de las complejas relaciones de poder. MOLINA PASCUAL, JESÚS F.: «Magnificencia y poder en los festejos caballerescos de la primera mitad del siglo XVI», en RODRÍGUEZ MOYA INMACULADA y MÍNGUEZ VÍCTOR (dirs.): *Visiones de un imperio en fiesta*, Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2016, pp. 121-143.

22. STRONG: *Art and Power*, pp. 16-19.

23. Su ascenso puede rastreadse a través de los trajes que se le proporcionaron para las festividades de la Corte, que coincidían cada vez más con los del propio monarca. STARKEY (ed.): *Rivals in Power. Lives and Letters of the Great Tudor Dynasties*, pp. 8-10.

24. Un hecho que las fuentes demuestran que nunca ocurrió. *Chronicle of London*, 374; Robert Fabyan, antiguo maestro de la *Draper's Company*, presenció el espectáculo y destacó la «excelencia de la persona del rey» y «el coste excesivo» de los carros, pabellones y vestuarios, que superaron las 20.000£. M. R. McLAREN: «Fabyan Robert (d. 1513)», *ODNB*, citado en DALE HOAK: «The legacy of Henry VIII», en MARK RANKIN, CHRISTOPHER HIGHLEY y JOHN N. KING (ed.): *Henry VIII and his afterlives. Literature, Politics, and Arts*, Cambridge: Cambridge University Press, 2009, p. 58.

de Aragón es fácilmente reconocible, pues se sitúa en un trono cubierto con dosel junto a sus damas en unas gradas construidas y decoradas para la ocasión desde donde observan justar al monarca.²⁵

Los torneos tenían un importante factor político y Enrique VIII los utilizó para impresionar a los embajadores extranjeros que escribirían informes sobre su riqueza y poder. Los combates le permitieron mostrar su dominio físico y proyectar la imagen de un potentado políticamente poderoso frente a sus oponentes.²⁶ Muchos de sus torneos se organizaron con tales fines diplomáticos, como los celebrados en Greenwich en 1517 y 1527, cuyo complejo de Greenwich Tiltyard fue uno de los más espectaculares de la corte Tudor. En 1527, con ocasión de la firma del tratado de Westminster, fue ampliado con un espacio para banquetes y un teatro para la recepción de los embajadores franceses. En conjunto, las justas, banquetes y disfraces celebrados aquel 5 de mayo fueron considerados los más lujosos de la Inglaterra del Renacimiento.²⁷



Figura 2. Taller de Thomas Wriothesley, fragmento de Enrique VIII justando en *El rollo del Torneo de Westminster de 1511*, c.1511. College of Arms, Londres

25. Este fastuoso torneo fue uno de los primeros de estilo borgoñón celebrados en Inglaterra. No fue hasta finales del reinado de Enrique VII que la influencia borgoñona comenzó a dar forma a los torneos ingleses. SYDNEY ANGLO (ed.): *The Great Tournament Roll of Westminster: A Colotype Reproduction of the Manuscript*, I-II, Oxford: Clarendon, 1968, pp. 35-36. Es por ello que, bajo la apariencia de una narración alegórica, el desafío del *Westminster Tournament Challenge* dictó el propósito de la justa y los aspectos del combate. Este pergamino, escrito en una sola pieza, mide 460 mm x 354 mm. Su tamaño permite presentarlo en el propio torneo. ANGLO (ed.): *The Great Tournament Roll of Westminster: A Colotype Reproduction of the Manuscript*, pp. 116-133; ANGLO SYDNEY: «Archives of the English Tournament: Score Cheques and Lists», *Journal of the Society of Archivists*, II, 4, 1961, pp. 153-162; SYDNEY ANGLO: «Financial and Heraldic Records of the English Tournament», *Journal of the Society of Archivists*, III, 1, 1962, pp. 183-195.

26. ALAN YOUNG: *Tudor and Jacobean Tournaments*, Nueva York: Sheridan House, 1987.

27. EDWARD HALL: *Hall's Chronicle: Containing the History of England, during the Reign of Henry the Fourth, and the Succeeding Monarchs, to the End of the Reign of Henry the Eighth, in which are Particularly described the Manners and Customs of those Periods. Carefully Collated with the Editions of 1548 and 1550*, Londres: J. Johnson, 1809, pp. 164-165 y pp. 722-723; SUSAN FOISTER: *Holbein in England*, Londres: Tate, 2006, pp. 121-128; Sydney Anglo: *Spectacle, Pageantry, and Early Tudor policy*, Oxford: Clarendon Press, 1969, pp. 209-224; DAVID STARKEY (ed.): *Henry VIII, A European Court in England*, Londres: Collins & Brown, 1991, pp. 54-58.

En el campo de batalla o en el torneo, los príncipes y nobles elegían su armadura no solo por el propósito práctico de protección, sino también por ser un medio de ostentación de masculinidad, estatus y poder. El uso de una armadura completa estaba estrechamente relacionado con «la construcción del aristócrata y el honor de un caballero», en la medida en que encarnaba la «rigidez de la masculinidad» ideal.²⁸ Junto con las representaciones visuales, las armaduras desempeñaban un papel resonante en la reinención cultural de Enrique VIII, quien contaba con una gran colección. Una de sus primeras armaduras, probablemente factura del flamenco Guillem Mayot fue un regalo del emperador Maximiliano I, hacia 1510. Su programa iconográfico se atribuye a otro flamenco, Paul Greenwich, e incluye las cruces de la Orden del Toisón de Oro, con la que el monarca había sido galardonado en 1505.²⁹ El rey mandó establecer en Greenwich un pequeño taller real en 1511, atendido por italianos y flamencos, muchos de los cuales habían trabajado para el emperador.³⁰ En él se realizó, alrededor de 1515, la conocida como *The Silvered and Engraved Armour*, plateada en su totalidad y con un grabado dorado realizado por Paul van Vrelant de Bruselas en Greenwich, que incluye una armadura de caballo, probablemente flamenca, factura de Martin van Royne. La decoración conmemora el matrimonio de Enrique VIII y Catalina de Aragón a través de un patrón de vegetación con volutas, granadas, la rosa Tudor, las iniciales entrelazadas de Henry y Katherine, el yugo con las flechas de los Reyes Católicos y el *Porticullis* de los Beaufort. En el peto, hay una figura de San Jorge matando al dragón y en el dorso una de Santa Bárbara, así como escenas de la vida de ambos santos en la armadura del caballo.³¹ Tanto el pergamino como sus armaduras demuestran como el joven monarca eligió la gloria marcial e hizo suyo el código de caballería, comenzando su reinado como guerrero e inclinándose por lo espléndido y lo heroico, al igual sus contemporáneos Francisco I o Carlos V, quienes también buscaron el éxito militar en la política internacional.

Respecto a las guerras, las primeras en la década de 1520 fueron esencialmente una pugna por el dominio de Europa entre la Francia de los Valois y el Imperio de los Habsburgo. La participación de Enrique VIII supuso la

28. CHRISTOPHER HIGHLEY: «The remains of Henry VIII», en MARK RANKIN, CHRISTOPHER HIGHLEY y JOHN N. KING (ed.): *Henry VIII and his Afterlives. Literature, Politics and Arts*, pp. 165-166.

29. CLAUDE BLAIR: *The Emperor Maximilian's Gift of Armour to King Henry VIII and the Silvered and Engraved Armour at the Tower of London*, Oxford: Society of Antiquaries of London, 1965.

30. KAREN WATTS: «Henry and the Founding of Greenwich Armouries», en DAVID STARKEY (ed.): *Henry VIII, A European Court in England*, Londres: Collins & Brown, 1991, pp. 42-47. Una de las primeras armaduras fabricadas data de alrededor de 1515 y fue usada en los desfiles del torneo de 1516. Se encuentra completamente grabada, punteada y cubierta de plata y oro. ARTHUR RICHARD DUFTY: *European Armour in the Tower of London*, Londres: Her Majesty's Stationery Office, 1968, pp. 14-21.

31. THOM RICHARDSON: *The Armour and Arms of Henry VIII*, Londres: Royal Armouries, 2017, pp. 9-23. Más información al respecto la encontramos en el catálogo de la exposición «Henry VIII. Arms and the man», Londres: Royal Armouries, 2010.

inversión de una gran cantidad de tiempo y dinero en ellas, con el propósito de hacerse un lugar como superpotencia dentro del panorama internacional y cumpliendo con la cultura política distintiva de la realeza inglesa que hacía de la guerra en pos de la Corona francesa su *raison d'être*.³² Estas glorias militares, tan importantes para el soberano, incidieron en su imagen, donde conjugó la idea del guerrero y conquistador con la reevaluación política, intelectual y espiritual de la posición del rey tras la Reforma anglicana.

Enrique VIII logró una imagen de sí mismo que ha perdurado durante siglos y que no se limitó a los círculos de la corte, sino que se difundió con una amplitud sin precedentes, gracias al desarrollo de la imprenta y el grabado. El *Mural de Whitehall* (copia de Remigius van Leemput según Hans Holbein, 1667, The Royal Collection, Londres), cuya finalidad era conmemorar su triunfo y la naturaleza fecunda de la dinastía,³³ se convirtió en el primer ejemplo de la popular pose de Enrique VIII y en el retrato original de una gran cantidad de copias como la conservada en la Walker Art Gallery de Liverpool (a partir de 1537). De cuerpo entero, enjoyado y con una rica indumentaria, muestra su majestad a través de su imponente postura, soberbia y agresiva, con las piernas firmemente apoyadas, la mirada desafiante y los brazos dispuestos en jarras, como los de un guerrero, sosteniendo unos guantes en una mano y en la otra, una daga. El ángulo de los hombros, la posición de los pies, la inclinación del tocado y la caída de los brazos crean un ritmo interno que evoca la sensación de una poderosa presencia física que se apodera del espacio. De este modo, sus retratos combinan una elocuente demostración de poder y masculinidad con el lujo de un príncipe del Renacimiento.³⁴

Tal y como advirtió Roy Strong, esta pose deriva de otras representaciones masculinas como el *San Jorge* de Donatello (c. 1416, Museo Nazionale del Bargello, Florencia) o el *San Miguel* de Perugino (c. 1499, National Gallery, Londres), una tradicional fórmula del héroe desarrollada en la Florencia del siglo xv,³⁵ también presente en el retrato de Carpaccio, *Joven caballero en un paisaje* (1510, Colección Thyssen-Bornemiza, Madrid) o en los retratos seculares del artista alemán Lucas Cranach, a partir de 1514. Si bien es poco probable que Holbein se inspirase de forma directa en algunas de estas fuentes, la popularidad del esquema compositivo lo haría apropiado para la representación de soldados, caballeros y gobernantes. En este sentido, el retratista alemán logró mostrar al monarca inglés como emperador y caballero,

32. GRAVETT: *Tudor Knight*, pp. 7-9; Gunn: «The French Wars of Henry VIII», pp. 28-47; DAVIES: «Henry VIII and Henry V: The Wars in France», pp. 235-262.

33. La muerte de Jane Seymour, resultado de dar a luz a un anhelado heredero, fue el motivo final de su comisión en 1537. ROY STRONG: *Holbein and Henry VIII*, Londres: The Paul Mellon Foundation, 1967, pp. 23-42; HOWARTH: *Images of Rule: Art and Politics in the English Renaissance, 1485-1649*, pp. 79-89.

34. El estudio de referencia respecto a la magnificencia en la Corte de Enrique VIII, concretamente en los ropajes, es el de MARIA HAYWARD (ed.): *Dress at the Court of King Henry VIII*, Nueva York: Routledge, 2007.

35. STRONG: *Holbein and Henry VIII*, pp. 37-44.

vinculando su pose con la de los citados santos –héroe militares de Dios–, y, aunque no porte armadura, su aspecto regio y combativo se transmitía a través de esta retórica visual.³⁶

LA PRODUCCIÓN PICTÓRICA DE LAS CAMPAÑAS FRANCESAS

En esta línea, encontramos una serie de pinturas que siguen la tradición de registrar eventos significativos en el reinado de un monarca. Estas grandes obras con episodios de carácter militar mostraban uno o varios momentos relevantes a modo de resumen de los acontecimientos y servían como testimonio de las batallas. Tras el banquete del 6 de mayo de 1527, Enrique VIII enseñó a sus invitados franceses el enorme lienzo que había encargado a Holbein dedicado a su victoria sobre Luis XII en la batalla de Thérouanne en 1513. Esta obra, ahora perdida, se encontraba en la Banqueting House de Greenwich.³⁷ Afortunadamente, sobreviven dos series de pinturas históricas que representan dichos logros militares y diplomáticos del monarca Tudor. En la Colección Real, hay cuatro pinturas a gran escala sobre la primera campaña francesa de 1513 y las posteriores negociaciones diplomáticas de la década de 1520, que formaron parte de un corpus propagandístico centrado en las guerras continentales. No conocemos su ubicación original, pero una posibilidad sería el Palacio de Whitehall, donde estarían incorporadas en la arquitectura a modo de friso. En *El Campo de la Tela de Oro* o *El Embarque en Dover*, la imagen del monarca está basada en la creada por Holbein, si bien el resto de las pinturas –por los atuendos y las arquitecturas– denotan una fecha anterior. Finalmente, sobreviven copias de un gran mural dedicado a las últimas campañas, que estuvo situado en el comedor en Cowdray House, en Sussex.³⁸

La Batalla de Guinegate y el *Encuentro entre Enrique VIII y el emperador Maximiliano I* son dos lienzos de grandes dimensiones encargados en 1544 y pertenecientes a la primera campaña del rey contra Francia, en 1513. La *Batalla de Guinegate* o *Battle of Spurs* (fig. 3) prueba cuánto soñaba Enrique VIII con la guerra de caballería, esencial en la búsqueda de la gloria.³⁹ Enrique VIII llegó a Calais con una gran fuerza y asedió Thérouanne

36. String afirma que «parte de la explicación de las piernas a horcajadas puede residir en las dimensiones y formas de la armadura diseñada para ser usada por los que montan a caballo». TATIANA C. STRING: «Projecting masculinity: Henry VIII's codpiece», en MARK RANKIN, CHRISTOPHER HIGHLEY y JOHN N. KING, (ed.): *Henry VIII and his Afterlives. Literature, Politics, and Art*, pp. 143-159.

37. Sobre la pintura perdida de Holbein de la batalla de Thérouanne. FOISTER: *Holbein in England*, pp. 121-123. HALL: *Hall's Chronicle: Containing the History of England, during the Reign of Henry the Fourth, and the Succeeding Monarchs, to the End of the Reign of Henry the Eighth, in which are particularly described the Manners and Customs of those Periods. Carefully Collated with the Editions of 1548 and 1550*, p. 722.

38. CHRISTOPHER LLOYD y SIMON THURLEY: *Henry VIII, Images of a Tudor King*, Oxford: Phaidon, 1990, p. 45.

39. DALE HOAK: «The legacy of Henry VIII», en MARK RANKIN, CHRISTOPHER HIGHLEY y JOHN N. KING (ed.): *Henry VIII and his afterlives. Literature, Politics, and Arts*, Cambridge: Cambridge University

con el apoyo de Maximiliano I. Cuando los franceses les atacaron, en un intento de reabastecer la ciudad, fueron repelidos por la artillería y perseguidos por la caballería inglesa y borgoñona, como advertimos en la obra. Por ello, el combate fue también conocido como «la batalla de las espuelas» debido al apuro con el que los caballeros franceses abandonaron la batalla.⁴⁰ En el lienzo, la carga de la caballería inglesa está representada a la izquierda, con Théroouanne asediado y el campamento detrás. Este suceso fue alabado durante todo el reinado de Enrique VIII como el gran encuentro en el que la caballería francesa fue derrotada por la inglesa. No fue una gran victoria, pero la ciudad de Théroouanne se rindió y poco después la siguió la de Tournai. Debido a ello, el monarca inglés declaró como exitosa su campaña contra Francia.⁴¹

El *Encuentro entre Enrique VIII y el emperador Maximiliano I* (fig. 4) muestra, de manera simultánea, los principales acontecimientos de la campaña a través de cuatro bandas horizontales. El emperador y el rey, ambos a caballo, son representados en el centro del primer plano. Vuelven a mostrarse a media distancia entre divisiones de infantería y artillería, junto a sus respectivas tiendas con los escudos de armas, el del emperador a la izquierda y el de Enrique VIII a la derecha. Se trata del momento en el cual los soberanos se conocieron, antes del enfrentamiento, y confirmaron su alianza, la cual celebraron con un torneo. En el plano central se desarrolla la batalla de Guinegate, mientras que en el fondo se encuentran las ciudades de Théroouanne (izquierda) y Tournai (derecha), ambas bajo asedio. El vigor con el que se ha representado el choque de los ejércitos en el centro de la composición no disuade al artista de prestar atención a una cantidad considerable de detalles: las trompetas, las carpas, las armaduras de los caballeros y los caballos portadores de los emblemas personales, etc. Más allá de la batalla, el éxito del encuentro se evidencia en la influencia que ejerció Maximiliano I, un experto propagandista, en Enrique VIII gracias a la estrecha relación que lograron.⁴² Asimismo, tanto la propia batalla como el encuentro fueron ampliamente reproducidos a través de relieves, lienzos y grabados como el realizado por Alberto Durero y Hans Springinklee en 1515.

Press, 2009, p. 65.

40. JOHN RIGBY HALE: *Guerra y Sociedad en la Europa del Renacimiento (1450-1620)*, Madrid: Ministerio de Defensa, 1985, pp. 30-43.

41. CHRISTOPHER GRAVETT: *Tudor Knight*, Oxford: Osprey, 2008, pp. 48-53.

42. En una carta del embajador inglés, Robert Wingfield, a Enrique VIII, Maximiliano I afirmaba: «first, I desire you to make my most hearty and affectuous recommendations unto my most dear and well beloved brother, the King your master, which by word doth call me father; and I do call him son [...]; for in effect his bounty, kindness, affection, and comfort hath been and is so medicinable to me, that he is to be esteemed and taken for my father, and I for his son: insomuch that he shall be sure to have me at all times and in all points that may be in my power as glad and as desirous to advance all that may be to his honour and laud as though I were his proper son, and also in all things that may be to his weal and surety as though I were his natural and lygytyme father...», en: JOHN SHERREN BREWER et al. (ed.): *Letters and Papers, Foreign and Domestic, Henry VIII*, II, Londres: Her Majesty's Stationery Office, 1901, p. 549.



Figura 3. Escuela flamenca, *La batalla de Guinegate*, c.1513, óleo sobre lienzo, 131,5 cm x 264,2 cm, The Royal Collection, Londres



Figura 4. Escuela flamenca, *Encuentro entre Enrique VIII y el emperador Maximiliano I*, c.1513, óleo sobre lienzo, 99,1 cm x 205,7 cm, The Royal Collection, Londres

Los fracasos militares y la influencia del cardenal Wolsey llevaron a Enrique VIII a optar por un papel pacificador y la primera alianza anglo-francesa se selló a través del Tratado de Londres, el 2 de octubre de 1518. La paz se celebró con una reunión pública con su homónimo francés, Francisco I, en 1520. El rey embarcó en Dover, acompañado por la Catalina de Aragón y un séquito de más de cinco mil acompañantes. Como parte de esta campaña propagandística se realizaron dos lienzos *El embarque de Enrique VIII en Dover* (fig. 5) y *El*

campo de la Tela de Oro (fig. 6). Ambas obras atestiguan el poder organizativo de la administración Tudor. En *El embarque*, ondean las banderas con la cruz de San Jorge y las embarcaciones están decoradas con las armas reales. Las velas doradas y la representación de Enrique VIII, siguiendo el esquema compositivo *holbeniano*, señalan posiblemente al *Grace-de-Dieu*, el barco del rey. Gracias a ello, podemos datar las obras a finales de la década de 1530.⁴³

El encuentro entre Enrique VIII y Francisco I en 1520, representado en el *Campo de la Tela de Oro*, duró dieciocho días y fue descrito como uno de los mayores espectáculos de la época.⁴⁴ Sin duda, uno de los momentos más sensacionalistas de la panoplia caballeresca, incluso su nombre derivó de la suntuosidad de los materiales utilizados por ambos séquitos en las carpas y pabellones. Se celebró en Balinghem, en ese período territorio inglés, y cada monarca iba acompañado de la flor y nata de su nobleza. Celebraron lujosos banquetes a gran escala, espléndidos torneos, tiro con arco, una gran misa en la que cantaron los coros de ambas capillas reales, y frecuentes mascaradas y bailes. Todo se dispuso para proporcionar igualdad entre Enrique VIII y Francisco I, como el valle donde tuvo lugar la primera reunión, cuyas áreas habían sido previamente igualadas. Ambos reyes, de similar edad, deseaban ser vistos como grandes príncipes del Renacimiento, con magníficas cortes que suponían garantías de respeto mutuo y de paz.⁴⁵ Las reinas, Catalina de Aragón y Claudia de Francia, junto con los espectadores, se situaron en gradas desde las que observaron a los caballeros desfilar y reverenciarlas antes de justar. Los dos reyes tomaron parte activa y rompieron muchas lanzas, aunque en las reglas del torneo acordaron que lucharían como hermanos de armas, de esta forma no pelearían entre sí y evitarían la vergüenza de una derrota. Todos los eventos se formalizaron de acuerdo con los ideales caballerescos. Un «árbol del honor», visible en la esquina superior derecha del lienzo, personificó esta naturaleza: un espino, símbolo de Enrique VIII, y un arbusto de frambuesa, insignia de Francisco I, se entrelazaban para permitir que los participantes colgaran sus escudos y mostraran de su intención de justar. La competencia afable, pero intensa y extravagante, ofreció a toda Europa una imagen de estrecha amistad que permaneció en el recuerdo como uno de los momentos más extraordinarios debido a su alarde de caballería.⁴⁶

43. CHRISTOPHER LLOYD y SIMON THURLEY: *Henry VIII, Images of a Tudor King*, Oxford: Phaidon, 1990, pp. 48-49.

44. GLENN RICHARDSON: *The Field of the Cloth of Gold*, New Haven: Yale University Press, 2020.

45. RICHARD GRAFTON: *Grafton's Chronicle: or Chronicle at Large 1569*, I-II, Londres: J. Johnson et al., 1809, pp. 1036-1043.

46. E. Hall describe el final del torneo donde una impresionante exhibición de hombres representó varios héroes históricos y mitológicos. HALL: *Hall's Chronicle: Containing the History of England, during the reign of Henry the Fourth, and the Succeeding Monarchs, to the End of the Reign of Henry the Eighth, in which are Particularly Described the Manners and Customs of those Periods. Carefully Collated with the Editions of 1548 and 1550*, pp. 215-216.



Figura 5. Escuela británica, *El embarque de Enrique VIII en Dover*, c.1530-1540, óleo sobre lienzo, 168,9 cm x 346,7 cm, The Royal Collection, Londres

En concreto, el lienzo *Campo de la Tela de Oro* se compone desde una perspectiva inglesa, ya que es Enrique VIII quien entra en la ciudad de Guines, vista en la mitad izquierda de la pintura, acompañado por la reina Catalina de Aragón y su primer ministro, el cardenal Thomas Wolsey, artífice de la paz. En cambio, los franceses se asentaron en la ciudad de Ardres, más allá de las justas.⁴⁷ Además, la composición está dominada por la pieza central del campamento inglés: un palacete erigido para la ocasión. Esta construcción efímera contaba con cuatro bloques, un patio central y una extensa galería de vidrio. Sus cimientos, el potente arco del portón y la torre eran de ladrillos; pero el armazón, importado de los Países Bajos, era de madera y las paredes y el techo estaban compuestos por un lienzo pintado a modo de trampantojo que sugería materiales más sólidos. Finalmente, unas esculturas de lanzadores de piedras coronaban la fachada, frente a la cual, dos fuentes de vino imitaban a la que se hallaba en Hampton Court.⁴⁸ En el fondo de la composición, observamos el pabellón dorado donde se situó la reunión entre los reyes y, en la esquina superior derecha, una de las numerosas justas y torneos que celebraron.

47. CHRISTOPHER GRAVETT: *Tudor Knight*, Oxford: Osprey, 2008, p. 4.

48. CHRISTOPHER LLOYD y SIMON THURLEY: *Henry VIII, Images of a Tudor King*, Oxford: Phaidon, 1990, p. 53.



Figura 6. Escuela británica, *Campo de la Tela de Oro*, c.1545, óleo sobre lienzo, 168,9 cm x 347,3 cm, The Royal Collection, Londres

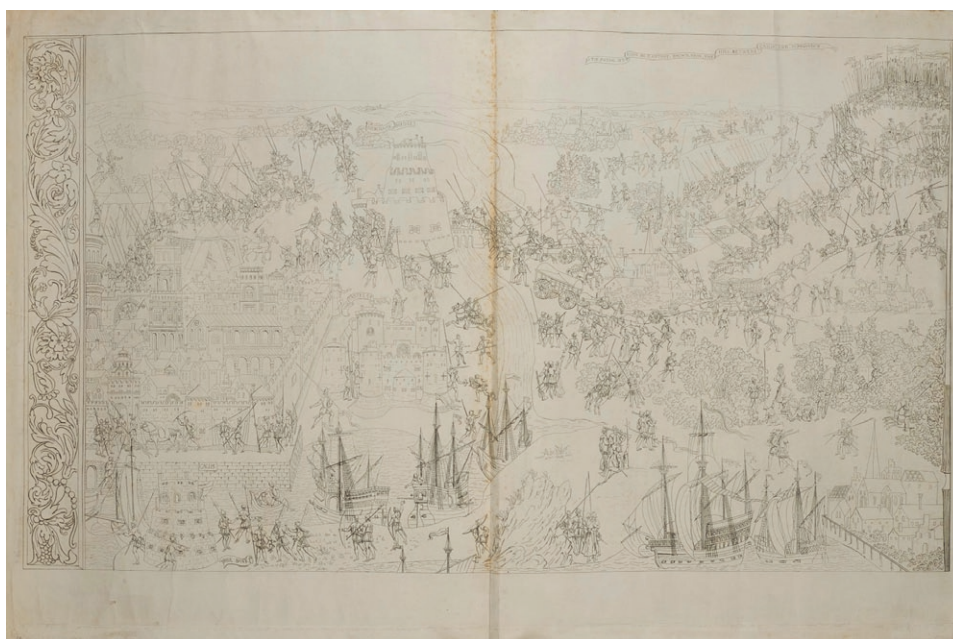


Figura 7. James Basire El Viejo, *La partida de Enrique VIII de Calais el 25 de julio de 1544*, 1788, 515 mm x 890 mm, © Royal Academy of Arts, Londres

Todo el programa, desde los palacios y pabellones hasta los torneos y banquetes suntuosos, puede considerarse como la muestra del último florecimiento de los ideales de la caballería medieval, en un intento de establecer relaciones amistosas entre las naciones utilizando el lenguaje internacional de caballería originado en la corte borgoñona.⁴⁹

EL FIN DE LA VISUALIDAD DE LA CABALLERÍA INGLESA

Hasta su destrucción debido a un incendio en 1793, Cowdray House en Sussex contenía una colección de paneles que mostraban cuatro episodios dedicados a las últimas guerras francesas de la década de 1540. Estos fueron grabados por James Basire poco antes de su pérdida y sus impresiones se conservan en el álbum *British School I* en The Royal Academy of Arts de Londres. Se tratan de *La partida de Enrique VIII de Calais el 25 de julio de 1544* (fig. 7), *El embarque de Enrique VIII en Marquison en 1544* (fig. 8), *El asedio de Boulogne por Enrique VIII en 1544* (fig. 9) y *El campamento de las fuerzas británicas cerca de Portsmouth en 1545* (fig. 10). En todas estas imágenes podemos observar cómo, durante su reinado, el ejército medieval inglés –de arqueros e infantería– se transformó en un ejército moderno pertrechado con armas de fuego y picas. Así como la sustitución, paulatina, de la caballería pesada tradicional, sostén de las aristocracias, por otra más ligera.⁵⁰ Sin embargo, este hecho no significó la pérdida del servicio militar a la Corona, principal justificación de la riqueza y el estatus de la nobleza.

La obra de Cowdray House ilustra la fatídica campaña final contra los franceses. Los edificios, las figuras y la composición en general son similares a *El Campo de la Tela de Oro*, presentando una serie de episodios simultáneos. Sin embargo, en las ilustraciones anteriores, Enrique VIII se mostraba como un gran caballero, ahora, ausente en estas últimas obras, evidencia un cambio de actitud respecto a la visualidad del monarca. Más allá de este hecho, el rey –veterano, corpulento y enfermo–, no dejó de dirigir personalmente sus ejércitos. Junto con sus tropas desembarcó en Calais en 1544, para dirigirse a Boulogne y acampar en la ciudad Marquison (fig. 8), la cual resistió dos meses el asedio hasta que se rindió (fig. 9). Esta victoria exigua animó

49. DAVID STARKEY (ed.): *Rivals in Power. Lives and Letters of the Great Tudor Dynasties*, Londres: MacMillan, p. 57.

50. JAMES RAYMON: *Henry VIII's Military Revolution. The Armies of Sixteenth-Century Britain and Europe*, Londres-Nueva York: Tauris Academic Studies, 2007, pp. 2-3. Christopher Gravett: *Tudor Knight*, Oxford: Osprey, 2008, pp. 13-15. A las puertas del Renacimiento se dio un fenómeno conocido como Revolución Militar que supuso el perfeccionamiento del armamento de pólvora y el entrenamiento de una infantería mixta formada por arcabuceros, rodeleros y piqueros. Eltis David: *The Military Revolution in Sixteenth-Century Europe*, Londres: Bloomsbury, 1995, pp. 103-104.

al viejo monarca, más el alto coste de la campaña, alrededor de 650.000 £, supuso finalmente la retirada de las tropas inglesas y la amenaza francesa de una posible invasión en 1545.⁵¹

Finalmente, y aunque ningún monumento fue completado, un plan orquestado por el propio Enrique VIII incluía una imagen ecuestre suya con armadura y a tamaño natural. Esta representación como caballero se hubiera situado, a modo de colofón, frente al sepulcro de sus padres y junto a otro similar con las efigies, yacentes de él y su última esposa, la reina Catalina Parr.⁵²

MÁS ALLÁ DEL CABALLERO TUDOR

Como hemos visto, la dinastía Tudor basó su imagen en el ideal de caballería en pos de vincularse con la tradición de la monarquía inglesa y proyectar, a pesar de su débil posición política, una visualidad basada en la grandeza y orgullo que les permitieran recuperar su hegemonía europea. Enrique VII se centró en la seguridad de su dinastía, la recuperación económica o el correcto cumplimiento de las leyes, aunque sin descuidar el panorama internacional. Sin embargo, será Enrique VIII quien, gracias a su personalidad dominante, marque el comienzo de uno de los períodos más profundos de cambios políticos y religiosos de la historia de Inglaterra. Así, esta pasó de ser reino aislado, tras una larga guerra con Francia y un conflicto civil, a una potencia europea, involucrada en la diplomacia y los eventos continentales, junto con una nueva iglesia desvinculada de la autoridad papal. Los acontecimientos que provocaron estos cambios están estrechamente relacionados con las acciones y ambiciones personales del propio monarca, cuyo reinado revela una confluencia de lo antiguo y lo nuevo, pues no solo buscó emular a los grandes reyes ingleses del pasado, los cuales habían gobernado tanto Inglaterra como Francia, sino que su gobierno se proyectó como una nueva Edad de Oro.

51. CHRISTOPHER LLOYD y SIMON THURLEY: *Henry VIII, Images of a Tudor King*, Oxford: Phaidon, 1990, p. 56.

52. NIGEL LLEWELLYN: «The Royal Body: Monuments to the Death, for the Living», en LUCY GENT y NIGEL LLEWELLYN (ed.): *Renaissance Bodies: The Human Figure in English Culture, c. 1540-1660*, Londres: Reaktion Books, 1990, pp. 218-240.



Figura 8. James Basire El Viejo, *El embarque de Enrique VIII en Marquison en 1544*, 1788, 515 mm x 430 mm, © Royal Academy of Arts, Londres

Los torneos le dieron la oportunidad de mostrarse física y políticamente poderoso dentro de un programa alegórico, que se materializó no solo en los combates sino en todos los aspectos del boato, como en las armas y armaduras, en las que el monarca se interesó personalmente por su diseño

y fabricación. Estos torneos, una pieza espectacular de noble bravuconería, tuvieron más sentido que sus guerras francesas. La obsesión fundamental del reinado de Enrique VIII por Francia fue el motivo que le llevó a financiar la guerra de 1512 a 1514 con sus arcas privadas y, con ingresos extraordinarios, la de 1520 a 1524, hasta que, en 1527, su «gran empresa» estaba en ruinas.⁵³ No obstante, este hecho no impidió que volviera a atacar Francia por tercera vez en 1544, financiando la campaña con la disolución de los monasterios, para dejar de nuevo a la Corona prácticamente en bancarrota en el momento de su muerte en 1547. Sus acciones le llevaron a ganar un prestigio internacional efímero y a mostrar las deficiencias de una política expansionista, que se basaba en una trasnochada legitimidad sobre el reino francés, y en una anticuada planificación militar que incluía una caballería pesada de la que tuvo que desembarazarse. Estos aspectos repercutieron en la producción visual que se realizó durante su reinado, en un último intento, por parte de Enrique VIII, de convertirse en un gran caballero, a imagen y semejanza de los reyes ingleses del medievo. Este fue un recurso retardatario que mostró vitalidad entre los monarcas de esta primera mitad del siglo XVI como Carlos V o Francisco I. En la segunda, se impondrán figuras de reyes como Felipe II o Isabel I, que dirigirán sus campañas militares desde la comodidad de sus palacios.

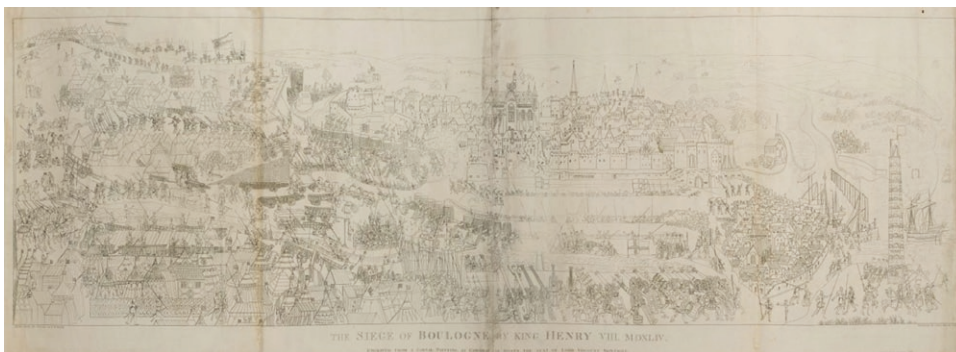


Figura 9. James Basire El Viejo, *El asedio de Boulogne por Enrique VIII en 1544*, 1788, 510 mm x 1610 mm, © Royal Academy of Arts, Londres

53. DALE HOAK: «The legacy of Henry VIII», en MARK RANKIN, CHRISTOPHER HIGHLEY y JOHN N. KING (ed.): *Henry VIII and his afterlives. Literature, Politics, and Arts*, Cambridge: Cambridge University Press, 2009, p. 62.



Figura 10. James Basire el Viejo, *El campamento de las fuerzas británicas cerca de Portsmouth en 1545, 1778*, 488 mm x 1750 mm. © Royal Academy of Arts, Londres

Por último, la conexión entre el gobierno y el patrocinio de las artes fue aprovechada por Enrique VIII, quien confió en Holbein para la creación de una efigie idealizada con un potente valor icónico. Esta imagen moderna congeniaba con la intención de mostrarse como caballero, imbricando los ideales medievales con la nueva figura del cortesano moderno. Siguiendo a lo establecido por Tatiana C. String, que todo lo anterior estuvo en línea con el proceso incesante de asertividad masculina en el que Enrique VIII estuvo involucrado y que satisfizo las expectativas de un juego de roles: al elegir y subyugar a las mujeres, al construir palacios, al gastar, cazar, justar, etc.», pero especialmente debido a gobernar a través de la dominación de los espacios privados y librar la guerra en los espacios públicos.⁵⁴ Sin duda, Enrique VIII logró su propósito de pasar a la historia como uno de los monarcas más reconocidos de Inglaterra, pero no como un caballero de grandes victorias en el campo de batalla, sino por sus numerosos matrimonios, su estricta justicia o su ruptura con la Iglesia de Roma.

BIBLIOGRAFÍA

- ANGLO, SYDNEY: «Archives of the English Tournament: Score Cheques and Lists», *Journal of the Society of Archivists*, II, 4, 1961, pp. 153-162.
- : «Financial and Heraldic Records of the English Tournament», *Journal of the Society of Archivists*, III, 1, 1962, pp. 183-195.
- (ed.): *The Great Tournament Roll of Westminster: A Collotype Reproduction of the Manuscript*, I-II, Oxford: Clarendon, 1968.

54. TATIANA C. STRING: «Projecting masculinity: Henry VIII's codpice», en RANKIN, MARK; HIGHLEY, CHRISTOPHER y KING, JOHN N. (ed.): *Henry VIII and his Afterlives. Literature, Politics, and Art*, Cambridge University Press, Cambridge, 2009, p. 162.

- : *Spectacle, Pageantry and Early Tudor Policy*, Oxford: Clarendon, 1969.
- BALDASSARRE CASTIGLIONE: *El Cortesano* [intr. y notas. Reyes Cano Rogelio, Madrid: Espasa-Calpe, 1984].
- BLAIR, CLAUDE: *The Emperor Maximilian's Gift of Armour to King Henry VIII and the Silvered and Engraved Armour at the Tower of London*, Oxford: Society of Antiquaries of Londres, 1965.
- BREWER, JOHN SHERREN ET AL. (ed.): *Letters and Papers, Foreign and Domestic, Henry VIII*, I-XXI, Londres: Her Majesty's Stationery Office, 1901.
- CAHILL MARRÓN, EMMA LUISA: *Arte y poder: negociaciones matrimoniales y festejos nupciales para el enlace entre Catalina Trastámara y Arturo Tudor*, Santander: Ucrea, 2011.
- DOMÍNGUEZ CASAS, RAFAEL: «Ceremonias y simbología hispano-inglesa, donde la Justa Real celebrada en el Palacio de Westminster en el año 1501 en honor a Catalina de Aragón, hasta la boda de Felipe II con María Tudor», *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 79, 1994, pp. 195-228.
- CURRIN JOHN, M.: «The King's Army into the Partes of Bretaine: Henry VII and the Breton Wars, 1489-1491», *War in History*, 7, 2000, pp. 379-412.
- DAVIES CLIFFORD, SL: «Henry VIII and Henry V: The Wars in France», en JOHN L. WATTS (ed.): *The End of the Middle Ages? England in the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, Sutton, Stroud, 1998, pp. 235-262.
- DORAN, SUSAN: *England and Europe in the Sixteenth Century*, Basingstoke: Palgrave 1998.
- DUFTY ARTHUR, RICHARD: *European Armour in the Tower of London*, Londres: Her Majesty's Stationery Office, 1968.
- ELTIS, DAVID: *The Military Revolution in Sixteenth-Century Europe*, Londres: Bloomsbury, 1995.
- FOISTER, SUSAN: *Holbein in England*, Londres: Tate, 2006.
- GRAFTON, RICHARD: *Grafton's Chronicle: or Chronicle at Large 1569*, I-II, Londres: J. Johnson, 1809.
- GRAVETT, CHRISTOPHER: *Tudor Knight*, Oxford: Osprey, 2006.
- : *Knight. Noble Warrior of England 1200-1600*, Oxford: Osprey, 2008.
- GUNN STEVEN: «The French Wars of Henry VIII», en BLACK JEREMY (ed.): *The Origins of War in Early Modern Europe*, Edimburgo: John Donald, 1987, pp. 28-47.
- : «Chivalry and the Politics of the Early Tudor Court», en Anglo, Sydney (ed.): *Chivalry in the Renaissance*, Woodbridge: Bydell, 1990, pp. 107-128.
- : «The Early Tudor Tournament», en STARKEY, DAVID (ed.): *Henry VIII, A European Court in England*, Londres: Collins & Brown, 1991, pp. 47-50.
- HALE, JOHN RIGBY: *Guerra y Sociedad en la Europa del Renacimiento (1450-1620)*, Madrid: Ministerio de Defensa, 1985.

- Hall, Edward: *Hall's Chronicle: Containing the History of England, during the Reign of Henry the Fourth, and the Succeeding Monarchs, to the End of the Reign of Henry the Eighth, in which are particularly Described the Manners and Customs of those Periods. Carefully Collated with the Editions of 1548 and 1550*, Londres: J. Johnson, 1809.
- HAYWARD, MARIA (ed.): *Dress at the Court of King Henry VIII*, Nueva York: Routledge, 2007.
- HIGHLEY, CHRISTOPHER: «The remains of Henry VIII», en RANKIN MARK; HIGHLEY, CHRISTOPHER y KING, JOHN N. (ed.): *Henry VIII and his Afterlives. Literature, Politics, and Arts*, Cambridge: Cambridge University Press, 2009, pp. 160-190.
- HOAK, DALE: «The legacy of Henry VIII», en Rankin, Mark; Highley, Christopher y King, John N. (ed.): *Henry VIII and his Afterlives. Literature, Politics, and Arts*, Cambridge: Cambridge University Press, 2009, pp. 53-72.
- HOWARTH, DAVID: *Images of Rule: Art and Politics in the English Renaissance, 1485-1649*, Hampshire: Macmillan, 1997.
- LLEWELLYN, NIGEL: «The Royal Body: Monuments to the Death, for the Living», en GENT, LUCY y LLEWELLYN, NIGEL (ed.): *Renaissance Bodies: The Human Figure in English Culture, c. 1540-1660*, Londres: Reaktion Books, 1990, pp. 218-240.
- LLOYD, CHRISTOPHER y THURLEY, SIMON: *Henry VIII, Images of a Tudor King*, Oxford: Phaidon, 1990.
- MALORY, SIR THOMAS: *La muerte de Arturo*. CAXTON, WILLIAM (ed.) y F. TORRES OLIVER (trad.), Madrid: Ediciones Siruela, II, 1999.
- MARTÍN ROMERO, JOSÉ JULIO: «Pensamiento caballeresco y pensamiento cortesano en el tránsito hacia el Renacimiento», *Tirant*, 20, 2017, pp. 183-198.
- MOLINA PASCUAL, JESÚS F.: «Magnificencia y poder en los festejos caballerescos de la primera mitad del siglo XVI», en RODRÍGUEZ MOYA, INMACULADA y MÍNGUEZ VÍCTOR (dirs.): *Visiones de un imperio en fiesta*, Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2016, pp. 121-143.
- PENN, THOMAS: *Winter King: The Dawn of Tudor England*, Londres: Penguin, 2012.
- POTTER, DAVID: «Foreign Policy», en DIARMAID, MACCULLOCH (ed.): *The Reign of Henry VIII: Politics, Policy and Piety*, Londres: Palgrave, 1995.
- : «Anglo-French relations 1500: The Aftermath of the Hundred Years War», *Journal of Franco-British Studies*, 28, 1999/2000, pp. 45-49.
- RAMON I FERRER, LLUÍS: «A propósito del ideal de caballería», en CRUCES BANACO, ESTHER (coord.): *La organización militar en los siglos XV y XVI. II Jornadas Nacionales en Historia Militar*, Málaga, Cátedra de Castaños, 1993, pp. 204-208.
- RAYMON, JAMES: *Henry VIII's Military Revolution. The Armies of Sixteenth-Century Britain and Europe*, Londres-Nueva York: Tauris Academic Studies, 2007.

- RICHARDSON, THOM: *The Armour and Arms of Henry VIII*, Londres: Royal Armouries, 2017.
- RICHARDSON, GLENN: *The Field of the Cloth of Gold*, New Haven: Yale University Press, 2020.
- STARKEY, DAVID (ed.): *Rivals in Power. Lives and Letters of the Great Tudor Dynasties*, Londres: MacMillan, 1990.
- STRING, TATIANA C.: «Projecting masculinity: Henry VIII's codpice», en RANKIN, MARK; HIGHLEY, CHRISTOPHER y KING, JOHN N. (ed.): *Henry VIII and his Afterlives. Literature, Politics, and Art*, Cambridge University Press, Cambridge, 2009, pp. 143-159.
- STRONG, R: *Art and Power*, Suffolk: Boydell, 1984.
- : *Holbein and Henry VIII*, Londres: The Paul Mellon Foundation, 1967.
- VILA MARÍA, PURIFICACIÓN: «Los ideales de la caballería en la sociedad medieval», *Epos: Revista de filología*, 10, 1994, pp. 401-414.
- WATTS, KAREN: «Henry and the Founding of Greenwich Armouries», en STARKEY, DAVID (ed.): *Henry VIII, A European Court in England*, Londres: Collins & Brown, 1991, pp. 42-47.
- YOUNG, ALAN: *Tudor and Jacobean Tournaments*, Nueva York: Sheridan House, 1987.

KLIMT Y EL RETRATO POST MORTEM.
DE LO PROFESIONAL A LO SENTIMENTAL

KLIMT AND THE POST MORTEM PORTRAIT.
FROM THE PROFESSIONAL
TO THE SENTIMENTAL

JOSÉ FERNANDO VÁZQUEZ CASILLAS
Universidad de Murcia
<https://orcid.org/0000-0001-9443-4982>

Recibido: 16/06/2022 Evaluado: 27/09/2022 Aprobado: 27/09/2022

POTESTAS, N.º 22, enero 2023 | pp. 91-113
ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | <http://dx.doi.org/10.6035/potestas.6683>
Recibido: 16/06/2022 Evaluado: 27/09/2022 Aprobado: 27/09/2022

RESUMEN: Este artículo analiza la vertiente conceptual y plástica de los retratos post mortem efectuados por Gustav Klimt. Una labor que ejerce excepcionalmente, como otros pintores de la historia del arte, aunque el caso de este artista es destacado por abordarla desde el campo profesional al personal. En este aspecto, el presente texto pone de relieve los significativos trabajos realizados por Klimt, entre 1883 y 1912, tanto por encargos privados, como son los proyectos dedicados a Lott, Eitelberger, Natter o Munk; como por intereses íntimos y familiares, cuando registra a su hijo Otto Zimmerman, en 1902, en el lecho de muerte.

Palabras claves: Klimt, retrato post mortem, pintura, arte contemporáneo

ABSTRACT: This article analyzes the conceptual and plastic aspects of Gustav Klimt's post mortem portraits. A task that he carries out exceptionally, like other painters in the history of art, although the case of this artist is notable for approaching it from the professional to the personal field. In this aspect, this text highlights the significant works carried out by Klimt, between 1883 and 1912, both for private commissions, such as the projects dedicated to Lott, Eitelberger, Natter or Munk; as for intimate and family interests, when he registers his son Otto Zimmerman, in 1902, on his deathbed.

Keywords: Klimt, post mortem portrait, painting, contemporary art

INTRODUCCIÓN

En la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del XX, son muchos los pintores que, por motivos profesionales o personales, ejecutan retratos de difuntos. Lógicamente, por la excepcionalidad de estos se plantea como un ejercicio puntual, localizándose, no obstante, en la producción de autores tan destacados como: Mariano Fortuny,¹ Claude Monet,² Vincent Van Gogh,³ Paul Gauguin⁴ y Picasso,⁵ por citar alguno de ellos.

Dentro de este grupo y contexto se localiza a Gustav Klimt. Un artífice que, al igual que los citados, realiza esta acción ocasionalmente. Pese a los escasos trabajos que efectúa, estos son de gran interés para la historia de este género representativo, pues abordan tanto la vertiente profesional de encargo como la íntima o familiar. Así pues, como creador formado en la libertad pictórica de finales del siglo XIX,⁶ encuentra en esta modalidad un campo en

1. Nos referiremos, concretamente, a su interesante obra *Señorita del Castillo en su lecho de muerte*, de 1872 del Museo Nacional de Arte de Cataluña (<https://www.museunacional.cat/es/colleccio/la-senorita-del-castillo-en-el-su-lecho-de-muerte/maria-fortuny/010699-000>) (consultado el 18 de mayo de 2021).

2. En este caso, hacemos referencia a la obra *Camille en su lecho de muerte*, de 1879 del Museo de Orsay (<https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/camille-sur-son-lit-de-mort-1291>) (consultado el 18 de mayo de 2021).

3. Hablamos de la pieza *Mujer en su lecho de muerte*, de 1883, del Museo Kroller-Muller (<https://krollermuller.nl/vincent-van-gogh-opgebaarde-vrouw>) (consultado el 18 de mayo de 2021).

4. Hacemos alusión a su óleo *Atiti*, de 1892 del Museo Kroller-Muller (<https://krollermuller.nl/en/paul-gauguin-atiti>) (consultado el 18 de mayo de 2021).

5. Por ejemplo, puede citarse la excelente pieza *La muerte de Casagemas*, de 1901, del Museo Picasso de París (<https://www.museepicassoparis.fr/fr/collection-en-ligne#/artwork/16000000000540>) (consultado el 18 de mayo de 2021).

6. Sobre este particular, puede verse: ROBERT ROSENBLUM: *Arte del siglo XIX*, Akal, Madrid, 1992; Stephen F. Eisenman: *Historia crítica del arte del siglo XIX*, Akal, Madrid, 2002.

el que extender su práctica plástica, siendo él mismo un ejemplo del propio proceso conceptual de constatación del difunto al ser retratado a su muerte. Un hecho que sucede a través de los dibujos de Egon Schiele y de la máscara mortuoria de Moriz Schroth (figs. 1 y 2).⁷

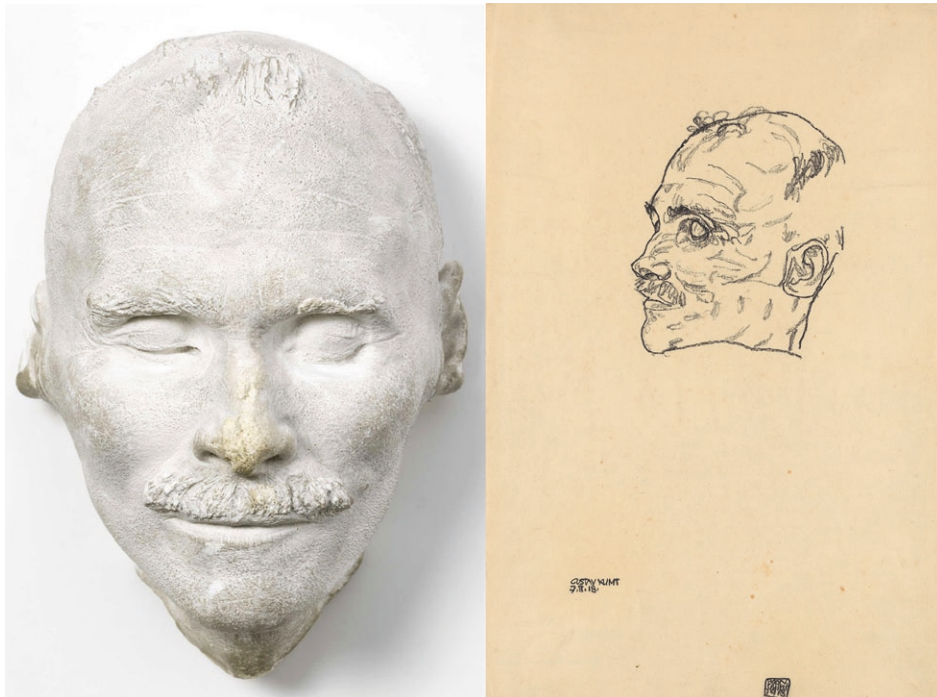


Figura 1. Moriz, Schroth, *Máscara mortuoria del pintor Gustav Klimt*, 1918, 27 cm x 21 cm x 18 cm, Museo de Viena, Viena

Figura 2. Egon Schiele, *Gustav Klimt en el lecho de muerte*, 1918, 47,1 cm x 30,1 cm, Museo de Viena, Viena

7. Este hecho sucede el 7 de febrero de 1918, un día después de su muerte, en la morgue del Hospital Allgemeines Krankenhaus. En este caso, Egon Schiele toma tres apuntes de su rostro (MÁRK SZERDAHELYI: «Die Wiener Bildhauerdynastie Schroth. Eine Genealogische Übersicht», en Adler. *Zeitschrift für Genealogie und Heraldik*, 24, 2007/08, pp.74-87). A la par que Moriz Schroth realiza la máscara mortuoria (Rainald Franz: «Der Kunstformator und die Abgussammlung. Zur Geschichte der Gipsgießerei. Das k.k. Museum für Kunst und Industrie und die Rolle der Familie Schroth», en Simon Weber-Unger (ed.): *Gipsmodell und Fotografie im Dienste der Kunstgeschichte 1850-1900*, Viena: Wissenschaftliches Kabinett, 2011, pp. 44-52).

ENCARGOS PROFESIONALES

Como se ha apuntado, una de las vertientes en las que desarrolla este tipo de ejercicios es la profesional, es decir, aquel trabajo que es el resultado de la petición de un cliente. En el caso de Klimt, se trata de cinco pinturas que se realizan entre 1883 y 1912. En 1883, pinta el retrato de Julius Lott, constructor del ferrocarril de Arlbergbahn.⁸ Le sigue, en 1885, el del exdirector de la Escuela de Artes y Oficios de Viena Rudolf von Eitelberger.⁹ Y, en 1892, el del escultor Heinrich Natter. Tres propuestas en las que Klimt deposita toda su atención en la representación del rostro de los personajes, focalizando todo el carácter plástico reflexivo en las facciones del individuo, al igual que en los matices cromáticos de la piel. Son, en consecuencia, unos retratos directos que no esconden la situación del difunto en su condición de “muerto”. De este modo, todos ellos derivan de un estudio pormenorizado de la coloración y de los tonos reales que ostenta el protagonista tras su deceso y su paulatina trasmutación física, así como de los gestos posturales del sujeto, ya sin vida. La palidez de las carnaciones y ciertos resaltes de la estructura del rostro, denotan el importante planteamiento objetivo de estos proyectos por parte del artista. No hay que olvidar que Klimt, como otros muchos pintores de su generación, se ejercita en momentos puntuales realizando bocetos directos de cadáveres, tomando apuntes con el propósito de conocer de primera mano la anatomía humana, al igual que otros matices de lo corpóreo¹⁰. Este hecho le es muy útil a la hora de afrontar este tipo de composiciones.

Para conseguir todo el verismo pretendido, elabora las tres imágenes bajo el procedimiento de la acuarela, un recurso técnico que ya domina con soltura en aquel tiempo,¹¹ como bien indica el resultado del primer retrato, en el que Klimt se revela como un ejecutor cualificado que controla toda materia.¹² De esta forma, todas estas construcciones están condicionadas por la significativa superposición de las capas cromáticas que, en su transparencia, posibilitan el realismo de la volumetría del representado y la correcta plasmación de la piel. Como resultado de lo expuesto, hacemos referencia a unas obras pictóricas elocuentes en las que el sujeto es

8. <https://sammlung.wienmuseum.at/en/object/122945-julius-lott-1836-1883-auf-dem-totenbett/> (consultado el 18 de mayo de 2021).

9. <https://sammlung.wienmuseum.at/en/object/122949-rudolf-von-eitelberger-1817-1885-auf-dem-totenbett/> (consultado el 18 de mayo de 2021).

10. MARKUS FELLINGER, MICHAELA SEISER, ALFRED WEIDINGER y EVA WINKLER: «Gustav Klimt im Belvedere – Vergangenheit und Gegenwart», en Agnes Husslein-Arco y Alfred Weidinger (ed.): *Gustav Klimt 150 Jahre*, Viena: Belvedere, 2013, p. 82.

11. Sobre este particular puede verse: RAINER METZGER: *Gustav Klimt: Drawings & Watercolours*, Thames and Hudson Ltd., Londres, 2005.

12. URSULA STORCH: *Klimt. Die Sammlung des Wien Museums*, Hatje Cantz, Viena, 2012, p. 200.

escenificado en su lecho de muerte, sin idealizaciones, como corresponde al retrato mortuario natural. Por esta razón, es lógico que todos los protagonistas aparezcan aquí con los ojos cerrados y con la disposición que sus familiares les dieron para ser velados en la intimidad. Un acomodo que, en esencia, tiene como fin mitigar o suavizar la evidente decrepitud que produce la muerte en el cuerpo.

Los dos primeros trabajos, “Julius Lott (1836-1883) en el lecho de muerte” (fig. 3) y “Rudolf von Eitelberger en su lecho de muerte” (fig. 4) presentan bastantes similitudes tanto en su iconográfica como en su plástica. En ambos casos, aunque con distinta orientación, como se aprecia, elige una estructura tradicional en la escenificación del fallecido,¹³ colocándolo como el eje vertebral que cruza todo el plano de una esquina a otra y capturándolo sin llegar a su perfil absoluto. Este posicionamiento permite al artista incorporar a su dibujo más características del rostro, detalle en el que se recrea expresivamente. Y es que la formulación compositiva no la hace por casualidad, sino que es consecuencia de querer ejercer la labor encomendada con el máximo respeto al difunto en cuanto a su trascripción física. Una estrategia que se percibe en la sutileza del procedimiento pictórico elegido que, como ya insinuamos, le permite, por un lado, abocetar alrededor del cuerpo las sábanas que tapan el resto del cadáver, dando la pista evidente de su ubicación en la cama; y, por otro, construir sin contención el rostro del difunto. De este modo, perpetúa una iconografía ya habitual que encuentra su precedente en retratos como: “Señora Mazois en su lecho de muerte” de Henri Regnault, de 1866¹⁴; “Rossini en el lecho de muerte” de Gustav Doré, de 1869¹⁵; “Eugène Bossard en su lecho de muerte”, de Edouard Ferdinand Pitard, de 1880¹⁶; “Rossetti muerto” de Frederick Shields, de 1882;¹⁷ y “Manet en su lecho de muerte” de Pierre-Ernest Prins, de 1883¹⁸, por ejemplo.

13. EMMANUELLE HÉRAN: «Le Dernier Portrait ou la Belle Mort», en Emmanuelle Héran (ed.): *Le dernier portrait*, París: Réunion des musées nationaux, 2002, pp. 25-101.

14. <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/madame-mazois-20797> (consultado el 18 de mayo de 2021).

15. https://museums.fivecolleges.edu/detail.php?t=objects&type=ext&id_number=SC+1954.43 (consultado el 18 de mayo de 2021).

16. https://mba.tours.fr/TPL_CODE/TPL_COLLECTIONPIECE/99-19e.htm?COLLECTIONNUM=14&PIECENUM=1031&NOMARTISTE=PITARD+Edouard+Ferdinand (consultado el 18 de mayo de 2021).

17. <https://emuseum.delart.org/objects/6398/the-dead-rossetti> (consultado el 18 de mayo de 2021).

18. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/339656> (consultado el 18 de mayo de 2021).



Figura 3. *Gustav Klimt, Julius Lott (1836-1883) en el lecho de muerte*, 1883, 22,1 cm x 31,8 cm, Museo de Viena, Viena

Figura 4. *Gustav Klimt, Rudolf von Eitelberger en su lecho de muerte*, 1885, 21,8 x 31,8 cm, Museo de Viena, Viena



Figura 5. *Gustav Klimt, Heinrich Natter*, 1892, Colección privada

Figura 6. *Gustav Klimt, Anciano en su lecho de muerte*, 1899, 41 cm x 55,5 cm, Colección privada

Por su parte, el tercero, el dedicado al escultor Heinrich Natter (fig. 5), se plantea con otro enfoque plástico. En este caso, realiza una obra en formato vertical, centrándose aún más en los detalles del rostro del personaje. Klimt, ahora, elimina cualquier elemento que pueda distraer o distorsionar la atención del contemplador. Una simple sombra y el boceto de una prenda camión son el marco en el que despliega, con un substancial verismo, el semblante del cesado. Es un ejercicio muy natural, pues capta la cabeza del retratado sin poéticas al incluir una postura que denota la inclinación de un

cuerpo abandonado, colocado sin vida. Postura que, al igual que la representada por Gustave Courbet en el retrato post mortem de Pierre-Joseph Proudhon –cuando copia la fotografía que Étienne Carjat ejecuta en el lecho de muerte del filósofo y político, en 1865–,¹⁹ muestra al muerto con su objetiva propiedad de estar “sin vida”. La búsqueda de Klimt tiene como intención primaria que sobresalga, por encima de cualquier elemento anecdótico, el retrato y situación del personaje. Esto es, que su ejercicio sirva de memoria real, siendo sin aditamentos el último retrato (el retrato final), sin bellezas contaminadas.

Tras lo expuesto, se hace evidente que sus ejercicios enlazan en ideología y composición tanto con la iconografía de la propia tradición pictórica como con la iconografía popularizada y expandida por la fotografía.²⁰ Ejemplo de esta tesis lo encontramos en la pieza que realiza, en 1899, bajo el título de “Hombre anciano en su lecho de muerte” (fig. 6). Un cuadro que representa, según Alfred Windingger, a Hermann Flöge,²¹ padre de Emilie Flöge (una de sus parejas).²² En este caso, se produce una conexión representativa perfecta, uniéndose a cientos de escenas post mortem de la época de carácter público y privado; imágenes en las que el retratado es captado en un perfil estricto de medalla, reposando en su lecho de muerte o en su ataúd. Pongamos como modelo de inspiración, por su trascendencia social, dos proyectos ejecutados al tiempo; nos referimos a la emblemática fotografía realizada por Gaspard-Félix Tournachon, Nadar, con el nombre de “Víctor Hugo en su lecho de muerte”²³, y al trabajo pictórico “Víctor Hugo en su lecho de

19. DOMINIQUE DE FONT-RÉAULX: *Gustave Courbet*, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 2008, p. 302.

20. Esta actitud es extensible a muchos países tanto del continente europeo como el americano. Puede verse: JAY RUBY: *Secure the Shadow. Death and Photography in America*, The MIT Press, Londres, 1995; STANLEY B. BURNS: *Sleeping Beauties II. Grief, Bereavement and the Family in Memorial Photography. American and European Traditions*, Burns Archive Press, Nueva York, 2002; VIRGINIA DE LA CRUZ LICHET: *El retrato y la muerte: la tradición de la fotografía “post mortem” en España*, Tempora, Madrid, 2013; o Orlando Mirko: *Fotografía post- mortem*, Castelvechi, Roma, 2013.

21. ALFRED WEIDINGER, MICHAELA SEISER y EVA WINKLER: «Catalogue of Works», en Alfred Windingger (ed.): *Gustav Klimt*, Múnich: Prestel, 2007, p. 264.

22. MARKUS FELLINGER, MICHAELA SEISER, ALFRED WEIDINGER y EVA WINKLER: «Gustav Klimt im Belvedere – Vergangenheit und Gegenwart», en AGNES HUSSLEIN-ARCO y ALFRED WEIDINGER (ed.): *Gustav Klimt 150...*, p. 568.

23. Esta representación se ha difundido con notoriedad formando parte de diferentes colecciones museográficas. Así pues, a parte de la pieza depositada en el Museo casa de Víctor Hugo: <https://www.maisonsvictorhugo.paris.fr/en/work/victor-hugo-his-deathbed> (consultado el 18 de mayo de 2021), pueden verse en numerosos centros. Por ejemplo, en el Museo J. Paul Getty:

<https://www.getty.edu/art/collection/objects/47421/nadar-gaspard-felix-tournachon-victor-hugo-on-his-deathbed-french-1885/> (consultado el 18 de mayo de 2021); Museum of Fine Arts Boston <https://collections.mfa.org/objects/271539> (consultado el 18 de mayo de 2021); Yale University Art Gallery collects <https://artgallery.yale.edu/collections/objects/30491> (consultado el 18 de mayo de 2021); o el Philadelphia Museum of Art <https://www.philamuseum.org/collection/object/332558> (consultado el 18 de mayo de 2021).

muerte” del pintor Léon-Joseph Bonnat.²⁴ Dos ejercicios que son realizados en la habitación del poeta, días después de su muerte, entre el 22 y 24 de mayo de 1885.²⁵ Ambos ensayos van a ser difundidos por diferentes medios y procedimientos,²⁶ teniendo un gran peso compositivo dentro de esta tipología de retratos, tanto a finales del siglo XIX como a principios del XX.²⁷ De la misma forma que en estas dos significativas muestras, Klimt deposita toda la fuerza expresiva en el rostro del difunto, el punto principal que lo especifica, creando un espacio aséptico a su alrededor con el fin de enfatizar la condicionada belleza del muerto.

También es posible que estas referencias las asuma de su propia experiencia vital, por lo que sería razonable que se inspire en una imagen de su álbum familiar. Nos referimos, por ejemplo, a la fotografía que posee de su propio padre difunto;²⁸ una pieza privada y particular, ejecutada por Ernst Klimt, en 1892,²⁹ para formar parte indispensable de su propia memoria.³⁰ El documento es reflejo fehaciente del posicionamiento social (general) ante la muerte a finales del siglo XIX;³¹ esto es, ante la aceptación del tránsito al más allá. Una corriente ideológica que hace posible la existencia del retrato post mortem como elemento común de disfrute sentimental en el ámbito familiar.³² Sea cual sea su fuente primaria, Klimt demuestra en su ensayo un dominio de la temática. Así pues, al igual que en sus trabajos anteriores, tanto la proporción del dibujo como la técnica del color, construyen una pintura con una significativa calidad, que explota al máximo las cualidades del óleo en sus texturas y posibilidades expresivas.

24. <https://www.parismuseecollections.paris.fr/fr/maison-de-victor-hugo/oeuvres/victor-hugo-sur-son-lit-de-mort-1#infos-principales> (consultado el 18 de mayo de 2021).

25. JOSÉ FERNANDO VÁZQUEZ CASILLAS: «La imagen como fuente para la historia. La documentación gráfica de la muerte de Victor Hugo», en Rafael Fresneda (ed.): *Escritura, imagen y memoria*, Murcia: Ediciones Tres Fronteras, 2018, pp. 87.

26. El trabajo de Gaspard-Félix Tournachon Nadar se publicó, por ejemplo, en: *L'illustration*, 30 de mayo de 1885; y *L'illustrazione Italiana*, 7 de junio de 1885. Por su parte, la obra de Léon-Joseph Bonnat se difundió, entre otros, en medios como: *Le Figaro*, 30 de mayo de 1885; *Le Monde Illustré*, 30 de mayo de 1885; o *L'illustration*, 30 de mayo de 1885.

27. JOSÉ FERNANDO VÁZQUEZ CASILLAS: *La muerte de Victor Hugo: Ordenación y análisis crítico reflexivo de las fuentes gráfico documentales y plásticas dedicadas a la defunción, velatorio y funeral público del poeta* (tesis doctoral), Universidad de Murcia, 2021.

28. MARKUS FELLINGER, MICHAELA SEISER, ALFRED WEIDINGER y EVA WINKLER: «Gustav Klimt im Belvedere – Vergangenheit und Gegenwart», en Agnes Husslein-Arco y Alfred Weidinger (ed.): *Gustav Klimt 150...*, p. 80.

29. SYBILLE RINNERTHALER: «I am quite sure that, as a person, I am not particularly interesting», en ALFRED WEIDINGER (ed.) *Gustav Klimt...*, p. 208.

30. Existe, igualmente, una imagen de la madre del artista en su lecho de muerte. Se trata de una obra anónima realizada en 1915 (ibídem, p. 226).

31. PHILIPPE ARIÈS: *El hombre ante la muerte*, Taurus, Madrid, 1983, p. 505; Philippe Ariès: *Historia de la muerte en Occidente*, El Acantilado, Barcelona, 2000, p. 64.

32. GARY LADERMAN: *The Sacred Remains: American Attitudes toward Death, 1799-1883*, Yale University Press, New Haven, 1996, pp. 76-77.

Esta tipología de representaciones queda completa en su catálogo, profesionalmente hablando, con la interesante obra que realiza años después, en 1912, para la familia Munk: “María (Ría) Munk en su lecho de muerta” (fig. 7). Una pieza imprescindible en este contexto que, sin embargo, no va a ser del agrado de los contratantes por ser demasiado explícita; es decir, por exponer con evidencia el estado del cuerpo muerto, cualidad esencial de todos los ejercicios post mortem que realiza Klimt. Y todo ello, pese a que el artista no reproduce a la protagonista de una forma dramática, añadiendo en el cuadro su convencional modo de retratar a la sociedad vienesa.³³ El desagrado viene determinado por la organización interna del mismo, pues, aunque el personaje está construido con un lenguaje plástico próximo en cromatismo y textura pictórica a otros proyectos sociales precedentes, nos dirige inequívocamente a una joven amortajada,³⁴ muerta. En otras palabras, la decoración circundante floral y los tonos del rostro evidencian su anexión a la iconografía clásica del retrato de difuntos. Unos matices que lo alejan de las pretensiones de la familia, que busca, posiblemente, una representación póstuma en la que la difunta simule estar viva, o, al menos, ostente una belleza conservadora (por ejemplo, que aparezca como dormida). De nuevo, el punto de vista elegido para retratar a la protagonista, de perfil recostada en su lecho de muerte, une este trabajo con diferentes pinturas y fotografías, como ya hemos comprobado, en las que el personaje aparece muerto, sin ninguna posibilidad de metáfora sentimental.³⁵ No obstante, Klimt muestra al contemplador contemporáneo la imagen de un hermoso cadáver. Un bello cuerpo sin vida. No incide en el estado real o concreto del fallecido, en sentido estricto, sino que se deja cautivar por la idea romántica de una bella muerte.

EL RETRATO ÍNTIMO. LA REPRESENTACIÓN DE OTTO ZIMMERMAN

Todo este contexto profesional es crucial para entender cómo va a afrontar Klimt el concepto de la muerte cuando realiza el retrato post mortem de

33. SABINE WIEBER: «A Beautiful Corpse: Vienna’s Fascination with Death», en Gemma Blackshaw (ed.): *Facing the Modern: The Portrait in Vienna 1900*, Londres: National Gallery, 2013, p. 182.

34. TOBIAS G. NATTER: «Catálogo de pinturas», en Tobias G. Natter (ed.) *Gustav Klimt obras completas*, Colonia: Tachen, 2013, p. 617.

35. Sobre la relación e influencias entre ambas disciplinas, pueden verse, entre otros: COKE VAN DEREN: *The Painter and the Photograph. From Delacroix to Warhol*, University of New Mexico Press, Albuquerque, 1964; HEINZ HENISCH Y BRIDGET ANN HENISCH: *The Painted Photograph, 1839-1914: Origins, Techniques, Aspirations*, Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 1996; ANNE BALDASSARI, *Le miroir noir. Picasso, sources photographiques 1900-1928*, Réunion des musées nationaux, París, 1997; DANIEL MALCOLM, EUGENIA PARRY Y THEODORE REFF: *Edgar Degas: Photographer*, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 1998; DOROTHY KOSINSKI: *The Artist and the Camera. Degas to Picasso*, Yale University Press, New Haven/Londres, 1999; AARON SCHARF: *Arte y fotografía*, Alianza, Madrid, 1994; Dominique De Font-Réaulx, *Painting and Photography, 1839-1914*, Flammarion, París, 2012.

su propio hijo. Debemos tener en cuenta que el fallecimiento de un ser querido fue una experiencia que el propio artista experimenta desde su propia infancia y que le impresiona notoriamente. En este aspecto, en 1872 muere su hermana Anna, con tan solo cinco años. Un acontecimiento que afecta en profundidad a la vida de la familia³⁶ y que a Klimt le supone –por lógica–, pues tiene 10 años, un significativo trauma. Tiempo después, en 1892, es su hermano Ernst el que fallece de forma repentina, situación que deja al pintor desolado, ya que en ese mismo año había muerto su padre³⁷ (como ya hemos apuntado). Todos estos sucesos son trascendentales para él, tanto sentimental como profesionalmente hablando, porque la defunción del cabeza de familia le convierte en el responsable de su madre y hermanos, y la muerte de su hermano, en tutor de su hija Helene. A esto se suma el desmembramiento de la compañía o sociedad artística que ambos, junto a Franz Matsch, habían creado en el año 1879 y que, desde 1880, recibía significativos encargos.³⁸ Tras lo expuesto, es evidente que cuando efectúa, en 1902, el retrato de su hijo Otto Zimmermann difunto, Klimt es un hombre que ha vivido situaciones personales dramáticas de estas características y que ha sufrido sus consiguientes consecuencias. Unos aspectos que tenemos que considerar para comprender con exactitud esta impresionante pieza; el ejercicio post mortem en el que el autor va a proyectar de forma tajante su posición de pintor, al tiempo de exponer los sentimientos experimentados ante la pérdida de un miembro de su familia.

Otto Zimmermann es hijo de Marie Zimmermann, mujer con la que mantiene una relación personal entre 1899 y 1903. Los primeros contactos entre Klimt y Marie eran meramente profesionales, ella fue modelo del pintor durante al menos dos años.³⁹ De esa primera relación laboral quedan ejemplos tan interesantes como el cuadro “Schubert al piano” de 1899 –óleo en el que la joven aparece representada en uno de sus laterales.⁴⁰ Ese mismo año, inician una relación amorosa que tiene como consecuencia el nacimiento de dos hijos Gustav y Otto. A diferencia de lo que había sucedido con otras de sus amantes, Klimt reconoce –a su manera a estos descendientes (debemos apuntar que en 1899 nace otro de sus hijos, Gustav Ucicky, cuya madre era una de sus modelos, María Ucicky, del que Klimt se desentiende).⁴¹ En este

36. SYBILLE RINNERHALER: «I am quite sure that, as a person, I am not particularly interesting», en Alfred Weidinger (ed.): *Gustav Klimt...*, p. 204.

37. MARKUS FELLINGER, MICHAELA SEISER, ALFRED WEIDINGER y EVA WINKLER: «Gustav Klimt im Belvedere – Vergangenheit und Gegenwart», en Agnes Husslein-Arco y Alfred Weidinger (ed.): *Gustav Klimt 150...*, p. 80.

38. SYBILLE RINNERHALER: «I am quite sure that, as a person, I am not particularly interesting», en Alfred Weidinger (ed.): *Gustav Klimt...*, p. 205.

39. HANSJÖRG KRUG: «Gustav Klimt en conversación consigo mismo», en Tobias G. Natter (ed.): *Gustav Klimt obras...*, p. 480.

40. JANE ROGOYSKA y PATRICK BADE: *Gustav Klimt*, New York, Parkstone Press Ltd. 2011, p. 99.

41. MICHAELA REICHEL: «Biografía», en Tobias G. Natter (ed.): *Gustav Klimt obras...*, p. 509.

sentido, y tomando como referencia sus cartas personales,⁴² se evidencia la implicación que el artista tiene con respecto a sus descendientes, y a su madre, situación clave para entender el trauma posterior a la muerte de Otto:

Mi querida señorita [...]. Quiero ocuparme en el futuro de ese ser incipiente, y de usted también, de la manera más paternal, estará usted atendida como si fuese mi esposa, sin volver a importunarla lo más mínimo. Para el recién nacido, contrataré a una mujer de confianza para que se ocupe de él bajo su supervisión⁴³ [...]



Figura 7. Gustav Klimt, *Ria Munk en el lecho de muerte*, 1912, 50 cm x 50 cm, Colección Privada

42. Sobre este particular véase: <https://www.klimt-foundation.com/de/>.

43. HANSJÖRG KRUG: «Gustav Klimt en conversación consigo mismo», en Tobias G. Natter (ed.): *Gustav Klimt obras...*, p. 480.

Sus palabras denotan una actitud clara, poniéndose de manifiesto el papel que quiere desempeñar en el seno de esa familia. Así pues, encarna por decisión propia un protagonismo más económico que sentimental, al menos hasta el año 1903, momento en el abandona a Marie. Pese a ese posicionamiento de padre ausente, es continuo su interés por su primer hijo, Gustav, siendo uno de los temas comunes en la correspondencia que mantiene con la madre:

[...] Ame al niño, si sigue con vida, yo también le querré, los dos, cada uno a su manera, nos ocuparemos de que nada le falte⁴⁴ [...] papá te llevará un regalo y te lo dará cuando volvamos a vernos⁴⁵ [...] Muchísimos abrazos para ti y nuestro pequeñín. Hasta pronto, Gustav. ¡Mi querido Gusterl! [...] Muchos abrazos para ti y el príncipe heredero⁴⁶ [...]

Es incuestionable que estas frases mantienen un tono cariñoso hacia su primogénito, al igual que hacia su madre –aunque no siempre fue así. En ellas se constata su rol como padre del niño; es decir, su reconocimiento como progenitor. Un reconocimiento que se hace más patente con el nacimiento de Otto, en 1902. En esta ocasión, Klimt se involucra de una forma más profunda y asume un papel más activo, demostrando un interés más sentimental y físico. Una actitud que le hace asistir al propio nacimiento de la criatura. De tal acontecimiento escribe:

Querida señora Zimmermann: Hoy a las tres menos cuarto de la mañana, inesperadamente (propiciado quizá por un gesto demasiado brusco) ha visto la luz un pequeño muchachito. El parto ha sido muy doloroso, pero el médico convocado por precaución no ha tenido que intervenir. La partera ha hecho un buen trabajo. La madre y el niño (y el padre) se encuentran bien.⁴⁷

Sin duda alguna, el pintor se siente parte de ese núcleo familiar y ha asumido, literalmente, el rol de padre. Un sentimiento que experimenta con alegría durante los meses que vive este recién nacido: «[...] Pienso ya con alegría en el reencuentro, muchos besos, y abrazos para ti y los dos hermanitos».⁴⁸

Este escenario tan idílico tiene una escasa durabilidad para Klimt, pues Otto, que había venido al mundo el 23 de junio de 1902, fallece el 11 de septiembre de ese mismo año.⁴⁹ El suceso le va a afectar notoriamente,

44. *Ibidem*, p. 481.

45. *Ibidem*, p. 484.

46. *Ibidem*, p. 485.

47. *Ibidem*, p. 491.

48. *Ibidem*, p. 492.

49. MICHAELA REICHEL: «Biografía», en Tobias G. Natter (ed.): *Gustav Klimt obras...*, p. 509.

de tal modo que aún pasado un año de tan terrible acontecimiento sigue recordando con nostalgia su breve presencia. Prueba de ello es la carta que dirige a la familia Zimmermann, en la que apunta:

Querida señora Zimmerman: Me permito adjuntar 10 coronas, se las envío a usted por voluntad de Mizzi y espero que no se enoje si le ruego que emplee el dinero para adornar la tumba de “Otterl” con flores o una corona, o con ambas (se cumple un año de la muerte, ¡pobre Otterl!). Gracias de antemano por su amabilidad. Mis saludos más cordiales.⁵⁰

Tras lo expuesto, queda claro que la muerte de este ser querido condiciona la vida de Klimt de forma profunda, como padre y como artista. La situación va a despertar en él una necesidad imperiosa de transcribir, físicamente, los sentimientos que está experimentando. Una pulsión interna que va a tener como resultado la ejecución del retrato de su hijo en su propio lecho de muerte.⁵¹ Debemos tener en cuenta que, aunque es una iconografía poco desarrollada en el arte –si la comparamos con otras temáticas–, no son pocos los autores que pintan, dibujan, fotografían o esculpen la efigie de su descendiente difunto.⁵² Una representación que excede el concepto básico de última imagen de un ser para profundizar en aspectos de liberación (o plasmación física) del dolor que despierta la pérdida del vástago. Las variantes escénicas más comunes para calmar esta emoción suelen quedar establecidas en obras en las que el niño fallecido aparece vivo, dormido o muerto. Categorías que han sido asumidas de forma genérica por las disciplinas creativas antes expuestas.

Klimt, continuando con su *modus operandi*, elige como estrategia de representación para Otto la vertiente más impactante y dramática: la constatación del difunto “muerto”. Sin duda alguna, esta ejecución presupone para el artista la elección más dura, sentimentalmente hablando, pero necesaria para expresar su dolor. Tal determinación anula cualquier intención de realizar una composición que obvie el terrible acontecimiento, no existe

50. HANSJÖRG KRUG: «Gustav Klimt en conversación consigo mismo», en Tobias G. Natter (ed.): *Gustav Klimt obras...*, p. 49.

51. En ciertas historias noveladas insisten en este matiz de dibujo directo sobre el cadáver, puede verse: JOAN KELLEY: *A Brush with Passion: A Trilogy-Book Three-Dirty Linen: A Historical Novel About Gustav Klimt and Mizzi Zimmerman*, iUniverse, Bloomington, 2019; Erich Weidinger: *Grüße Gustav: Gustav Klimt-Persönliche Momente*. Gmeiner Verlag, Viena, 2018; Patrick Karez: *Gustav Klimt. Romanbiografie: Zeit und Leben des Wiener Künstlers Gustav Klimt*, Originalausgabe Acabus Verlag, Viena, 2018.

52. En este sentido, el propio Rembrandt inmortaliza a su hijo en el lecho de muerte, en 1638, con la obra, hoy titulada, “El pequeño Rumbartus en su lecho de muerte” ([https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-T-1901-A-4520\(V\)](https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-T-1901-A-4520(V))) (consultado el 18 de mayo de 2021). Sobre este particular y más cercano a su tiempo pueden citarse, por poner alguno, autores tan singulares como: el pintor suizo Albert Anker y su dibujo “Emil Anker en su lecho de muerte”, de 1871; la fotógrafa inglesa Julia Margaret Cameron con su pieza “Estudio en el lecho de muerte de Adeline Grace Clogstoun”, efectuada en 1872; o el escultor francés Alexandre Charpentier y su relieve “Paul Charpentier”, de 1899.

abstracción posible, ni rasgo de belleza que anule el patetismo natural del sujeto. Abandona la idea del retrato simbólico o metafórico que posibilita las dos primeras categorías para enfrentarse directamente al concepto de la muerte, o lo que supone para él anímicamente el suceso vivido. Tal decisión tiene como resultado la construcción de un ensayo sincero, que no deja lugar a dudas de aquello que está exponiendo.

De este modo, y con diferencia a sus ejercicios de difuntos efectuados anteriormente –en cuanto a la estructura interna se refiere–, configura una escena innovadora en su conjunto, pues concreta una composición del cesado de forma frontal, eliminando cualquier referencia espacial al lugar que le cobija. Lo normal hubiera sido representar al fallecido en un ángulo o en un perfil en el que se intuyera, al menos, que el protagonista se encuentra bien en su lecho de muerte o en su propio ataúd. Sin embargo, Klimt evita cualquier elemento que pueda interferir en el punto principal de la escena, la expresión dramática del rostro, depositando toda su fuerza y maestría en la plasmación de este, en las posibilidades trágicas de las facciones del individuo.



Figura 8. Estudio de S. Fleck, *Otto Zimmermann*, 1902, 10,2 cm x 14,7 cm, Museo Leopold, Viena

De la autenticidad de la pieza deja testimonio una fotografía que existe del velatorio de su hijo (fig. 8). Se trata de una imagen en la que queda plasmado el rostro real del mismo tras su defunción. Un rostro dramático e impactante que coincide plenamente con el dibujo de Klimt. Pues bien, continuando con una tradición asumida desde finales del siglo XIX,⁵³ la familia Zimmermann-Klimt encarga un retrato fotográfico post mortem de Otto. Así, el Estudio de S. Fleck, situado en aquellos años en la calle Josefstädter, número 33 de Viena, realiza una instantánea del niño en el ataúd. No sabemos con certeza quién encarga el trabajo, si lo hizo Marie o directamente Gustav. Lo que es evidente es que el fotógrafo tenía su local muy próximo a la vivienda familiar de los Klimt, que en aquel tiempo residían también en Josefstädter, concretamente en el número 21⁵⁴ (la distancia entre ambos habitáculos no alcanzaba a doscientos metros). Mientras que Marie tenía su hogar en Tigergasse, número 4,⁵⁵ vía algo más alejada del comercio de fotografía (en este caso, más de medio kilómetro). Fuera como fuese, lo que es indudable es que la imagen se efectúa en el domicilio de Marie y no en el estudio, como demuestra tanto la iluminación como la organización ornamental de la escena. Las características iconográficas, así como la gama tonal, entre el blanco y el negro, denotan que es un ejercicio producto de una firma comercial profesional que controla a la perfección el género del retrato, siendo su labor principal tanto en la galería como fuera de ella. Una empresa moderna que además tiene pretensiones artísticas, como muchas otras de su época. Aspecto que difunde en la trasera de sus trabajos con el fin de publicitarse.⁵⁶

En consecuencia, la mencionada obra, presenta una composición de forma tradicional –entendiendo este aspecto dentro de la evolución del retrato fotográfico de difuntos entre finales del siglo XIX y principios del XX.⁵⁷ En ella, el protagonista aparece sin simulaciones, inmutable, como corresponde a los ejercicios post mortem de la primera década del siglo XX. Unos trabajos en los que, generalmente, el muerto está “muerto”, sin romanticismo. La escenografía no permite en ningún momento el olvido del suceso, Fleck recoge de forma documental el entorno próximo del difunto, constatando el acontecimiento. De esta forma, entre una espesa decoración floral, sobresale el cuerpo yacente del menor, el cual atraviesa en diagonal toda la superficie. La organización, postura y pormenores, son muy habituales en este tipo de

53. BETH A. GUYNN: «Postmortem Photography», en John Hannavy (ed.): *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, Nueva York: Taylor & Francis Group, 2008, pp. 1164-1167.

54. HANSJÖRG KRUG: «Gustav Klimt en conversación consigo mismo», en Tobias G. Natter (ed.) *Gustav Klimt obras...*, p. 480.

55. *Ibidem*, p. 481.

56. En el reverso de la fotografía aparece, además de la dirección y apellido del fotógrafo, un texto en el que se expone que se ejerce la fotografía artística, que tiene el taller en un jardín y que guarda los negativos de vidrio para darle las copias necesarias al demandante.

57. EVA AHRÉN, *Death, Modernity, and the Body: Sweden 1870-1940*, University of Rochester Press, Rochester, 2009, p. 102.

ensayos, como se demuestra tanto en el vestido de tela blanca que cubre al cesado, como en la posición de los brazos y manos en las que sostiene, sobre su pequeño cuerpo, sin cruzarlas, un motivo religioso, una cruz. Llama poderosamente la atención, el detalle de su rostro, en el que se aprecia la palidez de las carnaciones y la falta de vida en la posición de sus ojos y boca. Dos caracteres, junto al pelo desaliñado, que Klimt mantiene firmemente en su dibujo, en una búsqueda exacta de verosimilitud con la realidad.



Figura 9. Gustav Klimt, *Retrato del hijo muerto del artista*, Otto Zimmermann, 1902, 39,5 cm x 24,7 cm, Museo Leopold, Viena

Pese a todo lo expuesto, la fotografía no deja de ser una representación con tintes poéticos, y es así porque se desarrolla bajo el signo de ser la última imagen del individuo en este mundo. Por esta razón, es una propuesta “icono”, aquella que es necesaria para el sentimiento familiar.⁵⁸ Por lo tanto, es una fuente significativa para el grupo que aumenta su valor, en este caso concreto, porque además en ella se introducen nociones de constatación histórica de un ser humano. De este modo, el documento cumple realmente una doble función, y es que, debido a la corta vida del protagonista, se hace evidentemente que esta pieza pueda ser la única representación de este sujeto, no existiendo otro registro en el que apoyar el recuerdo o perpetuación de su memoria. Un hecho que tiene como resultado que este original, realizado en formato *Gabinet* (10 cm x 14 cm), se conciba igualmente como una imagen protésica,⁵⁹ nos permite seguir en contacto directo con el objeto que proyecta;⁶⁰ aquella que va hacer inmortal, o perenne, al cuerpo retratado.⁶¹

De la misma forma, Klimt ejecuta una obra veraz pero también idealizada (fig. 9), pues estructura un retrato auténtico en su expresión condicionado por su mirada sentimental. Un matiz que le lleva a no plasmar la composición con todos los detalles que ella contiene, sino a interpretarla; a simbolizarla sin perder la tristeza, sin perder la verdad, eligiendo subjetivamente aquellos elementos que le permiten manifestar su vivencia dramática del momento. La muerte de su hijo supuso para él un duro acontecimiento, incluso llegando a influir en el desarrollo de su obra artística. Un ejemplo significativo es su trabajo “La esperanza I”, de 1903,⁶² pieza que se vio alterada en su evolución, según las fuentes, por el fallecimiento de Otto. Sobre este particular debe apuntarse que los bocetos previos al óleo evidencian una actitud más positiva en sus componentes iconográficos, actitud que desaparece totalmente tras el dramático suceso. En este sentido, Klimt pensaba colocar junto a la mujer embarazada (la modelo Herma) a un hombre, adoptando este el rol de “ser” protector. Sin embargo, tras el fatídico episodio, decide eliminarlo e in-

58. COREY K. CREEKMUR: «Lost Objects: Photography, Fiction, and Mourning», en Marsha Bryant (ed.): *Photo-Textualities: Reading Photographs and Literature*, Delaware: University of Delaware Press, 1996, p. 74; AUDREY LINKMAN: «Taken from Life: Post mortem Portraiture in Britain 1860-1910», *History of Photography*, 30, 2006, p. 311; GEOFFREY BATCHEN: *Forget me not: Photography & Remembrance*, Princeton Architectural Press, Nueva York, 2004, p. 10.

59. PHOEBE LLOYD: «Posthumous Mourning Portraiture», en Martha. V. Pike y Janice. G. Armstrong (ed.): *A Time to Mourn; Expressions of Grief in Nineteenth Century America*, Washington: University of Washington Press/The Museums at Stony Brook, 1980, pp. 79-82; Cynthia Freeland, «Portraits in Painting and Photography», *Philosophical Studies: an International Journal for Philosophy in the Analytic Tradition*, 1, 2007, pp. 95-109; ELIZABETH EDWARDS: «Photographs as Objects of Memory», en Fiona Candlin y Raiford Guins (ed.): *The Object Reader*, Londres: Taylor and Francis Group, 2009, p. 331.

60. JENNIFER GREEN-LEWIS: «Not Fading Away: Photography in the Age of Oblivion», *Nineteenth-Century Contexts*, 4, 2001, p. 564.

61. SALVADOR OLGUIN: «Interactions with the Non-Human, Fetishism, Prosthesis and Postmortem Photography», *Anamesa: an interdisciplinary journal*, 1, 2010, pp. 100-101.

62. La pieza forma parte de la colección de la Galería Nacional de Canadá: <https://www.gallery.ca/collection/artwork/hope-i> (consultado el 18 de mayo de 2021).

cluir junto a ella a la muerte, la enfermedad, la vejez y la locura.⁶³ Un cambio trascendental que obedece claramente al nuevo estado anímico del artista. Ese aspecto más negativo, menos vital, es el que igualmente va a exponer en el retrato de su hijo. Así, en él, centra toda su atención en el rostro del niño muerto. Un detalle en el que deposita toda su intención plástica, creando un espacio atemporal a su alrededor, un no lugar; consciente de que la eliminación del entorno potencia el protagonismo del personaje. Como ya se ha afirmado, el parecido físico con la realidad es total, un hecho que enfatizamos gracias a poder confrontar su ejercicio con el de Fleck. Tal labor nos permite comprobar el deseo de Klimt de aproximarse de forma auténtica al original, a la similitud con el modelo. De este modo, tanto el pelo enmarañado –en un descuido natural–, como la abertura de los ojos y la posición de la boca, son plasmados con los rasgos evidentes de pertenecer a un cuerpo falto de vida. Un simple análisis superficial del dibujo y de la fotografía nos demuestra la semejanza de lo representado, incluso en la transcripción naturalista de las muecas o marcas gestuales del rostro muerto (fig. 10). Pese a esa unión, Klimt personifica su obra, gestionando las posibilidades de la escena en su sencillez y eligiendo materiales, como son la tiza y el papel, que le permitan indagar en la plástica. Se produce así un juego en el que despliega todas sus posibilidades expresivas para recrear al difunto, para interpretarlo íntimamente; esto es para, en definitiva, poetizar la muerte de su hijo. No parece casual, por tanto, la elección de estos materiales para la construcción ligera de esta pieza, pues el papel y la tiza, junto al grafito, son herramientas esenciales para Klimt cuando ejecuta encajes o bocetos.⁶⁴ Trabajos ejercitados en libertad, sin el condicionante de la rigurosa obra final, lo que le permite ilustrar con sutileza y agilidad plástica la realidad del modelo. Todo este contexto de libertad es el que aplica al retrato de Otto, buscando esa imagen perfecta y bella en su simpleza esquemática. Sin embargo, esta elección no va a tener como consecuencia el abandono de la precisión o rigurosidad representativa, sino todo lo contrario, esta decisión le va a ayudar a acentuar y a enriquecer la narración pretendida.

Así, y teniendo en cuenta que Klimt es un excelente retratista –labor que practica y desarrolla a lo largo de toda su carrera–,⁶⁵ ejecuta un dibujo estilizado en el que aplica todo su virtuosismo. Un acto que posibilita, además del carácter plástico, transcribir la identidad del individuo con precisión realista

63. TOBIAS G. NATTER: «Catálogo de pinturas», en Tobias G. Natter (ed.): *Gustav Klimt obras completas*, Colonia: Tachen, 2013, p. 594.

64. MARIAN BISANZ-PRAKKE: *Gustav Klimt: 1862-1918; some Early Drawings*, Le Claire Kunst, Hamburgo, 2009. MARIAN BISANZ-PRAKKE y ELIZABETH CLEGG: *Gustav Klimt: Drawings*, Kunsthandel Wienerroither & Kohlbacher, Viena, 2018; KATIE HANSON: *Klimt and Schiele. Drawings: from the Albertina Museum*, Museum of Fine Arts, Boston, 2018.

65. TOBIAS GÜNTER NATTER y GERBERT FRODL: *Klimt's women*, Yale University Press, New Haven, 2000; Tobias Günter Natter (ed.): *Klimt and the Women of Vienna's Golden Age 1900-1918*, Múnich, Prestel, 2016.

en su apariencia física y, también, en su concepto psicológico. Razones por las que este ejercicio se posiciona como la definición del rostro reflexionado. Un rostro que, en su expresión y fidelidad, contrasta fuertemente con las líneas fugaces y suaves con las que compone la mortaja que oculta el cuerpo. Elemento este último que define con agudeza lo delicado y frágil del mismo.

Toda esta independencia interpretativa es gracias a ser este un retrato privado familiar. Un ensayo que va a formar parte de la intimidad de Klimt, en principio, y después de los Zimmermann.⁶⁶ Este aspecto tiene como consecuencia que con él se produzca una conexión ideológica entre la pintura y la fotografía, y esto es posible porque esta pieza excede la mera noción del género temático para introducirse en las coordenadas de la “imagen icono”. Siendo –como cuerpo–, en este aspecto, el nexo que une al retratado (ya desaparecido) con el poseedor del objeto. Luego se trata de una propuesta que propicia, tras su visionado, la activación del recuerdo del asunte; que propicia el no olvido del difunto.



Figura 10. Detalle de Otto Zimmermann de Estudio de S. Fleck, 1902 y de Retrato del hijo muerto del artista, Otto Zimmermann de Gustav Klimt, 1902

66. Hasta el momento no se tiene certeza del instante en el que llegó el cuadro a la familia Zimmermann. De lo que se tiene constancia es de que el dibujo y la fotografía están en posesión de los Zimmermann hasta el año 2012, momento en el que adquiere el lote Diethard Leopold para la colección del Museo Leopold (Leopold, D. Comunicación personal, 18 de febrero del 2017).

Para conseguir crear ese ensayo pertinente que transcriba su propio padecimiento, para recrearse dolorosamente en ese mundo idealizado y bello en su patetismo y configurar el elemento prótesis, utiliza un formato vertical; el formato estándar que usa en su obra para realizar sus retratos de encargo. Una configuración que, igualmente, tiene como consecuencia directa que la mirada del contemplador se dirija, sin posibilidad de evasión, al rostro del personaje. Lógicamente, en este caso, su formulación tiene una intención diferente a sus ejercicios sociales, ya que no trata de acomodar al representado en un telón que lo dignifique, sino que se recrea en un marco desnudo, un marco complejo en su asepsia. De este modo, nos encontramos con un dibujo en el que ha construido una composición, como ya afirmamos con anterioridad, distinta a la plástica de sus trabajos post mortem precedentes. Todo ello con la profunda intención de personalizar y reproducir su percepción de lo acontecido. Así, coloca al modelo de frente para contactar, de nuevo, más con conceptos fotográficos que con pictóricos, pues, aunque podemos rastrear algún ejemplo puntual de este tipo de escenificación mortuoria en la pintura, es más común encontrarlo en la fotografía. Klimt elige constatar sin simulaciones el estado natural del fallecido, situación que le conduce a aproximarse de forma poética a la expresión de la máscara mortuoria –la narración más realista posible en un retrato de difuntos, por ser obtenida directamente del rostro del cesado.⁶⁷

Ese empeño de examen firme de la realidad tiene como consecuencia una obra veraz a la vez que plástica. Precisamente, se produce un estudio profundo; un análisis que emula en su abocetamiento el color natural que caracteriza a los muertos. Luego, no se priva de acentuar con precisión la palidez del semblante, una coloración favorecida por la soltura y textura que le brinda la tiza blanca que, junto a los matices del carbón, imprime un mayor dramatismo al sujeto. La interpretación iconográfica no deja espacio al recuerdo sin sufrimiento, haciendo uso de un patetismo sereno en el rostro que encuentra su paralelismo en la fotografía que se tomó. Por todo esto la pieza es, sin duda alguna, una imagen auténtica, que va a ser definida por el uso que le otorga Klimt como elemento terapéutico; un objeto que ayuda al artista a manifestar y registrar el sentimiento experimentado por la pérdida de su hijo.

Tras todo lo expuesto, y a modo de conclusión, queda claro que Klimt es un ejemplo singular del artista que afronta, en el tránsito del siglo XIX al XX, la representación de difuntos de una forma directa, construyendo unos ejemplos característicos de la historia de este género al tiempo de ser modelos específicos de su uso de los procesos pictóricos.

67. ERNST BENKARD: *Rostros inmortales: una colección de máscaras mortuorias*, Sans Soleil, Barcelona, 2013.

BIBLIOGRAFÍA

- AHRÉN, EVA: *Death, Modernity, and the Body: Sweden 1870-1940*, University of Rochester Press, Rochester, 2009.
- ARIÈS, PHILIPPE: *El hombre ante la muerte*, Taurus, Madrid, 1983.
- : *Historia de la muerte en Occidente*, El Acantilado, Barcelona, 2000.
- BALDASSARI, ANNE: *Le miroir noir. Picasso, sources photographiques 1900-1928*, Réunion des musées nationaux, París, 1997.
- BATCHEN, GEOFFREY: *Forget me not: Photography & Remembrance*, Princeton Architectural Press, Nueva York, 2004.
- BENKARD, ERNST: *Rostros inmortales: una colección de máscaras mortuorias*, Sans Soleil, Barcelona, 2013.
- BISANZ-PRAKKEN, MARIAN: *Gustav Klimt: 1862-1918; some Early Drawings*, Le Claire Kunst, Hamburgo, 2009.
- y CLEGG, ELIZABETH: *Gustav Klimt: Drawings*, Viena, Kunsthandel Wienerroither & Kohlbacher, 2018.
- BURNS STANLEY, B.: *Sleeping Beauties II. Grief, Bereavement and the Family in Memorial Photography. American and European Traditions*, Nueva York, Burns Archive Press, 2002.
- CREEKMUR COREY, K.: «Lost Objects: Photography, Fiction, and Mourning», en Marsha Bryant (ed.): *Photo-Textualities: Reading Photographs and Literature*, Delaware: University of Delaware Press, 1996, p. 73-82.
- DE FONT-RÉAULX, DOMINIQUE: *Gustave Courbet*, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 2008.
- DE FONT-RÉAULX DOMINIQUE: *Painting and Photography, 1839-1914*, Flammarion, París, 2012.
- EISENMAN, STEPHEN F.: *Historia crítica del arte del siglo XIX*, Akal, Madrid, 2002.
- EDWARDS, ELIZABETH: «Photographs as Objects of Memory», en Fiona Candlin y Raiford Guins (ed.): *The Object Reader*, Londres: Taylor and Francis Group, 2009, pp. 331-342.
- FELLINGER, MARKUS; SEISER, MICHAELA; WEIDINGER, ALFRED y WINKLER, EVA: «Gustav Klimt im Belvedere – Vergangenheit und Gegenwart», en Agnes Husslein-Arco y Alfred Weidinger (ed.): *Gustav Klimt 150 Jahre*, Viena: Belveder, 2013, pp. 31-280.
- FRANZ, RAINALD: «Der Kunstformator und die Abgussammlung. Zur Geschichte der Gipsgießerei. Das k.k. Museum für Kunst und Industrie und die Rolle der Familie Schroth», en WEBER-UNGER SIMON (ed.): *Gipsmodell und Fotografie im Dienste der Kunstgeschichte 1850-1900*, Viena: Wissenschaftliches Kabinett, 2011, pp. 44-52.

- FREELAND, CYNTHIA: «Portraits in Painting and Photography», *Philosophical Studies: an International Journal for Philosophy in the Analytic Tradition*, 1, 2007, pp. 95-109.
- GREEN-LEWIS, JENNIFER: «Not Fading Away: Photography in the Age of Oblivion», *Nineteenth-Century Contexts*, 4, 2001, pp. 559-585.
- GÜNTER NATTER, TOBIAS (ed.): *Klimt and the Women of Vienna's Golden Age 1900-1918*, Múnich, Prestel, 2016.
- y FRODL, GERBERT: *Klimt's women*, Yale University Press, New Haven, 2000.
- GÜNTER NATTER, TOBIAS: «Catálogo de pinturas», en Tobias G. Natter (ed.): *Gustav Klimt obras completas*, Colonia: Tachen, 2013, pp. 512-646.
- GUYNN, BETH A.: «Postmortem Photography», en John Hannavy (ed.): *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, Nueva York: Taylor & Francis Group, 2008, pp. 1164-1167.
- HANSJÖRG, KRUG: «Gustav Klimt en conversación consigo mismo», en TOBIAS G. NATTER (ed.): *Gustav Klimt obras completas*, Colonia: Tachen, 2013, pp. 458-505.
- HANSON, KATIE: *Klimt and Schiele. Drawings: from the Albertina Museum*, Boston, Museum of Fine Arts, 2018.
- HENISCH, HEINZ y HENISCH, BRIDGET ANN: *The Painted Photograph, 1839-1914: Origins, Techniques, Aspirations*, Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 1996.
- HÉRAN, EMMANUELLE: «Le Dernier Portrait ou la Belle Mort», en Emmanuelle Héran (ed.): *Le dernier portrait*, Réunion des musées nationaux, París, 2002, pp. 25-101.
- KAREZ, PATRICK: *Gustav Klimt. Romanbiografie: Zeit und Leben des Wiener Künstlers Gustav Klimt*, Originalausgabe Acabus Verlag, Viena, 2018.
- KELLEY, JOAN: *A Brush with Passion: A Trilogy-Book Three-Dirty Linen: A Historical Novel About Gustav Klimt and Mizzi Zimmerman*, Universe, Bloomington, 2019.
- KOSINSKI, DOROTHY: *The Artist and the Camera. Degas to Picasso*, Yale University Press, New Haven/Londres, 1999.
- LADERMAN, GARY: *The Sacred Remains: American Attitudes toward Death, 1799-1883*, Yale University Press, New Haven, 1996.
- LINKMAN, AUDREY: «Taken from Life: Post mortem Portraiture in Britain 1860-1910», *History of Photography*, 30, 2006, pp. 309-347.
- LLOYD, PHOEBE: «Posthumous Mourning Portraiture», en MARTHA. V. PIKE y JANICE. G. ARMSTRONG (ed.): *A Time to Mourn; Expressions of Grief in Nineteenth Century America*, Washington: University of Washington Press/The Museums at Stony Brook, 1980, pp. 79-82.
- MALCOLM, DANIEL; PARRY, EUGENIA y REFF, THEODORE: *Edgar Degas: Photographer*, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 1998.

- MÁRK, SZERDAHELYI: «Die Wiener Bildhauerdynastie Schroth. Eine Genealogische Übersicht», en *Adler. Zeitschrift für Genealogie und Heraldik*, 24, 2007/2008, pp.74-87.
- METZGER, RAINER: *Gustav Klimt: Drawings & Watercolours*, Thames and Hudson Ltd., Londres, 2005.
- MIRKO, ORLANDO: *Fotografía post mortem*, Roma, Castelvechchi, 2013.
- OLGUIN, SALVADOR: «Interactions with the Non-Human, Fetishism, Prosthesis and Postmortem Photography», *Anamesa: an interdisciplinary journal*, 1, 2010, pp. 98-107.
- REICHEL, MICHAELA: «Biografía», en TOBIAS G. NATTER (ed.): *Gustav Klimt obras completas*, Colonia: Tachen, 2013, pp. 506-511.
- RINNERTHALER, SYBILLE: «I am quite sure that, as a person, I am not particularly interesting», en WEIDINGER, ALFRED (ed.) *Gustav Klimt*, Múnich: Prestel, 2007, pp. 204-251.
- ROGOYSKA, JANE y BADE, PATRICK: *Gustav Klimt*, Parkstone Press Ltd, Nueva York, 2011.
- ROSENBLUM, ROBERT: *Arte del siglo XIX*, Akal, Madrid, 1992.
- RUBY, JAY: *Secure the Shadow. Death and Photography in America*, The MIT Press, Londres, 1995.
- SCHARF, AARON: *Arte y fotografía*, Alianza, Madrid, 1994.
- STORCH, URSULA: *Klimt. Die Sammlung des Wien Museums*, Viena, Hatje Cantz, 2012.
- VAN DEREN, COKE: *The Painter and the Photograph. From Delacroix to Warhol*, University of New Mexico Press, Albuquerque, 1964.
- VÁZQUEZ CASILLAS, JOSÉ FERNANDO: «La imagen como fuente para la historia. La documentación gráfica de la muerte de Víctor Hugo», en RAFAEL FRESNEDA (ed.): *Escritura, imagen y memoria*, Murcia: Ediciones Tres Fronteras, 2018, pp. 87.106.
- VÁZQUEZ CASILLAS, JOSÉ FERNANDO: *La muerte de Víctor Hugo: Ordenación y análisis crítico reflexivo de las fuentes gráfico documentales y plásticas dedicadas a la defunción, velatorio y funeral público del poeta* (tesis doctoral), Universidad de Murcia, 2021.
- VIRGINIA DE LA CRUZ, LICHET: *El retrato y la muerte: la tradición de la fotografía "post mortem" en España*, Temporeae, Madrid, 2013.
- WEIDINGER, ALFRED, MICHAELA, SEISER y EVA WINKLER: «Catalogue of Works», en Alfred Weidinger (ed.): *Gustav Klimt*, Múnich: Prestel, 2007, pp. 232-311.
- WEIDINGER, ERICH: *Grüße Gustav: Gustav Klimt-Persönliche Momente*, Gmeiner Verlag, Viena, 2018.
- WIEBER, SABINE: «A Beautiful Corpse: Vienna's Fascination with Death», en GEMMA BLACKSHAW (ed.): *Facing the Modern: The Portrait in Vienna 1900*, Londres: National Gallery, 2013, pp. 173-197.

CURRÍCULA DE LOS AUTORES

DIEGO ALEXANDER OLIVERA **(UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ENTRE RÍOS)**

Doctor en Ciencias Sociales por la Universidad Nacional de Entre Ríos (Argentina), becario posdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) con lugar de trabajo asignado en el Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales del Litoral de doble dependencia CONICET-Universidad Nacional del Litoral. Profesor asistente en la Cátedra “Mundo Antiguo. Sociedades Grecolatinas” de la carrera de Historia de la Facultad de Humanidades, Artes y Ciencias Sociales de la Universidad Autónoma de Entre Ríos. Profesor invitado en el Departamento de Ciencias de la Antigüedad y Edad Media de la Universitat Autònoma de Barcelona en 2017. Principal línea de investigación, Historia del Pensamiento Político Griego clásico y helenístico, tema sobre el que ha publicado artículos en diversas revistas y libros de Argentina, México y España.

JESÚS SÁNCHEZ JAÉN **(UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID)**

Doctor en Historia Antigua por la Universidad Complutense de Madrid con la tesis titulada “Ganadería en la Hispania Antigua”. He publicado varios artículos en *Historia 16*, en el boletín del Museo Arqueológico Nacional (en colaboración con el catedrático D. Miguel Ángel Elvira Barba), en *Revista de Arqueología*, en la revista *Hispania Antiqua* y en la revista *Potestas*. También he publicado artículos de divulgación en la revista *Áltair*. Actualmente colaboro en el grupo de investigación BARBARICUM, especializado en la Antigüedad tardía, que dirige la catedrática Doña Rosa María Sanz Serrano, de la misma universidad.

CONCEPCIÓN PORRAS GIL
(UNIVERSIDAD DE VALLADOLID)

María Concepción Porras Gil es directora del Instituto Universitario de Historia Simancas y titular del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid. Ha impartido docencia en la Università di Salento (Italia) y en la Uniwersytet Śląski de Silesia (Polonia) donde es RIB del convenio Erasmus firmado con el Departamento de Historia del Arte de dicha universidad. Como investigadora ha participado en varios proyectos I+D desarrollando las líneas de investigación: “Fortificaciones hispanas en la Edad Moderna”, “El patronato nobiliario de las damas Velasco” y “La imagen como vertebradora del poder”.

Entre sus publicaciones el estudio y traducción al castellano de la *Crónica de Viena*, recogido en el libro: *De Bruselas a Toledo, El viaje de los archiducos Felipe y Juana*, Madrid, 2015 Y diferentes capítulos de libros, artículos y ensayos. También cuenta con una importante labor de transferencia. Ha publicado dos manuales de arte islámico, comisariado varias exposiciones y escrito sus catálogos, y es autora de la novela histórica *Espejos* para una Corte, en la que relata el proceso de construcción de la imagen regia de Luis XIV a partir de la creación de la real manufactura de cristales de espejos.

Directora del sello editorial de la Universidad de Valladolid. Colección “Historia Simancas” y miembro de los comités editoriales de las revistas *Boletín de Arte (BSAA)* de la Universidad de Valladolid y de la revista digital *Ars & Renovatio*.

ANDRÉS ÁVILA VALVERDE
(UNIVERSITAT DE VALÈNCIA)

Andrés Ávila Valverde es graduado en Historia y en Historia del Arte, ambas por la Universitat de València. En el curso 2018-2019 obtuvo la Beca de Colaboración con el Departament d’Història de l’Art de la misma. Su producción académica comenzó tras la realización del Máster en Historia del Arte y Cultura Visual (UV-UJI) con un trabajo final en el cual abordó la imagen de Enrique VIII y sus mujeres en el cine. La posterior obtención de la beca de Formación del Profesorado Universitario (FPU) le llevó a convertirse en Personal Investigador en Formación (PIF) en el Departament d’Història de l’Art de la Universitat de València y realizar su tesis doctoral cuyo título es “La Eucaristía en el arte valenciano de Época Moderna: Capillas de Comunión y Trasagrarios”, dirigida por la catedrática Mercedes Gómez-Ferrer Lozano.

JOSÉ FERNANDO VÁZQUEZ CASILLAS
(UNIVERSIDAD DE MURCIA)

José Fernando Vázquez Casillas es doctor en Historia del Arte y en Bellas Artes por la Universidad de Murcia. Profesor titular del Departamento de Historia del Arte y vicedecano de Cultura de la Facultad de BBAA de la UMu. Del 2007 al 2010 ha dirigido el Centro Histórico Fotográfico de la Región de Murcia. Desde el 2008 dirige el Laboratorio de Investigación Fotográfica de la UMu. Del 2018 al 2022 la revista científica *Imafronte*. Y desde el 2021 la Serie Foto-Historias, colección de libros de editum, Ediciones UMu y el Grupo de Transferencia de Conocimiento-Artes Visuales y Patrimonio. Ha publicado numerosos textos, estando relacionados con la temática que presenta, entre otros, estudios como: “La fotografía como documento sociocultural a finales del siglo XIX: Nadar y el retrato post mórtem”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. 69, número 2, 2014; “Origen iconográfico y proceso de creación de la niña muerta” (1957) de Antonio López. “La relación de la fotografía y la pintura bajo el signo del apropiacionismo”. *Arte, Individuo y Sociedad*, 33 (1), 2020, 305-322; “Disdéri y el retrato post-mortem. Historia y representación de la duquesa de Alba en su lecho de muerte”. *Goya*, 377, 2021, 294-305.

REVISORES DE ESTE NÚMERO

Manuel Albaladejo Vivero (Universitat de València)
Juncal Caballero (Universitat Jaume I)
Emma Luisa Cahill Marrón (Universidad de Murcia)
Reyes Escalera Pérez (Universidad de Málaga)
Eike Faber (University of Potsdam)
Joan Feliu Franch (Universitat Jaume I)
Frederik Grosser (Staatliche Museen zu Berlin)
Matteo Mancini (Universidad Complutense de Madrid)
María Amparo Mateo Donet (Universitat de València)
Jesús Pascual Molina (Universidad de Valladolid)
Miguel Requena Jiménez (Universitat de València)
César Sierra Martín (Universitat de València)

Contribuciones para *Potestas*

CONSIDERACIONES GENERALES. POLÍTICA EDITORIAL

La aceptación de artículos para su publicación estará condicionada al dictamen positivo de dos miembros del comité científico, comité asesor o evaluadores externos ciegos. La presentación de un trabajo para su evaluación implica que se trata de material no publicado previamente y que no se encuentra en fase de evaluación para otra publicación.

En el caso de que un artículo previamente publicado en *Potestas* quisiese ser publicado por su autor en otro medio, el mismo debería mencionar a esta revista como lugar de publicación original. Para cualquier duda al respecto se recomienda consultar con la Dirección de la revista.

PUBLICACIÓN DE ORIGINALES

Los artículos deberán ser originales y no excederán de 20 páginas A4, mecanografiados en una sola cara, a doble espacio (2.100 espacios) en letra Times New Roman, punto 12. Las notas, imágenes, cuadros, gráficos y apéndices se incluirán aparte. Los artículos podrán ser escritos en español, alemán, inglés, francés, italiano o portugués.

Los artículos deberán enviarse en línea a través de la plataforma OJS de la *Revista Potestas* (<http://www.e-revistas.uji.es/index.php/potestas>), previo registro como autor, donde se facilitarán los datos de contacto. Toda notificación por parte de la dirección de la revista y toda notificación del estado del envío se realizarán a través de esta plataforma.

Los artículos deberán ir acompañados de un resumen de 100 palabras como extensión máxima, redactado en el idioma original del texto y un *abstract* también de 100 palabras en inglés. Deberá incluirse, asimismo, entre 3 y 5 palabras clave en español e inglés. Se entregará igualmente un breve currículum de diez líneas en el idioma de publicación del artículo.

FORMATO DEL TEXTO

Texto:**Fuente:**

Texto: Times New Roman, tamaño 12.

Títulos de los capítulos: Times New Roman, tamaño 12, negrita y versalita.

Texto imágenes/gráficos: Times New Roman, tamaño 10.

Párrafo:

Sangría especial: primera línea en 0,5.

Espaciado: 1,5.

Comillas: se utilizarán para las citaciones de menos de tres líneas las comillas angulares (« »).

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

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

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

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

BIBLIOGRAFÍA EN LAS NOTAS A PIE DE PÁGINA:

Fuente: Times New Roman, tamaño 10.

Párrafo:

Sangría especial: primera línea en 0,5.

Espaciado sencillo.

Libro:

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

Capítulo de libro:

NOMBRE Y APELLIDOS DEL AUTOR: «Título del capítulo», en NOMBRE Y APELLIDOS DEL AUTOR (ed.) / (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

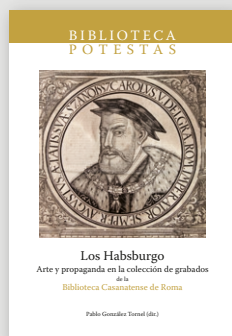


Colección Biblioteca Potestas

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.



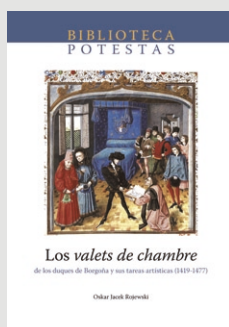
Infierno y gloria en el mar. Los Habsburgo y el imaginario artístico de Lepanto (1430-1700), Víctor Mínguez, Biblioteca Potestas número 3, Universitat Jaume I, 2017



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.



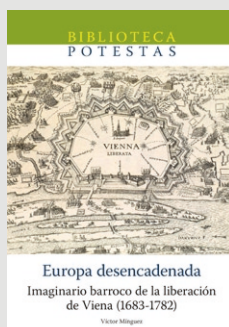
Construyendo patrimonio. Mecenazgo y promoción artística entre América y Andalucía, ed. Guadalupe Romero Sánchez, Biblioteca Potestas, número 5, Universitat Jaume I, 2019.



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

<i>DIEGO ALEXANDER OLIVERA</i> (Universidad Autónoma de Entre Ríos) <i>Imperio como dynasteía en Polibio</i>	7
<i>JESÚS SÁNCHEZ JAÉN</i> (Universidad Complutense de Madrid) <i>Juliano, hacedor de mártires y arquetipo de maldad</i>	23
<i>MARÍA CONCEPCIÓN PORRAS GIL</i> (Universidad de Valladolid) <i>Magnificencia y política. El banquete celebrado en Burgos (1502) en honor de los Archiducos de Austria</i>	47
<i>ANDRÉS ÁVILA VALVERDE</i> (Universitat de València) <i>La pervivencia de los ideales de caballería en la imagen de poder de los Tudor: Enrique VIII y las campañas francesas</i>	67
<i>JOSE FERNANDO VÁZQUEZ CASILLAS</i> (Universidad de Murcia) <i>Klimt y el retrato post mortem. De lo profesional a lo sentimental</i>	91
<i>Currícula de los autores</i>	115
<i>Revisores de este número</i>	119
<i>Contribuciones para Potestas</i>	121
<i>Submissions to Potestas</i>	125
<i>Beiträge für Potestas</i>	129
<i>Números publicados</i>	135
<i>Colección Biblioteca Potestas</i>	137