

POTESTAS

Revista de Estudios
del Mundo Clásico e Historia del Arte



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

N.º 23, julio 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 (Enmanuel Collage, University of Cambridge)

Elena Castillo Ramírez (Universidad Complutense de Madrid)

Fernando Checa Cremades (Universidad Complutense de Madrid)

Rosa María Cid López (Universidad de Oviedo)

Jaime Cuadriello (Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Autónoma de México)

Peter Eich (Universität Freiburg)

Yolanda Fernández Muñoz (Universidad de Extremadura)

Juan José Ferrer Maestro (Universitat Jaume I)

Paola Galetti (Università di Bologna)

David Hernández de la Fuente (Universidad Complutense de Madrid)

Nikolas Jaspert (Universität Heidelberg)

Juan Monterroso Montero (Universidade de Santiago de Compostela)

Alfredo Morales Martínez (Universidad de Sevilla)

José Manuel Nieto Soria (Universidad Complutense de Madrid)

José Javier Ruiz (Universidad de Murcia)

Flocel Sabaté i Curull (Universitat de Lleida)

Rosa Sanz Serrano (Universidad Complutense de Madrid)

John Scheid (Collège de France)

Miguel Ángel Zalama (Universidad de Valladolid)

REDACCIÓN, ADMINISTRACIÓN Y SUSCRIPCIÓN

Departamento de Historia, Geografía y Arte

Facultad de Ciencias Humanas y Sociales

Universitat Jaume I. Campus del Riu Sec

Avda. Sos Baynat, s/n. 12071 Castellón de la Plana. España

potestas@uji.es

Teléfono: 964 72 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: Rafael, Coronación de Carlos Magno (fragmento), 1516-1517, Museos Vaticanos.

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

| | |
|---|-----|
| JESÚS SÁNCHEZ ALGUACIL (Universidad de Murcia) <i>Reflexiones en torno a la vida del senador y gobernador de la Hispania Citerior L. Novio Rufo</i> | 7 |
| LUIS ALCALÁ-GALIANO (Universidad de Santiago de Compostela) <i>Versos y cinceles. Acerca del Cantar de Roldán y una escultura carolingia</i> | 21 |
| ISABEL ESCALERA FERNÁNDEZ (Universidad de Valladolid) <i>La participación de Isabel la Católica a través de la confección de joyas y objetos preciosos en los Libros de Cuentas de Sancho de Paredes</i> | 41 |
| JOSÉ ELOY HORTAL MUÑOZ (Universidad Rey Juan Carlos) <i>Los Validos y la configuración del espacio: la culminación del sistema cortesano en la Monarquía Hispánica</i> | 65 |
| MONTIEL SEGUÍ BALAGUER (Universitat de València) <i>El emblema musical del rey David dedicado a María Ana de Baviera: música, devoción y política en la corte de Wittelsbach</i> | 97 |
| <i>Currícula de los autores</i> | 127 |
| <i>Revisores de este número</i> | 129 |
| <i>Contribuciones para Potestas</i> | 131 |
| <i>Submissions to Potestas</i> | 135 |
| <i>Beiträge für Potestas</i> | 139 |
| <i>Números publicados</i> | 145 |
| <i>Colección Biblioteca Potestas</i> | 147 |

REFLEXIONES EN TORNO A LA VIDA
DEL SENADOR Y GOBERNADOR DE LA HISPANIA
CITERIOR L. NOVIO RUFO

REFLEXIONS ON THE LIFE OF SENATOR
AND GOVERNOR OF HISPANIA
CITERION L. NOVIO RUFO

JESÚS SÁNCHEZ ALGUACIL
Universidad de Murcia
<https://orcid.org/0000-0002-9366-7634>

POTESTAS, N.º 23, julio 2023 | pp. 7-19
ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | <https://doi.org/10.6035/potestas.6596>
Recibido: 12/09/2022 Evaluado: 06/02/2023 Aprobado: 17/03/2023

RESUMEN: En el trabajo presentamos un análisis de un personaje poco tratado por la historiografía moderna, L. Novio Rufo. De él la información que conocemos es más bien escasa como sucede con otros personajes del período como Tib, Claudio Cándido. Sin embargo, tuvo un papel destacado en tiempos de Marco Aurelio, Cómodo, Pértinax y la primera parte del gobierno de Septimio Severo. De él, destaca principalmente su papel como gobernador de la Hispania Citerior. De su actividad en esta provincia solo ha llegado hasta nosotros un trámite de su gestión a través de una inscripción. Finalmente, su caída en desgracia se dio en 197 d.C. al posicionarse de parte de Clodio Albino en la lucha por el trono imperial.

Palabras clave: Hispania Citerior, Epigrafía, L. Novio Rufo, Septimio Severo

Abstract: This paper presents an analysis of a character little treated by modern historiography, L. Novius Rufus. From him the information we know is rather scarce as it happens with other characters of the period like Tib, Claudius Candidus. However, it had a prominent role in the times of Marcus Aurelius, Commodus, Pertinax and the early part of the govern of Septimius Severus. From him, his role as governor of Hispania Citerior stands out. Of its activity in this province has only reached us a procedure of its management through a registration. Finally, his fall from grace occurred in 197 AD when he positioned himself on the side of Clodius Albinus in the struggle for the imperial throne.

Keywords: Hispania Citerior, Epigraphy, L. Novius Rufus, Septimio Severus

INTRODUCCIÓN

La figura del personaje consular L. Novio Rufo (*cos. suff.* 186) ha sido tratada para la historiografía de finales del siglo II d.C. como uno de aquellos ejemplos de personajes que llevaban un *cursus honorum* que se vio cortado abruptamente. Su carrera cayó en desgracia por apoyar al bando de Clodio Albino que resultó vencido en la batalla de Lugdunum el 19 de febrero del 197 d.C. No fue el único en sufrir este agraviado destino. La *Historia Augusta* recopila una larga lista de senadores galos e hispanos que fueron ejecutados por Septimio Severo en represalia por su apoyo al partido de Clodio Albino. En Hispania, se confiscaron sus propiedades y la producción del aceite se convirtió en monopolio estatal. En la Galia, se paralizó la actividad de muchos centros productores de cerámica. Incluso, en África, llegó la persecución donde el procurador Tiberio Claudio Jenofonte fue destinado como *procurator ad bona cogenda in Africa*, es decir, para confiscar los bienes de los condenados.

ORÍGENES Y FAMILIA

La *gens nouia*, de origen plebeyo, está bien documentada en la península itálica y el norte de África, en concreto, en la provincia de Numidia. Por su parte, los *lucii nouii* son principalmente documentados por la epigrafía en algunas regiones de Italia, Roma y en la ciudad de Lambaesis, en la

provincia de Numidia. Esta *gens*, según los estudios lingüísticos de G.D. Chase tendría un posible origen osco. Las primeras referencias a la *gens* datan de época de Sila con el dramaturgo Quinto Novio y el tribuno de la plebe del año 58 a.C., Lucio Novio Níger. En época de Augusto, tenemos noticias de Novio Facundo, matemático que ideó el *horologium augusti* o reloj del sol en el 9 a.C. en el campo de Marte. Habrá que esperar hasta el año 78 d.C. para ver a un miembro de esta *gens* acceder al consulado. Este será Decimo Junio Novio Prisco Rufo, quien posteriormente fue gobernador en 80 d.C. de Germania Inferior. Sabemos por algunos testimonios que los *novii* se relacionaron mediante matrimonios con los *flauii*. Así, se demuestra de la unión entre Cayo Novio Prisco (*cos. suff.* 152) y Flavonia Menodora, los posibles padres de L. Novio Rufo como prueban varias inscripciones halladas en la provincia de Galatia. Por tanto, L. Novio Rufo era con casi toda probabilidad de ascendencia itálica, quizás, de la propia ciudad de Roma. Nació en algún momento a mediados del siglo II d.C. durante el gobierno de Antonino Pio (138-161 d.C.). No tenemos ningún dato sobre su esposa, aunque sí conocemos que al menos tuvo un hijo, Tito Flavio Novio Rufo, cónsul en época de Heliogábalo, que llegó a ser gobernador de la provincia de Mesia Inferior entre 218-220 d.C.

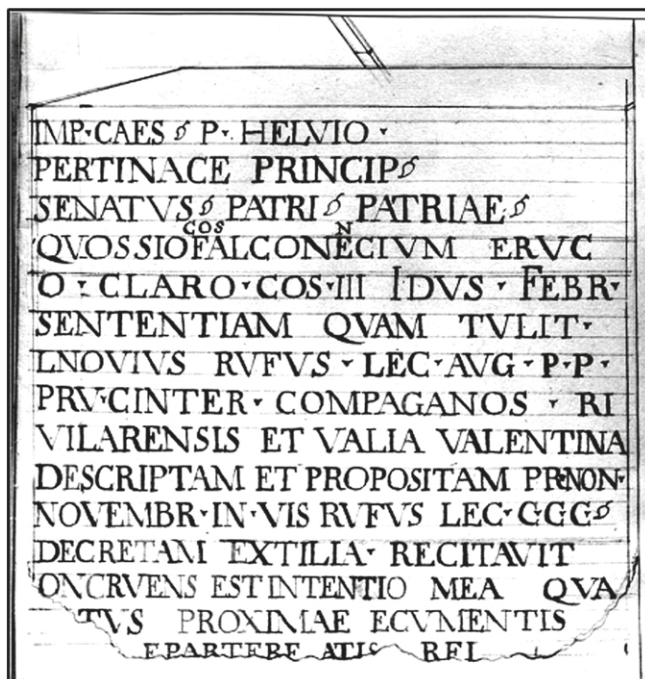
LA CARRERA DE L. NOVIO RUFO

Como otros personajes que fueron objeto de una *damnatio memoriae* tras su ejecución, la información sobre la carrera de L. Novio Rufo es muy fragmentaria. Tan es así, que solo sabemos de ella por una inscripción tarraconense en la que no se cita ningún cargo anterior a su proconsulado en Hispania Citerior. Junto a ello, solo tenemos un pasaje del *Digesto* que lo cita como ¿heredero *ex testamentum*?, una cuestión sobre la que volveremos más adelante. Únicamente, conocemos dos cargos ejercidos por Novio Rufo: el consulado sufecto y su mencionado proconsulado hispano. La carrera de Novio Rufo es en su mayoría desconocida, a consecuencia de su caída en desgracia por posicionarse del lado de Clodio Albino. El origen de su carrera militar es probable que se sitúe durante el gobierno de Lucio Vero y Marco Aurelio (161-169 d.C.). Como decíamos, el primer cargo que ocupó, que sepamos, fue el consulado sufecto. Según G. Alföldy, L. Novio Rufo ejerció el cargo del consulado en 186 d.C. Una inscripción procedente de Roma, relativa a una copia epigráfica de la hermandad de los arvaes menciona a *L(ucio) Annio Ra]vo L(ucio) Novio Rufo co(n)s(ulibus) VI K(alendas) Iun(ias)*. Esto significa que L. Novio Rufo estaba ejerciendo el cargo de *consul suffectus* ya el 6 de junio

de 186 d.C. Inevitablemente, con anterioridad a este cargo, el más alto de las magistraturas ordinarias romanas tuvo que desempeñar otros puestos siguiendo el *cursus honorum* tradicional. Algunas cuestiones se pueden plantear al respecto. Por ejemplo, ¿Novio Rufo pudo empezar su carrera en el orden ecuestre y ser promocionado por Cómodo al orden senatorial?, o ¿Qué situación se estaba viviendo en Roma en 186 d.C.? Sobre la primera cuestión, obviamente, es muy difícil de comprobar tal supuesto. Lo que sí sabemos, es que Cómodo promocionó durante su gobierno el ascenso de algunos ecuestres al rango senatorial como Tiberio Claudio Candido y L. Mario Máximo Perpetuo Aureliano. En Roma, en 186 d.C., la situación todavía estaba recuperándose de la conspiración e “intento de usurpación” del trono por parte de Tigidio Perennio, el prefecto del pretorio. Por ello, Cómodo, temeroso de su seguridad, optó de nuevo por la colegialidad en la prefectura del pretorio, una responsabilidad que recayó en Nigro y Marcio Cuarto que desarrollaron su cargo en un período breve de tiempo. Junto a ello, el emperador obtuvo su quinto consulado teniendo como colega a Manio Acilio Glabrión. La elección de L. Novio Rufo como *consul suffectus*, sin duda alguna, debió de contar con el beneplácito del emperador. No podemos estar seguros, pero no sería nada descartable cierta afinidad entre Novio Rufo y Cómodo, aunque las fuentes no señalen nada al respecto. En un contexto peligroso para el emperador, tras haber sufrido en apenas tres años dos complots de asesinato, resulta lógico pensar que favoreciera el acceso a cargos como el consulado a personas de su confianza.

Desde su consulado sufecto en 186 d.C. no volvemos a tener noticias de L. Novio Rufo hasta su nombramiento como gobernador de la Hispania Citerior Tarraconense como *legatus Augusti pro praetore* con su distintivo de senador mencionado como *vir clarissimus*. Su nombramiento como gobernador nos viene dado por un epígrafe, cuya ubicación original es desconocida, y que actualmente está perdido.

En el siglo XVI estaba dentro de la colección de Antonio Agustín, arzobispo de Tarragona. El pedestal que contenía la inscripción sería de un tamaño considerable, según el dibujo realizado por I. Boy en 1713, lo que nos lleva a pensar que probablemente estuviera colocada en un lugar importante de la propia Tarraco como el foro de la ciudad.



El texto de la inscripción es el siguiente:

Imp(eratore) Caes(are) P(ublio) Helvio / Pertinace princip(e) / senatus pa-
 tre patriae / Q(uinto) Sosio Falcone C(aio) Iulio Eruci/o Claro co(n)s(ulibus)
 (ante diem) III Idus Febr(uarias) / sententiam quam tulit / L(ucius) Novius
 Rufus / leg(atus) Aug(usti) pr(o) / pr(aetore) v(ir) c(larissimus) inter compa-
 paganos ri/vi Larensis et Val(eriam) Faventinam / descriptam et propositam
 pr(idie) Non(as) / Novembr(es) in v(erba) i(nfra) s(cripta) Rufus leg(atus)
 c(um) c(onsilio) c(ollocutus) / decretum ex tilia recitavit / congruens est in-
 tentio mea qua / [- - -]tus proximae argumentis / [- - -] parte prolatis rei /
 [- - -] aput me actu[m] est d/[- - -]i[n]spectio itaq[ue / - - -] qui in priva[- - - /
 - - -]a mox [- - - /

El dibujo de I. Boy es una copia literal del original que él vio a principios del siglo XVIII de una sentencia dictada por L. Novio Rufo en el año 193 d.C., tres días antes de los *idus* de febrero, es decir, apenas un mes y medio antes del asesinato de Pértinax. La inscripción está fechada sin problema en 193 d.C. por la mención al consulado de Quinto Sosio Falcón y Cayo Julio Erucio Claro. Como sabemos, tras la muerte de Pértinax, estalló una larga guerra civil que se prolongó hasta el 19 de febrero de 197 d.C. en la batalla de Lugdunum con la victoria definitiva de Septimio Severo.

¿Cuándo se pudo producir su nombramiento como gobernador de la Hispania Citerior? Según G. Alföldy, y a su vez, la opinión más aceptada, L. Novio Rufo debió ser enviado como *legatus augusti pro praetore* a finales del gobierno de Cómodo. No obstante, no se podría descartar su nombramiento al comienzo del reinado de Pértinax. De hecho, L. Novio Rufo, debió ser uno de los máximos partidarios de Pértinax, y en conexión con ello, se podría relacionar, según M. Mayer, una inscripción hallada en *Dertosa* que cita al emperador como *princeps senatus*. Esta denominación como *princeps senatus* sería una muestra clara del proceder de Pértinax buscando la concordia. Quizás, L. Novio Rufo jugó un papel destacado en la recepción de honores recibidos a Pértinax en suelo hispano, que por otra parte son muy escasos. Posiblemente, los honores que recibe Pértinax en la inscripción dertosana sean los típicos de comienzos de un gobierno. Si L. Novio Rufo no fue nombrado por Pértinax, contó con el beneplácito de este al subir al poder para seguir desempeñando sus funciones como gobernador de la Hispania Citerior. Un puesto que ocupó todavía con el corto gobierno de Didio Juliano y los primeros años del de Septimio Severo.

En segundo lugar, destaca de esta inscripción la sentencia de un pleito emitida por el propio L. Novio Rufo. Su veredicto estuvo precedido de la consulta previa a su consejero Rufo *Rufus leg(atu)s c(um) c(onsilio)*, ¿quizás un liberto suyo? Después de esto, la sentencia sería leída en público. Llama la atención, la mención al soporte sobre el que estaba escrita, una tabla de tilo *ex tilia recitavit* uno de los soportes empleados antes de la generalización del uso del papiro. El pleito sentenciado por L. Novio Rufo implicaba dos partes, los *compaganos rivi Lavarensis* y de otro lado a Valeria Faventina. Muy probablemente este pleito se circunscribiera al área del *Conuentus Tarraconensis*, dado que tuvo que ser deliberado con probabilidad en *Tarraco*. Por su parte, el *cognomen* Faventina de Valeria es muy típico de la zona del noreste de la *Tarraconensis* en ciudades como *Tarraco*. No en vano, otra de las grandes ciudades de la provincia, *Barcino*, lleva en su titulación el *nomen Faventia*, siendo conocida como *Colonia Iulia Augusta Faventia Paterna Barcino*.

Sobre la naturaleza del pleito, dado que no es el objetivo de este trabajo, no profundizaremos en ella. Únicamente, citaremos las dos posturas enfrentadas por la investigación. Por un lado, T. Mommsen y A. D'Ors sostenían que la sentencia aludía a un conflicto originado por una cuestión de límites. La segunda propuesta aboga más por un problema surgido entre una comunidad de regantes y su propietaria. Obviando el profundo análisis del que ya se ha ocupado la investigación, un aspecto a considerar es que el problema debió ser considerable como muestra su elevación al gobernador provincial, en vez de ser lidiado por las autoridades municipales. ¿Quizás un problema entre comunidades de campesinos libres y los propietarios privados? La ubicación geográfica del conflicto debería situarse en las cercanías de la ciudad de Aeso. De esta ciudad, está documentado un L. Valerio Faventino, quizás

pariente de Valeria Faventina, magistrado municipal de su municipio. Esto encajaría bien con la teoría propuesta por G. Fabre sobre la fuerte vinculación de algunos personajes a su ciudad de origen, a pesar de desarrollar brillantes carreras en la capital provincial. Quizás, este fuera el caso de este L. Valerius L. F. Gal. Faventinus, antepasado de Valeria Faventina. Este es un fenómeno bien atestiguado, cuyo máximo exponente son las actividades relacionadas con el comercio y exportación del vino durante la primera mitad del siglo I d.C. en el noreste de la *Tarraconensis*. Este *modus operandi* de estas élites emergentes posibilitará la posterior promoción de los miembros de su linaje de segunda y tercera generación. Un caso paradigmático, sin duda, lo constituye en el Vallés Oriental, el caso de Caldas de Montbui.

Desde el 4 de noviembre del 193 d.C. *pr(idie) Non(as) / Novembr(es)* desaparecen las noticias sobre L. Novio Rufo hasta la crisis desatada por el enfrentamiento militar entre Septimio Severo y Clodio Albino. Los prolegómenos del enfrentamiento se remontan a finales de 195 d.C. e inicios de 196 d.C. cuando Clodio Albino se autoproclamó emperador, abandonó Britania e invadió la Galia Lugdunense. En esta provincia, en la ciudad de Lugdunum se produjo la batalla definitiva entre ambos contendientes a la púrpura imperial. ¿Qué papel jugó L. Novio Rufo en esta guerra? La postura del senado estaba bastante dividida en el apoyo a uno u otro bando, si bien el poder militar de Septimio Severo era mucho mayor. La posición de Albino en Roma era débil respecto a Severo. No obstante, ya contaría desde el 195 d.C. con sus propios partidarios en la *urbs*. Aun así, pese a contar con apoyos en la capital del imperio, tuvo que recurrir a las alianzas políticas y la búsqueda de apoyos fuera de Roma en provincias como Hispania, Galia y África, donde encontró el apoyo de algunos gobernadores.

L. Novio Rufo formaba parte de los fieles seguidores de Clodio Albino. Una fuerza a la que se sumaban el grupo de algunos senadores africanos, algunos senadores itálicos y antiguos partidarios de los dos anteriores pretendientes al trono, Didio Juliano y Pescenio Níger. A diferencia del enfrentamiento con estos dos últimos, la posición política de Clodio Albino, descendiente de una familia de rango senatorial, junto a la prosopografía de sus partidarios constituía un peligro más serio para Septimio Severo. De esta variedad de apoyos da cuenta la lista de ejecutados tras la represión realizada por Septimio Severo entre los seguidores de Clodio Albino. Como decíamos, L. Novio Rufo formaba parte de aquellos seguidores que defendían la causa albiniana por su origen senatorial. Una alianza que debería datar de al menos el 193 d.C. cuando Albino fue designado César. Debemos suponer que Novio Rufo y Clodio Albino mantendrían lazos de amistad, lo que impidió a Severo haberlo sustituido con anterioridad, ya que ello habría supuesto una ruptura de relaciones entre Severo y su César. La situación fue diferente en 197 d.C., una vez derrotado y ejecutado Clodio Albino en Lugdunum. Tiberio Claudio Candido en calidad de *dux exercitus illyrici* fue enviado a Hispania a sofocar

a los rebeldes y enemigos públicos. La campaña contra L. Novio Rufo, como bien señalaba Alföldy debió ser breve, pues en Hispania Citerior únicamente había una legión, la *Legio VII Gemina*. A pesar de ello, muy probablemente la legión nunca abogó por la causa de Albino, por ende, no defendería al gobernador partidario de Albino. Ello no incluye, que con anterioridad a estos hechos no estuviera bajo su mando. Una serie de hechos constatan la adhesión de la *Legio VII Gemina* a Septimio Severo. En primer lugar, el legado de la legión Q. Mamilio Capitolino, de posible origen africano, que por esas fechas era *iuridicus Asturiae et Gallaeciae* comandó las fuerzas bajo el título de *dux*. Así lo dice el texto de la siguiente inscripción:

I(ovi) O(ptimo) M(aximo) / Soli Invicto Libero / Patri Genio praetor(ii) / Q(uintus) Mamil(ius) Capitolinus / iurid(icus) per Flaminiam / et Umbriam et Picenum / leg(atus) Aug(usti) per Asturiam et / <G>allaeciam dux leg(ionis) VII G(eminae) P(iae) Fe(licis) / praef(ectus) aer(arum) Sat(urni) pro salute / sua et suorum

Ya señalaba Alföldy que la denominación *dux legionis VII Geminae* en lugar de *legatus legionis VII Geminae* resultaba inusual. Una posible respuesta sería ver una posible destitución por parte de las propias tropas del legado por posicionarse del lado de Albino. La otra cuestión se halla presente en la propia inscripción con la inclusión del título *Pia* otorgado *a posteriori* del conflicto. Esto implicaría directamente el reconocimiento de Septimio Severo a la legión por su lealtad, un hecho que descarta por completo su adhesión a L. Novio Rufo y a la causa albiniana. Por tanto, podríamos incluso encontrar a esta legión dando soporte a Tiberio Claudio Candido en su tarea como *dvci terra marique adversus rebelles hhostes ppublicos* en Hispania. Por último, cabe pensar que si, como se ha supuesto, L. Novio Rufo hubiera participado en Lugdunum, la *Legio VII Gemina* hubiera sido desplazada sino completa, si al menos una *uexillatio* al frente de batalla.

En cualquier caso, sea como fuere, L. Novio Rufo al ser derrotado Albino fue depuesto del cargo de gobernador y ejecutado posteriormente. No fue el único hispano conocido ejecutado, también encontramos a Fabio Paulino, quizás identificado con M. Fabio Paulino, senador de *Ilerda* conocido por tres homenajes públicos recibidos en *Tarraco*, uno de ellos en el foro provincial de la colonia. Otro personaje es Mumio Secundino y, por último, un Q. Clodio Rufino, gobernador de Numidia hacia 190-192 d.C. y *magister fratum arvalum* en 193 d.C. ejecutado por Septimio Severo. Posiblemente, Fabio Paulino y Q. Clodio Rufino fueran importantes entre la élite de *Tarraco*, y al servicio del gobernador L. Novio Rufo. Por su parte, Mumio Secundino es bastante probable que fuera oriundo de la Bética, quizás miembro de una *gens* hacendada en el comercio del aceite bético. Un claro ejemplo de las confiscaciones de Severo en la Bética son la supresión de algunos miembros

importantes y la privatización del negocio oleario hispano como demuestran las marcas anfóricas.

Ahora bien, una vez depuesto de su cargo y derrotado ¿En qué momento fue ejecutado L. Novio Rufo? La *Historia Augusta* solo lo incluye en la larga lista de ejecutados tras la victoria definitiva sobre Clodio Albino. La opinión tradicional se ha inclinado por aceptar algún momento durante el transcurso de 197 d.C. Quizás, una referencia del *Digesto* nos ayude a acotar un poco más la fecha. En dicho texto aparece mencionado como beneficiario de una herencia. La referencia nos la ofrece un fragmento del capítulo xxviii titulado *De heredibus instituendis*, inserto en el *Corpus Iuris Ciuilis* de Justiniano. El texto es el siguiente:

Pactumeius androsthene pactumeiam magnam filiam pactumeii magni ex axe heredem instituerat, eique patrem eius substituerat. pactumeio magno occiso et margarita strepitu, paene filia quoque eius mortua, mutavit testamentum noviumque rufum heredem instituit hac praefatione: "quia heredes, quos volui habere mihi contare non potui, novius rufus heres esto". pactumeia magna supplicavit imperatores nostros et cognitione suscepta, licet modus institutioni contineretur, quia falsus non solet obesse, tamen ex voluntate testantis putavit imperator et subveniendum. igitur pronuntiavit hereditatem ad magnam pertinere, sed legate ex posteriori testamento eam praestare debere, proinde atque si in posterioribus tabulis ipsa fuisset heres scripta.

Pactumeyo Andróstenes instituyó heredera universal a Pactumeya Magna hija de Pactumeyo Magno, y nombró por su sustituto a su padre Pactumeyo Magno; murió, y se divulgó que había muerto su hija: mudó el testamento, e instituyó heredero a Novio Rufo, expresando, que porque los herederos que quería poner no podían serlo, instituía heredero a Novio Rufo: Pactumeya Magna suplicó a nuestros emperadores, y con conocimiento de causa, aunque eso expresase el modo en la institución; porque no suele perjudicar lo que es falso, por la voluntad del testador: determinó el emperador que debía ser socorrida, y que la herencia pertenecía a ella; pero que debía dar los legados contenidos en el segundo testamento, del mismo modo que si hubiera sido instituida heredera en él.

En líneas generales, el texto jurídico hace referencia a un testamento emitido por un tal Pactumeyo Andróstenes que declara heredero de su patrimonio, en primera instancia a Pactumeya Magna, hija de Pactumeyo Magno, y a este como heredero sustituto. Al parecer, al propagarse el rumor de la muerte del padre, Andróstenes cambia el testamento y nombra heredero a L. Novio Rufo. Del personaje que redacta el testamento, Pactumeyo Andróstenes no sabemos nada. ¿Quizás fuera un liberto de Pactumeyo Magno? Por su parte, Pactumeyo Magno se puede identificar con Tito Pactumeyo Magno, un personaje del orden ecuestre que fue *praefectus aegypti* hacia el 179 d.C. y

que fue elevado al estamento senatorial por Cómodo, obteniendo en 183 d.C. un consulado sufecto. Posteriormente, fue ejecutado por Cómodo hacia el 190 d.C. en la represión de senadores que señala la *Historia Augusta* que prosiguió a la ejecución de Cleandro. Como vemos, el texto del *Digesto* coincide con el relato de la *Historia Augusta* en la identificación del personaje de Pactumeyo Magno.

Por tanto, debemos suponer que la redacción del primer testamento fue antes de 190 d.C. y el segundo en algún momento posterior a 198 d.C. por la mención a los dos emperadores *imperatores nostros*. Debemos suponer que el texto se refiere a Septimio Severo y Caracalla, lo que nos ubica en un contexto histórico con *terminus post quem* del 28 de enero de 198 d.C., momento en que Caracalla fue designado coemperador. Esto de entrada supone un problema cronológico. Si aceptamos que L. Novio Rufo fue ejecutado inmediatamente a los hechos descritos, resulta difícil suponer que Novio Rufo sea el beneficiario del testamento de Pactumeyo Andróstenes. No exclusivamente por la cronología difícil de encajar, sino porque resultaría incomprensible que Septimio Severo favoreciera a un partidario de Clodio Albino vista la dureza que le adjudican las fuentes en la represión ejercida en el senado. Quizás, una opción más lógica sea identificar al Novio Rufo del texto jurídico con Tito Flavio Novio Rufo, hijo del gobernador de la Hispania Citerior que iniciaría su carrera bajo el gobierno de Septimio Severo, llegando a ser cónsul en 219 d.C. y gobernador de Mesia Inferior hacia 220 d.C.

CONCLUSIONES

Hemos repasado la figura de L. Novio Rufo a partir de los escasos datos que se tienen de su figura. Sin duda alguna, ilustra el delicado equilibrio del poder sacudido por el clima belicoso y el juego de posicionamiento de favor en él. Elevado al consulado en 186 d.C., y obteniendo el gobierno de una provincia, seis años después, tuvo un final violento por su apoyo al bando perdedor de Clodio Albino. No obstante, la represión no castigó por completo a su familia como demuestra que un hijo suyo llegó a ser cónsul ordinario en 219 d.C. junto al emperador Heliogábalo. Por su parte, L. Novio Rufo sufrió una *damnatio memoriae* como prueba la inexistencia de honores recibidos en Hispania, más allá del texto jurídico hallado en Tarragona.

BIBLIOGRAFÍA

- ALFÖLDY, GÉZA: «Septimius Severus und der Senat», *Bonner Jahrbücher* 168, 1968, pp. 112-160. DOI: <https://doi.org/10.11588/bjb.1968.1.82617>
- ALFÖLDY, GÉZA: *Fasti Hispanienses. Senatorische Reichsbeamte und Offiziere in den spanischen Provinzen des römischen Reiches von Augustus bis Diokletian*. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1969.
- ALFÖLDY, GÉZA: *Die römischen Inschriften von Tarraco*. Berlín-Brandenburgischen: De Gruyter, 1975
- ALFÖLDY, GÉZA: «Tarraco». *RE Suppl.* 15. , 1978, pp. 570-644
- BASTIANINI, GUIDO: «Lista dei prefetti d'Egitto dal 30^a al 299^p», *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 17, 1975, pp. 263-328.
- BELTRÁN LLORIS, FRANCISCO: «Rural communities and civic participation in Hispania during the Principate», en Francisco Marco Simón, Francisco Pina Polo y José Remesal (eds.): *Repúblicas y ciudadanos: modelos de participación cívica en el mundo antiguo*, Barcelona, 2006, pp. 257-272.
- BELTRÁN LLORIS, FRANCISCO: «El agua y las relaciones intercomunitarias en la Tarraconense», en Lázaro Gabriel Lagóstena Barrios, José Luis Cañizar Palacios, Lluís Pons Pujol (coords.): *Actas del Congreso Internacional Aquam perducendam curavit: Captación, uso y administración del agua en las ciudades de la Bética y el Occidente romano*, Universidad de Cádiz, Cádiz, 2010.
- BIRLEY, ANTHONY ROBERT, *Septimio Severo. El emperador africano*. Madrid: Gredos, 2012.
- BOY, IOSEPH: *Recopilacion sussinta de las antiguedades romanas q. se allan del tiempo de los emperadores romanos en la ciudad de Tarragona y sus sercanias*, Tarragona 1713 (Tarragona, 1996).
- BRUNT, PETER: «The Fall of Perennis; Dio-Xiphilinus, 72,9, 2», *The Classical Quarterly*, 67, 1973, pp. 172-177.
- CHASE, GEORGE DAVIS: *The Origin of Roman Praenomina, Harvard Studies in Classical Philology, vol. VIII*, 1897.
- CURCHIN, LEONARD: «Vici and pagi in Roman Spain», *Revue d'Etudes Anciennes*, 87, 1985, pp. 327-343.
- D'ORS, ALEJANDRO: *Epigrafía jurídica de la España Romana*, Madrid, 1953
- ESPINOSA, URBANO: «El reinado de Cómodo: subjetividad y objetividad en la antigua historiografía», *Gerión*, 2, (1984), pp. 113-149.
- FABRE, GEORGES: «Une approche des stratégies familiales: le comportement des notables dans la Tarraconaise nord-orientale vu à travers l'exemple d'Aeso-Isona (fin Ier-IIe siècle ap. J.-C.)», *Parenté et stratégies familiales dans l'Antiquité romaine*. Actes de la table ronde des 2-4 octobre 1986

- (Paris, Maison des sciences de l'homme) Rome: École Française de Rome, 1990. pp. 311-331.
- FITZ, JENÖ: «Réflexions sur la carrière de Tib. Claudius Candidus», *Latomus* 25/4, 1966, pp. 831-846.
- GRANT, MICHAEL: *The Severans: the Changed Roman Empire*, Psychology Press, 1996.
- JACQUES, FRANÇOIS: «Les nobiles executes par Septime Sévère selon l'Histoire Auguste: liste de proscription ou énumération fantaisiste?», *Latomus* 51/1, 1992, pp. 119-144.
- KŁODZIŃSKI, KAROL: «Prefekci pretorianów cesarza Kommodusa», *KLIO* 20, 1, (2012), pp. 3-44.
- MARTÍNEZ DE MORENTÍN LLAMAS, M^a LOURDES: «El Decreto de L. Novius Rufus», *Revista General de Derecho Romano*, 26, 2016, pp. 2-14.
- MAYER I OLIVÉ, MARC: «Antonio Agustín entre política y humanismo: reflexiones sobre su aportación a la Epigrafía», en J. M. Maestre et al. José María Maestre Maestre, Luis Charlo Brea, Joaquín Pascual Barea; Antonio Fontán Pérez (coords.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al profesor Antonio Fontán*, III.1, Alcañiz-Madrid, Instituto de Estudios Humanísticos-CSIC, 2002, pp. 359-373.
- MAYER I OLIVÉ, MARC: «Dertosa: colònia de Pèrtinax?», *Faventia*, 31/ 1-2, 2009, pp. 61-69.
- MELCHOR GIL, ENRIQUE: «Las propiedades rústicas de las élites hispano-romanas: Un intento de aproximación a través de la documentación epigráfica», en Juan Francisco Rodríguez Neila y Enrique Melchor Gil (eds.): *Poder central y autonomía municipal*, Córdoba, 2006, pp. 241-281.
- MENTXACA, ROSA: «Lex rivi Hiberiensis, Derecho de asociación y gobernador provincial», *Revista Internacional de Derecho Romano*, 2009, pp. 1-46.
- NAVARRO CABALLERO, MILAGROS: *Perfectissima femina. Femmes de l'élite dans l'Hispanie romaine*, Bordeaux: Ausonius, 2017.
- OKÓN, DANUTA: *Septimius Severus et senatores. Septimius Severus 'Personal Policy Towards Senators in the Light of Prosopographic Research (193-211 A.D.)*, Szczeciński: Uniwersytet, Szczeciński, 2013a.
- OKÓN, DANUTA: *Imperatores Severi et Senatores. The History of the Imperial Personnel Policy*.Szczecinski: Uniwersytet Szczecinski, 2013b.
- OKÓN, DANUTA: «Septimio Severo. Una biografía política», *Desperta Ferro Antigua y Medieval* 35, 2016, pp. 6-16.
- OLESTI I VILA, ORIOL: «Propiedad de la tierra y élites locales. El ejemplo del ager barcinonensis». In: *Histoire, espaces et marges de l'Antiquité: hommages à Monique Clavel-Lévêque*. Tome 4. Besançon: Institut des Sciences et Techniques de l'Antiquité, 2005, pp. 175-200. (Collection «ISTA», 985).

- PONS, JORDI: «Propiedad privada de la tierra y comunidades campesinas pirenaicas. Análisis de una sentencia judicial del año 193», *Memorias de Historia Antigua*, III, 197, 1979, pp. 111-124.
- REMESAL RODRÍGUEZ, JOSÉ: «Mummius Secundinus. El kalendarium vegetianum y las confiscaciones de Severo en la Bética (HA Severus 12-13)», *Gerion*, 14, 1996, pp. 196-221.
- SÁNCHEZ ALGUACIL, JESÚS: «Los centros productores del vino lauronesis y las gentes implicadas en el contexto de la producción vitivinícola en el territorium de Aquae Calidae (Caldas de Montbui, Vallés Oriental, Barcelona)», *Hispania Antiqua. Revista De Historia Antigua*, XLIV, 2020, pp. 285-315.
- SÁNCHEZ ALGUACIL, JESÚS: «Marco Aurelio Cleandro: consejero y verdugo de cómodo. Una revisión a partir de las fuentes literarias, epigráficas y numismáticas», *Espacio Tiempo Y Forma. Serie II, Historia Antigua*, (35), 2022, pp. 167-194.
- SCHMIDT, JOËL: *Mémoires d'un parisien de Lutèce*. París: Albin Michel, 1984.

VERSOS Y CINCELES. ACERCA DEL CANTAR DE ROLDÁN Y UNA ESCULTURA CAROLINGIA

VERSES AND CHISELS. ABOUT THE SONG OF ROLAND AND A CAROLINGIAN SCULPTURE

LUIS ALCALÁ-GALIANO
Universidad de Santiago de Compostela
<https://orcid.org/0000-0001-6225-6675>

POTESTAS, N.º 23, julio 2023 | pp. 21-39
ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | <https://doi.org/10.6035/potestas.5816>
Recibido: 20/03/2021 Evaluado: 30/07/2021 Aprobado: 27/04/2022

RESUMEN: Artes plásticas y literatura se han relacionado de maneras muy diversas a lo largo de la historia. Las clases gobernantes han sido conscientes de este hecho, de ahí que la producción artística cuente con un amplio repertorio, en el caso concreto de las imágenes de poder. El objetivo de este trabajo es reflexionar acerca de ese vínculo, mediante el análisis de un texto (*La Chanson de Roland*) y una pequeña escultura ecuestre (*¿Carlomagno?*); así como determinar si es posible catalogarlo como una obra de literatura mundial, comparándolo a tal efecto con obras que ya lo son.

Palabras clave: Carlomagno; imagen; poder; arte; literatura.

ABSTRACT: Plastic arts and literature have been related in many ways throughout history. The ruling classes have been aware of this fact, so that artistic production has a wide repertoire in the specific case of images of power. The aim of this paper is to reflect on this link, through the analysis of a text (*La Chanson de Roland*) and a small equestrian sculpture (*Charlemagne?*); and to determine whether it is possible to

classify it as a work of world literature, comparing it to works that already own that description.

Key words: Charlemagne; image; power; art; literature.

*Mas he aquí el libro que contiene la memoria
del más ilustre y grande de los hombres,
en el que, salvo sus gestas, no hay nada que asombre.¹*

Esta estatua de bronce de veinticuatro centímetros fue hallada por Alexander Lenoir en el tesoro de la catedral de Metz a finales del siglo XVIII. Muestra a un hombre a caballo, ataviado con una túnica abrochada con una fíbula, y portando una corona de emperador. Similar a representaciones numismáticas de monarcas carolingios, el rostro del representado está adornado con un bigote. La mano izquierda de la escultura se encuentra perforada, por lo que es más que posible que antaño portara una espada, una lanza o cualquier objeto similar, siempre y cuando fuera atributo de poder.² En su mano derecha sostiene una esfera vuelta hacia el cielo. La eventual caracterización del personaje permite identificar la bola: es una metáfora del poder sobre el mundo; al estar coronada con una cruz se la denomina globo crucífero u orbe.³ Es el símbolo parlante del poder universal del imperio, concentrado en las manos del jefe supremo que lo porta (fig. 1 y fig. 2).

¿A quién muestra esta representación? Desde siempre se ha querido reconocer la figura de Carlomagno, si bien cada vez más se asocia con su nieto Carlos el Calvo. Continuada de la tradición galo-romana empleada en mostrar a sus gobernadores en representaciones de formato ecuestre, esta obra se conserva en el Museo del Louvre, y constituye un raro ejemplar de escultura carolingia.

1. Pablo J. Castiella (trad.): «Vida de Carlomagno», 2016, p. 2. [<https://docplayer.es/72764685-Vita-karoli-magni-vida-de-carlomagno.html>] (Consultado 18/03/2021).

2. PERCY ERNST SCHRAMM: *Florentine Mätherich, Denkmale der deutschen Könige und Kaiser*, München: Verlag, 1981. Y para el caso concreto francés Hervé Pinoteau, *La symbolique royale française: Ve-XVIIIe siècles*, La Roche-Rigault: PSR, 2004.

3. Originalmente como atributo del titán Atlas, este objeto simbolizaba el dominio sobre la esfera de los cielos y la tierra. PERCY ERNST SCHRAMM: *Sphaira-Globus-Reichsapfel*, Verlag Hiersemann: Stuttgart, 1958.



Figura 1. Anónimo, *Estatua ecuestre de bronce* (¿*Carlomagno?*), 870 d.C., 24 cm.,
Musée du Louvre, París



Figura 2. Anónimo, *Estatua ecuestre de bronce* (¿*Carlomagno*?), 870 d.C., 24 cm.,
Musée du Louvre, París

Por lo general, los emperadores carolingios se hacían representar entronizados; la excepción de esta obra denota ese espíritu de modelización antiguo a la hora de hacer referencia a las grandes estatuas ecuestres romanas. De ahí que se creyera durante mucho tiempo que la estatua representaba a Constantino.⁴ Esta vinculación con la manera de hacer propia de la iconografía romana imperial se concreta en su semblanza con la *estatua ecuestre de Marco Aurelio* (fig. 3).



Figura 3. Anónimo, *Estatua ecuestre de Marco Aurelio*, 161 d. C.–180 d. C., 426 cm, Museo Capitolino, Roma

4. PAUL ZANKER: *Augusto y el poder de las imágenes*, Madrid: Alianza Editorial, 1992, p. 24.

Como semblanza de Carlomagno podría servir lo propuesto por McKittrick:

Charlemagne, King of the Franks from 768 to 814, is one of the few major rulers in European history for whom there is an agreed stereotype. According to this he was a great warrior, and with his conquests he expanded his realm from a region smaller than France to include most of what we know as western Europe. He promoted Christianity, education and learning. He was crowned as emperor by the Pope on Christmas Day 800, provided thereby both the essential ideological potential for subsequent imperial ambitions among the medieval and early modern rulers of western Europe and a link between the 'germanic' and Roman political worlds. He was already hailed as the 'father of Europe'.⁵

En lo que a la elaboración de la escultura se refiere, el estudio de la composición del metal verifica la hipótesis de que en la obra se pueden distinguir, al menos, tres etapas. En la primera de ellas se realizó el caballo, que data del Bajo Imperio.⁶ En segundo y tercer lugar, el cuerpo y la cabeza fechados en torno a la segunda mitad del siglo IX. Esto explica la evidente desproporción entre el jinete y su montura. La cabeza fue fundida durante el reinado de Carlos el Calvo, de ahí la confusión a la hora de reconocer al personaje.

Existen numerosos escritos referidos a la figura de Carlomagno. Desde sus mocedades (*Berte aus grans pies*), hasta los que muestran a un Carlomagno ya emperador (*Pélerinage Charlemagne*) o una biografía –¿no sería más correcto tildarla de hagiografía?–⁷ casi contemporánea, obra de Eginardo (*Vita Karoli Magni*). Después de esa fabulosa peregrinación a Tierra Santa, los textos hacen referencia a su joven sobrino quien, todavía niño, realiza sus primeras hazañas (*Aspremont*). Una de las más famosas campañas de los francos es la de Roncesvalles. En las crónicas medievales apenas si aparece mencionado el tal Roldán, lo que ha llevado a que se cuestione su existencia real. Algunas crónicas medievales cuentan que Carlomagno tuvo un hijo con su hermana Gisela (Gisela): quizá la razón del silencio sea mitigar la existencia de un hijo incestuoso.

5. ROSAMOND MCKITTERICK: *Charlemagne. The formation of European identity*, Cambridge: University Press, 2008, p. 1.

6. El caballo, posiblemente una pieza tardorromana, muestra el gusto por la reutilización de objetos de la época aureliano-constantiniana; preferencia que también se observa en los mármoles y columnas que Carlomagno hace traer de Rávena a Aquisgrán.

7. Pues como se puede leer en GERHARD SEELIGER: «Chapter XIX: conquests and imperial coronation of Charles the Great», *Cambridge medieval history* (2), Harvard: The MacMillan Company, 1913, p. 617:

«This do we praise as a wonderful and special Divine gift» writes Alcuin to Charles, «that thou dost endeavour to keep the Church of Christ inwardly pure and to protect it with as great devotion from the doctrine of the faithless as to defend it outwardly against the plundering of the heathen and to extend it. With these two swords has God's power armed the right hand and thy left».

La figura de Carlomagno, incluida dentro de los Nueve de la Fama,⁸ no solo ha sido puesta como el ideal de caballero medieval. Carlomagno ha sido el espejo en que muchos líderes han querido verse reflejados.⁹

The imagination of a political leaders was also fired by what they understood of his achievements. No less a leader than Napoleon thought of himself as a second Charlemagne in his relations with the Pope and Church. In the procession which formed part of a spectacle organized in Aachen in June 1811, a colossal effigy of Charlemagne bore the legend 'Nur Napoleon is grösser als ich'.

Por una sana limitación de espacio, el presente trabajo se vertebrará en torno a un cantar de gesta: el Cantar de Roldán, debido a la estrecha relación que guarda con el personaje representado en la estatuilla. Para la realización del trabajo se han manejado una versión alemana¹⁰ y otra en castellano.¹¹ (fig. 4).

Parece que hay acuerdo entre los estudiosos para determinar el siglo XII como fecha tope para la fijación por escrito del Cantar. Según esta hipótesis, el manuscrito de Oxford sería una copia de un original de la segunda mitad del siglo XI, hoy perdido. Sin embargo, Jean Flori decide adelantar la fecha de composición del cantar a 1080 al atribuirle un origen occitano y una motivación más dirigida a los reyes de Navarra que a la dinastía de Guillermo el Conquistador. En todo caso la forma que hoy día se conserva en la Bodleian es posterior al 1080.¹²

La obra fue concebida como epopeya clásica y se puede dividir en varias partes. Primeramente, en *La traición de Ganelón*, se exponen los hechos por medio de un conjunto bien estructurado en diferentes episodios (fig. 5). A continuación, un nudo que concentra el clímax de la historia: *La derrota y muerte de Roldán*. Y finalmente un doble desenlace: el primero narra *la victoria del emperador sobre Baligán*; el segundo es la restitución del honor de Roldán con el *juicio y muerte de Ganelón* y sus testigos. Tras esto, la dignidad del emperador queda reparada y el cantar encuentra su final.

8. Los Nueve de la Fama son nueve personajes históricos que fueron considerados como los máximos representantes del ideal de la caballería. Fueron nombrados y agrupados de esta manera por primera vez en 1312 por Jacques de Longuyon en su *Voeux du Paon*. La agrupación tríadica se debe a la religión que profesa cada uno grupo. Se trata, por tanto, de los mejores caballeros del paganismo (Héctor de Troya, Alejandro Magno y Julio César), del judaísmo (Josué, David y Judas Macabeo) y del cristianismo (el rey Arturo, Carlomagno y Godofredo de Bouillón).

9. MCKITTERICK: *Charlemagne. The formation...*, p. 2.

10. Versión alemana del clérigo Konrad (Regensburg, 1170) basada en un poema épico heroico francés.

11. RICARDO REDOLI MORALES (ed.): *El cantar de Roldán*, Granada: Comares, 2006.

12. JEAN FLORI: «De los santos guerreros a los guerreros santos», en *La guerra santa. La formación de la idea de cruzada en el Occidente cristiano*, Madrid: Trotta, 2003, p. 155.



Figura 4. Rafael y taller, *Coronación de Carlomagno* (detalle), 1516-1517, 670 cm, Museos Vaticanos, Roma



Figura 5. Simon Marmion, *Ocho escenas del Cantar de Roldán*, Grandes Chroniques de France, St. Petersburg, Ms. Hermitage. fr. 88: (Niederl. Burgund, Mitte 15. Jh., Exemplar Philipps des Guten), folio. 154v

Los cantares de gesta tienen un sustrato histórico cierto, al que guardan más o menos fidelidad.¹³ Su origen puede situarse en torno a hitos histórico-bélicos (grandes campañas militares, acciones de guerra). Por lo general, la antigüedad en la composición (que no es lo mismo que su puesta por escrito) suele redundar en un cantar tan legendario como increíble, y contener un número de versos superior. En el caso concreto del Cantar de Roldán, la va-

13. Algo que explica que es literatura mundial.

riación de versos va desde los ochocientos primitivos hasta los más recientes que acumulan varios miles de versos.

Lo importante en estas composiciones es, supuesto un leve carácter histórico, la libertad creadora que se adjudicaba el recitador, permitiéndose construir el relato de una manera u otra, haciendo hincapié en determinadas características que, más tarde cambiará o, simplemente obviar. Sin embargo, elementos que quizá hoy puedan parecer poco más que aburridos, como golpes de espada o procedimientos para desarzonar, eran tan atractivos para el oyente de entonces como puede ser hoy una jugada valiosa en una competición deportiva.

Es precisamente la aparición de cantares de gesta en tantos países distintos, uno de los elementos que clama en favor de la consideración de este género como literatura mundial.¹⁴ Tras un período de tiempo en el que los pueblos bárbaros, muy distintos entre sí, aprendieron y aprehendieron el sustrato con que la cultura clásica había fecundado sus tierras intelectuales, estos pueblos se aplicaron a la tarea de dejar constancia de un rico pasado literario basado en unos temas y unos *topoi* literarios, la mayoría de carácter antropomórfico, que se encontraban en perfecta armonía con leyendas y hazañas históricas. Como ocurrió en el resto de las artes, tras el contacto con el cristianismo, tiene lugar un proceso de cristianización de los modelos paganos, por lo que el conjunto de escritos quedó marcado, ya en su fondo, ya en su forma, con la impronta cristiana.

Sin embargo, no debe olvidarse que el nacimiento de este tipo de literatura, de la que posteriormente emanarían el *Beowulf*¹⁵ o los numerosísimos *Edda*,¹⁶ se gestó de modo independiente a como lo hicieran todos los derivados de la literatura clásica.

La lengua francesa, con sus diversas peculiaridades, es la que conserva mayor número de cantares de gesta, incluyendo los más antiguos conocidos hasta la fecha. Con el comienzo del siglo XIII se creía que la epopeya francesa podía reducirse a tres ciclos: el de Carlomagno,¹⁷ el de Doon de Mayence¹⁸ y el de Garín de Monglane.¹⁹ Agrupación que, sin ser muy rigurosa sirve de hilo conductor de cantares de estilos y épocas muy diversas.

14. Algo que explica que es literatura mundial.

15. Con una estructura bipartita y organizado en cuatro cantos, este poema anglosajón de autor anónimo narra las peripecias de un héroe mítico británico. Aunque no se conoce una fecha clara para su elaboración, hay consenso en situarla entre el siglo VIII y IX d.C.

16. Este nombre hace referencia a una serie de relatos relacionados con la cosmogonía nórdica. Se distingue entre una Edda menor o prosaica y una Edda mayor o poética. El mundo académico coincide en situar su composición en la Islandia actual del siglo XIII.

17. La muerte de Carlomagno y la subida al trono de su hijo Ludovico es el acontecimiento que enlaza el ciclo de los Reyes de Francia con el de Garin de Monglane. Pero eso excede los límites de este trabajo, por lo que simplemente queda enunciado.

18. Carente de un tema central, este ciclo legendario carolingio del siglo XIII enlaza con la historia de Carlomagno y se ocupa en la narración de unas supuestas revueltas, sofocadas por el monarca, y lideradas por Ogier el Danés y sus epígonos.

19. Personaje ficticio que da nombre a otro ciclo dentro de la temática francesa. Este relato narra las historias de una serie de nobles sin fe que acuden a combatir contra los sarracenos.

Es importante señalar cómo a lo largo de la historia de la literatura se busca entroncar con tradiciones anteriores para reafirmar la realidad presente. No solo en lo que al método de estudio se refiere²⁰ sino a la propia realidad literaria. Desde este punto de vista, el pasado glorioso es la aspiración que pretende un presente todavía por demostrar. En el caso de Carlomagno, su coronación imperial contó con el beneplácito²¹ de los dos poderes más grandes del momento: el (poder eterno) del Papa y el suyo (poder temporal). En el desarrollo de la obra esto queda patente a partir del verso 605 «... *el rey, con su mano diestra / le ha santiguado y absuelto*». Carlomagno, como enviado de Dios, puede bendecir y absolver a sus hombres.²²

Dicho de otro modo, en la emulación de grandes personajes del pasado, cada uno en su presente, busca un reflejo del brillo con el que tal o cual personaje, sin importar si realmente existió, deslumbró a sus contemporáneos.

Se asiste así a un ejemplo más de la *translatio imperio*, la forma de transferir el poder de modo legítimo. Otros ejemplos como *Sir Gawain y el caballero verde* comienza su narración conectando con Troya. Nadie duda de la legitimidad de Troya como reino, por lo que si se enlazan los orígenes de Britania (por continuar con el mismo ejemplo) con la etapa final de Troya se logra la continuidad en el espacio y en el tiempo hasta los días de sir Gawain, de Carlomagno o la actualidad más inmediata respectivamente.²³

Esta epopeya románica plantea la duda acerca de su historicidad, porque de la lectura del texto se desprende la posible superposición o combinación de dos hechos fundamentales (y otros muchos secundarios):²⁴ por un lado, la retirada del ejército al mando del propio Carlomagno, que había entrado en España (en el poema aparece bajo el nombre de al-Ándalus), tras el fracaso militar en la toma de la ciudad de Zaragoza. Por otro lado, estaría un segundo ejército capitaneado por Roldán, Oliveros y Turpín. Esta segunda fuerza, tras haber entrado por el Pirineo oriental, se vería envuelta en una emboscada a su regreso. Fue a partir de finales del siglo XI cuando aparecieron poemas épicos en romance castellano sobre Roncesvalles, quizá extendidos gracias

20. El concepto de *translatio studii* desarrollado en el siglo IX hace referencia a la metáfora según la cual el saber y conocimiento de las distintas culturas presentes en la historia de la humanidad se va desplazando hacia el oeste, a modo de enanos a hombros de gigantes. Así, el jardín del Edén sería el origen, y posteriormente habría que señalar Babilonia, Jerusalén, Atenas y Roma, París, Sevilla e incluso el Nuevo Mundo.

21. Aunque después de leer a Seeliger pueda entreverse que el poder papal gozaba de preeminencia sobre el temporal: «because it is not right that the secular Emperor should have authority where the Principality of Priests and the Head of the Christian Religion were established by the Heavenly Emperor» (SEELIGER: *Chapter XIX...*, p. 598).

22. Sobre la santidad de la realeza en general, y de Carlomagno en particular, consultar KANTOROWICZ, HERNST: *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval*, Madrid: Akal, 1985.

23. De manera similar a como ocurre con los *nostoi* en la historiografía ibérica, la justificación de Troya aparece en la escuela historiográfica de Saint-Denis para ser copiada posteriormente por Geoffrey de Monmouth (ca. 1155).

24. ESTEBAN SARASA SÁNCHEZ: *Homenaje a Don Antonio Durán Gudiol*, La Rioja: Dialnet, 1995, p. 781.

a la ruta jacobea (auténtica autovía del saber popular ya que los peregrinos, tras haber escuchado la epopeya de labios de un juglar, tenían la oportunidad en algún momento de la peregrinación de recorrer tal paraje o tal otra aldea aparecidos en el cantar.)

En esencia, lo que el Cantar de Roldán relata es la derrota del ejército de Carlomagno, emperador de Occidente. Si fue a manos de musulmanes o de gascones es lo de menos.²⁵

Al regresar [a Francia, Carlos] tuvo ocasión de experimentar algo la perfidia vasca en la cumbre de los Pirineos. En efecto, como su ejército caminara en larga columna, a lo que obligaba la estrechez del sitio, los vascos, emboscados en lo alto de los montes- porque la espesura de los numerosos bosques que hay en aquel paraje lo hace favorable a las emboscadas-, cayeron sobre la impedimenta y las tropas que cubrían la marcha del ejército, las echaron en el fondo del valle y, trabando combate con ellos, los mataron a todos hasta el último, y, saqueando la impedimenta, a favor de la noche que avanzaba, se dispersaron con gran celeridad. En este hecho favorecieron a los vascos la ligereza de su armamento y la disposición del terreno; la inferioridad de los franceses se debió a la pesadez de sus armas y a la desventaja de su posición. En esta batalla fueron muertos Eggihardi, senescal, Anselmo, conde del Palacio, y Rodlando, prefecto de la marca de Bretaña, con otros muchos. Esta acción no pudo vengarse inmediatamente porque el enemigo, una vez acabada, se dispersó de tal modo que no se pudo saber dónde debía ir a buscarse.²⁶

A modo de anécdota literaria, hay constancia (de mano del cronista inglés Guillermo de Malmesbury) de que, en 1125, al narrar la batalla de Hastings (1066) en la que el duque de Normandía tomó Inglaterra, se oyó la cantinela de Roldán para animar la batalla. De hecho, como se puede leer en la obra de Riquer:

Sabido es que el famoso manuscrito de Oxford de la *Chanson de Roland* fue copiado en el sur de Inglaterra y que presenta acusados rasgos lingüísticos anglo-normandos, o sea del francés usual en Inglaterra desde la conquista normanda. Con ésta llegó la *Chanson de Roland* a Inglaterra por los mismos años que en la Rioja se oían cantares castellanos sobre Roncesvalles. El 14 de octubre de 1066 Guillermo el Bastardo, duque de Normandía, derrotaba a Harold, rey de los anglosajones, en la batalla de Hastings, y los normandos se hacían dueños de Inglaterra. En 1125 el historiador inglés Guillermo de Malmesbury relata que al comenzar la batalla se inició la *cantinela de Roldán*, a fin de que este bélico ejemplo inflamara a los que iban a luchar. Y en el *Roman de Rou* Wace (entre

25. La *Nota Emilianense*, escrita al margen de un códice del siglo X es el texto más antiguo de los que sitúa la derrota de Roldán en Roncesvalles (cuando ni los cronistas carolingios y postcarolingios ni los anales nos dejan dato alguno). Si se admite que fueran aquitanos, como alternativa a sarracenos, es por la continua hostilidad de esta amplia e importante región del sur del reino franco.

26. MARTÍN DE RIQUER: *Chanson de Roland, Cantar de Roldán y el Roncesvalles navarro*, Barcelona: El Festín de Esopo, 1983 p. 12.

1160 y 1174) se repite que, en Hastings, Taillefer, el juglar, iba a caballo ante el duque Guillermo cantando sobre Carlomagno y Roldán, Oliver y sus vasallos que murieron en Roncesvalles. Este juglar llevó en 1066 una *primitiva Chanson de Roland* desde el ducado de Normandía al sur de Inglaterra.²⁷

Lo más importante era atenuar historiográficamente lo ocurrido y para ello nada mejor que basar la explicación de los hechos en la figura de un traidor. La obra presenta distintas mentiras literarias: un traidor como culpable del desastre (versos 6846- 6874); Carlomagno, según las crónicas, no pasó más de cuatro meses en la península, cuando al comienzo del poema (verso 3) se nos dice que «*el rey Carlos, en España, siete años plenos pasó*». Es un hecho frecuente en diversas literaturas la recurrencia a los números con una intención simbólica, en este caso es el número siete («*Siete años habéis estado / en este país luchando*»). No es casualidad, ya que es el símbolo de la plenitud (siete son los días de la semana, siete son los colores del arco iris, las notas musicales, los siete mares, etc.)

En el año 778 Carlomagno no llegaba a los cuarenta años, sin embargo en el texto (verso 200) se le describe diciendo que «*Tiene cabeza florida / y tiene la barba blanca*»; quizá con esta pretendida longevidad, muy recurrida a lo largo del texto, se le pretende otorgar experiencia y gravedad: (verso 380) «*acaricia su bigote / y se acaricia la barba*» (verso 440) «*por mi barba y mi bigote*» (verso 450) «*por mi barba que blanquea*».

La figura misma del traidor es, en sí misma, un elemento común en obras de todo el mundo. Una posible traducción del traidor Ganelón a la literatura española sería Vellido Dolfos.²⁸ Tiempo después, el mismo Ganelón aparece en la *Divina Comedia* (canto xxxii) en el que Dante nos lo muestra sumergido en el hielo del lago Cocito.²⁹

Elementos como la circulación y la refracción³⁰ que pueden hacer efectiva su consideración como literatura mundial pueden encontrarse en que, a raíz de un hecho cierto (la derrota del ejército carolingio), la tradición popular transmitió mediante pequeños cantos este gran desastre hasta tal punto que lo que en principio no pasó de ser una pequeña escaramuza acabó por convertirse prácticamente en una batalla campal.

27. DE RIQUER: *Chanson de Roland...* pp. 28-29.

28. Vellido Dolfos (Bellido Dolfos e incluso Vellido Adolfo) es un legendario noble leonés al que se le señala como culpable de la muerte del rey Sancho II de Castilla. Aunque ha sido considerado siempre como un personaje legendario, la historiografía reciente lo asocia con un tal Vellit Adulfiz cuya existencia está documentada.

29. Este personaje se encuentra condenado, por su condición de traidor, en este lago situado en el noveno círculo del Infierno, el más profundo.

30. Por *refracción* se entiende la desviación o mutación de algún elemento de la obra (argumento, desarrollo moral de alguno de los personajes) y su reflejo en obras similares, especialmente, de otros lugares.

Otro elemento para destacar es la presencia y fastuosidad de animales exóticos,³¹ intento de impresionar a los distintos personajes (y por ende el lector). En el verso 50 nos dice Blancadrín «*Dadle osos, perros, leones / y mil azores curtidos, / y setecientos camellos*» y más adelante entre los versos 225 y 231 «*y, que de su mucha hacienda, / os dará gran parte a vos: / osos, leones, lebreles, / a los que ya adiestró, / y setecientos camellos. / Y mil azores, señor, / que ya han sufrido la muda*» y también (versos 329 a 335) «*Quiere darme de sus bienes, / perros, osos y leones, / y setecientos camellos / y, con ello, y mil azores / junto a cuatrocientos mulos / cargados de oro. Propone / darme otros cincuenta carros*». Al tiempo que aturde al lector con tanta riqueza, esta herramienta de repetición de enumeraciones, por lo general de personas, cosas o distancias (propia de una literatura de carácter oral), aparece ya empleada en el Gilgamesh «*tras recorrer más de seiscientos kilómetros, se detuvieron a comer, tras otros mil, acamparon*» y de nuevo, a las pocas líneas «*tras recorrer más de seiscientos kilómetros, se detuvieron a comer, tras otros mil, acamparon*».³²

«*Muere el día; cae la noche. / Se duerme el emperador*». Así comienza la estrofa número cincuenta y seis. A partir de ella se suceden dos estrofas más (versos 1293-1328) en las que se nos relata el contenido de esos sueños.³³ La tradición literaria ha hecho uso del tema del sueño desde tiempos inmemoriales (fig. 6). En la historia de la literatura, los sueños se interpretan no pocas veces como pronóstico de lo que está por suceder.³⁴ Si se acude a los orígenes de la literatura, es posible comprobar como ya en los primeros textos se recurre a este motivo. En el Gilgamesh, los sueños juegan un papel capital tanto en su desarrollo narrativo como en el proceso de maduración de los personajes. Tanto los que tiene Gilgamesh enviados por su madre Ninsun (en los que le explica que vendrá a él un amigo) como las cinco pesadillas que sufre Gilgamesh durante su viaje en pos de Humbaba. Por otro lado, en la Biblia, el sueño es concebido como un don divino: muchos oyen en sus sueños la voz de Dios. Dentro del Antiguo Testamento quizá el más importante de todos sea el que aparece en el Génesis para ilustrar la creación de la mujer; por parte del Nuevo Testamento podría señalarse el sueño en que san José es instruido acerca de su paternidad putativa. En la tradición clásica también está presente: conviene recordar el papel del sueño como premonición política en Constantino antes de la batalla del río Milvio, además de

31. Algunos animales de los cuales probablemente muchos oyentes jamás vieron ni verían en toda su vida.

32. MITCHELL: 2010, p. 234

33. En esencia, lo que se nos narra en ellos son dos metáforas en las que Ganelón destroza la retaguardia de Carlomagno, o mata a Roldán, simbolizados ambos por la lanza quebrada.

34. Algo que también sucede en obras más recientes. Por ejemplo, Stevenson afirmaba que su Dr. Jekyll y Mr. Hyde había nacido en un sueño, en el que encontró la clave de la dualidad bien – mal en el ser humano. Bécquer es el primer autor que abre en España el camino del sueño como instrumento que permita al poeta bucear en ese mundo, y así escribe “Me cuesta trabajo saber qué cosas he soñado y cuáles me han sucedido; mis afectos se reparten entre fantasmas de la imaginación y personajes reales”.

otras representaciones del sueño en el Pseudo-Turpin del Liber Sancti Iacobi de Salamanca. En la tradición oriental el ejemplo preclaro son *Las mil y una noches*; en esta obra los sueños se muestran como una imagen de la realidad, una suerte de espejo en la que esta se verá reflejada y que nos impide ver lo que nos rodea («El sueño del mercader», «El sueño del campesino»).



Figura 6. Piero della Francesca, *El sueño de Constantino*, 1452-1456, 336x747 cm., Capilla Bacci, Arezzo

En la literatura francesa, Naimón es una figura asociada al buen consejero, un recurso que hunde sus raíces en la tragedia clásica.

This same Naimon, the traditional adviser of the king, this medieval Nestor, this uncompromising advocate of Right against Might, is the most unchanging figure among the heroes. He is the embodiment of good sense, moderation and justice.³⁵

En este sentido, es hasta cierto punto lógico ponerlo en relación con el consejero por excelencia de la literatura española: Patronio. Uno de los muchos momentos en que Naimón auxilia a su señor mediante el don de consejo se puede leer en el comienzo de la estrofa sesenta y dos («*Naimón acudió después. / En la corte no ha existido / mejor vasallo que aquél. / Dijo al rey: ya habéis oído*»). Es interesante destacar el hecho de que, pese a haber cambiado de género,³⁶ tanto Naimón como Patronio son la encarnación del consejero que, con gran humildad dan su parecer a una persona más ilustre que ellos.

Otra vía de estudio pasa por la consideración del siguiente hecho relevante: Carlomagno, primero rey y luego emperador, no deja de ser caballero en ningún momento por lo que se rige por los principios de la orden de caballería. Y es que, bien mirado, la división estamental de la Edad Media contemplaba que el rey era la cima de la pirámide social, y también que los reyes eran los señores de los caballeros y nobles. Pues bien, ¿acaso no es el emperador el señor de los reyes? Pese al siglo de diferencia que transcurre, el *Libro del orden de caballería. Príncipes y juglares* escrito por Ramón Llull describe una serie de normas de comportamiento que habrían de guiar el *ethos* de cualquier caballero que por tal se tuviese.³⁷ Carlomagno estaba sujeto, en teoría, a las ordenanzas como un caballero más. En el texto elegido hay ciertos pasajes que así lo manifiestan.

Por ejemplo, cuando se lee (en el verso 470) «*Dadme, Sire, ese bastón / y vuestro guante. Entregádmelos...*» o (verso 570) «*... y recibid, juntamente / con mi guante, mi bastón*». La idea que subyace de fondo es la transmisión del mando: en primer lugar, como prueba de representación ante una tercera persona o institución (Ganelón ante Marsil o el mismo Roldán ante Marsil); en segundo lugar, señalando la predilección por el elegido frente al resto de

35. WILLIAM WISTAR COMFORT: «The character types in the old french chansons de geste», *Proceedings of the Modern Language Association* 21 2, 1906, New York: The Modern Language Association of America, p. 326.

36. Una vez señalado este paralelismo, y siendo *El conde Lucanor* una de las mejores prosas novelescas de Europa, en ningún caso es una epopeya ni guarda relación con el género épico.

37. Tradicionalmente estudiado como filósofo, místico, poeta o historiador, Ramón Llull (1232-1316) es una figura muy considerada en las distintas tradiciones historiográficas europeas; se le relaciona con el círculo franciscano y entre sus obras se pueden destacar el *Libro de las Bestias* o el *Ars Magna Generalis*.

los candidatos (Roldán frente al resto de los pares). Salvando las distancias, este gesto es tan simbólico como antiguo, de hecho, ya aparece en la Biblia cuando Dios comunica a Moisés que será Josué el elegido para entrar en la Tierra Prometida.³⁸ La entrega que hace Carlomagno de su arco (versos 1382 – 1395) es otra muestra de transmisión de poderes, esta vez con consecuencias funestas para su sobrino.³⁹

Ya en el desenlace del romance sucede el «Proceso de Ganelón» en el que el traidor es juzgado y absuelto. Sin embargo, esto no satisface a Terrín. Tiene lugar lo que se conoce como Juicio de Dios: dos campeones (uno por cada causa: en este caso uno por Carlomagno y otro por Ganelón) pelean a muerte. Tras vencer Terrín matando a Pinabel (pariente de Ganelón) son ahorcados los treinta parientes de Ganelón entregados como fianza y el traidor es descuartizado por el empuje de dos caballos. Este pasaje es muy similar al que se oirá años después en el *Poema del Mío Cid*, cuando los infantes de Carrión son acusados de violentar a las hijas del Cid; tiene lugar un combate parecido, la diferencia radica en el número (son tres campeones contra otros tantos).

A partir del verso 620 se describe un momento rutinario en la vida de cualquier personaje guerrero: «y a continuación se ciñe / Murgleis, su espada. / Tachebrún, su buen corcel». Lo significativo⁴⁰ es la costumbre de otorgar dignidad a unos objetos, como son la espada, el caballo y, en ocasiones, la lanza mediante el gesto simbólico de concederles un nombre que identifica estos objetos con su dueño. La importancia que les hace merecedores de un nombre propio con que ser designados se puede derivar del carácter vital que desempeñan en la vida de un caballero, ya que son los medios con que busca alcanzar el ideal del buen caballero.

Finalmente, y para completar el análisis, lo expuesto con anterioridad será sometido a cuatro puntos de vista (literal, alegórico, tropológico y anagógico) que pueden arrojar luz acerca de su condición de literatura mundial o no.

Desde el punto de vista literal, se presenta el relato de una batalla (como tantas otras que libró Carlomagno) en la que murió Roldán, el capitán de la retaguardia. Podía quedar en la muerte de un fiel vasallo del emperador, pero creo que se puede dar un paso más. Desde el punto de vista alegórico, la misma muerte puede ser entendida como la muerte de un mártir cristiano por defender su fe (en este caso una defensa ante los sarracenos). En lo que a las pautas de conducta se refiere (punto de vista tropológico), el autor une el ideal caballeresco de la fidelidad heroica del vasallo con el ideal del luchador

38. Deuteronomio, 4, 21.

39. Aunque sin duda, dentro de los objetos relacionados con la delegación de poder, posiblemente el más importante dentro de todo el cantar sea la figura del olifante pues, tanto en tiempos de paz (caza) como de guerra, proclaman la soberanía del señor a quien sirven.

40. Trazando el paralelismo con grandes obras como el *Poema del Mío Cid* (Tizona, Colada, Babieca) o el *Quijote* (Rocinante) o *Amadís de Gaula* (el Caballero de la Ardiente Espada).

cristiano por su fe; pues entiendo que Roldán se propone como un ideal para la nobleza que participa en las cruzadas. Finalmente, desde una perspectiva anagógica la muerte de Roldán podría ser un lejano eco de la muerte de cualquiera de los héroes que nos presenta la literatura. Los paralelismos básicos comunes podrían ser los siguientes: hombre inocente es muerto, al ser traicionado por alguien de su confianza, tras ofrecerse para una misión arriesgada.

Por lo que, para mí, la idea que sirve de base en el relato es la de la redención: es un recordatorio constante de la importancia del *ethos* desarrollado durante la vida para la consecución del ideal de cada personaje, de cada persona.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDREW, JACE: *Charlemagne: the making of an image, 1100-1300*, Florida: University of Florida, 2006.
- CASTIELLA, PABLO J. (trad.): *Vida de Carlomagno*, 2016. Consultado online [<https://docplayer.es/72764685-Vita-karoli-magni-vida-de-carlomagno.html>] (18.03.2021).
- COMFORT, WILLIAM WISTAR: «The character types in the old french chansons de geste», *Proceedings of the Modern Language Association* 21 2, 1906, New York: The Modern Language Association of America.
- CORDONNIER, ROMAIN: *Entre mythe et réalité, l'utilisation de la figure de Charlemagne à la fin du Moyen Âge (XIV^e-XV^e siècles)*, Grenoble: Université Pierre Mendès-France, 2009.
- CORTÉS VÁZQUEZ, LUIS, (trad.): *El cantar de Roldán*, Salamanca: Cervantes, 1975.
- De Riquer, Martín. *Chanson de Roland, Cantar de Roldán y el Roncesvalles navarro*, Barcelona: El Festín de Esopo, 1983.
- FLORI, JEAN: «De los santos guerreros a los guerreros santos», en *La guerra santa. La formación de la idea de cruzada en el Occidente cristiano*, Madrid: Trotta, 2003.
- GABORIT-CHOPIN, DANIELLE: *La statuette équestre de Charlemagne*, collection Solo, Louvre/Editions de la Réunion des musées nationaux, 1999, n 13.
- McKitterick, Rosamond. *Charlemagne. The formation of European identity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- REDOLI MORALES, RICARDO (ed.): *El cantar de Roldán*. Granada: Comares, 2006.
- SARASA SÁNCHEZ, ESTEBAN: *Homenaje a Don Antonio Durán Gudiol, 779-790*. La Rioja: Dialnet, 1995.

- SCHRAMM, PERCY ERNST: *Sphaira-Globus-Reichsapfel*. Verlag Hiersemann: Stuttgart, 1958.
- *Florentine Mütherich, Denkmale der deutschen Könige und Kaiser*, München: Verlag, 1981.
- SEELIGER, GERHARD: «Chapter XIX: conquests and imperial coronation of Charles the Great», *Cambridge medieval history* (2), editado por H. M. Gwatkin and J. P. Whitney. Harvard: The MacMillan Company, 1913.
- ZANKER, PAUL: *Augusto y el poder de las imágenes*, Madrid: Alianza Editorial, 1992.

LA PARTICIPACIÓN DE ISABEL LA CATÓLICA A
TRAVÉS DE LA CONFECCIÓN DE JOYAS
Y OBJETOS PRECIOSOS EN LOS LIBROS
DE CUENTAS DE SANCHO DE PAREDES¹

THE INVOLVEMENT OF ISABELLA
THE CATHOLIC IN THE MAKING OF JEWELLERY
AND PRECIOUS OBJECTS IN THE ACCOUNTS
BOOKS OF SANCHO DE PAREDES

ISABEL ESCALERA FERNÁNDEZ
Universidad de Valladolid
<https://orcid.org/0000-0001-6916-5741>

POTESTAS, N.º 23, julio 2023 | pp. 41-63
ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | <https://doi.org/10.6035/potestas.7104>
Recibido: 12/01/2023 Evaluado: 21/03/2023 Aprobado: 08/05/2023

RESUMEN: La monarquía castellana bajomedieval elaboró una suerte de orden simbólico donde los objetos se convirtieron en parte de un ritual que tenía como finalidad subrayar la magnificencia del monarca. La reina Isabel I de Castilla fue consciente de la importancia de estos objetos y del significado que podían contener, por lo que se preocupó desde el primer momento de su elaboración. Tanto las joyas como los objetos preciosos estaban imbuidos de significados políticos, económicos y personales, adecuándose a las necesidades y preferencias de

1. El presente trabajo ha sido desarrollado con un contrato Predoctoral de la Universidad de Valladolid dentro del proyecto *Magnificencia a través de las artes visuales en la familia de los Reyes Católicos. Estudio comparado del patronazgo de ambos géneros*. Financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, Agencia Estatal de Innovación y Fondos FEDER, referencia PID2021-124832NB-I00.

su poseedor. Sin duda, Isabel la Católica conocía las posibilidades de estas piezas y así se demuestra en los Libros de Cuentas de Sancho de Paredes, pudiendo observar gracias a las descripciones la participación de la reina en sus alhajas.

Palabras clave: Isabel I de Castilla; Joyas; Objetos preciosos; Libros de Cuentas; Sancho de Paredes

ABSTRACT: The late medieval Castilian monarchy elaborated a kind of symbolic order in which the objects became part of a ritual intended to underline the magnificence of the monarch. Queen Isabella I of Castile was aware of the importance of these objects and the meaning they could contain, which is why she was concerned with their elaboration from the very beginning. Both the jewels and the precious objects were imbued with political, economic and personal meanings, adapting them to the needs and preferences of their owner. Undoubtedly, Isabella I of Castile was aware of the possibilities of these pieces and this is demonstrated in the Account Books of Sancho de Paredes, where the descriptions show the Queen's involvement in her jewelry.

Key words: Isabella I of Castile; Jewelry; Precious Objects; Account Books; Sancho de Paredes

INTRODUCCIÓN

A finales de la Edad Media se produjeron cambios vertiginosos en la indumentaria y en los objetos que la componían como consecuencia de las nuevas modas que aparecían en Europa.² Esta sociedad, cada vez más dinámica, reclamaba una serie de elementos que sirviesen para comunicar su estatus.³ Así, encontraron en la moda un lenguaje que si bien era mudo estaba cargado de connotaciones políticas, económicas y sociales, siendo las joyas uno

2. Algunos estudios que muestran estos cambios son: CARMEN BERNIS: *Indumentaria medieval española*, Madrid: Instituto Diego Velázquez, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1956; CARMEN BERNIS: *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos*, Madrid: Instituto Diego Velázquez, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1978-1979; MARÍA MARTÍNEZ: «La creación de una moda propia en la España de los Reyes Católicos», *Aragón en la Edad Media*, 19, 2006, pp. 347-348; MARÍA MARTÍNEZ: «Indumentaria y sociedad medievales (ss. XII-XV)», *En la España Medieval*, 26, 2003, pp. 51-52; JUAN VICENTE GARCÍA MARSILLA: «El lujo cambiante. El vestido y la difusión de las modas en la Corona de Aragón (siglos XIII-XV)», *Anales de historia del arte*, 2014, 24, pp. 230-232.

3. JUAN VICENTE GARCÍA MARSILLA: «La moda no es capricho. Mensajes y funciones del vestido en la Edad Media», *Vínculos de Historia*, 6, 2017, pp. 73-74.

de estos recursos. Esta preocupación por cuidar la apariencia afectó a todas las clases sociales. Sin embargo, en el presente trabajo nos centraremos en Isabel I de Castilla quien, siguiendo la tradición de la monarquía castellana, empleó las alhajas como parte de un ritual donde no solo se manifestaba su magnificencia, sino que subrayaba el poder de la monarquía y se vinculaba a sus predecesores.

Aunque hay investigadores muy diversos que han estudiado la figura de la reina desde múltiples puntos de vista, en ocasiones han minusvalorado el papel que cumplieron las ceremonias de la monarquía.⁴ Estas se consideraban algo fútil y secundario, no pudiendo ser propio de la reina. El propio Diego Clemencín afirmó que «Las fiestas palacianas se redujeron a lo necesario y a lo decente: los trajes y atavíos de la Reina y de sus hijos fueron y no más, lo que exigía la alta calidad de sus personas».⁵ Según Clemencín la reina no derrocharía, sino que se caracterizaría por la moderación.⁶ No obstante, si atendemos a los objetos preciosos que la reina poseía nos daremos cuenta de que esto no era así. De esta forma cada vez está cobrando mayor importancia hablar de las joyas que poseía.⁷ Han sido numerosos los estudiosos que han tratado de sacar a la luz los diferentes objetos preciosos que acumuló. Sin embargo, en esta ocasión pretendemos mostrar no solamente los preciados objetos de los que se rodeó, sino también la promoción directa de la reina en ellos. El hecho de que la reina se involucrase personalmente en la confección de sus alhajas no debe resultarnos extraño, dado que otros monarcas de la época también lo hicieron como Alfonso el Magnánimo y María de Castilla.⁸ No obstante, Isabel la Católica se implicó en la elaboración de sus objetos preciosos porque eran un elemento más de propaganda regia, tanto dentro como fuera del reino.⁹

4. El trabajo de José Manuel Nieto Soria ha ayudado a desechar los tópicos que había del reinado de Isabel la Católica. JOSÉ MANUEL NIETO SORIA: *Ceremonias de la realeza. Propaganda y legitimación en la Castilla Trastámara*, Madrid: Nerea, 1993.

5. DIEGO CLEMENCÍN: *Elogio de la Reina Católica Doña Isabel*, Granada: Universidad de Granada, 2004, pp. 307-308.

6. Las crónicas subrayan en varias ocasiones la ostentación moderada de la reina. ANA ISABEL CARRASCO MANCHADO: «Isabel la Católica y las ceremonias de la monarquía: las fuentes historiográficas», *E-Spania: Revue électronique d'études hispaniques médiévales*, 1, 2006; MARÍA ISABEL DEL VAL VALDIVIESO: «Influencia de Isabel I de Castilla en las crónicas escritas durante su reinado», *E-Spania: Revue électronique d'études hispaniques médiévales*, 42, 2022.

7. Podemos citar los siguientes trabajos: JOSÉ MANUEL CRUZ VALDOVINOS: *Platería en la época de los Reyes Católicos*, Madrid: Fundación Central Hispano, 1992; LETIZIA ARBETETA MIRA: «La corona rica y otras joyas de Estado de Isabel la Católica», en *Isabel la Católica. La magnificencia de un reinado*, Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones, 2004, pp.169-186.

8. JUAN VICENTE GARCÍA MARSILLA: «Vestir el poder: Indumentaria e imagen en las cortes de Alfonso El Magnánimo y María de Castilla», *Res publica: revista de filosofía política*, 18, 2007, pp. 353-374.

9. ANA ISABEL CARRASCO MANCHADO: *Isabel I de Castilla y la sombra de la ilegitimidad. Propaganda y representación en el conflicto sucesorio (1474-1482)*, Madrid: Sílex, 2006, p. 140; ANA ISABEL CARRASCO MANCHADO: «Símbolos y ritos: el conflicto como representación», en *La monarquía como conflicto en la Corona castellano-leonesa (c. 1230-1504)*, Madrid: Sílex, 2006, pp. 516-517.

Esta implicación de la reina se puede estudiar a partir del *Libro Primero* de Cuentas de su camarero, Sancho de Paredes, el cual se conserva en el Archivo Tatiana Pérez de Guzmán el Bueno.¹⁰ El oficio de Sancho de Paredes consistía en anotar todos los objetos que entraban y salían de la cámara de la reina, por lo tanto, constituye una fuente de vital importancia para conocer todo lo que allí se contenía. Son diez los libros que conservamos de Sancho de Paredes y en ellos encontramos referencias a ornamentos textiles, paños, armas, cofres y un sinfín de piezas que conformaban su cámara. Estos libros evidencian que el tópico isabelino que presentaba a la reina como austera y contenida en la ostentación debe ser rechazado.

En el primer volumen se contienen objetos de oro y plata en pasta, piedras, perlas y aljófar. Por esta razón, hemos decidido hacer una división entre las joyas y los objetos preciosos que describe. Si bien es cierto que aparecen descritos muchas más piezas de las que vamos a tratar, lo cierto es que en las seleccionadas se puede observar la promoción y participación de la reina. Así pues, gracias a este *Libro Primero* podemos aproximarnos a su gusto, a los orfebres que confeccionaron y retocaron las piezas, así como al uso que tuvieron.

EL INTERÉS DE ISABEL LA CATÓLICA POR EL LUJO

A pesar de que en ocasiones se ha querido ver a la reina como un personaje austero, lo cierto es que en la actualidad numerosos autores se han posicionado en contra de esta afirmación.¹¹ La monarca se rodeó de objetos preciosos de oro y plata, bien fuesen tapices, vestimentas o alhajas que evidenciaron la inclinación que sintió por piezas confeccionadas con dichos materiales.¹² Hernando del Pulgar lo pone de manifiesto al describir la indumentaria que llevaba la reina cuando asistía a fiestas, así nos dice que «la

10. En adelante el Archivo Tatiana Pérez de Guzmán se citará como TPG. El *Libro Primero* consta de 23 folios cosidos en un cuaderno que se encontraron dentro del Libro Séptimo. Según José Julio Martín Barba el libro tendría alrededor de 500 folios, pero solo se han conservado 23. JOSÉ JULIO MARTÍN: «Sancho de Paredes y los libros de la cámara de Isabel I de Castilla: una aproximación», *Medievalismo*, 29, 2019, p. 259.

11. El lujo que rodeaba a la reina se ha puesto de manifiesto en las siguientes exposiciones: *Reyes y mecenas* (Toledo-Innsbruck, 1992), e *Isabel la Católica. La magnificencia de un reinado* (Valladolid-Medina del Campo-Madrilgal de las Alas Torres, 2004).

12. Numerosos autores nos hablan de los objetos preciosos que rodeaban a la reina. Podemos citar los siguientes trabajos: RAFAEL DOMÍNGUEZ: *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos: artistas, residencias, jardines y bosques*, Madrid: Alpuerto, 1993; CONCEPCIÓN PORRAS GIL: *De Bruselas a Toledo. El viaje de los archiduques Felipe y Juana*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 1995; MIGUEL ÁNGEL ZALAMA: «Oro, perlas, brocados... La ostentación en el vestir en la corte de los Reyes Católicos», *Revista de estudios colombinos*, 8, 2012, pp. 13-22; BEGOÑA ALONSO RUIZ: «Isabel de Castilla en la sombra», en Noelia García Pérez (ed.): *Isabel la Católica y sus hijas. El patronazgo artístico de las últimas Trastámara*, Murcia: Ediciones Universidad de Murcia, 2020, pp. 104-106.

reina salió a las justas e otras fiestas que se hicieron en aquellos quince días vestida de paño de oro». ¹³ Esta suntuosidad también es descrita por una embajada inglesa que llega a la corte para negociar el matrimonio entre Arturo de Inglaterra y Catalina de Aragón:

[...] y la reina vestía con un paño ricamente tejido de oro, y sobre él, como antes, una capucha de terciopelo negro y sobre ella una cinta espolvoreada de oro batido y salpicada con rosas rojas y blancas de oro batido, cada rosa embellecida con espléndidas joyas. Llevaba alrededor del cuello un resplandeciente collar realizado con grandes rubíes y carbunclos, y de gran valor. ¹⁴

La reina no era ajena a la sensación de suntuosidad que desplegaba con su indumentaria, ¹⁵ de este modo, supo explotarlo en el momento adecuado, como en esta recepción de la embajada inglesa. Portar ricas joyas y vestidos era sinónimo de poder, por eso Isabel la Católica adquirió tantos objetos valiosos y los exhibió en diferentes momentos de su vida, ¹⁶ de hecho, podemos ver en algunos de sus retratos como aparece engalanada con ricas telas y joyas. Sin embargo, más allá de la opulencia que podían transmitir, estos también tenían una función material. Los objetos preciosos tenían la característica de ser dúctiles, por lo tanto, la reina podía transformarlos en otras piezas según fuese necesario o incluso podía utilizarlos como aval cuando solicitaba un préstamo. ¹⁷ De esta forma, no debemos considerarlos solo objetos artísticos, sino que estuvieron supeditados al valor económico del oro, la plata y las piedras preciosas con los que estaban elaborados.

13. HERNANDO DEL PULGAR: *Crónica de los señores Reyes Católicos don Fernando y doña Isabel de Castilla y de Aragón*, Valencia: Imprenta de Benito Monfort, 1780, p. 368.

14. JUAN MANUEL BELLO LEÓN Y BEATRIZ HERNÁNDEZ PÉREZ: «Una embajada inglesa a la corte de los Reyes Católicos y su descripción en el diario de Roger Machado. Año 1489», *En la España Medieval*, 26, 2003, pp. 189-188.

15. DIANA LUCÍA GÓMEZ-CHACÓN: «Un armario sin fondo: estilismo y guardarropa de las reinas castellanas a finales de la Edad Media a través de las crónicas», *E-Spania Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, 42, 2022, pp. 3-4; MARÍA ISABEL DEL VAL VALDIVIESO: «Isabel la Católica en el contexto cultural de su tiempo», en Julio Valdeón Baroque (ed.): *Arte y cultura en la época de Isabel la Católica*, Valladolid: Instituto de Historia Simancas, 2003, p. 382.

16. Dolores María Mármol Marín recopiló muchas joyas de Isabel la Católica en el siguiente volumen: DOLORES MARÍA MÁRMOL: *Joyas en las colecciones reales de Isabel la Católica a Felipe II*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 2001.

17. MIGUEL ÁNGEL ZALAMA: «Isabel la Católica y las joyas. La custodia de la catedral de Toledo», en Fernando Checa y Bernardo García (eds.): *El arte en la corte de los Reyes Católicos. Rutas artísticas a principios de la Edad Moderna*, Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2005, pp. 338-39.

EL OFICIO DE SANCHO DE PAREDES Y SU PAPEL EN LOS LIBROS DE CUENTAS

[...] que me llamó mi padre Sancho de Paredes como a mi abuelo, por que le prometió de mí hazer mayorazgo de su hazienda, y pensando que no avría más hijos y así yo quedé con el dicho nombre, y por desacuerdo que ovo entre ellos, syn el mayorazgo.¹⁸

Así se presenta Sancho de Paredes en la crónica que escribió sobre el origen de su familia, los Golfines. Este personaje era hijo de Alonso Golfín y de Mencía de Tapia, quienes formaban parte de la nobleza urbana de Cáceres. Su padre era una persona influyente y sus contactos sirvieron para que su único hijo pudiese acceder a la corte. Alonso Golfín había apoyado a la futura reina Isabel en su candidatura al trono tanto militarmente como hospedándola en su palacio en múltiples ocasiones.¹⁹ La respuesta no se hizo esperar y la reina permitió a Sancho de Paredes ingresar en la corte como teniente de la camarera Inés Manrique, marquesa de Moya.²⁰ Asimismo, la reina procuraba concertar matrimonios ventajosos entre sus sirvientes, por lo que amparó el enlace entre Sancho de Paredes e Isabel Cuello en 1484.²¹ Ese mismo año Sancho de Paredes empezó a ayudar a su suegro, Martín Cuello, quien era camarero de la reina y a quien terminaría sustituyendo con el discurrir del tiempo.²²

El oficio que desempeñaba Sancho de Paredes era complejo, puesto que el camarero era el principal responsable de lo que se encontrase en la cámara. Al ser esta una corte itinerante, encontrar todos los objetos era una ardua tarea, sobre todo cuando estos estaban en continuo movimiento. Con el fin de procurar que todo estuviese lo más localizable posible y de anotar todo lo que entraba y salía, era fundamental contar con los escribanos de la cámara, quienes llevaban el control a través de los libros de cámara.²³ Dichos libros formaban parte del instrumento de trabajo de los camareros, convirtiéndose en un inventario con el que podían vigilar todos los bienes. Sancho de Paredes llevó a cabo su trabajo y procuró tener un

18. TPGB, CA. 61/001, fol. 5.

19. DIEGO CLEMENCÍN: *Elogio de la Reina Católica Doña Isabel*, Granada: Universidad de Granada, 2004, p. 9; MANUEL FERNANDO LADERO QUESADA: *La España de los Reyes Católicos*, Madrid: Alianza, 2008, p. 53; LUIS SUÁREZ: *Isabel, mujer y reina*, Madrid: Rialp, 1992, pp. 114-15.

20. MARTÍN: «Sancho de Paredes y los libros de la cámara de Isabel I de Castilla: una aproximación», p. 253.

21. LUIS SUÁREZ: *Isabel, mujer y reina*, Madrid: Rialp, 1992, p. 137.

22. MARÍA DEL CRISTO GONZÁLEZ MARRERO: *La Casa de Isabel la Católica. Espacios domésticos y vida cotidiana*, Ávila: Institución "Gran Duque de Alba", 2005, pp. 66-68.

23. JUAN IGNACIO PANIZO: *Análisis institucional, gestión administrativa y tramitación documental de la cámara de Isabel I de Castilla*, Pamplona: Universidad de Navarra, 2018, pp. 107-120.

control documental en todo momento. Esta preocupación fue la responsable de que se inventariase cada uno de los objetos, dando como resultado los libros de cuentas.²⁴

Estos libros de cuentas detallaban los diversos objetos que se hallaban en la cámara de la reina.²⁵ En cuanto a su aspecto exterior, «todos llevaron encuadernación en cartera, de pergamino y con refuerzos de cuero, la que habitualmente se utilizaba en este tiempo para la documentación administrativa».²⁶ Respecto al contenido, en su interior se describe cada uno de los objetos que se encontraban en la cámara de la reina, siendo de naturaleza muy variada: libros, mobiliario, tejidos, orfebrería, etc.²⁷ En la mayor parte de los objetos la descripción que se hace es mínima, lo suficiente para que se pueda reconocer el objeto cuando se necesite, además, en ocasiones suele añadir información adicional como la fecha en la que entró el objeto o cómo fue adquirido.

Todo ello se puede observar en el volumen que hemos decidido estudiar, el *Libro Primero*: oro y plata en pasta, piedras, perlas y aljófar. En él aparece el escribano Diego Ramírez validando el contenido de los libros.²⁸ Lo primero que encontramos es la introducción del escribano, quien afirma que se trata del primer libro de los que hay en la cámara y que además es donde se contienen las cosas que habían sido dejadas al cargo de Sancho de Paredes e Isabel Cuello. El escribano explica que algunos objetos y cuentas que aparecen en el libro comenzaron a hacerse en Alcalá de Henares antes de su llegada, cuando la función de escribanos la desempeñaban Diego de Medina, Diego de Salinas y Francisco Hermosilla bajo la atenta mirada de Sancho de Paredes e Isabel Cuello. En la actualidad apenas quedan restos de los ricos objetos que se detallan en los Libros de Cuentas. No obstante, gracias al empeño que puso Sancho de Paredes anotando y documentando todo, en la actualidad tenemos la oportunidad de acercarnos a dichos objetos mediante su enumeración y descripción.

24. JOSÉ MARÍA DE AZCÁRATE: *Colección de documentos para la Historia del Arte en España*, Zaragoza: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Museo e Instituto de Humanidades Camón Aznar, 1982, p. 61.

25. DIANA PELAZ: *La casa de la reina en la corona de Castilla (1418-1496)*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2017, p. 78.

26. JOSÉ JULIO MARTÍN: «Sancho de Paredes y los libros de la cámara de Isabel I de Castilla: una aproximación», *Medievalismo*, 29, 2019, p. 256.

27. DIANA PELAZ: «El tesoro de las reinas consortes castellanas en el siglo XV. Composición, decoración y significado», en Diana Arauz Mercado (coord.), *Pasado, presente y porvenir de las humanidades y las artes IV*. Zacatecas, 2012, p. 288.

28. La presentación del escribano se encuentra en el anexo. TPGB, CA. 68/002, fol. 2.

UN RECORRIDO POR EL CONTENIDO DEL *LIBRO PRIMERO*

Al abrir el *Libro Primero* nos encontramos con el índice, donde se detalla su contenido de la siguiente manera:²⁹

En el libro primero es en el que se asientan todas las cosas de oro e plata en pasta que son para hundir, e piedras, e perlas, e aljófar por engastar, las cuales dichas cosas están puestas en este dicho libro en cinco partidos en esta manera:

| | |
|--|---------|
| El primero es de oro, a cartas una | I |
| El segundo que es de plata, a cartas çiento e onse | CXI |
| El tercero es de perlas, a carta dozientas e siete | CCVII |
| El quarto ques de aljófar, a cartas trezientas e çinquenta e una | CCCLI |
| El quinto es de piedras, a cartas quatroçientas e diez e seys | CCCCXVI |

Como podemos ver, este libro contiene algunas joyas y objetos preciosos que se encontraban en la cámara de la reina Isabel. Tratar de estudiar cada una de las piezas que se describen a lo largo del volumen sería una tarea imposible en este espacio, por lo que hemos decidido ocuparnos de aquellas piezas que fueron encargadas por la reina y que tenían como función subrayar su magnificencia. A continuación, procederemos a analizar los objetos que la reina encargó, dividiéndolos en dos apartados: joyería y objetos preciosos.

Joyería

Las alhajas no solo cumplían una función meramente decorativa, sino que tenían una función práctica. Mostraban el estatus que tenía la persona que las portaba y servían para individualizar a su poseedor. De esta forma, resultaba fundamental que la reina Isabel la Católica utilizase joyas como una manera de consumir prestigio. A través de ellas mostraba su posición y la reforzaba visualmente.³⁰ Con este objetivo, la reina se encargó personalmente de supervisar sus alhajas. En primer lugar, modificaba las joyas existentes y añadía o quitaba elementos:

En la dicha ciudad de Sevilla a diez dias del mes de mayo del dicho año el dicho Sancho de Paredes dio e entrego por mandado de su alteza a Geronimo d Bruxelas platero pa engastar ciertas perlas q su alteza le mando engastar q esta encargadas al dicho Sancho de Paredes tres ochavas y honze gramos y medio de oro [...].³¹

29. TPGB, CA. 68/002, fol. 1.

30. DIANA LUCÍA GÓMEZ-CHACÓN: «Vestir a una reina. Moda y lujo en la corte castellana del siglo XV», en Antonio Holgera, Ester Prieto y María Uriondo (coords.): *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico: Orbis Terrarum*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2020, p. 182.

31. TPGB, CA. 68/002, fol. 5.

La maleabilidad de los metales preciosos es lo que ha hecho, en gran parte, que apenas conservemos las piezas. La reina se valió de ello en múltiples ocasiones para insertar aditamentos, por eso se nos dice que mandó engastar ciertas perlas. En esta época era frecuente que las joyas se modificasen añadiendo o quitando piezas, dependiendo de para qué se requiriesen. En años de bonanza lo normal era sumar piedras preciosas, sin embargo, en otras ocasiones podían pignorarse, algo normal si se tenía que hacer un pago.³² Por otra parte, se menciona que el responsable de ejecutarlo ha sido Jerónimo de Bruselas. Este personaje aparece citado en varias ocasiones y según los estudios de Carmen Heredia parece que sería el otro nombre que recibía Jerónimo Alemán.³³ En su estudio, Heredia apunta que el orfebre pudo venir a España siguiendo a Margarita de Austria en su enlace matrimonial con el príncipe don Juan o en 1502 cuando las Cortes de Castilla juraron en Toledo a Juana y a Felipe el Hermoso. No obstante, el *Libro Primero* nos dice que esta pieza se hizo en 1501, por lo que habría que descartar esta última hipótesis y pensar que, quizá, en 1496 Jerónimo de Bruselas llegase a España y se pusiese al servicio de la reina.

Esta no es la única mención que se hace en el *Libro Primero* de la incorporación de piezas, sino que se nos dice: «En granada a catorze d agosto del dicho año se puso en un brazaletes d su alteza en q esta dos amatistas grandes un tomyne e cinco granos de oro en q se puso una eme de diamante en el dicho brazaletes en lugar d dos esmeraldas».³⁴ En este caso se están engastando dos amatistas y una eme de diamantes al brazaletes. Introducir una inicial o un monograma en una joya era algo habitual. Ana de Sajonia poseía dos joyeles que llevaban la letra A: el primero fue un regalo de su esposo y tenía dos letras “A” entrelazadas, en referencia a ambos, mientras que el segundo solo tenía una “A”, pero estaba flanqueada por figuras femeninas sosteniendo una corona de laurel, por lo que quizá se refiera también a su esposo.³⁵ En Inglaterra se han registrado muchos ejemplos de iniciales engarzadas en piedras preciosas, sobre todo en el reinado de Enrique VIII. En el retrato de Ana Bolena que se conserva en la National Portrait Gallery se puede observar que de su collar pende la letra “B” con perlas. Asimismo, en el retrato de Jane Seymour que hizo Hans Holbein aparece en su pecho el monograma “IHS”.

32. MIGUEL ÁNGEL ZALAMA: «Los viajes de Colón y el primer imaginario oceánico en las cortes del viejo mundo (1492-1521). Del brillo del oro al reconocimiento del otro», *Magallánica: Revista de Historia Moderna*, 15, 2021, pp. 16-17; MIGUEL ÁNGEL ZALAMA: «Cristóbal Colón y el collar de Isabel la Católica y la financiación del primer viaje de Colón», en Jesús Varela y María Montserrat León (eds.): *Cristóbal Colón, su tiempo y sus reflejos, Actas del Congreso Internacional V Centenario de la Muerte del Almirante*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2006, pp. 302-322.

33. CARMEN HEREDIA: «Una obra inédita de Jerónimo Alemán, platero de Isabel la Católica», *Archivo Español de Arte*, 309, 2005, p. 98.

34. TPGB, CA. 68/002, fol. 7.

35. NATALIA HORCAJO PALOMERO: «Los colgantes renacentistas», *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte*, 11, 1998, pp. 93-94.

En definitiva, vemos que era frecuente que en las joyas apareciesen letras. La letra que se describe en este brazalete es una “M” por lo que se pueden plantear varias hipótesis. En primer lugar, se podría pensar que quizá la letra “M” sería alusiva a la Virgen María, teniendo en cuenta la devoción de la reina. Sin embargo, si se quisiese referir a la Virgen lo más habitual en las joyas de la época sería colocar su imagen en una insignia o la representación de alguna escena como la Anunciación en un joyel. Otra posibilidad podría ser que este brazalete fuese un regalo. En el libro del limosnero Pedro de Toledo se recogen cuantiosas anotaciones donde la reina entrega ropa y telas a mujeres a las que quiere premiar. Hernando del Pulgar describe un caso y dice “e por le facer merced dio a su muger la ropa que ella vistiese todos los años de su vida el día de los Reyes por memoria de aquel vencimiento”.³⁶ No obstante, hay una diferencia y es que en la descripción de Hernando del Pulgar la reina entrega ropa que ya ha utilizado, sin embargo, en este caso se está confeccionando la pieza y se añade la “M”. La tercera hipótesis apunta a que este brazalete fue modificado para entregárselo a su cuarta hija, María. Los Reyes Católicos forjaron alianzas con otros países por medio de los enlaces matrimoniales de sus hijas. María se casó a finales de agosto de 1500 en Granada con el rey Manuel I de Portugal. Este ajuar incluía joyas, pero no todas partieron con María después del enlace, sino que algunas fueron enviadas con posterioridad. El brazalete que se menciona se hizo en 1501, por lo que parece plausible pensar que se tratase de una joya que la reina mandó confeccionar para su hija María.

Más adelante volvemos a encontrarnos con la figura de Jerónimo de Bruselas, «recibyo de Geronimo d Bruxelles platero de cierto oro q el dicho Sancho de Paredes avya dado al dicho Geronimo pa [...] una manilla d la reyna nra señora». ³⁷ Y continúa diciendo «recibió el dicho Geronimo dl dicho Sancho de Paredes el dinero segun se contiene en el libro d los dineros del gasto d la camara lo qual se le dio en Madrid y en Toledo año de myll e quatro cientos e noventa e nueve». ³⁸ Las manillas o ajorcas eran “el adorno que traen las mujeres en las muñecas, compuesto de unas sartas que dan varias vueltas, de perlas, corales, granates u otras cuentas. Llámase así por traerse en las manos”. ³⁹ Esta manilla había sido elaborada gracias al oro que Sancho de Paredes había dado a Jerónimo de Bruselas, probablemente siguiendo el encargo que la reina había mandado. El uso de manillas era muy habitual, por eso no resulta extraño que encontremos varias en el *Libro Primero*:

36. HERNANDO DEL PULGAR: *Crónica de los señores Reyes Católicos don Fernando y doña Isabel de Castilla y de Aragón*, Valencia: Imprenta de Benito Monfort, 1780, p. 60-61.

37. TPGB, CA. 68/002, fol. 4.

38. TPGB, CA. 68/002, fol. 4.

39. *Diccionario de Autoridades* (1726).

Este dicho día se dio deste dicho oro dos onzas e seys ochavas e quatro tomines e seys granos d que se hizo una manylla pa la reyna nra señora la qual se hizo con ocho esmeraldas e diez e seys perlas todo de cargo del dicho Sancho de Paredes q puso la dicha manylla con las dichas esmeraldas e perlas cinco onzas e tres ochavas e un tomin e seys gra nos la qual les esta cargadas en el libro d las joyas q la hizo Jeronimo platero.⁴⁰

En este caso la manilla que había confeccionado Jerónimo “platero”, que sería de nuevo Jerónimo de Bruselas, tenía ocho esmeraldas y dieciséis perlas. Escoger una u otra piedra preciosa era muy significativo en la época debido a que cada una de ellas tenía una simbología propia. Alfonso de Palencia en su *Universal vocabulario en latín y en romance* nos dice que la perla es la «principal de las piedras preciosas blancas; hállase en unas conchuelas del mar».⁴¹ Por otra parte, la perla está indisolublemente ligada a lo femenino, por lo que ha servido para simbolizar la perfección.⁴² La esmeralda también posee numerosas connotaciones. En el *Lapidario*, un compendio de traducciones de tratados árabes que encargó el rey Alfonso X el Sabio, se subraya su poder de sanación y su capacidad para atraer riqueza.⁴³ Isidoro de Sevilla en sus *Etimologías* plasma la leyenda de las esmeraldas de Solino donde se identifica a los cristianos con esmeraldas, representando «la verde fe de los cristianos que conviven con los infieles, los cuales carecen de virtud».⁴⁴ De igual modo, Isidoro de Sevilla confería a las esmeraldas la capacidad de sosegar y serenar gracias a su color verde intenso. La reina Isabel había recibido una muy buena educación y procuró que sus hijos también la tuviesen, por lo que se dotó de una nutrida biblioteca, tomó lecciones de latín y favoreció el conocimiento de la Historia.⁴⁵ Que la reina diese importancia a la educación no solo de los demás, sino la suya propia está en relación con su misión regia y la imagen que quería transmitir.⁴⁶ La reina conocería las propiedades de las piedras preciosas y las utilizaría como un modo de vincular su imagen con las cualidades que dichas gemas poseían.

40. TPGB, CA. 68/002, fol. 7.

41. ALFONSO DE PALENCIA: *Universal vocabulario en latín y en romance*, Madrid: Real Academia Española, 1956.

42. NIEVES PENA SUEIRO: «Las empresas de las reinas de Castilla (1504-1611)», en Rafael Zafra y José Javier Azanza (ed.): *Emblemática trascendente: hermenéutica de la imagen, iconología del texto*, Navarra: Universidad de Navarra, 2011, pp. 639-49.

43. FRANCESCO DE NICOLA Y LAURA LILIANA VARGAS: «Comercio y contrabando de esmeraldas neogranadinas en Italia meridional: joyería y simbología en la Edad Moderna», *Fronteras de la Historia*, 1, 2022, pp. 350-351.

44. DAVID PASERO: «La razón de ser de las gemas a través de los lapidarios en castellano (ss. XIII-XVI)», *Edad Media. Revista de Historia*, 19, 2018, p. 343.

45. MARÍA ISABEL DEL VAL VALDIVIESO: «Isabel la Católica y la educación», *Aragón en la Edad Media*, 19, 2006, pp. 558-59.

46. EUGENIO GARIN: *La educación en Europa, 1400-1600*, Barcelona: Crítica, 1987, pp. 33-49.

Además de las manillas, en el *Libro Primero* también encontramos sortijas: «En la ciudad de granada a veynte e ocho de agosto de myll e quinientos e un anos se hizo deste dicho oro una sortija para su alteza en la qual se engasto un rubi mediano berrueco q haze como punta».⁴⁷ Este fragmento sirve para observar como a partir de un material dúctil como es el oro se elabora una sortija a la que se añade un rubí. La esmeralda no era la única piedra preciosa que tenía una simbología religiosa, sino que el rubí se identificaba con el legado de Jesucristo en la Tierra debido a que convertía la noche en día “como si fuera una antorcha”, aspecto en el que «imita a Cristo del que se decía que alumbraba el mundo».⁴⁸ Gracias a los retratos podemos observar como había una auténtica pasión por adornar las manos y la reina Isabel no fue ajena a ello.

Más interesante resulta la siguiente descripción que se hace de un anillo: «En la dicha ciudad de granada a diez e ocho de setiembre de myll e quinientos e un anos se hizo del dicho oro otra sortija para su alteza en la qual se engasto el diamante triangulo que se quito dl joyel del yugo [...] la dicha sortija peso dos ochavas e diez granos»⁴⁹ Los joyeles se solían llevar en el pecho, ya fuesen prendidos de los vestidos o colgando de cadenas o collares. Otra particularidad es que a menudo tenían nombres propios, sobre todo cuando adquirirían un sentido simbólico. Sabemos que la reina Isabel poseyó numerosos joyeles como el de la *hoja de berza* que fue entregado como parte de la dote al rey de Portugal. Conocemos también otros casos en los que los joyeles fueron desmontados y sus piedras se engastaron en otras joyas como el *Joyel de la granada*. En este sentido no resulta raro que a este *Joyel del yugo* se le quitase un diamante para colocarlo en una sortija. Una de las divisas más conocidas de los Reyes Católicos fue el yugo y el haz de flechas, por lo que el nombre de este joyel no debe sorprendernos. Además, dicho joyel llevaba la divisa “Tanto Monta” con unas lazadas de oro y en su centro poseía un gran balaje con seis perlas gruesas.⁵⁰ Como podemos ver en la descripción, el joyel sufrió modificaciones que alteraron su imagen original, algo habitual en la época, como hemos señalado anteriormente. Finalmente, el escribano nos dice que el responsable de las sortijas no es otro que Jerónimo de Bruselas, «estas dichas dos sortijas hizo Jeronimo platero».⁵¹

La última joya que vamos a tratar posee una fuerte connotación religiosa, ya que se trata de una venera. Así, Diego Ramírez nos dice: «En Medina del

47. TPGB, CA. 68/002, fol. 4.

48. DAVID PASERO: «La razón de ser de las gemas a través de los lapidarios en castellano (ss. XIII-XVI)», *Edad Media. Revista de Historia*, 19, 2018, p. 345.

49. TPGB, CA. 68/002, fol. 4.

50. LETIZIA ARBETETA MIRA, «La corona rica y otras joyas de Estado de Isabel la Católica», en *Isabel la Católica. La magnificencia de un reinado*, Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones, 2004, pp. 172-173.

51. TPGB, CA. 68/002, fol. 4.

Campo a veynte de febrero de mill quinientos e quatro anos se hizo deste dicho oro una venera q peso cinco ochavas e tres tomines [...] sobre la ql se puso una eme de diamantes q estava en el brazalete de las amatistas». ⁵² La venera alude a Santiago el Mayor quien logró la victoria contra el infiel. Su hazaña tuvo un éxito enorme, poniendo en su honor el nombre de una de las órdenes militares más importantes, la orden de Santiago de la Espada. Dicha orden se representaba mediante una venera simbolizando aquellos que en la Edad Media recorrían el Camino de Santiago. Precisamente, la joya que se hace a partir de oro y a la que se añade una *eme de diamantes* tiene forma de concha, muy similar a la joya que luce la reina en el retrato de Juan de Flandes. Aunque no hemos conservado esta alhaja, en el retrato que Juan de Flandes hace de la reina podemos ver como luce un joyel con la cruz de Jerusalén y la venera de Santiago. De igual modo, en el sepulcro que hace Fancelli en la Capilla Real de Granada, la reina lleva una venera de Santiago en el pecho. En definitiva, vemos que no solo los materiales de las piedras preciosas atienden a una significación específica, sino que Isabel I también encargó joyas con una religiosidad acorde a la imagen que buscaba proyectar.

OBJETOS PRECIOSOS

Dentro del *Libro Primero* encontramos varios ejemplos de objetos preciosos que tenían vinculación con la religión. Como vicarios de Dios, los reyes gobernaban por su gracia y providencia. La reina era consciente de ello y rogaba a Dios, así lo cuenta Hernando del Pulgar:

A ti, Señor, en cuyas manos es el derecho de los reynos, suplico humildemente que oygas agora la oración de tu sierva, e muestras la verdad e manifiestes tu voluntad con tus obras maravillosas: porque si no tengo justicia, no haya lugar de pecar por ignorancia, e si la tengo, me des seso y esfuerzo para alcanzar con el ayuda de tu brazo, porque con tu gracia puede haber paz en estos reynos. ⁵³

En aquellos tiempos la relación que un monarca tenía con la religión formaba parte de su personalidad. Así pues, Isabel I se interesó por cultivar esta faceta contemplativa y no dudó en manifestar su religiosidad en todos los

52. TPGB, CA. 68/002, fol. 5.

53. HERNANDO DEL PULGAR: *Crónica de los señores Reyes Católicos don Fernando y doña Isabel de Castilla y de Aragón*, p. 44.

aspectos de su vida.⁵⁴ De este modo, no resulta extraño hallar una orden de la reina mandando hacer una guarnición para un libro de misal:

En la ciudad de Sevilla a nueve dias del mes de marzo de myll e quinientos años el dicho Sancho de Paredes dio e entrego por mandado d la Reyna nra señora a Montemayor platero e a Diego de Ayala asymismo platero pa hazer una guarnición pa un libro misal de su alteza q los susodichos hicieron un marco e quatro tomines e nueve granos de oro la qual dicha guarnicion los dichos plateros tuvieron hecha.⁵⁵

Sabemos que la reina acumuló una gran cantidad de libros de distinto tipo,⁵⁶ pero no solo hizo acopio de ellos, sino que también se preocupó porque muchos de ellos estuviesen iluminados y encuadernados para que pudiese disfrutarlos.⁵⁷ Con este fin, fue captando a los mejores miniaturistas y escribanos para que trabajasen a su servicio e hiciesen libros; cabe destacar el caso de Nicolás Gómez, un miniaturista que despuntó por la calidad de sus trabajos.⁵⁸ Las encuadernaciones, por su parte, tienen una fuerte significación simbólica y dicen mucho acerca de su poseedor. Reflejan el aprecio que sentían por el estudio y además lo colocan en un determinado estamento social. José Luis Checa ha profundizado en este tema y nos dice que «el libro rico se inserta en un sistema de marcas que denotan el prestigio de las élites sociales y completa un sistema significante completo».⁵⁹ En conclusión, podríamos decir que el libro decorado hace una función propagandística también al mostrar la categoría intelectual y social que posee su dueño. Precisamente, en el cuadro *La Virgen de los Reyes Católicos* podemos ver a la reina arrodillada frente a la Virgen con un libro abierto. Por último, en el documento se menciona a dos plateros: Diego de Ayala y Montemayor.⁶⁰ Sabemos que con motivo de las nupcias entre Juana y el archiduque Felipe, Isabel I ordenó a

54. MIGUEL ÁNGEL LADERO QUESADA: «Isabel la Católica vista por sus contemporáneos», *En la España Medieval*, 29, 2006, pp. 252-54; MELANIA SOLER MORATÓN: «Los Retratos de piedad, retratos de poder: las representaciones devocionales de Isabel I de Castilla y de su heredera, Juana I, y su simbología pública», *Potestas: Religión, poder y monarquía. Revista del Grupo Europeo de Investigación Histórica*, 20, 2022, p. 28.

55. TPGB, CA. 68/002, fol. 6.

56. ELISA RUÍZ GARCÍA: «Isabel la Católica ante el impacto de la imprenta», en Elisa García Ruiz (ed.): *Isabel I y la imprenta: consecuencias materiales, en el mundo cultural, de esta revolución tecnológica*, Madrid: Ministerio de Cultura, 2004.

57. RONALD E. SURTZ: «The Reciprocal Construction of Isabelline Book Patronage», en Barbara F. Weissberger (ed.): *Queen Isabel I of Castile: power, patronage, persona*, Woodbridge: Tamesis, 2008, pp. 55-70.

58. ROSARIO MARCHENA: «Nicolás Gómez iluminador de los libros de Isabel la Católica», *Laboratorio de Arte*, 19, 2006, pp. 31-32.

59. JOSÉ LUIS CHECA: «Pintura y encuadernación (siglos XIV-XVIII)», *Encuadernación de arte: Boletín de la Asociación para el Fomento de la Encuadernación*, 17, 2001, p. 37.

60. JOSÉ MANUEL CRUZ VALDOVINOS: *Platería en la época de los Reyes Católicos*, Madrid: Fundación Central Hispano, 1992, p. 246.

más de veinte plateros que hiciesen piezas de plata y de oro.⁶¹ En definitiva, no resulta extraño encontrar diferentes nombres de plateros en sus cuentas debido al elevado número que tenía trabajando a su encargo.

Encontramos más ejemplos donde la reina manda confeccionar guarniciones para libros. En este caso se encarga de nuevo el platero Montemayor, a quien se le da un riel de oro para que lleve a buen término su trabajo: «Sancho de Paredes camarero d la Reyna nra senora dio por mandado de su alteza a Montemayor platero un riel de oro q peso un marco e seys ochavas el qual dicho oro le dio pa hazer una guarnicion de un libro q haze pa su alteza».⁶² En el retrato que se conserva en el Museo del Prado de la reina podemos ver que sostiene entre sus manos un libro de pequeñas dimensiones e introduce el pulgar, como si hubiese sido interrumpida. Dicho gesto no es casual, sino que subraya el hecho de que la lectura era considerada algo positivo. Esta solución fue empleada de forma habitual en la pintura flamenca. Por lo tanto, el libro no solo es un adorno, sino que adquiere una función simbólica y por eso mismo la reina lo enlaza con su identidad pública. Vincular su imagen con la figura de una mujer letrada la ennoblecía y la equiparaba tanto en el plano religioso como en el profano.⁶³

En el *Libro Primero* se menciona también una cruz grande realizada por Montemayor: «En la villa de Alcala de Henares a veynte dias del mes de marzo de mill e quinientos e tres años se hizo [...] una cruz grande para su alteza [...] en la qual dicha cruz se puso un balax grande tabla e quatro perlas del cargo de los susodichos la qual hizo Montemayor platero».⁶⁴ Las cruces, además de ser elementos utilizados en la liturgia, se emplearon también en el campo de la joyería. Las que eran de pequeño formato podían engarzarse a rosarios que a menudo se colocaban en el cuello. Era la insignia del cristiano y no se dudó en decorarlas profusamente. Era habitual que los orfebres pusiesen piedras preciosas, cristales, perlas, esmaltes y otros materiales ricos para engrandecerlas. En este caso se coloca un balaje y cuatro perlas, ya hemos visto el significado que tenía la perla, por otro lado, cuando mencionan un balaje están hablando de una piedra preciosa semejante al rubí. En el *Diccionario de Autoridades* se nos dice que proviene del árabe *balaxa* y que significa lucir y resplandecer.⁶⁵

Finalmente, como objetos vinculados a la religiosidad de la reina podemos citar: «En la villa de medina del campo a catorze de octubre de quinientos e

61. MIGUEL ÁNGEL ZALAMA: «Isabel la Católica y las joyas. La custodia de la catedral de Toledo», en Fernando Checa y Bernardo García (eds.): *El arte en la Corte de los Reyes Católicos. Rutas artísticas a principios de la Edad Moderna*, Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2005, p. 335.

62. TPGB, CA. 68/002, fol. 1.

63. ELISA RUÍZ GARCÍA: *Los libros de Isabel la Católica. Arqueología de un patrimonio escrito*, Salamanca: Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2004, p. 246.

64. TPGB, CA. 68/002, fol. 4.

65. *Diccionario de Autoridades* (1726).

quatro años cargado de dicho oro dos onzas e un ochava e cinco tomines e quatro granitos en dorar un caliz y un hostiario y un campanilla». ⁶⁶ Debemos considerar la religiosidad de la reina acorde a la perspectiva de su tiempo y dentro de un contexto en el que confluían inquietudes reformistas con un universo mental cristiano en el que tenían cabida aspectos políticos, sociales y personales. ⁶⁷

Además de objetos vinculados a la liturgia, Isabel I también encargó otros objetos para su uso personal:

En granada a treze de octubre de myll e quinientos e un años se hizo cofre dcho oro por mandado de su alteza dos rositas esmaltadas de rosicler pa poner en el cofre de oro con perlas q esta a cargo del dicho Sancho de Paredes q pesaron las dichas dos rositas una ochava e quatro granos las quales hizo Diego de Ayala platero. ⁶⁸

Al contrario que en casos anteriores, donde la descripción de la pieza era muy somera, aquí podemos ver cómo se dan más detalles referidos al cofre que encarga la reina. En él se nos dice que hay dos rositas esmaltadas de rosicler, es decir, de color rosa, y numerosas perlas. Los cofres tenían la función de guardar tesoros, bien fuesen comunes o excepcionales, y fueron muy utilizados en la Edad Moderna por aquellos que podían permitirse el lujo de tenerlos. A pesar de que no nos dice nada acerca del tipo de cerradura que tenía, algunos de estos cofres se usaban como “cajas fuertes”. Asimismo, en la época aparecen documentados *coffrets à la manière d’Espagne*, lo que indica que había una producción castellana importante dedicada a realizar este tipo de objetos. ⁶⁹ En su interior podían guardarse joyas, cartas, objetos diversos y quizá, libros de horas. Sabemos que la reina mandó hacer un mueble para guardar sus libros de horas, «mando hacer su Alteza una arquilla para poner las Oras de rezar, que costó la madera 62 mrs. más una vara de terciopelo carmesí para cubrirla [...]». ⁷⁰ Por lo tanto es muy posible que el cofre tuviese una de estas funciones.

Siguiendo con este tipo de objetos muebles, en el *Libro Primero* se nos dice que la reina dio a Jerónimo de Bruselas oro para hacer una caja que tenía forma de bolsa. «En la ciudad de sevilla a veynte dias del mes de henero de myll e quinientos e dos años los susodichos dieron por mandado de la Reyna Nuestra Señora a Geronimo platero del dicho oro de veynte e dos quilates

66. TPGB, CA. 68/002, fol. 5.

67. MIGUEL ÁNGEL LADERO QUESADA: «Isabel la Católica vista por sus contemporáneos», *En la España Medieval*, 29, 2006, p. 249.

68. TPGB, CA. 68/002, fol. 3.

69. MÓNICA PIERA: «Los muebles con secreto: esconder, exhibir, aprender», *Revista de Historia Moderna*, 30, 2012, p. 162.

70. MARÍA PAZ AGUILÓ: *El mueble en España. Siglos XVI-XVII*, Madrid: Antiquaria, 1993, p. 93.

tres onzas e cinco tomines e nueve granos para una caixa de facion de una bolsa q su alteza mando facer». ⁷¹ Además, dicha caja contaba con una charnela «labrada de pedreria y peso la dicha caxita [...] seys onzas e seys ochavas e cinco tomines e cinco granos así q es lo q le puso del dicho oro». ⁷² Una vez más, volvemos a ver al platero siguiendo las instrucciones de Isabel I y elaborando una caja a partir del oro que le entrega. A la muerte de la reina se «abrieron ciertas arcas de las quales la Reyna Nuestra Señora tenía las llaves y en una dellas hallaron las llaves siguientes». ⁷³

De igual modo, encontramos también otro tipo de objetos como dos vasos de coral a los que se puso un engaste de oro: «En la villa de Alcala de Henares a veynte días del mes de abril de mill e quinientos e tres años se puso por mandado de la Reyna Nuestra Señora en dos basicos de coral [...] un engaste de oro». ⁷⁴ El coral estaba imbuido de un carácter apotropaico, se pensaba que ayudaba a tener un buen parto y era utilizado por mujeres de toda condición. ⁷⁵ Se relacionaba con la sangre de la cabeza cortada de Medusa y con la sangre de Cristo para redimir a la humanidad. ⁷⁶ En suma, podemos observar cómo la reina encargó objetos de todo tipo, ya tuviesen un significado litúrgico o fuesen instrumentos de uso personal, como es este caso.

CONCLUSIONES

Después de los numerosos ejemplos que hemos citado resulta evidente que la supuesta austeridad que se le confería a la reina no era tal. El carácter contenido que se ha querido dar a Isabel la Católica en obras clásicas sobre su vida está ligado a la idea de que estas piezas eran comprendidas como meros accesorios. Esta actitud reticente frente a todo aquello que se considerase vano y superfluo ha hecho que durante mucho tiempo no se prestase a las alhajas la suficiente atención. Si de verdad hubiesen sido un elemento de segundo orden apenas habría referencia a ellas en los documentos. Sin embargo, Sancho de Paredes dedica este libro completo a las joyas y los objetos preciosos de la reina.

71. TPGB, CA. 68/002, fol. 4.

72. TPGB, CA. 68/002, fol. 3.

73. ANTONIO DE LA TORRE: *Testamentaria de Isabel la Católica*, Valladolid: Instituto Isabel la Católica, 1968.

74. TPGB, CA. 68/002, fol. 5.

75. ROSA ELENA RÍOS LLORET Y SUSANA VILAPLANA: «Las joyas como ofrenda y protección», en *La cultura ceñida. Las joyas en la pintura valenciana. Siglos XV al XVIII*, Valencia: Generalitat, 1981, p. 43.

76. MARIA CONCETTA DI NATALE: «Il corallo da mito a simbolo nella cultura figurativa in Sicilia», en Corrado Maltese y Maria Concetta Di Natale (ed.): *L'arte del corallo in Sicilia*, Palermo: Novecento, 1986, pp. 79-107.

Aunque las anotaciones del camarero son breves y dan pocos detalles, lo cierto es que aun así proporcionan información valiosa. De este modo, gracias al *Libro Primero* sabemos que Jerónimo de Bruselas o Jerónimo Alemán en 1501 ya se encontraba trabajando para la reina, lo que señala que el orfebre llegó a la Península Ibérica antes de que las Cortes de Castilla jurasen en Toledo a Juana y a Felipe el Hermoso. Por otro lado, las descripciones de Sancho de Paredes dejan entrever el gusto de la reina, quien seguía las modas de la época. En ese marco, cabe destacar el brazalete con la letra “M”, un tipo de pieza que sigue la tendencia del momento en cuanto a joyería renacentista. Además, pese a que en la mayoría de las ocasiones el camarero no señala qué finalidad o destinatario tenían los objetos, podemos pensar que alguno de ellos fueron regalos, lo que sería una práctica habitual de la época.

Asimismo, en el *Libro Primero* Sancho de Paredes anota las decisiones de la reina, quien entregaba perlas o piedras preciosas para que las añadiesen a las piezas o, por el contrario, ordenaba que se retirasen de una alhaja y se reutilizasen colocándolas en otra. El camarero no proporciona más información, por lo que no sabemos si estas piedras preciosas mantenían su forma y tamaño o si se modificaban antes de situarlas en nuevas joyas. Aunque lo lógico sería pensar que en ocasiones sí que se vieron modificadas, bien fuese por una cuestión funcional o estética.

De esta manera, las cuentas de Sancho de Paredes se convierten en una herramienta fundamental para indagar más en el gusto, en la devoción y en las piezas que atesoraba la reina en su cámara. En este sentido, los preciados objetos que la conforman son una muestra más de que la reina no era un personaje austero, sino que era consciente del valor que estas piezas tenían, no solo atendiendo a su valor material como elementos que podían fundirse y transformarse, sino también simbólicamente como una forma más de propaganda. Por tanto, el interés que tuvo desde el inicio por sus joyas y objetos preciosos deben ser entendidos como la exhibición del poder, no solo el suyo como Isabel la Católica, sino como reina y, por extensión, de la monarquía misma.

ANEXO 1

TPGB, CA. 68/002, fol. 2

Yo Diego Ramírez, escrivano de cámara de la Reyna nuestra señora doy fe en como todas las cosas que en este libro que es el primero de los libros de la cámara de su alteza que en él están cargadas e descargadas a Sancho de Paredes e a Ysabel Cuello, su muger, camareros de su alteza, que van todas firmadas de mi nombre; en como yo por mandado de su alteza les fise cargo de todas ellas e gelas descargué asimismo por sus nóminas y çédulas

firmadas del real nombre de su alteza e refrendadas de sus secretarios e con conoscimientos de las personas a quien se mandavan dar las que de todo punto salen de la dicha cámara e las otras con mandamiento de su alteza vocal, segund e de la forma e manera que en este libro van asentadas, de las cuales algunas de ellas le estaban cargadas, antes que yo viniese a servir en este ofiçio de escrivano de la cámara, por Diego de Medina, e Françisco de Hermosilla e Diego de Salinas, escrivanos de cámara de su alteza, las quales los dichos Sancho de Paredes e Ysabel Cuello su muger ovieron reçebido de Beatriz Cuello camarera de su alteza e de otras personas así en la villa de Alcalá de Henares como en las cibdades de Toledo, e Çaragoça, como en las villas de Madrid, e Ocaña, las quales yo corregí e conçerté con los libros donde los susodichos escrivanos las tenían cargadas a los dichos Sancho de Paredes e Ysabel Cuello su muger, las quales dichas cosas por mandado de su alteza yo las torné a ver todas e cada una por si, e las que heran de pesar las pesé, e las que heran de medir las medí, segund y en la manera que aquí en este dicho libro van asentadas y asimismo todas las otras cosas que después que yo vine a servir a su alteza en el dicho ofiçio que fue en la çibdad de Çaragoça a primero día del mes de setiembre de mill e quatroçientos e noventa e ocho años e les fise cargo a los susodichos e asimismo gelas descargué segund e de la forma e manera que en este dicho libro van asentadas e declaradas en todos los partidos que en él están firmados de mi nombre, lo qual todo yo fize por mandado de la reyna nuestra señora e seyendo presente a todo ello así quando se les faze cargo de las cosas que se an de cargar, como a las que han de dar e dan por nóminas e çédulas e mandamientos de su alteza como a las otras que se cortan e hunden o mudan de una cosa en otra sin salir de la dicha cámara, como dicho es. E por que todo lo susodicho pasa en rrealidad de verdad como dicho es este dicho libro e los otros de la cámara, se an así granjeado e granjean en la forma susodicha, asenté esta fe firmada de mi nombre en comienço deste dicho libro.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILÓ, MARÍA PAZ: *El mueble en España. Siglos XVI-XVII*. Madrid: Antiquaria, 1993.
- ALONSO RUIZ, BEGOÑA: «Isabel de Castilla en la sombra». En Noelia García Pérez (ed.): *Isabel la Católica y sus hijas. El patronazgo artístico de las últimas Trastámara*, 89-116. Murcia: Ediciones Universidad de Murcia, 2020.
- ARBETETA MIRA, LETIZIA: «La corona rica y otras joyas de Estado de Isabel la Católica». En *Isabel la Católica. La magnificencia de un reinado*, 169-186. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones, 2004.

- AZCÁRATE, JOSÉ MARÍA DE: *Colección de documentos para la Historia del Arte en España*. Zaragoza: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Museo e Instituto de Humanidades Camón Aznar, 1982.
- BELLO LEÓN, JUAN MANUEL Y HERNÁNDEZ PÉREZ, BEATRIZ: «Una embajada inglesa a la corte de los Reyes Católicos y su descripción en el diario de Roger Machado. Año 1489». *En la España Medieval*, no. 26, 2003, pp. 167-202.
- BERNIS, CARMEN: *Indumentaria medieval española*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1956.
- BERNIS, CARMEN: *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1978-1979.
- CARRASCO MANCHADO, ANA ISABEL: *Isabel I de Castilla y la sombra de la ilegitimidad. Propaganda y representación en el conflicto sucesorio (1474-1482)*, Madrid: Sílex, 2006.
- CARRASCO MANCHADO, ANA ISABEL: «Símbolos y ritos: el conflicto como representación», en José Manuel Nieto Soria (ed.): *La monarquía como conflicto en la Corona castellano-leonesa (c. 1230-1504)*, Madrid: Sílex, 2006.
- CARRASCO MANCHADO, ANA ISABEL: «Isabel la Católica y las ceremonias de la monarquía: las fuentes historiográficas». *E-Spania: Revue électronique d'études hispaniques médiévales*, 1, 2006.
- CHECA, JOSÉ LUIS: «Pintura y encuadernación (siglos XIV-XVIII)». *Encuadernación de arte: Boletín de la Asociación para el Fomento de la Encuadernación*, 17, 2001, pp. 35-43.
- CLEMENCÍN, DIEGO: *Elogio de la Reina Católica Doña Isabel*. Granada: Universidad de Granada, 2004.
- CRUZ VALDOVINOS, JOSÉ MANUEL: *Platería en la época de los Reyes Católicos*. Madrid: Fundación Central Hispano, 1992.
- DI NATALE, MARIA CONCETTA: «Il corallo da mito a simbolo nella cultura figurativa in Sicilia», en Corrado Maltese y Maria Concetta Di Natale (eds.): *L'arte del corallo in Sicilia*, Palermo: Novecento, 1986, pp. 79-107.
- DOMÍNGUEZ, RAFAEL: *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos: artistas, residencias, jardines y bosques*. Madrid: Alpuerto, 1993.
- GARCÍA MARSILLA, JUAN VICENTE: «El lujo cambiante. El vestido y la difusión de las modas en la Corona de Aragón (siglos XIII-XV)». *Anales de historia del arte*, 2014, 24, pp. 227-244.
- GARCÍA MARSILLA, JUAN VICENTE: «La moda no es capricho. Mensajes y funciones del vestido en la Edad Media». *Vínculos de Historia*, 6, 2017, pp. 71-88.
- GARCÍA MARSILLA, JUAN VICENTE: «Vestir el poder: Indumentaria e imagen en las cortes de Alfonso El Magnánimo y María de Castilla». *Res publica: revista de filosofía política*, 18, 2007, pp. 353-374.

- GARIN, EUGENIO: *La educación en Europa, 1400-1600*. Barcelona: Crítica, 1987.
- GÓMEZ-CHACÓN, DIANA LUCÍA: «Vestir a una reina. Moda y lujo en la corte castellana del siglo XV», en Antonio Holguera, Ester Prieto y María Uriondo (coords.): *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico: Orbis Terrarum*, 2020, pp. 178-196.
- GÓMEZ-CHACÓN, DIANA LUCÍA: «Un armario sin fondo: estilismo y guardarropa de las reinas castellanas a finales de la Edad Media a través de las crónicas», *E-Spania Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, 42, 2022, pp. 1-17.
- GONZÁLEZ MARRERO, MARÍA DEL CRISTO: *La Casa de Isabel la Católica. Espacios domésticos y vida cotidiana*. Ávila: Institución "Gran Duque de Alba", 2005.
- HEREDIA, CARMEN: «Una obra inédita de Jerónimo Alemán, platero de Isabel la Católica». *Archivo Español de Arte*, 309, 2005, pp. 95-99.
- HERNANDO DEL PULGAR: *Crónica de los señores Reyes Católicos don Fernando y doña Isabel de Castilla y de Aragón*. Valencia: Imprenta de Benito Monfort, 1780.
- HORCAJO PALOMERO, NATALIA: «Los colgantes renacentistas». *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte*, 11, 1998, pp. 81-102.
- LADERO QUESADA, MANUEL FERNANDO: *La España de los Reyes Católicos*. Madrid: Alianza, 2008.
- LADERO QUESADA, MIGUEL ÁNGEL: «Isabel la Católica vista por sus contemporáneos». *En la España Medieval*, 29, 2006, pp. 225-286.
- MARCHENA, ROSARIO: «Nicolás Gómez iluminador de los libros de Isabel la Católica». *Laboratorio de Arte*, 19, 2006, pp. 31-48.
- MARTÍN, JOSÉ JULIO: «Sancho de Paredes y los libros de la cámara de Isabel I de Castilla: una aproximación». *Medievalismo*, 29, 2019, pp. 247-296.
- MARTÍNEZ, MARÍA: «La creación de una moda propia en la España de los Reyes Católicos». *Aragón en la Edad Media*, 19, 2006, pp. 343-380.
- MARTÍNEZ, MARÍA: «Indumentaria y sociedad medievales (ss. XII-XV)». *En la España Medieval*, 26, 2003, pp. 35-59.
- MÁRMOL, DOLORES MARÍA: *Joyas en las colecciones reales de Isabel la Católica a Felipe II*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 2001.
- NICOLO, FRANCESCO DE Y LILIANA VARGAS, LAURA: «Comercio y contrabando de esmeraldas neogranadinas en Italia meridional: joyería y simbología en la Edad Moderna», *Fronteras de la Historia*, 1, 2022, pp. 328-358.
- NIETO SORIA, JOSÉ MANUEL: *Ceremonias de la realeza. Propaganda y legitimación en la Castilla Trastámara*. Madrid: Nerea, 1993.
- PALENCIA, ALFONSO DE: *Universal vocabulario en latín y en romance*. Madrid: Real Academia Española, 1956.

- PANIZO, JUAN IGNACIO: *Análisis institucional, gestión administrativa y tramitación documental de la cámara de Isabel I de Castilla*, Pamplona: Universidad de Navarra, 2018.
- PASERO, DAVID: «La razón de ser de las gemas a través de los lapidarios en castellano (ss. XIII-XVI)», *Edad Media. Revista de Historia*, 19, 2018, pp. 332-365.
- PELAZ, DIANA: «El tesoro de las reinas consortes castellanas en el siglo xv. Composición, decoración y significado», en Diana Arauz Mercado (coord.): *Pasado, presente y porvenir de las humanidades y las artes IV*. Zacatecas, 2012, pp. 287-310.
- PELAZ, DIANA: *La casa de la reina en la corona de Castilla (1418-1496)*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2017.
- PENA SUEIRO, NIEVES: «Las empresas de las reinas de Castilla (1504-1611)», En Rafael Zafra y José Javier Azanza (eds.): *Emblemática trascendente: hermenéutica de la imagen, iconología del texto*, Navarra: Universidad de Navarra, 2011.
- PIERA, MÓNICA: «Los muebles con secreto: esconder, exhibir, aprender», *Revista de Historia Moderna*, 30, 2012, pp. 159-176.
- PORRAS GIL, CONCEPCIÓN: *De Bruselas a Toledo. El viaje de los archiduques Felipe y Juana*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1995.
- PORRAS GIL, CONCEPCIÓN: «Magnificencia y política. La fiesta en honor de los archiduques de Austria de 1502», *Potestas. Estudios del Mundo Clásico e Historia del Arte*, 22, 2023, pp. 47-66.
- RÍOS, ROSA ELENA Y VILAPLANA, SUSANA VILAPLANA: «Las joyas como ofrenda y protección», en *La cultura ceñida. Las joyas en la pintura valenciana. Siglos xv al xviii*, 27-74. Valencia: Generalitat, 1981.
- RUÍZ, ELISA: «Isabel la Católica ante el impacto de la imprenta», En Elisa García Ruiz (ed.): *Isabel I y la imprenta: consecuencias materiales, en el mundo cultural, de esta revolución tecnológica*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2004.
- RUÍZ, ELISA: *Los libros de Isabel la Católica. Arqueología de un patrimonio escrito*. Salamanca: Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2004.
- SOLER MORATÓN, MELANIA: «Los Retratos de piedad, retratos de poder: las representaciones devocionales de Isabel I de Castilla y de su heredera, Juana I, y su simbología pública», *Potestas: Religión, poder y monarquía. Revista del Grupo Europeo de Investigación Histórica*, 20, 2022, pp. 25-49.
- SUÁREZ, LUIS: *Isabel, mujer y reina*, Madrid: Rialp, 1992.
- SURTZ, RONALD: «The Reciprocal Construction of Isabelline Book Patronage», En Barbara F. Weissberger (ed.): *Queen Isabel I of Castile: power, patronage, persona*, Woodbridge: Tamesis, 2008, pp. 55-70.
- TORRE, ANTONIO DE LA: *Testamentaria de Isabel la Católica*. Valladolid: Instituto Isabel la Católica, 1968.

- VAL VALDIVIESO, MARÍA ISABEL DEL: «Influencia de Isabel I de Castilla en las crónicas escritas durante su reinado», *E-Spania: Revue électronique d'études hispaniques médiévales*, 42, 2022.
- VAL VALDIVIESO, MARÍA ISABEL DEL: «Isabel la Católica y la educación», *Aragón en la Edad Media*, 19, 2006, pp. 555-562.
- VAL VALDIVIESO, MARÍA ISABEL DEL: «Isabel la Católica en el contexto cultural de su tiempo», en Julio Valdeón Baroque (ed.): *Arte y cultura en la época de Isabel la Católica*. Valladolid: Instituto de Historia Simancas, 2003, pp. 369-390.
- ZALAMA, MIGUEL ÁNGEL: «Cristóbal Colón y el collar de Isabel la Católica y la financiación del primer viaje de Colón», en Jesús Varela y María Montserrat León (eds.): *Cristóbal Colón, su tiempo y sus reflejos, Actas del Congreso Internacional V Centenario de la Muerte del Almirante*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2006, pp. 303-322.
- ZALAMA, MIGUEL ÁNGEL: «Isabel la Católica y las joyas. La custodia de la catedral de Toledo», En Fernando Checa y Bernardo García (eds.): *El arte en la corte de los Reyes Católicos. Rutas artísticas a principios de la Edad Moderna*, Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2005, pp. 331-353.
- ZALAMA, MIGUEL ÁNGEL: «Los viajes de Colón y el primer imaginario oceánico en las cortes del viejo mundo (1492-1521). Del brillo del oro al reconocimiento del otro». *Magallánica: Revista de Historia Moderna*, 15, 2021, pp. 9-36.
- ZALAMA, MIGUEL ÁNGEL: «Oro, perlas, brocados... La ostentación en el vestir en la corte de los Reyes Católicos». *Revista de estudios colombinos*, 8, 2012, pp. 13-22.

LOS VALIDOS Y LA CONFIGURACIÓN
DEL ESPACIO: LA CULMINACIÓN DEL SISTEMA
CORTESANO EN LA MONARQUÍA HISPÁNICA

THE *VALIDOS* AND THE SHAPE OF SPACE:
THE CULMINATION OF THE COURT SYSTEM
AT THE SPANISH MONARCHY

JOSÉ ELOY HORTAL MUÑOZ
Universidad Rey Juan Carlos
<https://orcid.org/0000-0002-8628-8468>

POTESTAS, N.º 23, julio 2023 | pp. 65-96
ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | <https://doi.org/10.6035/potestas.7167>
Recibido: 06/02/2023 Evaluado: 13/03/2023 Aprobado: 15/03/2023

RESUMEN: La organización del espacio fue fundamental en la configuración de las monarquías europeas de la Edad Moderna, incluida la Hispánica. En este proceso, los Validos tuvieron gran relevancia, ya que aglutinaron en sus manos tres oficios clave para articular dicho espacio: las alcaldías de los sitios reales; el de sumiller de Corps y camarero mayor para dominar la cámara real; y el de caballero mayor, con el fin de controlar el espacio cuando el rey salía de palacio. En este artículo se analiza este proceso, el cual, una vez finalizado, representó la culminación del sistema cortesano de la Monarquía Hispánica.

Palabras clave: espacio cortesano, Validos, sitios reales, cámara real, caballeriza real.

ABSTRACT: The organization of space was fundamental in the configuration of the court system of the European monarchies of the Early

Modern Times, including the Spanish Monarchy. In this process, the *Validos* were crucial, as they agglutinated in their hands three key offices to articulate said space: the governorships (*alcaldías*) of the royal sites; groom of the stole or lord chamberlain to control the royal chamber; and master of the horse (*caballerizo mayor*), in order to control the space around the king when he left the palace. This article analyzes this process, which represented the culmination of the court system of the Spanish Monarchy once it was finished.

Keywords: court space, *Validos*, royal sites, royal chamber, royal stables.

EL ESTUDIO DEL ESPACIO CORTESANO, NUEVAS PERSPECTIVAS

En las tres últimas décadas, se ha llevado a cabo una renovación en el estudio de las Cortes de la Edad Moderna a través de la aplicación de diversas metodologías que están ayudando a ampliar nuestro conocimiento sobre las mismas. Sin duda, uno de los aspectos a los que se está prestando mayor atención durante los últimos años es el del espacio cortesano, analizando la vinculación existente entre espacio y poder.

Para ello, el denominado *Spatial Turn* se ha mostrado como una herramienta de primer orden, desde los pioneros estudios de los años 80 del siglo xx del historiador marxista Henri Lefebvre¹. Según estos estudios, los historiadores debían prestar cada vez una mayor atención al uso y concepción del espacio, no como algo inerte, sino estructural y modulable, situándolo en el centro de las concepciones teóricas,² en especial en lo relativo a la Edad Moderna.³

Desde este punto de vista, el espacio, entendido como una construcción, nos sirve para comprender cómo se ha dominado y organizado a la sociedad, por lo que se ha comenzado a estudiar su papel en procesos históricos y conflictos.⁴ Del mismo modo, esta manera de afrontar el estudio del espacio

1. Esta publicación ha sido posible gracias a los proyectos puente «Conservar es Innovar. El patrimonio de lo Real a lo Rural: Madrid y su entorno», URJC (ConInMad/V1254) y «Corte y sitios reales: espacios de poder, representación y producción (1650-1750)», URJC (COSIRE/V1065); al proyecto «Madrid, Sociedad y Patrimonio: pasado y turismo cultural» (H2019/HUM-5898); así como a una estancia Salvador de Madariaga en The Centre for Privacy Studies (PRIVACY) en la Universidad de Copenhague.

En los últimos años la atención al *Spatial Turn* ha ido aumentando progresivamente también en otras disciplinas, tal y como se explica en BARNEY WARF y SANTA ARIAS (eds): *The spatial turn: interdisciplinary perspectives*, Londres: Routledge, 2009, especialmente en la introducción.

2. RALPH KINGSTON: «Mind Over Matter? History and the Spatial Turn», *Cultural and Social History*, 7:1, 2010, pp. 111-121.

3. PAUL STOCK (ed): *The Uses of Space in Early Modern History*, Nueva York: Palgrave Macmillan, 2015.

4. Ver PALOMA BRAVO y JUAN CARLOS D'AMICO (eds): *Territoires, lieux et espaces de la révolte: XVI-XVIII siècles*, Dijon: Éditions Universitaires de Dijon, 2017, con bibliografía sobre el *Spatial Turn* en p. 23, n. 2.

nos ha ayudado a mostrar las relaciones de poder de individuales y grupos de personas con determinados espacios. En virtud de ello, el territorio constituiría un conglomerado procedente de la relación entre habitantes, poder y espacio, en el que las dinastías de las épocas bajomedieval y moderna, tanto soberanas como nobiliarias, eran percibidas y actuaban como el eslabón que conectaba el terreno y la gente que lo poblaba.⁵

No en vano Stuart Elden señala que el término territorio constituía, a su vez, una palabra, un concepto y una práctica,⁶ por lo que, según el *Spatial Turn*, dicho territorio debe entenderse simultáneamente como la vinculación de diversos espacios -físicos (tierra), políticos, jurisdiccionales, espaciales (terreno) y espacios vividos-, que pueden ser interpretados de manera diferente por los diversos actores. Por lo tanto, el espacio debe ser estudiado según el modo en el que se ocupe, prestando especial atención a su simbolismo y a la interacción de la gente con espacios y lugares.

Desde este punto de vista, el espacio jugó, por tanto, un papel fundamental en la configuración del sistema cortesano, aunque hasta hace unos años únicamente se utilizaba dicha categoría para estudiar palacios y ciudades donde moraba la Corte con frecuencia y, en especial, el impacto que esta producía en las ciudades que la acogían.⁷ Sin embargo, en la actualidad se ha comenzado a estudiar su vinculación con las interacciones políticas, prácticas ceremoniales, símbolos culturales y estructuras institucionales de la Corte.⁸

Analizando estas cuestiones, queda claro que la Corte generaba su propia geografía, entendiendo este concepto como el modo en que se crearon y transformaron espacios y paisajes a través de prácticas culturales vinculadas al sistema cortesano.⁹ Este entrelazamiento de los medios físicos y humanos es, naturalmente, de gran alcance y abarcaba tanto los procesos arquitectónicos como los agrícolas, administrativos, simbólicos o de generación de un paisaje específico. Por supuesto, dentro de esta geografía cortesana, un

5. MARIO DAMEN y KIM OVERLAET: «Constructing and Representing Territory in Late Medieval and Early Modern Europe: An Introduction», en Id. (dirs): *Constructing and Representing Territory in Late Medieval and Early Modern Europe*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2022, pp. 13-28.

6. STUART ELDEN: *The Birth of Territory*, Chicago: University, 2013.

7. Pionero en este campo fue JOHN P. SPIELMAN: *The City and the Crown: Vienna and the Imperial Court 1600-1740*, West Lafayette: Purdue University Press, 1993. Últimamente, y centrado en la nobleza con vocación global, ERIC HASSLER y ANNE MOTTA (eds): *Noblesse et villes de cour en Europe (XVIIe-XVIIIe): La ville de résidence princière*, Rennes: Presses Univ. Rennes, 2022.

8. El inicio de la aplicación del *Spatial Turn* en los estudios sobre la Corte lo constituye Marcello Fantoni; GIUSEPPE GORSE y MALCOLM SMUTS (eds): *The Politics of Space: European Courts ca. 1500-1750*, Roma: Bulzoni, 2009, donde se enuncian sus parámetros en la introducción.

9. En este sentido, resulta muy interesante ELISABETH NARKIN: «Architectural Network as Dynastic Strategy in Fontainebleau's Galerie des Cerfs», *Renaissance Quarterly*, 74:2, 2021, pp. 454-497, pues nos muestra la relevancia que la galería des Cerfs de Fontainebleau, así como las pinturas murales allí contenidas, tuvo a la hora de que Enrique IV pudiera mostrar su soberanía sobre un reino unificado tras las Guerras de Religión.

elemento fundamental lo constituían lo que podemos denominar Geografías Reales.¹⁰

En virtud de ello, varias de las definiciones clásicas de Corte han obviado en cierto modo la cuestión simbólica, pues la Corte comprendería todos aquellos lugares donde estuviera presente el monarca, tanto en su presencia física como metafórica; circunstancia que cobró especial relevancia en las monarquías europeas modernas a través de estas Geografías Reales, sobre todo en aquellos lugares en los que el monarca no residía y apenas visitaba. Esta cuestión sería trascendente en todas las monarquías, pero en especial en aquellas denominadas compuestas, caso de la Hispánica, ante la imposibilidad del soberano de acudir físicamente con cierta frecuencia a aquellos territorios que se encontraban alejados de su lugar de residencia habitual.

En dichos espacios se ejercía también la posibilidad del acceso al soberano; cuestión que, no solo, estaba relacionada con el ejercicio explícito del poder, sino también con la representación visual y cultural del mismo a través de símbolos y rituales expresados en la Etiqueta y el Ceremonial, así como con la arquitectura de edificios y paisaje y la simbología vinculada a ellos.¹¹

Con el fin de comprender estas cuestiones de modo global, se hace necesario utilizar también la historia transregional.¹² Hasta hace unos años, las fronteras en la Edad Moderna eran vistas como una extrapolación de las actuales, así como se ligaban a cuestiones relacionadas con el Estado y su construcción, ya que no existía un marco teórico sobre las construcciones espaciales del periodo como sí suponía el Estado para momentos posteriores. Sin embargo, la historia transregional tiene como clave que las fronteras de la Edad Moderna no necesariamente reflejaban la organización del territorio según separaciones singulares, sino que eran mucho más variables. Por lo tanto, no habría que predefinir la escala espacial de la investigación para poder centrarse más en aquellos elementos que transcendían las fronteras de la época, incluyendo grupos de personas y las implicaciones transculturales que ello conllevaba.

10. Junto a las residencias reales debemos incluir bosques, jardines y espacios agrícolas vinculados a ellas, *wunderkammern*, caballerizas, bibliotecas, monasterios y conventos reales, así como fábricas reales y otros edificios destinados a sacar provecho económico y a construir el paisaje de esos dominios como molinos, casas de la moneda, etc., tal y como se estudió en el simposio *Maintaining the Presence of the Prince: Management of Royal Geographies (XIVth-XIXth Centuries)*, Versalles (Francia), 15-17 septiembre 2021.

11. El acceso a los príncipes se estudió en DRIES RAEYMAEKERS y SEBASTIAAN DERKS (eds): *The Key to Power? The Culture of Access in Princely Courts, 1400-1750*, Leiden: Brill, 2016. En su introducción (pp. 1-15), se establecen cuatro líneas de estudio del acceso que coinciden con lo tratado en este artículo; 1º Como articularlo estudiando la organización de la corte; 2º Como se regulaba a través de ordenanzas y ceremonial, diferenciando el acceso a la residencia del acceso al monarca; 3º Como se monopolizaba mediante estrategias de control; 4º Como se representaba a través de la cultura visual y material.

12. Metodología desarrollada por un grupo de investigación de la Universidad de Lovaina (Bélgica) (VIOLET SOEN *et alii*, «How to do Transregional History: A Concept, Method and Tool for Early Modern Border Research», *Journal of Early Modern History*, 21, 2017, pp. 343-364). Los avances del grupo se pueden consultar en su web <http://transregionalhistory.eu/>.

Las Geografías Reales entrarían claramente en esta categoría, pues constituían centros culturales y económicos dinámicos que superaban el marco de las fronteras de las monarquías multinacionales del momento, ayudando a crear una verdadera cultura europea que influiría también en determinados lugares de América, África o Asia en monarquías, como la Hispánica, que tenían tierras en aquellos continentes. De este modo, fijaron los estándares y tendencias en arte, moda y conocimiento, constituyendo una red diversa y global que ayudaba a que el poder real fuera visible y efectivo, más allá del espacio físico que ocuparan.

Sin duda, estos planteamientos metodológicos, junto con los provenientes de los Estudios de la Corte que se vienen desarrollando durante las últimas décadas,¹³ están llevando el estudio de las Geografías Reales a una nueva dimensión. En virtud de dichos estudios, aunque la definición clásica de Corte nos hablaba de que esta estaba compuesta por tres elementos (Casa Real, Consejos y Tribunales y cortesanos), queda claro que debemos incluir otro elemento muy importante como fueron las citadas Geografías Reales.¹⁴

En el presente artículo, pretendemos mostrar todos estos avances metodológicos a través del estudio de una cuestión vital en la configuración del sistema cortesano de la Monarquía Hispánica, como fue el proceso que permitió que los Validos fueran aglutinando en sus manos tres oficios clave para controlar el espacio cortesano donde el monarca llevaba a cabo la mayoría de sus movimientos: las alcaldías de los principales sitios reales castellanos donde se trasladaba el monarca al llevar a cabo sus Jornadas Reales; el de sumiller de Corps de la Casa de Borgoña (y en el caso del conde-duque de Olivares también el de camarero mayor de la Casa de Castilla) para dominar la cámara real y, por tanto, los espacios más privados de las residencias reales; y el de caballerizo mayor, con el fin de controlar el espacio en torno al monarca cuando salía de palacio a mostrarse a su pueblo o a realizar Jornadas más largas.¹⁵ Veamos cómo se fue llevando a cabo tal acumulación de poder en manos de estos personajes, así como el impacto que este proceso tuvo en el efecto de emulación en la nobleza hispana; proceso que, a nuestro modo de ver, representó la culminación del sistema cortesano de la Monarquía Hispánica una vez hubo finalizado.

13. Últimamente ERIN GRIFFEY (ed): *Early Modern Court Culture*, Milton Park: Routledge, 2022.

14. JOSÉ ELOY HORTAL MUÑOZ y GIJS VERSTEEGEN: *Las ideas políticas y sociales en la Edad Moderna*, Madrid: Síntesis, 2016, cap. 1.

15. Se hace referencia al dominio del espacio cortesano por los Validos, así como a la performatividad del mismo, sin profundizar, en BERNARDO J. GARCÍA GARCÍA: «Introducción. Retórica del valimiento, familiaridad y dominio del espacio», *Cuadernos de Historia Moderna*, 45:2, 2020, pp. 404-410.

EL CONTROL DE LA EXTENSIÓN DE LA CORTE A TRAVÉS DE LAS ALCAIDÍAS DE LOS SITIOS REALES Y DE LA JUNTA DE OBRAS Y BOSQUES

Tras el retorno de Carlos V a Castilla una vez derrotados los Comuneros, y con el fin de evitar futuros conflictos sociales, se inició un proceso de búsqueda del modelo adecuado para poder articular los numerosos territorios que el soberano había aglutinado en su persona. Este proceso no estuvo exento de pugnas, que se prolongarían a lo largo de todos los reinados Austrias hispanos, entre dos formas antagónicas de concebir la Monarquía; por un lado, aquellos grupos cortesanos que defendían que Castilla era el centro de la misma y que el conjunto debía organizarse en función de sus tradiciones. Enfrente estarían todas aquellas facciones que tenían una visión más amplia de la composición de la Monarquía, en la que tenían cabida formas de organización de otros lugares.¹⁶ Finalmente, el emperador decidió respetar la diversidad de cada territorio y renunció a dotar de instituciones comunes al conjunto de sus estados, por lo que su Corte, en cuyo vértice se encontraba él mismo, sería el lugar donde convergieron las redes de poder a través de relaciones no institucionales que darían cohesión al Imperio.¹⁷

Esta configuración daría una vuelta de tuerca cuando, durante la década de los 80 del siglo XVI, se llevaron a cabo una serie de reformas encaminadas a separar *gubernaculum* y *jurisdictio*, que hasta ese momento habían permanecido unidos. Esto dio origen al sistema polisindial al institucionalizar los Consejos tras dotarles de instrucciones y jurisdicciones definidas al tiempo que se les vaciaba de contenido político, ya que las decisiones relacionadas con ese ámbito se tomarían en otros organismos como la Junta de Noche o el valimiento, vinculados a la nobleza.¹⁸ Por lo tanto, el poder político se ligaría a la nobleza, siendo el valimiento el ejemplo más notable de su preponderancia y provocando que el siglo XVII haya sido denominado por algunos autores como «el siglo de la nobleza».

16. JOSÉ MARTÍNEZ MILLÁN: «La articulación de la Monarquía hispana: Auge y ocaso de la casa real de Castilla», en FRIEDRICH EDELMAYER *et alii* (eds): *Plus ultra. Die Welt der Neuzeit. Festschrift für Alfred Kohler zum 65. Geburtstag*, Münster: Aschendorf, 2007, pp. 407-452.

17. La evolución de la corte de la Monarquía Hispánica de los siglos XVI y XVII se ha estudiado en detalle en JOSÉ MARTÍNEZ MILLÁN (ed): *La Corte de Carlos V*, 5 vols., Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000; JOSÉ MARTÍNEZ MILLÁN y SANTIAGO FERNÁNDEZ CONTI (eds): *La Monarquía de Felipe II: la Casa del Rey*, 2 vols., Madrid: Fundación Mapfre-Tavera, 2005; JOSÉ MARTÍNEZ MILLÁN y MARIA ANTONIETTA VISCEGLIA (eds): *La Monarquía de Felipe III*, 4 vols. Madrid: Fundación Mapfre-Tavera, 2008; JOSÉ MARTÍNEZ MILLÁN y JOSÉ ELOY HORTAL MUÑOZ (eds): *La Corte de Felipe IV (1621-1665). Reconfiguración de la Monarquía Católica*, 4 vols., Madrid: Polifemo, 2015. Las referencias proporcionadas sobre los oficios cortesanos de los Validos durante los reinados de Felipe III y Felipe IV, pueden encontrarse en las bases de datos contenidas en estas dos últimas obras.

18. JOSÉ MARTÍNEZ MILLÁN: «La Corte de la Monarquía Hispánica», *Studia Historica. Historia Moderna*, 28, 2006, pp. 51-57.

En este artículo nos interesa especialmente la aparición de la figura de los Validos o favoritos del monarca, pues estos personajes, además de buscar su predominio en las cuestiones políticas, en su práctica diaria de gobierno iban a corroborar la sensibilidad del Palacio como espacio político esforzándose por someterlo a su control.¹⁹ Del mismo modo, iniciaron un proceso que iba a permitir avanzar en la configuración del espacio cortesano, tal y como aquí se analiza.

Sin duda, este proceso se había iniciado con anterioridad, en concreto en la Baja Edad Media, con ejemplos como la labor desempeñada por los porteros de cámara de la Casa de Castilla, oficio que fue clave en la configuración del espacio.²⁰ Esto fue posible gracias a que estos porteros controlaban el acceso de los cortesanos tanto a las diversas estancias de palacio como a algunas manifestaciones «periféricas» de la Corte, como eran las chancillerías de Valladolid y Granada y los respectivos sitios reales circundantes, o al propio Consejo Real; espacios estos donde se confundía lo patrimonial y doméstico con lo administrativo.

Otro elemento clave en este proceso lo constituyeron los ya mencionados sitios o Geografías Reales. En efecto, aunque ya en la Edad Antigua había residencias reales e, incluso, los soberanos llevaban a cabo movimientos estacionales entre ellas, debemos considerar que el concepto de sitio o Geografía Real no adquiriría su verdadero significado hasta la Baja Edad Media. En este periodo, los monarcas de los diversos reinos europeos fueron utilizando, construyendo y reformando diferentes edificios a lo largo de sus territorios, con el fin de que les sirvieran de estancia, y con ellos a sus cortes ambulantes, reconociéndose la propiedad sobre ellos y llevándose a cabo obras para consolidar las nuevas entidades territoriales que se iban gestando. Poco a poco, estas redes de espacios reales se convertirían en fundamentales en la consolidación del poder del soberano y en la promoción de su soberanía, al tiempo que ayudaban al control de enormes posesiones de terreno a través de las Jornadas que realizaban los monarcas a dichos lugares.²¹

Durante estos primeros siglos, estos sitios fueron mantenidos por organizaciones *ad hoc*. Sin embargo, la gestión y el mantenimiento de estos espacios se hizo cada vez más importante a partir del siglo XIV, momento en que se comenzaron a establecer órganos administrativos específicos para este propósito en toda Europa. Por lo tanto, aunque durante mucho tiempo

19. Existe numerosa bibliografía sobre el valimiento, en especial en lo relativo a la Monarquía Hispánica. Una recopilación y análisis en RAMÓN SÁNCHEZ GONZÁLEZ: *La Europa de los Validos*, Madrid: Síntesis, 2019.

20. IGNACIO J. EZQUERRA REVILLA: «El valor espacial agregativo de la cámara real de Castilla en el plano jurisdiccional: los porteros de cámara del Consejo Real y las chancillerías», en MARTÍNEZ MILLÁN y HORTAL MUÑOZ, *La corte de Felipe IV*, I, pp. 405-440.

21. JOSÉ ELOY HORTAL MUÑOZ: «Los Sitios Reales como elementos clave de las monarquías europeas de la Edad Moderna: una aproximación», *Studia Historica. Historia Moderna*, 42:2, 2020, pp. 197-217.

se ha insistido en que estos monarcas tenían un especial interés en la arquitectura, seguramente es que fueron conscientes del potencial que sus sitios o Geografías Reales tenían a la hora de configurar y estructurar sus propias monarquías. Con tal fin, potenciaron el desarrollo de instituciones que pudieran gestionar el conjunto de dichos espacios, eligiendo al mismo tiempo a arquitectos y administradores adecuados para que pudieran transmitir las ideas reales a todos ellos y por todo el reino.²²

Estas instituciones tuvieron diversas funciones, siendo una de las principales la de ayudar a configurar espacial y políticamente el territorio. Esta función vendría derivada del hecho de que estaban encargadas de cuidar del patrimonio real, cuestión que se puede encontrar ya en los discursos de la Edad Media y de la Edad Moderna que dieron forma y justificaron el poder real. En concreto, en la tradición de los Espejos de Príncipes, que desde la Baja Edad Media recuperaron y adaptaron la idea clásica de la *Oeconomica*, doctrina en la que los reyes eran representados como *Pater Familias*.²³ Como cabeza de la casa «extensa», el *pater familias* era responsable de gobernar la misma con autoridad moral y de forma virtuosa. En una escala más amplia, estas virtudes se expresaban a través de la casa real, que constituía el centro del dominio político, y de los sitios reales, que eran el reflejo físico y simbólico de dichas virtudes.²⁴

Del mismo modo, las instituciones que gestionaban estos espacios reales tuvieron también una relevante función jurisdiccional. Aunque se ha trabajado sobre esta cuestión, aún es necesario hacerlo mucho más, debido a la dificultad de los conceptos a relacionar y a que la unidad esencial del espacio cortesano, con fundamento en un proceso de ampliación doméstica, propició una confusión entre lo patrimonial y lo administrativo, como veremos posteriormente para la cámara real. Por lo tanto, el gobierno de los sitios reales era una expresión más de un proceso administrativo que tendía a asimilar el conjunto de los reinos en el espacio doméstico del rey, mediante instrumentos de orden cortesano, tanto metafóricos como materiales.²⁵ En virtud de ello, estas instituciones se convirtieron también en órganos legislativos, en un proceso gradual de adquisición de competencias que en el siglo XVII abarcaría cuestiones relativas al territorio, las personas, los animales y los bienes

22. Las instituciones que gestionaban estos sitios reales han sido estudiadas sistemáticamente de un modo transdisciplinar y transnacional en el Simposium *Building the Presence of the Prince: the institutions related with the ruler's works as key elements of the European courts (XIVth-XVIIth centuries)*, celebrado en Utrecht (Países Bajos) los días 8 y 9 de noviembre de 2019. Los resultados serán publicados en la editorial Brepols a lo largo de 2024.

23. OTTO BRUNNER: «La “casa grande” y la “Oeconomica” de la vieja Europa», *Prismas: revista de historia intelectual*, 14, 2010, pp. 117-136.

24. HORTAL MUÑOZ y VERSTEEGEN, *Las ideas políticas y sociales*, caps. 1 y 2.

25. IGNACIO J. EZQUERRA REVILLA, «Corte, administración y territorio en la Edad Moderna. Propuesta de análisis en el ámbito ibérico», en CRISTINA NOGUEIRA DA SILVA y MARGARIDA SEIXAS (eds): *Estudos Luso-Hispanos de História do Direito II*, Madrid: Dykinson, 2021, pp. 83-132.

vinculados a estas Geografías Reales. La Junta de Obras y Bosques, institución que se encargaba de estas cuestiones en el reino de Castilla,²⁶ así lo indicaba en un escrito de 1636 sobre el conocimiento de sus jurisdicciones:

“i desde el año de 1545 aca que se hallan libros en la secretaría de su exerçio a tenido i conservado su jurisdicción privativamente en todos los casos i cosas que dependen della. Esta costumbre tiene por si muchos fundamentos legales por tratarse en ella de la administración i gouierno de todas las cassas i bosques reales, en que los reyes como en hazienda suia propia pueden poner las leyes i condiciones que quisieren.”²⁷

No resulta, por tanto, extraño que los Validos de la Monarquía Hispánica desde la llegada del duque de Lerma al poder, comenzaran a mostrar interés en dominar las cuestiones jurisdiccionales relativas a los sitios reales, bien a través del control de la Junta de Obras y Bosques o bien procurando sacar dicha jurisdicción fuera de la misma y bajo su control directo, como sería el caso del Buen Retiro y el conde-duque de Olivares.

No debemos olvidar tampoco que, desde la vinculación al patrimonio personal del monarca, los diversos miembros de las dinastías reales necesariamente tuvieron que distinguirse del resto de familias nobles, por lo que organizaron sus residencias a mayor escala, uniéndose sus palacios y territorios anexos a la constelación de sitios reales que cada monarquía tenía, lo que generaría una red de espacios. Cada uno de estos lugares tenía sus propias características morfológicas y de configuración del territorio, por lo que cumplían funciones diferentes en la organización económica y abastecimiento material de la casa real. Además, mediante esta red, el monarca extendía su poder político directo sobre territorios más amplios, cuestión que se vería reforzada con la creación de los sistemas de movimiento estacional y de rotación de sus cortes.

Estos sistemas comenzarían a gestarse cuando los diversos monarcas decidieron fijar capitales en sus reinos y comenzaron a diversificar sus estancias a lo largo del año en las residencias cercanas a las mismas. En un principio, este movimiento sería irregular y muy vinculado a los gustos y personalidad de cada monarca pero, a lo largo de la Edad Moderna, se fue fijando la rotación de manera progresiva. Este movimiento establecía que en los meses de invierno el monarca y su entorno tenían su residencia en el palacio principal

26. M^a. VICTORIA GARCÍA MORALES: «Los artistas que trabajan para el Rey: la Junta de Obras y Bosques», *Espacio, Tiempo y Forma. Historia del Arte*, 3, 1990, pp. 123-136; FRANCISCO JAVIER DÍAZ GONZÁLEZ: *La Real Junta de Obras y Bosques en la época de los Austrias*. Madrid: Dykinson, 2002; JOSÉ MARTÍNEZ MILLÁN: «La descomposición del sistema cortesano: la supresión de la Junta de Obras y Bosques», en PAOLO BROGGIO, LUIGI GUARNIERI CALÒ CARDUCCI y MANFREDI MERLUZZI (eds): *Europa e America allo specchio. Studi per Francesca Cantù*, Roma: Viella, 2017, pp. 159-186.

27. Instituto Valencia de Don Juan, Envío 100, carpeta 41, f. 343r.

de la capital, para viajar en los meses de clima más benigno a pabellones de caza o lugares de recreo, incrementándose así la relevancia e impacto de dichos lugares sobre el territorio.²⁸

En el caso de la Monarquía Hispánica, como es bien sabido, se dio inicio a un incipiente movimiento estacional de la corte cuando Felipe II decidió situar la capital en Madrid en 1561, generando además un sistema de sitios reales que seguía la idea de una aureola de palacios que el monarca había visto con sus propios ojos en torno a Bruselas durante el *Felicísimo Viaje*, por ingenio de su tía María de Hungría.²⁹ En un principio, este movimiento de rotación se efectuaba de modo irregular, para ir consolidándose con Felipe III y, sobre todo, Felipe IV, en un recorrido que incluía estancias en el Alcázar de Madrid y en los palacios de El Pardo, Aranjuez, Valsaín y San Lorenzo de El Escorial según la época del año.³⁰

La aparición de este sistema de rotación estacional en torno a la capital llevó a una jerarquización de los espacios reales, aunque conviene indicar que aquellos que no entraron en dicho sistema no perdieron su condición de sitio real, ni en el reino de Castilla ni en el resto de los que componían la Monarquía. En virtud de esta jerarquización, se configuró en Castilla un modelo geográfico-geométrico en el que dichos emplazamientos ocupaban los cuatro puntos cardinales, generando tres bloques: 1.º sitios reales mayores o principales, con una distancia entre ellos de 6-8 leguas (40/45 kilómetros) o distancia áurea (Aranjuez, Valsaín, El Escorial y el Alcázar de Madrid); 2.º subordinados a estos (caso de La Zarzuela o el Pardo) y 3.º menores con una disposición más dispersa (como Aceca, Campillo, Fresneda o Fuenfría). Sin duda, durante la creación de este sistema de Geografías Reales se tuvieron en cuenta las características geográficas de dichos lugares para la ordenación del territorio, apreciando sus valores singulares, así como la posibilidad de poder adaptarlos a nuevas funciones sin perder la esencia que provocó su elección.³¹

28. ANDREA MERLOTTI: «Cortes, capitales y residencias en la Europa católica de los siglos XVII y XVIII. Puntos de reflexión sobre un problema político», en JOSÉ LUIS SANCHO GASPAS y JAVIER ORTEGA VIDAL (eds): *Una Corte para el Rey: Carlos III y los Sitios Reales*, Madrid: CAM, 2016, pp. 22-35 (Catálogo de exposición).

29. JOSÉ MIGUEL MORÁN TURINA y FERNANDO CHECA CREMADES: *Las Casas del rey. Casas de campo, cazaderos y jardines. Siglos XVI y XVII*, Madrid: Ediciones del Viso, 1986.

30. JOSÉ LUIS SANCHO y GLORIA MARTÍNEZ LEIVA, «¿Dónde está el rey? El ritmo estacional de la corte española y la decoración de los Sitios Reales (1650 - 1700)», en *Cortes del Barroco. De Bernini y Velázquez a Luca Giordano*, Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2003, pp. 85-98 (Catálogo de exposición).

31. ÁNGEL NAVARRO MADRID: «Los Reales Sitios y el territorio», en VVAA: *El arte en la Corte de Felipe V*, Madrid: Patrimonio Nacional, Museo del Prado y Fundación Caja Madrid, 2002, pp. 213-222.



Imagen 1. *Mapa de los Sitios Reales alrededor de Madrid (ca. 1600)*, por María Luisa Walliser Martín

Esta organización provocaría también una reordenación territorial en torno a la capital, en la cual las residencias elegidas para formar el sistema de Jornadas en cada reino formarían una red cada vez más tupida al estar cerca del centro, con caminos entre ellos que los hacían accesibles. En todo este proceso tuvo gran relevancia la Junta de Obras y Bosques, pues, además de encargarse de llevar a cabo los trabajos necesarios para acondicionar dichos lugares, tuvo también que abordar las obras requeridas para proporcionar suministros a los sitios reales, así como para mejorar los caminos terrestres, fluviales o marítimos que daban acceso a ellos. Esto permitiría un mayor control por parte de los monarcas de territorios clave de sus monarquías, al tiempo que propició lo que podemos denominar la «extensión de la corte».³²

32. Tras la fijación institucional de los componentes del sistema cortesano a finales del reinado de Felipe II, se procuró potenciar la vinculación entre ellos a través de diversas estrategias. Una de las principales fue colocar a miembros de la casa real en el gobierno de los sitios reales, estableciendo una “extensión de la Corte” que unía corte-casa-territorio (JOSÉ ELOY HORTAL MUÑOZ: «La unión de la Corte, la Casa y el Territorio en la Monarquía Hispánica de los siglos XVI y XVII: las Guardas Reales y los Sitios Reales», *Revista Escuela de Historia*, 16:1, 2017; CONCEPCIÓN CAMARERO BULLÓN y FÉLIX LABRADOR ARROYO (eds): *La extensión de la Corte: los Sitios Reales*, Madrid: UAM, 2017).

El único momento en que el ya citado sistema de sitios reales generado por Felipe II dejó de ser el principal, fue cuando su hijo Felipe III decidió trasladar la capital a Valladolid y, con el fin de cubrir sus necesidades y las de su corte, mandó configurar un nuevo sistema.³³ Con tal fin, el monarca compró las casas del duque de Camarasa para construir un nuevo palacio real, utilizó algunos edificios que ya poseía, caso del convento franciscano de Scala Dei del Abrojo o el palacio de la reina Juana en Tordesillas, y compró nuevos lugares, como La Quemada o La Huerta del Rey, al tiempo que usó de modo temporal algunos de los espacios que pertenecían a su valido, el duque de Lerma, como la Huerta del Duque o La Ventosilla.³⁴

Durante este proceso, Lerma no solo se contentó con que el monarca utilizara esos lugares que le pertenecían, sino que diseñó dos estrategias destinadas a aumentar su dominio sobre los sitios reales sobre las que, posteriormente, Olivares profundizaría. En primer lugar, intentó eliminar la Junta de Obras y Bosques para tomar directamente él las riendas de los asuntos relativos a las obras reales y, tras no conseguirlo, decidió situar a sus «hechuras» en la misma para gestionar todo el patrimonio real.³⁵

En segundo lugar, Lerma buscó acumular títulos de alcaide de sitios reales. Dicho oficio, de origen musulmán y que se regularía por primera vez con Alfonso X *El Sabio*, era el principal en esos lugares, pues tenía competencias jurisdiccionales, administrativas, económicas y de personal. Lerma conseguiría, en concreto, las alcaldías de la Casa de Campo (1607-1625), de las Casas Reales de Valladolid (1607-1625) y del Alcázar de Toledo (1610-1625), mientras que su hijo Uceda lo fue de la Alhambra (1604-1624). Con anterioridad, los alcaides de estos sitios reales habían sido personajes de escasa relevancia cortesana, excepto en casos aislados como los de Antoine de Cröy en El Pardo o Juan de Ayala en Aranjuez, o vinculados a cuestiones familiares, como los marqueses de Mondéjar en la Alhambra, los condes de Chinchón en el Alcázar de Segovia o la familia de Olivares en los Alcázares de Sevilla.

El ejercicio efectivo de esta última alcaldía proporcionó al conde-duque un conocimiento de primera mano sobre la significación que tenían los sitios reales en la vida local del entorno donde se situaran, así como de representación del poder real. En virtud de ello, y con el fin de seguir profundizando en ese proceso de control de los sitios reales que había iniciado Lerma, también Olivares buscó extender sus redes sobre la Junta de Obras y Bosques nada más llegar al valimiento.³⁶ Esto provocó tensiones y encontronazos,

33. JAVIER PÉREZ GIL: *Los Reales Sitios vallisoletanos*, Valladolid: Universidad, 2016.

34. BERNARDO J. GARCÍA GARCÍA: «Espacios de la privanza. Las residencias del favorito como extensión de los Reales Sitios en tiempos del duque de Lerma (1599-1618)», en Id. (ed.): *Felix Austria. Lazos familiares, cultura política y mecenazgo artístico entre las cortes de los Habsburgo*, Madrid: Fundación Carlos de Amberes y PALATIUM, 2016, pp. 393-440.

35. DÍAZ GONZÁLEZ, *La Junta de Obras y Bosques*, pp. 127-143.

36. *Ibidem*, pp. 183-200.

en primer lugar, con el marqués de Malpica, superintendente de obras reales desde la creación del puesto en 1621.³⁷ De ahí que Olivares procurara dominar dicho oficio a través del nombramiento de personajes afines como Juan Bautista Crescenzi. Esta elección le permitiría, además, diseñar un plan constructivo unitario que fue truncado por el fallecimiento del artista en 1635, al tiempo que relegaba a un personaje que había sido afín a Lerma como el arquitecto real Gómez de Mora.

Posteriormente, Olivares situó a «hechuras» suyas al frente de algunos sitios reales relevantes, como fue el caso de Aranjuez, donde influyó en el nombramiento de los gobernadores don Melchor de Alcaraz (1625-1628), don Juan de Toledo y Meneses (1628-1631), don Diego Fernández de Zárate (1632-1636, 1637-1646) o Sebastián Antonio de Contreras y Brizuela (1636-1637, 1646-1654), o El Pardo, donde el marqués de Flores Dávila (1623-1631) y don Diego Ramírez de Haro (1631-1645) fueron alcaides y guardamayores; personajes todos ellos de indudable influencia cortesana y filiación olivarista.

Un nuevo paso en su estrategia fue la acumulación de alcaidías de sitios reales que unir a la que ya poseía en los Reales Alcázares de Sevilla. La primera fue la del cuarto real de San Jerónimo en 1630, lugar que acabaría convirtiéndose en el Palacio del Buen Retiro, del cual Olivares fue el primer alcaide a partir de 1633 y con jurisdicción plena al dejar este espacio fuera del control de la Junta de Obras y Bosques.³⁸ Posteriormente, el valido conseguiría su nombramiento como alcaide de Vaciamadrid en 1634, de la Zarzuela en 1636 y de Yuste en 1638. Evidentemente, y debido a sus múltiples ocupaciones en el entorno del soberano, no ejercería directamente dichos oficios, por lo que nombró a una serie de personajes afines para dirigir dichos lugares durante sus ausencias, como fue el caso de su yerno el marqués de Leganés como teniente de alcaide en Vaciamadrid (1636-1645) o el conde de Puñonrostro como alcaide interino de la Zarzuela (c. s. 1638- c. s. 1646); palacio que, por otro lado, fue la única gran construcción del reinado junto con el Buen Retiro. Con ellos completaba el monarca el sistema territorial generado por Felipe II pues, mientras el segundo se situaba al este de la capital, zona que estaba huérfana de grandes posesiones reales por lo que se cerraba el círculo en Madrid, con la Zarzuela, mandada construir por el Cardenal Infante pero que pasó a su hermano tras fallecer este, se permitía el paso directo desde el Alcázar de Madrid a San Lorenzo de El Escorial atravesando la Casa de Campo y El Pardo.

37. Sobre este oficio M^a. VICTORIA GARCÍA MORALES: «El superintendente de obras reales en el siglo XVII», *Reales Sitios*, 104, 1990, pp. 65-74.

38. MARÍA TERESA CHAVES MONTOYA: «El Buen Retiro y el Conde Duque de Olivares», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte UAM*, 4, 1992, pp. 217-230.

Tras Olivares, don Luis de Haro fue también consciente de la relevancia de dominar los sitios reales y, al fallecer el conde-duque en 1645, aunó en sus manos mayor cantidad de títulos que su predecesor, pues consiguió entre dicho año y 1650 las alcaldías del Buen Retiro, El Pardo, Valsaín y Reales Alcázares de Sevilla, así como el oficio de caballero mayor perpetuo de las caballerizas de Córdoba, detentando todas ellas hasta 1661. En prácticamente todos esos lugares, su hijo don Gaspar de Haro y Guzmán, VII marqués del Carpio y de Eliche,³⁹ ejercería como alcaide interino delegado por su padre y las tomaría en propiedad tras un breve periodo de tiempo transcurrido entre 1662 y 1665, en que estuvo en el destierro, y en el que tuvieron las alcaldías el duque de Medina de las Torres (del Buen Retiro) y el conde de Monterrey (de Valsaín, El Pardo y Zarzuela). Posteriormente, y ya con Carlos II, Fernando de Valenzuela también accedería al oficio de alcaide de diversos sitios reales como El Pardo, así como a la superintendencia de las Obras Reales (1674-1677).⁴⁰

De este modo, los validos se aseguraron el control sobre los principales sitios reales a los que acudía el monarca; dominio que debía ser completado con el del espacio interno de esas residencias reales que suponía la cámara real.

EL CONTROL DE LA CÁMARA REAL A TRAVÉS DE LOS OFICIOS DE SUMILLER DE CORPS (Y DE CAMARERO MAYOR)

Dentro de la casa real, el carácter doméstico de las monarquías bajomedievales hizo que la gestión de muchos de los espacios reales estuviera vinculada en un principio a la cámara real, sección de la casa de gran complejidad. Desde la Alta Edad Media, en las casas reales de las monarquías europeas, la cámara siempre se identificó con los aposentos más íntimos del monarca, a los que solamente tenían acceso los personajes de su mayor confianza y amistad, quienes –además de compartir sus diversiones y preocupaciones– le asesoraban en el gobierno del reino, en el reparto de gracias o mercedes y, lo que más nos interesa aquí, en la gestión de los bienes reales, lo que llevó en numerosas ocasiones a la confusión entre lo patrimonial y lo administrativo.⁴¹

39. Sobre su relación con los sitios reales, MARÍA ASUNCIÓN FLÓREZ ASENSIO: «El Marqués de Eliche: Alcaide del Buen Retiro y “Superintendente” de los Festejos Reales», *Anales de Historia del Arte*, 20, 2010, pp. 145-182.

40. ANTONIO ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARIÑO: «El espacio de la privanza. Fernando de Valenzuela y los Reales Sitios», en MARINA MESTRE-ZARAGOZA (ed): *L’Espagne de Charles II, une modernité paradoxale: 1665-1700*, París: Classiques Garnier, 2019, pp. 47-68.

41. DAVID STARKEY: «Intimacy and innovation: the rise of the Privy Chamber, 1485-1547», en Id. et alii: *The English Court: from the Wars of the Roses to the Civil War*, Londres-Nueva York: Longman, 1987, pp. 71-117.

Especialmente interesante resulta el caso de la identificación de la cámara real con el patrimonio regio en la Monarquía Hispánica con anterioridad a la creación de la Junta de Obras y Bosques; es más, podemos considerar a los sitios reales como la prolongación de la cámara regia al territorio. Así, en las Cortes de Burgos de 1515, la Cámara de Castilla fue nombrada responsable de gestionar las propiedades reales. Sin embargo, la gestión de las mercedes reales que se remuneraban a través de dicho patrimonio sí que se llevaría a cabo a través de la cámara de la casa del rey. No sería hasta 1575 cuando alguien que no era de la Cámara de Castilla comenzara a firmar asuntos de Obras y Bosques, como fue el teniente de la contaduría mayor don Francisco de Garnica.⁴² La nueva instrucción de la Cámara de Castilla del 6 de enero de 1588 hacía oficial la separación de los asuntos de Obras y Bosques de su jurisdicción, al tiempo que también se separaba de la cámara del rey la posibilidad de conceder mercedes, pues dichas gestiones pasarían a esa Cámara de Castilla que ejercería como si fuera una oficina.⁴³

Junto a ello, se hacía necesario convertir a la Junta de Obras y Bosques en un consejo plenamente institucionalizado y separado completamente de la cámara real, pues desde que el príncipe Felipe II mandara crear la Secretaría de Obras y Bosques, germen de la Junta, en 1545, el proceso no se había completado. Esto no sería posible hasta que los Validos no ejercieran un dominio completo de la cámara real, lo cual no sucedería hasta la Instrucción de 1637. Sin duda, la cuestión era muy compleja, debido al devenir histórico de esta sección de la casa real derivado de su génesis.

Así, en Francia, Inglaterra y Borgoña apreciamos una mayor autonomía formal y política de la cámara real que en la Monarquía Hispánica, derivada en este último caso de la tradición castellana y de la denominada Reconquista contra los musulmanes en la Península Ibérica.⁴⁴ Esto llevó a que los sitios reales en esas monarquías no constituyeran de manera tan clara una extensión de la cámara real como en la Monarquía Hispánica, lo que puede constituir una de las razones que expliquen el hecho de que las instituciones que gestionaban los sitios reales aparecieran más de un siglo antes en lugares como Inglaterra, Francia y Borgoña que en la Monarquía Hispánica o Portugal, reino que también se vio implicado en dicho proceso de Reconquista.

Al mismo tiempo, la yuxtaposición de casas reales que se produjo durante el reinado de Carlos V, derivada de las decisiones tomadas sobre la constitución de la Monarquía, complicó el proceso. En efecto, estas medidas llevaron a la existencia de forma separada, pero con relaciones recíprocas, de espacios

42. DÍAZ GONZÁLEZ, *La Junta de Obras y Bosques*, pp. 60 y ss.

43. JOSÉ MARTÍNEZ MILLÁN: «Las luchas por la administración de la gracia en el reinado de Felipe II: La reforma de la Cámara de Castilla, 1580-1593», *Annali di storia moderna e contemporanea*, 4, 1998, pp. 31-72.

44. IGNACIO J. EZQUERRA REVILLA: «Más allá de los Sitios Reales: la Corte como continuidad territorial», en CAMARERO BULLÓN y LABRADOR ARROYO, *La extensión de la Corte*, pp. 87-132.

cortesanos propios de cada estado dinástico, aunque con preponderancia de lo borgoñón por ser la casa de la dinastía y tener una organización más acabada.⁴⁵ En lo relativo a la gestión de la cámara real, el aumento paulatino de la relevancia de la Casa de Borgoña llevó a que el oficio de camarero mayor de la cámara de la Casa de Castilla se dejara de proveer tras el fallecimiento de Henri de Nassau en 1536, con lo que cobraría mayor relevancia el oficio de sumiller de Corps, figura equivalente a las que existían en las cámaras de Francia e Inglaterra y, sobre todo, Borgoña, origen de dicha figura.

Estas complicaciones hicieron que los trabajos para organizar de un modo más adecuado el espacio cortesano en torno a la cámara real no se iniciaran hasta el reinado de Felipe II; en especial a partir de que en 1583 el monarca hubiera asentado su administración en Madrid tras concluir la Jornada de Portugal.⁴⁶ Así, el 25 de marzo de ese año se promulgaba una «Orden que se ha de guardar en el aposento de Su Magestad en Madrid desde la sala de las guardas hasta la sala donde solía haber cama»,⁴⁷ en la que se estipulaba una disposición concéntrica del espacio de menor a mayor «entrada» en el ámbito reservado del rey.

El siguiente paso en la regulación de los espacios de la cámara real no se daría hasta que el 31 de diciembre de 1624 se concedió a don Juan de Vargas, primer caballerizo de la reina, la entrada en las comidas y audiencias que hacía su Majestad.⁴⁸ Esta decisión inició un periodo de revisión de la organización de los espacios, en especial tras el escrito que Felipe IV dirigió al Bureo el 17 de marzo de 1625, recriminándole que no se guardasen sus órdenes en materia de protocolo. La contestación del Bureo enriquecía el contenido del citado documento de 1583,⁴⁹ al determinar con mayor claridad los oficios que podían entrar en las salas en que se dividía la Cámara: Sala, Sala de la Consulta, Saleta, Antecámara y Antecamarilla.

Sin embargo, la definición del espacio reservado del rey no se abordaría de un modo definitivo hasta la designación del conde-duque de Olivares como camarero mayor el 8 de abril de 1636. Con este nombramiento, se recuperaba un oficio que llevaba vaco justamente un siglo, y permitía aunar en la misma persona el gobierno sobre la cámara real de las casas de Borgoña y de Castilla. Ya habían ejercido como sumilleres de Corps el duque de Lerma (1599-1618), el duque de Uceda (1618-1621), el propio Olivares (1621-1626,

45. JOSÉ ELOY HORTAL MUÑOZ y FÉLIX LABRADOR ARROYO (eds): *La Casa de Borgoña. La Casa del rey de España*: Lovaina, Leuven University Press, 2014.

46. JOSÉ MARTÍNEZ MILLÁN y CARLOS J. DE CARLOS MORALES (eds): *Felipe II (1527-1598): La configuración de la Monarquía Hispánica*, Valladolid: Junta de Castilla y León, 1998, pp. 219 y ss.

47. Archivo General del Palacio Real, Madrid (en adelante AGP), Administración General, leg. 939/2, exp. 49, San Lorenzo de El Escorial, 25 de marzo de 1583.

48. Publicada en JOSÉ ELOY HORTAL MUÑOZ y FÉLIX LABRADOR ARROYO, «Etiquetas y Ordenanzas de Felipe IV (1621-1665)», en Martínez Millán y Hortal Muñoz, *La Corte de Felipe IV*, II, pp. 483-484.

49. AGP, Administración General, leg. 939/1, exp. 49.

1636-1645) y el duque de Medina de las Torres (1626-1636, 1645-1668), pero esta sería la única ocasión en que la misma persona tendría también en sus manos el oficio de camarero mayor (1636-1645).

No resulta, por tanto, extraño que el 22 de septiembre de dicho año se produjera la definición más concreta de los espacios en la cámara real hasta la fecha. Esta vendría de la mano del propio Felipe IV, en respuesta a la preocupación del Bureo sobre la confusión en el uso del espacio de la cámara real. Su enfoque principal residió en que su óptica de formulación, de dentro hacia fuera, difería de las realizadas hasta ese momento por los ministros reales desde fuera hacia dentro.⁵⁰ En el criterio del rey se percibía una clara distinción entre el camarero mayor, el sumiller de Corps y los gentilhombres de la cámara, frente a los oficiales más implicados en el mantenimiento material de la cámara real y que estaban vinculados a la sección de los oficios o de la casa. Así, para estos oficiales, la entrada a la cámara se restringía al mayordomo más antiguo (el mayordomo mayor la tenía en virtud de su calidad de gentilhombre de la cámara) y al semanero.

El documento del monarca dio el pie para que Olivares especificara el funcionamiento espacial de la cámara real con la titulada «Instrucción y orden que se ha de observar de aquí adelante en el servicio del aposento de su Majestad» del 4 de marzo de 1637.⁵¹ En ella se indicaban y desarrollaban tanto las diversas funciones de los miembros de la cámara como su ubicación en el espacio palatino. A raíz de dicha Instrucción se produjo una dualidad en la cámara, pues, con una detallada regulación de prácticas, se creaba un espacio acotado hacia dentro y permeable hacia fuera, con dos niveles de pertenencia del personal relacionado con esta dependencia. A este respecto, los oficiales más importantes eran, sin duda, el aposentador de palacio y el maestro mayor de las obras reales, quienes evidenciaban la doble naturaleza referida al acudir ataviados de diferente manera a la cámara real, en caso de pertenecer a ella o no. Era una incoherencia de la Instrucción, si se tiene en cuenta la intervención del maestro mayor y de la Junta de Obras y Bosques en la réplica física de la propia cámara regia y, por lo tanto, su contribución a su expansión espacial a través de sus actuaciones en las denominadas Geografías Reales. Condición que cabía extender al aposentador de palacio.

Sin duda, y aunque a lo largo del siglo XVII continuaron apareciendo más textos normativos, podemos considerar que la Instrucción de 1637 dejó establecido el uso de los espacios de la cámara real por varias décadas. Resultado de la misma fue la consolidación de la jurisdicción del camarero mayor y del sumiller de Corps, oficios vinculados a los Validos, por lo que

50. AGP, Administración General, leg. 939/1.

51. AGP, Administración General, leg. 939/15, s. f. Analizado en IGNACIO J. EZQUERRA REVILLA, «La Cámara Real como espacio palaciego de integración», en MARTÍNEZ MILLÁN y HORTAL MUÑOZ, *La Corte de Felipe IV*, I, pp. 398-405, de donde tomamos las ideas principales.

su preponderancia también se dejaría notar en el ceremonial interno de los palacios.

En efecto, la reglamentación del espacio cortesano de la cámara se inscribe también en el proceso codificador de las normas cortesanas que se estaba produciendo en la época.⁵² Ya en tiempos de Carlos V se había producido el primer intento de sistematizar estas normas, fundamentalmente las de influencia borgoñona. También son un hito de este reinado las ordenanzas de la Casa de su hijo, primero a la manera de Castilla, en 1535, y posteriormente, el 15 de agosto de 1548, a la de Borgoña, antes de emprender el citado *Felicísimo Viaje*. Felipe II continuó el esfuerzo codificador de su padre y, a lo largo de su reinado, se realizaron la mayor parte de las ordenanzas de la caballeriza (1561, 1564, 1585, 1593 y 1598) y se dieron otras para la capilla (1584); aunque, sin duda alguna, la más importante de sus actuaciones fue la elaboración de las etiquetas que se dieron para el gobierno de la casa de su esposa Ana de Austria (1575).

Sin embargo, no sería hasta el reinado de Felipe IV cuando se produjera un verdadero esfuerzo codificador, que debemos inscribir en el marco general de cambios que estaba sufriendo la corte barroca a lo largo de toda Europa, creando una serie de mecanismos formales que sirvieron para extender unos comportamientos e imágenes regladas que el común de la sociedad pudiera identificar claramente.

Felipe IV, tras llevar a cabo una serie de intentos parciales relativos al ceremonial de algunas secciones de su casa (como capilla, cámara o caballeriza), así como de la de la reina, decidió abordar esta cuestión. Con tal fin, el monarca encomendó a varios de sus cortesanos más avezados que compilaran los diversos usos ceremoniales y jurisdiccionales de sus casas reales, para fijar de la forma más completa posible el acceso a su persona. Tras un largo proceso de redacción, el texto definitivo vería la luz con el nombre de *Etiquetas Generales de Palacio* el 11 de febrero de 1651.⁵³ Este marco normativo se vio complementado por una serie de planos explicativos elaborados por el aposentador mayor Juan Gómez de Mora, en los que se detallaba cómo se debían situar tanto las diferentes secciones de la casa real como las diversas partes del reino durante todas las posibles ceremonias.⁵⁴ Desde el mismo momento de su publicación, gozaron de gran fama fuera de las fronteras de la Monarquía Hispánica y fueron consideradas como una de las más depuradas de Europa.

52. Analizado en detalle, con especial interés para la Capilla Real, en la introducción de JOSÉ ELOY HORTAL MUÑOZ *et alii*: *La configuración de la imagen de la Monarquía Católica. El ceremonial de la Capilla Real de Manuel Ribeiro*, Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2020.

53. El texto, cuyo nombre completo es el de *Etiquetas de palacio ordenadas por el año de 1562 y reformadas el de 1617*, está publicado en MARTÍNEZ MILLÁN y FERNÁNDEZ CONTI, *La Monarquía de Felipe II*, II, pp. 835-999.

54. Conservados en AGP, Planos, 4096-4108.

Esta codificación se dejaría notar tanto dentro de palacio, donde los Validos influyeron en su configuración a través del control de la cámara, como fuera del mismo, donde la principal figura encargada de la cuestión ceremonial era el caballero mayor, cargo que también se uniría indefectiblemente a estos favoritos del monarca.

EL CONTROL DE LAS JORNADAS REALES Y DEL CEREMONIAL EXTRAMUROS DE PALACIO A TRAVÉS DEL OFICIO DE CABALLERIZO MAYOR

En efecto, los Validos coparían el puesto de caballero mayor a lo largo del siglo XVII, pues de este modo pudieron controlar la caballeriza, sección de la casa real que jugó un papel fundamental en la proyección del monarca hacia el exterior y en la configuración del complejo entramado que suponía la aparición pública del monarca dentro y fuera del entorno cortesano.⁵⁵ Sin duda, la sección de la casa que más se ocupaba de la apostura exterior del príncipe y de su imagen en el espacio público era la caballeriza, pues ocupaba un lugar privilegiado en estas apariciones que, por otro lado, eran fundamentales para articular la imagen real, ya que la mayor parte de las etiquetas y ceremonias en las que intervenía el rey eran invisibles a los ojos de los vasallos pues tenían lugar dentro de palacio.

La transformación en las apariciones del monarca en público se había producido en la Monarquía Hispánica durante el reinado de Felipe II, en especial cuando en la década de los 80 se introdujeron variaciones en la conformación de dicho ceremonial. A raíz de poner en práctica diversos usos del coche, se produjo el distanciamiento y la sacralización del rey, acentuando el alejamiento de su persona que estaba provocando el proceso de institucionalización sufrido por la Monarquía durante esos años.⁵⁶

En efecto, la aparición del coche de forma plena en el ceremonial cortesano permitió una graduación de las distancias con respecto al rey, eliminar el acompañamiento del vehículo y el ocultamiento real gracias a las cortinas,

55. El estudio de las caballerizas reales europeas no tuvo mucha relevancia hasta los trabajos de Daniel Roche (p. e. DANIEL ROCHE y DANIEL REYTIER (eds): *Les écuries royales du XVIe au XVIIIe siècle*. París: Association pour l'académie d'art équestre de Versailles. Château de Versailles, 1998). Posteriormente, ha habido importantes aportaciones como las de ALEJANDRO LÓPEZ ÁLVAREZ (*Poder, lujo y conflicto en la Corte de los Austrias. Coches, carrozas y sillas de mano, 1550-1700*, Madrid: Polifemo, 2007; Id. y MARIO DOBÉRL (eds): *Tragsessel in Europäischen Herrschaftszentren: Vom Spätmittelalter Bis Anfang Des 18. Jahrhunderts*, Viena: Bohlau Verlag, 2020) o Juan Aranda Doncel y JOSÉ MARTÍNEZ MILLÁN (eds): *Las caballerizas reales y el mundo del caballo*, Córdoba: Reales Caballerizas, 2016. Del mismo modo, se han celebrado congresos como *Horses and Courts: An International Symposium*, Wallace Collection de Londres, 21-23 marzo 2018, cuyos resultados fueron publicados en un número especial de *The Court Historian*, 24:3 (2019).

56. LÓPEZ ÁLVAREZ, *Poder, lujo y conflicto*, pp. 75-76.

tal y como sucedía también en la capilla real.⁵⁷ De igual modo, el control exhaustivo del acceso de coches y caballos a palacio favoreció ese alejamiento, que Felipe II completó con su retiro a sitios reales alejados de la capital como el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, facilitando la delimitación de los espacios cortesanos.

Así, se confirmaba el ocultamiento del monarca y de la apreciación de su Majestad por sus súbditos y, por tanto, los temas de la fiesta cortesana renacentista habían pasado de la contemplación de la armonía cósmica y su reflejo en la sociedad, a la del monarca como génesis de esa armonía, en una esfera diferente a la de sus súbditos y completamente fuera del alcance de estos.⁵⁸ Al mismo tiempo, se produjo el paulatino traslado de la Fiesta al interior de los palacios reales y, por tanto, a la vista de los cortesanos, pero fuera del alcance del pueblo,⁵⁹ lo que provocó que gran parte de las ceremonias dinásticas se llevaran a cabo dentro de los límites de los sitios reales.⁶⁰

Para ello, fue necesario que se dieran varios pasos. En primer lugar, que se destinaran cuerpos de guarda preexistentes, o se crearan nuevos, para proteger los sitios reales donde se iban a llevar a cabo esas fiestas y ceremonias, separando así esos espacios físicamente del resto de la sociedad. El primer ejemplo europeo lo constituyeron las *gardes du dedans et du dehors du Louvre* en Francia, modelo que no pudo ser adaptado adecuadamente a la guarda real de la Monarquía Hispánica hasta la creación del cuerpo de guardabosques reales en el siglo XVIII.⁶¹ Pese a ello, durante toda la Edad Moderna nos encontramos con guardas de a pie o de a caballo, así como porteros, en sitios reales como El Pardo, Aranjuez o San Lorenzo de El Escorial, lo que indica que ya eran espacios claramente diferenciados de su entorno, aunque con mayor libertad de paso.

57. JORGE FERNÁNDEZ-SANTOS ORTIZ-IRIBAS: «Ostensio Regis: La real cortina como espacio y manifestación del poder soberano de los Austrias españoles», *Potestas*, 4, 2011, pp. 147-166.

58. ROY STRONG: *Arte y poder. Fiestas del Renacimiento, 1450-1650*, Madrid: Alianza, 1998, pp. 171-172.

59. HUGH MURRAY BAILLIE: «Etiquette and the planning of state apartments in baroque palaces», *Archaeologia or miscellaneous tracts relating to antiquity*, 101, 1967, pp. 167-199.

60. JOSÉ ELOY HORTAL MUÑOZ: «Courtly and Ceremonial Spaces in Spanish Royal Sites: An Evolution from the Renaissance to the Baroque», en ANNA KALINOWSKA y JONATHAN SPANGLER (eds): *Power and Ceremonial. Rituals and Ceremonies of Courts and Representative Bodies from the Late Medieval to the Modern Era*, Londres: Bloomsbury, 2021, pp. 87-104.

61. ENRIQUE MARTÍNEZ RUIZ y MAGDALENA DE P. PI CORRALES: *Protección y seguridad en los Sitios Reales desde la Ilustración al Liberalismo*, Alicante: Universidad, 2010.



Imagen 2. Anónimo, *Vista del Alcázar Real de Madrid y entorno del Viejo Puente de Segovia*

El siguiente paso del proceso fue la creación de nuevas infraestructuras en los sitios reales diseñadas especialmente para celebraciones cortesanas, destacando los escenarios ilusionistas que fomentaban las representaciones interiores y los teatros de corte permanentes. Ya Felipe III intentó construir un teatro cortesano en las Casas del Tesoro y Felipe IV lo pensó en dos ocasiones cerca del juego de pelota del Alcázar (1622 y 1655), pero los proyectos no culminaron por oposición del ayuntamiento.⁶²

Felipe IV se volcaría entonces en el Coliseo del Buen Retiro, inaugurado el 4 de febrero de 1640.⁶³ Mientras, en los jardines de los palacios de la Zarzuela o de Aranjuez, se llevarían a cabo representaciones en infraestructuras temporales elaboradas con tal fin.

Por supuesto, siguieron celebrándose ceremonias en Madrid donde el pueblo pudiera observar a los monarcas y al resto de cortesanos principales, caso de procesiones del Corpus Christi, Autos de Fe o corridas de toros en la Plaza Mayor.⁶⁴ Sin embargo, la extensión de la corte fuera de la capital

62. TERESA FERRER VALLS: «Teatros cortesanos anteriores a la construcción del Coliseo del Buen Retiro», *Quaderns de filologia. Estudis literaris*, 1, 1995, pp. 355-372.

63. MARÍA ASUNCIÓN FLÓREZ ASENSIO: «El Coliseo del Buen Retiro en el siglo XVII: teatro público y cortesano», *Anales de Historia del Arte*, 8, 1998, pp. 171-195.

64. El itinerario festivo de Madrid está descrito en ALICIA CÁMARA MUÑOZ: «El poder de la imagen y la imagen del poder. La fiesta en Madrid en el Renacimiento», en VVAA, *Madrid en el Renacimiento*, Alcalá de Henares: CAM, 1986 (Catálogo de Exposición), pp. 68-69.

trasladó con mayor fuerza la imagen del monarca a otras localizaciones, en especial los sitios reales.

Entre estas ceremonias urbanas destacaron las entradas en coche, que desde la década de los 20 del siglo xvii sustituyeron a las entradas medievales de a caballo y bajo palio, produciéndose el paso definitivo del rey guerrero ecuestre al rey cortesano en coche.⁶⁵ En virtud de ello, la ceremonia dejó de ser un diálogo para convertirse en sumisión ciudadana, al tiempo que era cada vez más cortesana y menos popular.

Por todo ello, no puede sorprendernos que los Validos también coparan el oficio de caballero mayor, con el fin tanto de controlar el espacio en torno al monarca cuando salía de palacio a mostrarse a su pueblo o a realizar Jornadas más largas, como de aparecer frente a los súbditos reales a la derecha del monarca durante sus apariciones en público para mostrar su relevancia social.

Conviene indicar que el oficio de caballero mayor no tuvo tanta importancia hasta esos cambios en el ceremonial que indicamos durante la década de los 80 del siglo xvi pues, durante las primeras décadas del reinado de Carlos V, se habían seguido los usos de la Casa de Castilla en este aspecto y estos estaban más dirigidos a asuntos relacionados con la logística que a cuestiones ceremoniales. El nombramiento de don Francisco de Borja como caballero mayor de la emperatriz Isabel supuso que, amparándose en la tradición borgoñona, se dotara de mayor contenido y simbología el cargo, cuestión que se consolidaría tras la llegada de Isabel de Valois a Castilla en 1561.⁶⁶ Desde la casa de la reina, los usos borgoñones del oficio de caballero mayor pasarían a la del rey, propiciando que los Validos accedieran al puesto y siéndolo, sucesivamente, el duque de Lerma (1599-1618), el duque de Uceda (1618-1621), el duque del Infantado (1621-1622), Olivares (1622-1645), el marqués del Carpio (1645-1648) y don Luis de Haro (1648-1661).

EL IMPACTO DE LA CONFIGURACIÓN DEL ESPACIO CORTESANO EN EL EFECTO DE EMULACIÓN EN LA NOBLEZA HISPANA

Por último, nos gustaría indicar la relevancia que estas cuestiones tuvieron en el efecto de emulación que la nobleza vivió con los monarcas hispanos. Conviene recordar que, durante la Baja Edad Media, los grandes nobles

65. Aunque ya con anterioridad se habían producido varias, como la retratada por Paulo van der Meulen en su *Paso del Rey Felipe III por la ciudad de San Sebastián*, h. 1615, Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Inv. n.º 10014291, Madrid, Patrimonio Nacional.

66. FÉLIX LABRADOR ARROYO y ALEJANDRO LÓPEZ ÁLVAREZ: «Las caballerizas de las reinas en la Monarquía de los Austrias: cambios institucionales y evolución de las etiquetas, 1559-1611», *Studia Histórica. Historia Moderna*, 28, 2006, pp. 87-140.

tenían la posibilidad de llevar ejércitos, lo que suponía una amenaza real para los reyes europeos del momento. En virtud de ello, estos monarcas, a comienzos del siglo XVI, fomentaron la transformación de la nobleza de un ideal caballeresco a otro cortesano, con el objetivo de su domesticación o integración en el entorno palatino, así como de la identificación de esta nobleza con sus proyectos de gobierno.⁶⁷

En el caso de la Monarquía Hispánica, Carlos V comenzó este proceso mediante el fomento de la presencia de los nobles de su Imperio en determinadas fiestas como torneos o juegos de cañas. Sin duda, la implicación política de estos eventos era de hondo calado, ya que el torneo expresaba, en forma de fiesta, el papel del rey como señor feudal de sus caballeros, así como sus cualidades vinculadas al honor y la virtud.⁶⁸ Sin embargo, al mismo tiempo, Carlos V pretendió usar la presencia de los nobles en dichas fiestas para resaltar el carácter cortesano de sus invitados y propiciar el paso del modelo medieval de caballero-guerrero al arquetipo del cortesano moderno. De este modo, se inició el declive del acostamiento propio de la Edad Media hispana, por el cual los grandes nobles habían dispuesto en su servicio de una casa militar con la que pudieron influir en los diversos monarcas.⁶⁹ Esto propició la metamorfosis de la nobleza, sustituyendo en los séquitos nobiliarios a los escuderos por personajes cuyas funciones estaban destinadas al juego, al vestir y al banquetear, para que sus señores pudieran ejercer mejor su función cortesana. La caballeriza real y los cambios acaecidos en ella que ya hemos reflejado influyeron sin duda en esta cuestión.

Otra herramienta clave para conseguir esta «domesticación» de la nobleza fue la codificación del espacio cortesano y su vinculación al valimiento que estamos analizando en este artículo. Esta cuestión provocó un efecto de emulación mutuo entre el monarca y sus principales favoritos durante el siglo XVII. Así, podemos observar cómo los Validos ejercieron un papel crucial en la remodelación de las principales residencias reales durante su proceso de adaptación a las nuevas necesidades de la corte, momento en que alcanzaron su máximo esplendor. En este sentido, el duque de Lerma ejerció gran influencia en las obras de las residencias reales de Valladolid, la Casa de Campo o El Pardo, mientras que Olivares tuvo un papel similar en la remodelación de sitios como el Buen Retiro, la Zarzuela y Vaciamadrid. Al mismo

67. Sobre esta transformación hay numerosa bibliografía. Nos remitimos sobre todo a los trabajos del grupo *Europa delle Corti*, en especial de Cesare Mozzarelli y Amedeo Quondam.

68. MARIO DAMEN: «Tournament Culture in the Low Countries and England», en HANNAH SKODA, PATRICK LANTSCHNER y ROBERT J. L. SHAW (eds): *Contact and Exchange in Later Medieval Europe: Essays in Honour of Malcolm Vale*, Woodbridge-Rochester: Boydell, 2012, pp. 247-266.

69. ANTONIO ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARIÑO: «Del alarde militar de la aristocracia en 1517 al declive del acostamiento», en MARTÍNEZ MILLÁN, *La Corte de Carlos V*, IV, pp. 18-23.

tiempo, ambos influyeron notablemente en las diferentes obras realizadas en el Alcázar de Madrid y en Aranjuez.⁷⁰

Del mismo modo, estos proyectos reales tendrían su reflejo en las intervenciones arquitectónicas que los Validos llevarían a cabo en sus propiedades pues, en numerosas ocasiones, tomarían como modelo los edificios reales. Esto permitiría la transmisión de las ideas políticas y religiosas de los monarcas a los territorios nobiliarios mediante la arquitectura y la organización del espacio, en un proceso en el que los principales ministros de cada monarquía procuraron contratar a los mejores arquitectos, además de a cartógrafos, jardineros, ingenieros, etc. Sin duda, la decisión de Luis XIV de convertir Versalles en polo de atracción de la nobleza, que comenzaría a construir palacios en el entorno de dicha residencia, sería el punto culminante de dicho proceso.⁷¹



Imagen 3. Fachada principal del Palacio de Lerma hoy en día

70. Ver JOSÉ LUIS SANCHO GASPAS: *La arquitectura de los Sitios Reales: catálogo histórico de los palacios, jardines y patronatos reales del Patrimonio Nacional*, Madrid: Patrimonio Nacional / Fundación Tabacalera, 1995.

71. VINCENT MAROTEAUX: *Versailles. Le Roi et son Domaine*, París: Editions Picard, 2000, pp. 89-126.



Imagen 4. *Fachada principal del Convento de la Inmaculada Concepción de Loeches hoy en día*

Los ejemplos más notables de este efecto en Castilla, sin olvidar la Huerta de la Ribera en Valladolid o el Palacio de Buenavista en Toledo, fueron el convento de San Blas para monjas dominicas anexo al Palacio Ducal de Lerma, de indudable parecido a la arquitectura de El Escorial,⁷² y el Palacio-Monasterio de Loeches,⁷³ que construyó Olivares para su retiro. Se trataba de la emulación de un real retiro con un convento de monjas dominicas al que estaban adosados el panteón familiar de la casa de los Olivares y un palacio, cuyos modelos fueron el Monasterio de Yuste, el Cuarto Real de los Jerónimos de Madrid, San Lorenzo de El Escorial y la fachada del Convento de la Encarnación de Madrid para la portada de la iglesia. Tras la muerte de

72. LISA A. BANNER: *The Religious Patronage of the Duke of Lerma, 1598-1621*, Farnham: Ashgate, 2009, pp. 109-168.

73. PEDRO PONCE DE LEÓN HERNÁNDEZ: *La arquitectura del Palacio-Monasterio de Loeches: El sueño olvidado del Conde Duque de Olivares. La emulación de un Real Retiro*, Zaragoza: Pórtico, 2016.

Olivares, el complejo pasó a manos de su sobrino, Luis Méndez de Haro, nuevo favorito de Felipe IV.

En este sentido, queda aún por estudiar en profundidad si existieron instituciones específicas que las grandes familias nobiliarias hispanas crearan a imagen y semejanza de las que disponían los monarcas para gestionar sus espacios.⁷⁴ Sin embargo, podemos intuir que así sería, pues sucedió con grandes familias nobiliarias de otros reinos de la Monarquía Hispánica como los Países Bajos.⁷⁵

CONCLUSIÓN

La configuración del sistema cortesano de la Monarquía Hispánica fue un proceso gradual, que se llevó a cabo a lo largo de los diversos reinados Habsburgo hispanos. Para ello, fue necesario poder conseguir una estructuración clara y completa del espacio cortesano, algo que era reflejo de la relación del monarca con las propiedades de su dinastía a lo largo de todo el reino.

Esta cuestión estuvo vinculada a la propia evolución política de la Monarquía y a la madurez del sistema de valimiento, pues, a través de la acumulación de una serie de oficios claves en sus manos, los Validos pudieron consolidar su dominio del espacio cortesano y estructurarlo de un modo más centralizado. Estos oficios permitirían su control tanto del espacio interno de las residencias reales (sumiller de Corps y camarero mayor) como fuera de las mismas durante las salidas al exterior y Jornadas Reales (caballerizos mayores), así como de las residencias y Geografías Reales a las que el monarca se desplazara (alcaide de sitios reales). Esta concentración de oficios supuso la madurez del sistema cortesano en la Monarquía Hispánica al centralizar de modo efectivo ese espacio.

Pero siempre que se alcanza el culmen se inicia la decadencia. Así sucedería con el régimen del valimiento,⁷⁶ cuyo declive provocó que la

74. Únicamente encontramos algunas referencias puntuales en los estudios clásicos de Ignacio Atienza sobre la casa de Osuna, de Luis Salas Almela sobre los duques de Medinaceli o de Adolfo Carrasco sobre los duques del Infantado, así como de Esther Alegre Carvajal sobre la villa de Pastrana o de Santiago Aragón Mateos sobre la nobleza extremeña.

75. Últimamente está trabajando en ello Sanne Maekelberg, en concreto sobre la organización de los territorios de Karel van Croÿ, cuarto duque de Aerschot y primer duque de Croÿ (SANNE MAEKELBERG: «Intercambios entre la arquitectura de los Países Bajos y España durante el gobierno de los Archiduques. La impronta de la alta nobleza», en BERNARDO J. GARCÍA GARCÍA y ÁNGEL RODRÍGUEZ REBOLLO (eds): *Apariencia y Razón. Las artes y la arquitectura en el reinado de Felipe III*, Aranjuez: Doce Calles, 2020, pp. 171-186).

76. En lo relativo a la pérdida de importancia de los Validos con respecto a los sitios reales (MARÍA ASUNCIÓN FLÓREZ ASENSIO: «La Alcaidía del Buen Retiro y los festejos reales», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 46, 2006, pp. 71-99).

configuración del espacio cortesano de la Monarquía Hispánica se llevara a cabo de un modo diferente al que aquí hemos indicado a partir de finales del siglo XVII;⁷⁷ cuestión que forma parte de un estudio diferente.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARIÑO, ANTONIO: «Del alarde militar de la aristocracia en 1517 al declive del acostamiento», en MARTÍNEZ MILLÁN, *La Corte de Carlos V*, IV, pp. 18-23
- «El espacio de la privanza. Fernando de Valenzuela y los Reales Sitios», en MARINA MESTRE-Zaragoza (ed): *L'Espagne de Charles II, une modernité paradoxale: 1665-1700*, París: Classiques Garnier, 2019, pp. 47-68
- ARANDA DONCEL, JUAN Y MARTÍNEZ MILLÁN, JOSÉ (eds): *Las caballerizas reales y el mundo del caballo*, Córdoba: Reales Caballerizas, 2016
- BANNER, LISA A.: *The Religious Patronage of the Duke of Lerma, 1598-1621*, Farnham: Ashgate, 2009
- BRAVO, PALOMA Y D'AMICO, JUAN CARLOS (eds): *Territoires, lieux et espaces de la révolte: XVI-XVIII siècles*, Dijon: Éditions Universitaires de Dijon, 2017
- BRUNNER, OTTO: «La “casa grande” y la “Oeconomica” de la vieja Europa», *Prismas: revista de historia intelectual*, 14, 2010, pp. 117-136
- CÁMARA MUÑOZ, ALICIA: «El poder de la imagen y la imagen del poder. La fiesta en Madrid en el Renacimiento», en VVAA, *Madrid en el Renacimiento*, Alcalá de Henares: CAM, 1986, pp. 61-93 (Catálogo de Exposición)
- CAMARERO BULLÓN, CONCEPCIÓN Y LABRADOR ARROYO, FÉLIX (eds): *La extensión de la Corte: los Sitios Reales*, Madrid: UAM, 2017
- CHAVES MONTOYA, MARÍA TERESA: «El Buen Retiro y el Conde Duque de Olivares», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte UAM*, 4, 1992, pp. 217-230
- CIRILLO, GIUSEPPE Y GRIMALDI, ANNA (eds): *The Europe of “decentralised courts”. Palaces and Royal Sites: the construction of the political image of the Bourbons of Italy and Spain*, número monográfico *Cheiron*, 2 (2017)
- DAMEN, MARIO: «Tournament Culture in the Low Countries and England», en Hannah Skoda, Patrick Lantschner y Robert J. L. Shaw (eds): *Contact and Exchange in Later Medieval Europe: Essays in Honour of Malcolm Vale*, Woodbridge-Rochester: Boydell, 2012, pp. 247-266

77. Como se puede ver en los diversos trabajos contenidos en GIUSEPPE CIRILLO y ANNA GRIMALDI (eds): *The Europe of “decentralised courts”. Palaces and Royal Sites: the construction of the political image of the Bourbons of Italy and Spain*, número monográfico *Cheiron*, 2 (2017).

- DAMEN, MARIO y OVERLAET, KIM: «Constructing and Representing Territory in Late Medieval and Early Modern Europe: An Introduction», en Id. (dirs): *Constructing and Representing Territory in Late Medieval and Early Modern Europe*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2022, pp. 13-28
- DÍAZ GONZÁLEZ, FRANCISCO JAVIER : *La Real Junta de Obras y Bosques en la época de los Austrias*. Madrid: Dykinson, 2002
- DOBĚRL, MARIO Y LÓPEZ ÁLVAREZ, ALEJANDRO (eds): *Tragsessel in Europäischen Herrschaftszentren: Vom Spätmittelalter Bis Anfang Des 18. Jahrhunderts*, Viena: Bohlau Verlag, 2020
- ELDEN, STUART: *The Birth of Territory*, Chicago: University, 2013
- EZQUERRA REVILLA, IGNACIO J.: «El valor espacial agregativo de la cámara real de Castilla en el plano jurisdiccional: los porteros de cámara del Consejo Real y las chancillerías», en MARTÍNEZ MILLÁN y HORTAL MUÑOZ, *La corte de Felipe IV*, I, pp. 405-440
- «La Cámara Real como espacio palaciego de integración», en MARTÍNEZ MILLÁN y HORTAL MUÑOZ, *La Corte de Felipe IV*, I, pp. 379-439
- «Más allá de los Sitios Reales: la Corte como continuidad territorial», en Camarero Bullón y Labrador Arroyo, *La extensión de la Corte*, pp. 87-132
- «Corte, administración y territorio en la Edad Moderna. Propuesta de análisis en el ámbito ibérico», en CRISTINA NOGUEIRA DA SILVA y MARGARIDA SEIXAS (eds): *Estudos Luso-Hispanos de História do Direito II*, Madrid: Dykinson, 2021, pp. 83-132
- FANTONI, MARCELLO; GORSE, GIUSEPPE y SMUTS, MALCOLM (eds): *The Politics of Space: European Courts ca. 1500-1750*, Roma: Bulzoni, 2009
- FERNÁNDEZ-SANTOS ORTIZ-IRIBAS, JORGE: «Ostensio Regis: La real cortina como espacio y manifestación del poder soberano de los Austrias españoles», *Potestas*, 4, 2011, pp. 147-166
- FERRER VALLS, TERESA: «Teatros cortesanos anteriores a la construcción del Coliseo del Buen Retiro», *Quaderns de filologia. Estudis literaris*, 1, 1995, pp. 355-372
- FLÓREZ ASENSIO, MARÍA ASUNCIÓN: «El Coliseo del Buen Retiro en el siglo XVII: teatro público y cortesano», *Anales de Historia del Arte*, 8, 1998, pp. 171-195
- «La Alcaidía del Buen Retiro y los festejos reales», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 46, 2006, pp. 71-99
- «El Marqués de Liche: Alcaide del Buen Retiro y “Superintendente” de los Festejos Reales», *Anales de Historia del Arte*, 20, 2010, pp. 145-182
- GARCÍA GARCÍA, BERNARDO J.: «Espacios de la privanza. Las residencias del favorito como extensión de los Reales Sitios en tiempos del duque de Lerma (1599-1618)», en Id. (ed.): *Felix Austria. Lazos familiares, cultura política y mecenazgo artístico entre las cortes de los Habsburgo*,

- Madrid: Fundación Carlos de Amberes y PALATIUM, 2016, pp. 393-440
- «Introducción. Retórica del valimiento, familiaridad y dominio del espacio», *Cuadernos de Historia Moderna*, 45:2, 2020, pp. 387-414
- GARCÍA MORALES, M^a. VICTORIA: «Los artistas que trabajan para el Rey: la Junta de Obras y Bosques», *Espacio, Tiempo y Forma. Historia del Arte*, 3, 1990, pp. 123-136
- «El superintendente de obras reales en el siglo XVII», *Reales Sitios*, 104, 1990, pp. 65-74
- GRIFFEY, ERIN (ed): *Early Modern Court Culture*, Milton Park: Routledge, 2022
- HASSLER, ERIC Y MOTTA, ANNE (eds): *Noblesses et villes de cour en Europe (XVIIe-XVIIIe): La ville de résidence princiere*, Rennes: Presses Univ. Rennes, 2022
- HORTAL MUÑOZ, JOSÉ ELOY: «La unión de la Corte, la Casa y el Territorio en la Monarquía Hispana de los siglos XVI y XVII: las Guardas Reales y los Sitios Reales», *Revista Escuela de Historia*, 16:1 (2017)
- «Los Sitios Reales como elementos clave de las monarquías europeas de la Edad Moderna: una aproximación», *Studia Historica. Historia Moderna*, 42:2, 2020, pp. 197-217
- «Courtly and Ceremonial Spaces in Spanish Royal Sites: An Evolution from the Renaissance to the Baroque», en ANNA KALINOWSKA y JONATHAN SPANGLER (eds): *Power and Ceremonial. Rituals and Ceremonies of Courts and Representative Bodies from the Late Medieval to the Modern Era*, Londres: Bloomsbury, 2021, pp. 87-104
- HORTAL MUÑOZ, JOSÉ ELOY y LABRADOR ARROYO, FÉLIX (eds): *La Casa de Borgoña. La Casa del rey de España*, Lovaina: Leuven University Press, 2014
- «Etiquetas y Ordenanzas de Felipe IV (1621-1665)», en Martínez Millán y Hortal Muñoz, *La Corte de Felipe IV*, II, pp. 1-740
- HORTAL MUÑOZ, JOSÉ ELOY y VERSTEEGEN, GIJS: *Las ideas políticas y sociales en la Edad Moderna*, Madrid: Síntesis, 2016
- HORTAL MUÑOZ, JOSÉ ELOY et alii (eds): *La configuración de la imagen de la Monarquía Católica. El ceremonial de la Capilla Real de Manuel Ribeiro*, Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2020
- KINGSTON, RALPH: «Mind Over Matter? History and the Spatial Turn», *Cultural and Social History*, 7:1, 2010, pp. 111-121
- LABRADOR ARROYO, FÉLIX y LÓPEZ ÁLVAREZ, ALEJANDRO: «Las caballerizas de las reinas en la Monarquía de los Austrias: cambios institucionales y evolución de las etiquetas, 1559-1611», *Studia Histórica. Historia Moderna*, 28, 2006, pp. 87-140

- LÓPEZ ÁLVAREZ, ALEJANDRO: *Poder, lujo y conflicto en la Corte de los Austrias. Coches, carrozas y sillas de mano, 1550-1700*, Madrid: Polifemo, 2007
- MAEKELBERG, SANNE: «Intercambios entre la arquitectura de los Países Bajos y España durante el gobierno de los Archiduques. La impronta de la alta nobleza», en BERNARDO J. GARCÍA GARCÍA y ÁNGEL RODRÍGUEZ REBOLLO (eds): *Apariencia y Razón. Las artes y la arquitectura en el reinado de Felipe III*, Aranjuez: Doce Calles, 2020, pp. 171-186
- MAROTEAUX, VINCENT: *Versailles. Le Roi et son Domaine*, París: Editions Picard, 2000
- MARTÍNEZ MILLÁN, JOSÉ: «Las luchas por la administración de la gracia en el reinado de Felipe II: La reforma de la Cámara de Castilla, 1580-1593», *Annali di storia moderna e contemporanea*, 4, 1998, pp. 31-72
- «La Corte de la Monarquía Hispánica», *Studia Historica. Historia Moderna*, 28, 2006, pp. 17-61
- «La articulación de la Monarquía hispana: Auge y ocaso de la casa real de Castilla», en FRIEDRICH EDELMAYER *et alii* (eds): *Plus ultra. Die Welt der Neuzeit. Festschrift für Alfred Kohler zum 65. Geburtstag*, Münster: Aschendorf, 2007, pp. 407-452
- «La descomposición del sistema cortesano: la supresión de la Junta de Obras y Bosques», en PAOLO BROGGIO, LUIGI GUARNIERI CALÒ CARDUCCI y MANFREDI MERLUZZI (eds): *Europa e America allo specchio. Studi per Francesca Cantù*, Roma: Viella, 2017, pp. 159-186
- MARTÍNEZ MILLÁN, JOSÉ y CARLOS MORALES, CARLOS JAVIER DE (eds): *Felipe II (1527-1598): La configuración de la Monarquía Hispánica*, Valladolid: Junta de Castilla y León, 1998
- MARTÍNEZ MILLÁN, JOSÉ (ed): *La Corte de Carlos V*, 5 vols. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000
- MARTÍNEZ MILLÁN, JOSÉ y FERNÁNDEZ CONTI, SANTIAGO (eds): *La Monarquía de Felipe II: la Casa del Rey*, 2 vols., Madrid: Fundación Mapfre-Tavera, 2005
- MARTÍNEZ MILLÁN, JOSÉ y VISCEGLIA, MARIA ANTONIETTA (eds): *La Monarquía de Felipe III*, 4 vols., Madrid: Fundación Mapfre-Tavera, 2008
- MARTÍNEZ MILLÁN, JOSÉ y HORTAL MUÑOZ, JOSÉ ELOY (eds): *La Corte de Felipe IV (1621-1665). Reconfiguración de la Monarquía Católica*, 4 vols., Madrid: Polifemo, 2015
- MARTÍNEZ RUIZ, ENRIQUE y PI CORRALES, MAGDALENA DE PAZZIS: *Proteccion y seguridad en los Sitios Reales desde la Ilustración al Liberalismo*, Alicante: Universidad, 2010
- MERLOTTI, ANDREA: «Cortes, capitales y residencias en la Europa católica de los siglos XVII y XVIII. Puntos de reflexión sobre un problema

- político», en JOSÉ LUIS SANCHO GASPAR y JAVIER ORTEGA VIDAL (eds): *Una Corte para el Rey: Carlos III y los Sitios Reales*, Madrid: CAM, 2016, pp. 22-35 (Catálogo de exposición)
- MORÁN TURINA, JOSÉ MIGUEL y CHECA CREMADES, FERNANDO: *Las Casas del rey. Casas de campo, cazaderos y jardines. Siglos XVI y XVII*, Madrid: Ediciones del Viso, 1986
- MURRAY BAILLIE, HUGH: «Etiquette and the planning of state apartments in baroque palaces», *Archaeologia or miscellaneous tracts relating to antiquity*, 101, 1967, pp. 167-199
- NARKIN, ELISABETH: «Architectural Network as Dynastic Strategy in Fontainebleau's Galerie des Cerfs», *Renaissance Quarterly*, 74:2, 2021, pp. 454-497
- NAVARRO MADRID, ÁNGEL: «Los Reales Sitios y el territorio», en VVAA, *El arte en la Corte de Felipe V*, Madrid: Patrimonio Nacional, Museo del Prado y Fundación Caja Madrid, 2002, pp. 213-222
- PÉREZ GIL, JAVIER: *Los Reales Sitios vallisoletanos*, Valladolid: Universidad, 2016
- PONCE DE LEÓN HERNÁNDEZ, PEDRO: *La arquitectura del Palacio-Monasterio de Loeches: El sueño olvidado del Conde Duque de Olivares. La emulación de un Real Retiro*, Zaragoza: Pórtico, 2016
- RAEYMAEKERS, DRIES y DERKS, SEBASTIAAN (eds): *The Key to Power? The Culture of Access in Princely Courts, 1400-1750*, Leiden: Brill, 2016
- ROCHE, DANIEL y REYTIER, DANIEL (eds): *Les écuries royales du XVIIe au XVIIIe siècle*. París: Association pour l'académie d'art équestre de Versailles. Château de Versailles, 1998
- SÁNCHEZ GONZÁLEZ, RAMÓN: *La Europa de los Validos*, Madrid: Síntesis, 2019
- SANCHO GASPAR, JOSÉ LUIS: *La arquitectura de los Sitios Reales: catálogo histórico de los palacios, jardines y patronatos reales del Patrimonio Nacional*, Madrid: Patrimonio Nacional / Fundación Tabacalera, 1995
- SANCHO, JOSÉ LUIS y MARTÍNEZ LEIVA, GLORIA: «¿Dónde está el rey? El ritmo estacional de la corte española y la decoración de los Sitios Reales (1650 - 1700)», en *Cortes del Barroco. De Bernini y Velázquez a Luca Giordano*, Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2003, pp. 85-98 (Catálogo de exposición)
- SOEN, VIOLET *et alii*: «How to do Transregional History: A Concept, Method and Tool for Early Modern Border Research», *Journal of Early Modern History*, 21, 2017, pp. 343-364
- SPIELMAN, JOHN P.: *The City and the Crown: Vienna and the Imperial Court 1600-1740*, West Lafayette: Purdue University Press, 1993
- STARKEY, DAVID: «Intimacy and innovation: the rise of the Privy Chamber, 1485-1547», en Id. *et alii*: *The English Court: from the Wars of the Roses to the Civil War*, Londres-Nueva York: Longman, 1987, pp. 71-117

- STOCK, PAUL (ed): *The Uses of Space in Early Modern History*, Nueva York: Palgrave Macmillan, 2015
- STRONG, ROY: *Arte y poder. Fiestas del Renacimiento, 1450-1650*, Madrid: Alianza, 1998
- WARE, BARNEY y ARIAS, SANTA (eds): *The spatial turn: interdisciplinary perspectives*, Londres: Routledge, 2009

EL EMBLEMA MUSICAL DEL REY DAVID
DEDICADO A MARÍA ANA DE BAVIERA

THE MUSICAL EMBLEM OF KING DAVID
DEDICATED TO MARY ANNE OF BAVARIA

MONTIEL SEGUÍ BALAGUER
(Universitat de València)
<https://orcid.org/0000-0002-6263-272X>

POTESTAS, N.º 23, julio 2023 | pp. 97-125
ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | <https://doi.org/10.6035/potestas.6874>
Recibido: 28/09/2022 Evaluado: 05/02/2023 Aprobado: 21/04/2023

RESUMEN: Entre la mitad del siglo XVI y principios del siglo XVII Johan Sadeler realizó un singular grabado dedicado a María Ana de Baviera, futura esposa de Fernando II de Habsburgo. Esta estampa, elaborada bajo la estructura del carácter propio de la Emblemática musical, se traduce en un revival del poder y del fervor religioso de la corte de Baviera a la que acudieron reputados artistas en busca de mecenazgo impregnando el ducado de los nuevos espíritus creativos. El propósito de este estudio es establecer conexiones entre las políticas de la corte bávara y el programa visual del grabado dónde figuran el rey David y santa Cecilia en una suerte de semejanzas significantes con los propios protagonistas del ducado.

Palabras clave: María Ana de Baviera / Guillermo V de Wittelsbach / Orlando di Lasso / Johan Sadeler / rey David / santa Cecilia.

ABSTRACT: Between the middle of the 16th century and the beginning of the 17th century, Johan Sadeler made a unique engraving dedicated to María Ana de Baviera, future wife of Ferdinand II of Habsburg.

This stamp, made under the structure of the characteristic character of the Musical Emblematic, translates into a revival of the power and religious fervor of the Bavarian court, to which renowned artists came in search of patronage, impregnating the duchy with new creative spirits. The purpose of this study is to establish connections between the policies of the Bavarian court and the visual program of the engraving where King David and Saint Cecilia appear in a kind of significant similarities with the protagonists of the duchy themselves.

Keywords: Maria Anna of Bavaria / William V of Wittelsbach / Orlando di Lasso / Johan Sadeler / King David / Saint Cecilia.

INTRODUCCIÓN

La corte de Baviera destacó por su auge, brillantez y mecenazgo durante la Edad Moderna. Los duques se convirtieron en paladines del papado y en líderes de la contrarreforma. Sus vínculos dinásticos, políticos y religiosos viajaban ligados a los jesuitas y a la casa de Habsburgo o casa de Austria, permitiéndoles llevar a cabo importantes empresas en pos de esta y de la Iglesia de Roma ejerciendo su liderazgo, a la vez que practicando un importante patrocinio y protección de las artes y de las ciencias en las localidades donde residieron desde 1438 hasta 1740.

Uno de los objetivos de este trabajo es entender el grabado de Johan Sadeler que aquí se estudia como una muestra de las migraciones artísticas y del tráfico cultural hacia los centros de poder del mecenazgo –en el caso que nos ocupa, tres autores belgas implicados en la estampa–, así como ver reflejados los fundamentos políticos de la corte bávara que la lámina recoge. El patrocinio de los monarcas, al tiempo que hacía gala del esplendor cultural que les rodeaba como excelentes príncipes renacentistas, se dirigía a la purga del protestantismo que amenazaba Europa y a la unión del imperio alemán. La corte bávara, en su fervor cristiano y jesuita, ante la negación a la penitencia por parte de la herejía, adoptará la práctica de los Ejercicios Espirituales ignacianos para reafirmar la fe examinando la conciencia a través la meditación como catarsis. La presente investigación pretende establecer correspondencias significantes entre el programa visual del grabado de Sadeler que tiene como protagonistas al rey David y a santa Cecilia. Por un lado, la figura de David es análoga a la del duque Guillermo V, en el sentido de que sendos son monarcas cristianos penitentes que se vieron obligados a abdicar en sus primogénitos, y retirarse a la oración y meditación. Por otra parte, santa Cecilia, mujer símbolo de

virtudes cristianas, dirige la «música humana», desde el cielo –en taxonomización boeciana– como ejemplo de virtud y piedad cristiana. María Ana de Baviera, a quien Sadeler dedica el grabado, hija de Guillermo V, podría representar estos mismos valores. Es objetivo de este trabajo resaltar el análisis del aparato organográfico en la construcción visual del grabado, en primer lugar, recordando la función y uso catártico o de purgación de la música desde época helenística; y, en segundo lugar, realizar un estudio táctico organológico como respuesta a la asociación de los instrumentos cordófonos a la virtud de la Templanza –o buen gobierno–, o la preeminencia de la música en el concierto del cielo como orden y armonía, establecida en la tradición cultural convencionalizada y en la codificación emblemática. También, de esta manera, reconocer la preeminencia en la lámina de un conjunto instrumental y vocal angelical que entona el concierto del cielo, de rico contraste tímbrico en *stile concertato*, dirigido por una mujer *exempla* de vida, santa Cecilia –y quizá, en correspondencia a la persona de María Ana de Baviera– que tañe uno de los instrumentos más desarrollados organológicamente en el Barroco, el órgano con su marcado armónico, bajo continuo, que los demás instrumentistas deben seguir.

LOS TIEMPOS DE GUILLERMO V DE WITTELSBACH Y EL JESUITISMO

El gobierno del duque Guillermo V de Baviera (1548-1626), desde 1579 a 1597, siguió las directrices de los religiosos jesuitas, orden que su padre¹ había permitido establecerse en Bavaria, considerándose desde entonces como líder alemán de la contrarreforma.

Hijo primogénito de Alberto V de Baviera (Múnich, 1526-1579), llamado el Magnánimo, y de su esposa Ana de Habsburgo-Jagellon, una de las hijas del emperador Fernando I y bisnieta de los Reyes Católicos; Guillermo V fue el típico príncipe-mecenas que, como su padre, ejerció poder y mecenazgo durante su mandato. Valoraba la religión católica como un hecho civilizador, incorporándola a la burocracia de Estado, considerándola como un ideal religioso que había que proteger y expandir, motivo que le llevó a emprender continuas luchas contra los movimientos reformistas, las herejías y la brujería.

El duque Guillermo V contrajo matrimonio el 22 de febrero de 1568 con Renata de Lorena (Nancy, 1544 - Múnich, 1602), hija del duque Federico I

1. Alberto V concedió a la orden establecerse en el ducado y fundar una escuela en Múnich siguiendo las directrices del fundador. La escuela *Wilhelmsgymnasium* se constituyó aplicando los principios contrarreformistas, como un gimnasio de humanidades, *gimnasio humanistisches* puro, una escuela para niños, donde los jesuitas enseñaban además de los preceptos de la Iglesia católica, latín, griego y humanidades.

de Lorena y de su esposa Cristina de Dinamarca, y por parte de su abuela la archiduquesa e infanta Isabel de Austria tataranieta de los Reyes Católicos y sobrina nieta de Carlos V. Los fastos y celebraciones con motivo de su boda en la ciudad de Múnich han pasado a la historia por: la duración del evento durante varias semanas; por el lujo de músicos y artistas contratados; por la cantidad de participantes e invitados; así como por los gastos efectuados. Su fiesta fue documentada y evidenciada en varios escritos e ilustraciones, reflejada en la crónica narrada por Hans Wagner: *Wedding of William V, Duke of Bavaria, with Renata of Lorraine*, y en la traducción del italiano al español hecha por Juan Miranda de *Los Dialoghi* de Massimo Troiano (Venecia, Bolognino Zaltieri, 1569) titulado *Diálogos de las bodas de Guillermo, Conde IV Palatino del Rin, Duque de Baviera y Madama Renata de Lorena* (Venecia, 1564).

Como mecenas de las artes, los duques hicieron que acudiesen a la corte de Baviera, con motivo de los esponsales, los principales representantes de las Bellas Artes. De tal manera, se documenta, por ejemplo, al músico Orlado di Lasso y a Nikolaus Solis realizando diversas imágenes de los festejos en el palacio ducal. Para la misma corte se encuentran trabajando el pintor Peter de Witte, el grabador Johan Sadeler el Viejo, autor de un retrato de Renata, contratado por la corte de Múnich entre 1588 a 1595, y el alemán Hans von Aachen que en 1574 nos representa en dos grabados al matrimonio con gran sobriedad, y donde Renata personifica la imagen pública del poder y la situación política y religiosa que está viviendo.² Esta aparece sin adornos ni joyas, con un libro misal en una mano, mientras que en la otra sostiene un crucifijo, muestra de su gran devoción.

En el plano arquitectónico mandó edificar la iglesia catedral renacentista de san Miguel en Múnich (1597), siguiendo las directrices de los jesuitas³ arquitectos para la iglesia del Gesù en Roma (1568-1584).

Once años después de su boda con Renata, en el año de 1579, heredará el ducado de su padre Alberto V y con ello la riqueza y poder de la familia.⁴ En 1585 recibiría el Toisón de Oro.

Las directrices ideológicas contrarreformistas y bases económicas de los jesuitas se afianzaron en las instancias del poder mediante la educación,

2. El tema del retrato en el ámbito del poder ha sido ampliamente estudiado en INMACULADA RODRÍGUEZ MOYA Y VÍCTOR MÍNGUEZ CORNELLES: *El retrato de poder*, Castellón: Universitat Jaume I, 2019.

3. A finales del siglo XVI los jesuitas habían desarrollado un nuevo tipo de Iglesia novedosa desde el punto de vista funcional, en MARÍA ISABEL ÁLVARO ZAMORA; JAVIER IBÁÑEZ FERNÁNDEZ; JESÚS FERMÍN CRIADO MAINAR (coords.), *La arquitectura jesuítica, Simposio Internacional de la arquitectura jesuítica*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico C.S.I.C., 2012.

4. De la vida y fastuosidades de la corte de Alberto V uno de los mecenas de las artes y las ciencias más importantes de su siglo fue, entre otros, su interés por recopilar y preservar, mediante la compra de bibliotecas a los Fugger y adquisición de colecciones a particulares, la cultura contenida en los manuscritos, levantando, en 1558, la hoy Biblioteca Estatal de Baviera.

confesionario y la obediencia a Roma. En el caso de Baviera y su capital Múnich, bajo el mandato de Guillermo V y su esposa Renata fue cuando se reafirmó el poder de los jesuitas al convertirse en los confesores de los gobernantes.

Ignatius was, of course, the founder of the Society of Jesus, whose influence over the court and religious culture of the Bavarian duchy was reaching a peak in the 1590s. Wilhelm V had been a tireless patron of the Jesuits and left the massive St Michael church to them as his personal legacy.⁵

El duque Guillermo V recibió el sobrenombre de *Piadoso* debido al gran fervor que profesaba a Dios, al sacramento de la Eucaristía, pero sobre todo a la Virgen María. Al igual que su padre y también su esposa Renata, todos pertenecían a la congregación mariana donde se practicaba el método ignaciano. Incluso su sucesor e hijo Maximiliano I, quien proclamaría a la Virgen patrona de Baviera, en 1606, reservándole un lugar privilegiado en la hornacina de la fachada principal de la residencia ducal, fue ministro general de las hermandades de María en el Sacro Imperio Romano Germánico.

Territorios vecinos protestantes, como la ciudad de Regensburg, Augsburgo, Nuremberg, entre otros, amenazaban el ducado bávaro, por lo que la casa de Wittelsbach ideó una campaña de reforma para promover de manera pública y movidiza el catolicismo a manos de Guillermo V y la orden del Gesù. Los propios duques fueron protagonistas en peregrinaciones a santuarios como el de Altötting –donde la Virgen de Gracia era famosa por sus milagros– y Andechs; promovieron la fe católica a la vez que perpetraban su operación de propaganda política participando en procesiones sacramentales recorriendo la urbe, como la del Corpus Christi que resaltaba el dogma de la transubstanciación mediante la teatralidad de gran despliegue visual y sonoro –con interpretación del motete de Orlando di Lasso *Gustate et videte*– en loor a la Eucaristía; y fomentaron los espectáculos dramático-musicales de los jesuitas, habituales en esta orden. «*From the 1550s onward, Jesuit colleges in German towns typically produced plays during the Lenten season and in the early fall, when the academic year began anew and prizes for outstanding achievement by students in the previous year were distributed*».⁶

La regeneración de la Iglesia en el marco de la Contrarreforma promovió un cambio litúrgico en la capilla de Múnich siguiendo los dictámenes del

5. ALEXANDER J. FISHER: «'Per mia particolare devotione': Orlando di Lasso's *Lagrima di San Pietro* and Catholic Spirituality in Counter-Reformation Munich», *Journal of the Royal Musical Association*, 132-2, 2009, p. 171.

6. ALEXANDER J. FISHER: *Music, Piety and Propaganda. The Soundscapes of Counter-Reformation Bavaria*, New York: Oxford University Press, 2014, p. 224.

Concilio de Trento sobre los decretos papales. Guillermo V adoptó el rito romano a partir de 1580 relevándolo por el rito Freising.

In 1568, during the papacy of Pius V (1566–72), a revised breviary appeared: *Breviarium Romanum, ex decreto Sacrosancti Concilii Tridentini restitutum, Pii V Pont. Max, jussu editum*. In the papal Bull “*Quod a nobis*” of 9 July 1568, Pius V pronounced the abolition of all previous breviaries in use for less than two hundred years and stated that nothing was to be added to or subtracted from this new breviary.⁷

Fue el duque Guillermo V quien mostró una relación más cercana con Roma cuando a la muerte de Alberto V, en 1579, encaminó el trabajo de Lasso –quien entró a trabajar en la corte de Alberto V de Múnich como *kappellmeister* en 1556– en la composición de un nuevo repertorio musical para igualar el breviario romano de 1568 adoptando las reformas tridentinas.⁸ La música de Lasso llegó a ser muy apreciada en Roma por el cardenal Carlos Borromeo. En 1574 visitó la ciudad para reclutar músicos para la corte bávara y le dedicó al papa Gregorio XIII el *Patrocinium Musices*.

El culto a la madre de Dios dejaría una rica herencia musical en Múnich compuesta de polifonías propias de devoción mariana, letanías –como la Letanía a la Virgen de Loreto– o antífonas, en especial para el Oficio de Vísperas; Orlando di Lasso compuso una gran cantidad de *Magnificats*.

Este compositor, nacido en Bélgica alrededor de 1532, pasó parte de su juventud trabajando para Ferrante Gonzaga, generalísimo de Carlos V. Con anterioridad a ser contratado en la corte bávara provenía del ambiente de una ciudad mercantil y cosmopolita. En Amberes, a la que llegó en 1554, tras un largo periodo en Roma donde la música italiana impactó en el compositor, se rodeó de diletantes, personas nobles, ilustradas y cultas que se reunían en torno al arte en espacios privados, a las que Lasso enseñaba música secular a la moda italiana. Pronto el compositor establecería una gran red de contactos interesados en la publicación de su producción artística –que sería muy caudalosa–, como ya había hecho en Italia llegando a ser, en edad temprana, un músico reconocido y cosmopolita que había visitado Flandes, Mantua, Milán y Nápoles.⁹

Imbuido por todas las posibilidades faustosas a su alcance, Guillermo V mostró, en general, una gran predilección por el entretenimiento en sí mismo como príncipe renacentista: *«he cultivated a variety of diversions including music, art, theater, masquerades, dance, tournaments, fireworks,*

7. PETER BERGQUIST: *Orlando di Lasso Studies*, New York: Cambridge University Press, 2006, p. 43.

8. *Ibidem*.

9. *Ibidem*.

Italian commedia dell'Arte, and the entertainments of moors, fools, jugglers, and acrobats». ¹⁰ El despilfarre económico del duque y su generosidad para los jesuitas le llevaron a un gran endeudamiento en las arcas de la nación y a retirarse a una vida piadosa y contemplativa. Su primogénito Maximiliano I inició en funciones del estado con un militarismo católico contrarreformista, pero, *a priori*, con una constreñida austeridad en la hacienda ducal.

En esta Baviera contrarreformista cuyo fervor religioso iba al frente del duque Guillermo V, la expansión de los Ejercicios Espirituales (1548) de san Ignacio de Loyola, traducido junto al libro del español Luis de Granada, *Libro de oración y meditación* de 1554 –según los estudios de Fisher (2009)–, proponían la meditación como estructura de su método mediante una purga penitencial, cuya meta era la catarsis emocional y la reforma del yo interior. ¹¹

We know that the dukes regularly practised spiritual exercises, even if their precise nature is not always clear. [...] Wilhelm V is known to have reserved several hours each day for prayer, meditation, religious reading and examination of conscience; significantly, his threefold personal motto, 'Agnosce, dole, emenda', standing for the acknowledgment, scorning and emending of sin, is strikingly similar to penitential meditation leading to the resolution to reform. ¹²

De su matrimonio nacerá en Múnich una de sus hijas María Ana de Baviera (1574 - Graz, 1616) casada, en 1600, con el futuro emperador del Sacro Imperio Romano, su tío Fernando II de Habsburgo (Graz, 1578 – Viena, 1637). De salud delicada murió, tras siete partos a sus espaldas, a la edad temprana de cuarenta y tres años. Mujer piadosa –probablemente por su educación firmemente religiosa–, sin llegar a ser reina y emperatriz, María Ana ha pasado casi desapercibida para la Historiografía. Sin embargo, el legado artístico nos deja un singular grabado de Johan Sadeler (fig. 1) regido bajo la construcción de la Emblemática musical dedicado a la duquesa consorte de Estiria, de Carintia y de Carniola que se traduce en un *revival* de la ideología, el fervor, y la música que dio expresión a una semejanza de vida en la corte de la Baviera de Guillermo V.

10. DAVID CROOK: *Orlando Di Lasso's Imitation Magnificats for Counter-Reformation Munich*, New Jersey: Princeton University Press, 1994, p. 69.

11. FISHER: *Per mia particolare devotione*, p. 182.

12. *Ibidem*.



Figura 1. Johan Sadeler, *Emblema musical del rey David*, dedicado a María Ana de Baviera, 1589 - 1594, 359 x 235 mm, Biblioteca Nacional de España

EL REY DAVID, SUS TIPOS ICONOGRÁFICOS Y SU CODIFICACIÓN EN LA EMBLEMÁTICA

Las principales fuentes literarias desde las que se configura el tipo iconográfico de David músico se encuentran en el Antiguo Testamento. En el libro I y II del *Libro de Samuel* se narran capítulos dedicados a la historia de David con escenas referidas al canto y a la facultad interpretativa del monarca cristiano como tañedor de un cordófono. «El arpa se convierte casi exclusivamente en el instrumento identificador de este rey músico y de su tipo conceptual».¹³ Así, por ejemplo, encontramos el requerimiento de David ante el rey Saúl: «buscadme un buen músico y traédmelo».¹⁴ David había impresionado en la batalla del ejército israelí contra los filisteos al vencer a Goliat, no precisamente con la espada:

Hoy te entregará el Señor en mis manos, te venceré, te arrancaré la cabeza de los hombros y echaré tu cadáver y los del campamento filisteo a las aves del cielo y a las fieras de la tierra, y todo el mundo reconocerá que hay un Dios en Israel, y toda esta comunidad reconocerá que el Señor da la victoria sin necesidad de espada ni lanzas, porque ésta es una guerra del Señor, y él os entregará en nuestro poder.¹⁵

David se introduce en la Historia sagrada como un guerrero victorioso en nombre de Dios, un hombre «de buen color, de hermosos ojos y buen tipo».¹⁶ Pero a la vez es un músico, un personaje dotado de concordia que exterioriza mediante la interpretación musical, con un don catártico que fluye en el tañido de la lira o el arpa. «En el Antiguo Testamento fue Jubal quien inventó la música, y el rey David fue el músico más célebre de su raza».¹⁷ En el libro I de *Samuel*, el pueril David logra templar a Saúl pleno de ira dejando claro el poder de la música en el alma. La envidia y rabia acompañaron siempre al hijo de Quis cuando Dios lo reprobó como rey. De hecho, David huye de Saúl desde Israel al país filisteo, a Gat, junto con Aquís para estar seguro.

«Y con esto, cuando arrebatava a Saúl el espíritu malo por permisión del Señor, tomaba David la cítara y tañía con su mano, y Saúl se recobraba y se sentía mejor: porque se retiraba de él el espíritu malo».¹⁸ Por tanto, David no solo vencía en la contienda sino también en la batalla de un ánimo desordenada. La música poseía el poder de alterar las leyes naturales como fuerza

13. LEONARDO DONET DONET: «Iconografía del Rey David», Tesis Doctoral, Valencia: Universitat de València, 2018, p. 15.

14. (1 S 6,17).

15. (1 S 16, 46-47).

16. (1 S 16,12).

17. JOSCELYN GODWIN: *Armonía de las esferas*, Girona: Atalanta, 2009, p. 20.

18. (1S 16,23).

de luz, pero también como energía oscura. Estas cuestiones provienen de los planteamientos teóricos del mundo musical de la Antigüedad. En la antigua Grecia se opuso la citarística y la aulética para contraponer el bien y el mal. De tal manera, lo correcto y positivo se asociaba a la cítara, mientras que la iniquidad se significaba con la flauta o cualquier otro aerófono. Este era el poder de la música reiteradamente reflejado en los programas visuales o literarios. De tal manera, Dionisio –Baco en la cultura romana–, hijo nacido de la infidelidad de Júpiter con la mortal Sémele, será el dios del vino que acompaña el coro de las Bacantes, de las fiestas oscofórias y las bacanales rituales. Por tanto, será común verlo representado en un ambiente de danzas y de tañido áulico.

Orfeo, Arión y Anfión son el modelo de héroes civilizadores que contribuyen en la fijación de la imagen de David en dos sentidos, por un lado, como músicos intérpretes de cordófonos y, por otra parte, en la utilidad y poder mágico de dicho instrumento con connotaciones positivas que suena en loor del bien, relacionado, por tanto, con la música de sonidos armoniosos que por su estructura y orden matemáticos se corresponde con la armonía de las esferas, la música celestial o *música mundana* en declaración boeciana. Anfión edificó las murallas de Tebas con la interpretación de su música, mientras que Arión embelesó con el sonido de su instrumento a un delfín que salvó su vida. Principalmente, será el dios mitológico Orfeo, el más vinculado a David, en un primer sentido, partiendo de la tradición horaciana, por infundir templanza con su música y, en otro orden, desde la religiosa como la prefiguración de Cristo.

La utilización de las características de Orfeo para aludir a Cristo no es novedosa en el pensamiento y arte renacentista y barroco, sino que proviene directamente de los orígenes de la religión cristiana. [...] el cristianismo necesitaba reafirmar su posición, por lo que cualquier conexión que estableciera con la filosofía griega o con la mitología era una forma de resaltar su autoridad y de demostrar una antigüedad de la que carecía. Una de las formas utilizadas para conectar con el mundo antiguo se estableció por la vía de la *prefiguratio*.¹⁹

Orfeo era un hombre-mago versado en saberes tangibles e intangibles. Este había encantado a animales, árboles y rocas con su música según el relato de Filóstrato el Viejo, y había conseguido con el sonido de su lira sobreponerse al cantar de las sirenas haciendo sobrevivir a los tripulantes de Argos cerca de la isla de Antemoesa.

Para el cristianismo, David, el joven músico pastor de ovejas, hijo menor de Jesé de Belén, fue un personaje del Antiguo Testamento que suscitó

19. M^a PAZ LÓPEZ-PELÁEZ CASELLAS: «Mitología, música y emblemática», Tesis doctoral, Jaén: Universidad de Jaén, 2006, p. 292.

predilección por ser considerado la prefiguración de Cristo: «Su victoria frente a Goliat será comparada con el triunfo de Cristo sobre el mal y David fue considerado como el ideal del creyente cristiano».²⁰ En semejanza al héroe mítico, Cristo reunía a la muchedumbre a su alrededor y con elocuentes palabras mostraba la grandeza del reino de Dios, al tiempo que remediaba a enfermos de sus males y los sanaba. El tracio había descendido al Hades en busca de Eurídice poniendo en juego su vida por amor, disposición de ofrecimiento que nos recuerda cuando el *Rex Iudaeorum* ofreció su vida en sacrificio para la redención humana.

En el *Libro de Samuel*, David pronto sería nombrado rey de la tribu de Judá²¹ para más adelante serlo de Israel,²² y fue perfecto gobernante hasta que incumplió la Ley de Moisés, junto a otros sucesos. El profeta Natán, enviado por Dios, declararía a David su delito siendo condenado, muriendo sus cuatro descendientes, sufriendo la rebelión de Absalón y castigando al pueblo de Judá. Afligido, increpó el perdón de Dios obteniendo misericordia. En los *Salmos* que compuso elogia la grandeza del Señor, implorando su perdón y auxilio. Por esto también es muy frecuente verlo figurado en actitud de penitente en su acción de salmista, rodeado de activos músicos que lo acompañan o solo. Según la narración de las *Crónicas*,²³ cuando se trasladó el Arca a Jerusalén «el monarca se dedicó a la formación de la liturgia musical hebreaica».²⁴ Los salmos son ciento cincuenta poemas albergados en el Antiguo Testamento interpretados por los levitas «que los cantaban a coro acompañándose de instrumentos. [...] la versión hebrea más común sigue una codificación realizada por los judíos masoretas en la Edad Media, a partir del siglo VI».²⁵ La traducción del texto bíblico en hebreo al griego se conoce con el nombre de *Septuaginta* o Biblia de los setenta, en honor a los setenta ancianos que supuestamente hicieron la traducción que «sirvió como base a san Jerónimo para la versión latina conocida como la Vulgata».²⁶

La Emblemática, como fenómeno cultural, fue un medio idóneo para exponer la codificación icónica del rey David en la tradición cultural convencionalizada. Es decir, la codificación de la imagen del monarca a lo largo del tiempo servía como nemotecnia o retórica para transmitir el conocimiento. De

20. JOSÉ ALBERTO MORÁIS MORÁN: «La efigie esculpida del Rey David en su contexto iconográfico. Una poética musical para la Apotheosis Celestial en la portada del Cordero de San Isidoro de León», en ETELVINA FERNÁNDEZ GONZÁLEZ (coord.), *Imágenes del poder en la Edad Media. Estudios in memoriam del profesor Dr. Fernando Galván Freile*, Tomo II, Universidad de León: León, 2011, p. 358.

21. (2 S 2,4).

22. (2 S 5,3).

23. (1 Cro 15,28).

24. SERGI DOMÉNECH GARCÍA: «'Lamentos al son del arpa'. La imagen del rey David penitente en la pintura valenciana del Barroco», *Boletín de Arte*, nº 36, Málaga: Universidad de Málaga, 2015, p. 74.

25. JUAN CARLOS ASENSIO: *El canto gregoriano. Historia, liturgia, formas...*, Madrid: Alianza Música, 2003, p. 168.

26. *Ibidem*, p. 169.

tal manera, el rey David aparece en numerosa literatura emblemática como *exempla* de vida virtuosa o buen gobernante, como por ejemplo, «*Ruptae non Sonant*, Question VIII», en «*Séneca Ilustrado*», de 1670; «*Musica serva dei, nobis haec otia fecit: Illa potest homines, illa mouere Deum*» en «*A Collection of Emblemes*», de George Wither, de 1635. También el monarca se representa en todos sus tipos iconográficos en diversos programas visuales reminiscentes al carácter emblemático, en ricos grabados como el de Crispijn van Passe y Andreasi Ippolito (ca. 1610-1670), Johan Sadeler, «David en plegaria comunica con Dios» (ca. 1580-1600) o, de 1736, la estampa de Des Konings Lobwasser, entre otros.

Al mismo tiempo, la visualidad del rey David reiterada en la Emblemática, al penetrar en aspectos significantes, dejaba establecida la consecutiva asociación de la virtud de la Templanza, o el buen gobierno –en el caso de la asociación del emblema a un monarca– al instrumento musical de calidad cordófono. En realidad, esta asociación superaba, incluso, el marco de los emblemas, trasladándose a cualquier programa visual de características similares.²⁷

The ancient analogy between a good government and a musical reinterpreted in the Renaissance, and remained a frequent ‘topos’ in the seventeenth-century prince (or the king) is the one who harmonizes the divergent will of his citizens, and the most that circulated in Renaissance Europe representing such harmonious government and peace it was the one created by Andrea Alciato showing the lute representing the allegory of politica strings produce a sweet harmony.²⁸

La obra del milanés Andrea Alciato contiene ocho emblemas que tratan sobre música,²⁹ es decir, con referencias a la música en su programa iconográfico. Estos son: emblema X, «*Foedera*»; emblema XCIX, «*In iuventam*»; emblema XXV, «*In statuam Bacchi*»; emblema CXV, «*Sirenes*»; emblema CXXII, «*In subitum terrorem*»; emblema CXXXII, «*Ex litterarum stvdii immortalitatem acquiri*»; emblema CLXX, «*Vel post mortam*»; emblema CLXXXIV, «*Musicam diis curae ese*». A partir de este momento, un despliegue de emblemas de tema musical gobernará los libros de esta característica literatura sirviéndose del arte del sonido para comunicar el mensaje moral o didáctico. Por ejemplo, en el Emblema X «*Foedera*», –«Las Alianzas» para la edición española de 1549 de Daza Pinciano– el emblema está dirigido a Maximiliano, duque

27. Un repaso a los estudios sobre iconografía musical se encuentra en: JORDI BALLESTER: «Modelos europeos en la iconografía musical del renacimiento catalán», *Revista de Musicología* 28, nº2, 1123-33, 2005.

28. LAURANCE WUIDAR: «Princely Iconography and Musical Power in Renaissance Emblems», *Music in Art XXXVII/1-2*, 132-2, 2012, p. 37.

29. En referencia a la taxonomía entre Emblemática musical y Emblemática que trata sobre música véase: MONTIEL SEGÚI: «El emblema musical de la vanitas en el tratado instrumental de Luis Venegas de Henestrosa», *Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual* 13, 7-23, 2021, p. 11.

de Milán. La *imago* muestra un laúd renacentista, cordófono punteado con plectro, en un significado análogo a la armonía para la concordia; la música templea con consonancias. Otro ejemplo es el Emblema CLXXXIV, «*Musicam diis curae esse*». En la competición como músicos de Eunomo y Ariston gana el primer músico ayudado por una cigarra que se postra en la cuerda rota del instrumento remendando la tensión del orden. Eunomo en agradecimiento a Apolo levanta un monumento como el que vemos en el programa icónico, una lira –atributo de Apolo– sobre la que se postra una cigarra. En otras construcciones emblemáticas veremos a la música como deleite sensorial –en objeción boeciana o agustiniana– de la que el buen gobernante o persona que escuche el tañer debe resistirse.

No obstante, la Emblemática que mostraba programas organológicos al tiempo que, en muchas ocasiones, aportaba una significación positiva o de concordia, daba muestra del perfeccionamiento físico-acústico, aunque paulatino, de los instrumentos musicales, al igual que la edición de nuevos tratados que reflejaban la realidad de una praxis instrumental alejada de las teorías musicales especulativas. «El órgano, el clave, los diferentes tipos de instrumentos de arco y los instrumentos de viento en sus nuevas versiones se perfeccionaron y se volvieron más complicados y sofisticados, tanto en lo relativo a sus mecanismos como a sus técnicas de ejecución».³⁰ El antropocentrismo y la libertad individual del hombre renacentista irá en consonancia a la liberación progresiva y auge de los instrumentos, unida a la especialización de luthieres y músicos mantenidos por la alta burguesía. Gracias al avance y difusión de la imprenta musical, se publicarán tratados con descripción organológica y con notación para instrumentos o tablatura como *Musica getuscht* de Sebastian Virdung en 1511. Otros tratadistas de teoría práctica que vieron impulsados sus volúmenes por el desarrollo de la técnica editorial fueron Gioseffo Zarlino quien publicó, en 1558, *Institutioni Harmoniche* estableciendo la importancia de la tríada tonal; o Francisco Salinas quien, en 1557, presentó *De libri septem* donde dispuso la teoría del temperamento de doce tonos iguales –temperamento igual–.

EL EMBLEMA MUSICAL DEL REY DAVID DEDICADO A MARÍA ANA DE BAVIERA

Tres firmas de autores belgas migrados a Múnich en busca de trabajo aparecen en el grabado. En la lámina a mano izquierda, debajo, se escribe: «*Sereniss: Duc: Pictor. Petr: Candid Belg: pinxit*». La imagen está basada en la pintura de Peter de Witte o Peter Candid –nombre que empleó en Italia donde realizó su

30. ENRICO FUBINI: Madrid: La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo xx, Alianza Música, 2005, p. 143.

formación, hijo de un pintor y escultor en la corte de los Medici, Gilles de Witte—, fue pintor de la corte ducal de Guillermo V desde 1586 cuando dejó Florencia y, con posterioridad, de Maximiliano I. En *Annales de la Societe d'emulation pour l'etude de l'histoire des Antiquités de la Flandre*, de 1843, se describe brevemente el grabado compuesto desde la obra de Pierre de Witte donde se anota: «Les Sadeler ont gravé d'après lui plusieurs tableaux, dont voici la liste: 1°. David touchant la harpe, fait danser les anges, tandis que sainte Cécile dans les cieux jouant l'orgue, est accompagnée par anges. Petrus Candidus pinxit. Joan. Sadler sculps. Grand in-fol». ³¹ Así como en *Dictionnaire des artistes dont nous avons des estampes*, se nombra un grabado de P. Candidus: «David jouant de la harpe, accompagne par des Anges, gravé par Jean Sadeler, in-fol». ³²

En el centro inferior del dibujo se escribe: «SERENISS.^{mi} BAVARIAE DVCIS GVILIEL.^{mi} FILIAE D. MARIAE ANNAE & c.; dedicabat Celsitudinis Suae chalcographus Joan: Sadl: Belg». El grabador es Johan Sadeler, quien ostentó el cargo de calcógrafo del duque de Baviera, perteneciente a una exitosa familia de dibujantes, pintores y grabadores flamencos del siglo XVI y XVII extendida desde Bruselas hacia toda Europa. Uno de ellos, Phillip Sadeler, contrajo matrimonio con una de las hijas de Peter Candid, Regina. ³³ A Johan y Rafael, su hermano once años menor que él, se les encargó la serie de santos bávaros; Rafael llegó a ser el calcógrafo de la corte tras su hermano. Johan Sadeler dejará Múnich destino Italia donde muere en Venecia en agosto de 1600: «Er geht nach Italien und stirbt im Jahre 1600 in Venedig». ³⁴ Es de suponer que el grabado de David lo realizara mientras permaneció en la corte de Baviera antes de su marcha a Italia a partir de 1590. El grabado está dedicado a María Ana de Baviera hija de Guillermo V y Renata de Lorena, casada, en 1600, con Fernando II de Habsburgo.

El tercer autor belga es Orlando di Lasso cuyo nombre aparece en la partitura de la derecha: «Orland. Lass. Belg.», músico en la corte de Baviera al servicio de Guillermo V y de su padre Alberto V, este último coleccionista y sensibilizado en las artes, quiso rivalizar en capilla musical con el resto de Europa. Posteriormente los hijos de Lasso, músicos de oficio, ocuparían funciones para Maximiliano I.

Se data el grabado de Sadeler sobre la mitad de los años 50 de 1500 hasta 1600 —entre 1576 a 1600 según la Herzog August Bibliothek, y entre 1589-1594 en la Biblioteca Nacional de España, entre otras instituciones donde se

31. SOCIÉTÉ D'EMULATION POUR L'HISTOIRE ET LES ANTIQUITÉS DE LA FLANDRE OCCIDENTALE: *Annales de la Societe d'emulation pour l'etude de l'histoire des Antiquités de la Flandre*, tomo I, 2ª serie, Bélgica: Brujas, 1843, p. 24.

32. CARL HEINRICH VON HEINECKEN: *Dictionnaire des artistes dont nous avons des estampes*, tomo III, Leipzig: Chez Jean Gottlob Immanuel Breitkopf, 1789, p. 562.

33. PAUL JOHANNES RÉE: *Peter Candid. Sein Leben Und Seine Werke*, Leipzig: Verlag Von E. A. Seeman, 1885, p. 69.

34. *Ibidem*, p. 37.

alberga algún otro ejemplar—. Puesto que, a falta de documentación, desconocemos el año y el motivo por el cual se realiza la obra, y sabiendo que el grabado menciona al duque Guillermo V y lo dedica a su hija María Ana, es probable que Sadeler lo produjera antes de la abdicación del duque en 1597 y antes de su marcha a Italia en 1595.

El grabado de diseño multidisciplinar está regido por una construcción formal cuatripartita característica de la Emblemática musical. De tal manera, el *motto* queda constituido por el salmo que reza: «*Iuvenes et virgines senes cum iunioribus laudent nomen Domini*». ³⁵

El epigrama se corresponde con el texto de la música que clama: «*Laudent Deum, cithara, chori, vox, tuba, fides, cornu, organa. Alleluia*». La *imago*, configurada por todos los elementos icónicos, está dividida en tres registros pudiendo esta seguir el esquema tripartito boeciano sobre la música.

En el registro inferior preside la imagen la *música instrumental*, el rey David coronado y sedente entona los salmos –según el gesto de su boca entreabierta– acompañado por el punteo de un arpa de dieciocho cuerdas con el escudo del ducado de Baviera bruñido en la parte superior del capitel, mientras un grupo de ángeles bailan en círculo cogidos de la mano alrededor de él. El central, con una mirada pícaro, reclama la implicación del espectador en el juego. La representación de niños alados ha acompañado a temas clásicos de manera muy recurrente. Por lo general, se les suele encontrar asociados al amor, a la paz y a la alegría danzando en corro, tocando instrumentos musicales, en contexto, también, de óbito y participando en ritos báquicos relacionados con la tradición áulica. Este grupo de *putti* fue reproducido por Gerard de la Vallée en su lienzo conmemorativo a santa Cecilia pintado a partir de 1627.

En el registro intermedio, en significación de la *música humana*, dos ángeles a cada lado de la lámina portan sendas partituras con notación mensural compuesta por Orlando di Lasso. La música entona el salmo del epigrama que proclama la alabanza a Dios con diversos instrumentos musicales: la cítara, la voz, la tuba, la flauta, el cuerno y el órgano. La amplia producción de Lasso implicaba la composición de salmos, incluido este motete *Laudent deum*. El ángel a mano izquierda de la lámina sostiene el *Cantus* y el *Altus*, mientras que el ser alado de la derecha porta el *Tenor* y el *Bassus*. La distribución de las voces dista de la manera habitual en la que se escribían si estas hubiesen sido copiadas de un libro de coro impreso, donde el *Cantus* y el *Tenor* ocuparían en verso izquierdo y el *Altus* y el *Bassus* el recto del folio derecho. Este motete fue publicado en 1604 tras la muerte de Lasso en el volumen titulado *Magnum opus musicum*, –actualmente digitalizado en la Bayerische Staatsbibliothek–. Se trata de una revisión que hicieron sus hijos Rudolph di Lasso y Ferdinand di Lasso de todos los motetes de su padre,

35. (Salm 148,12).

ordenados por número de voces, desde dos voces hasta once.³⁶ Existe una diferencia entre la notación de la partitura impresa del *Magnum opus musicum* y la del emblema aquí estudiado. En este último, en la voz del *Tenor*, en la cadencia final del canto, aparecen las notas *breves* fa y do, mientras que en la versión del *Magnum* solo aparece la nota do en *maxima*.

El dibujo original de Peter Candid (fig. 2) no contemplaba dicha notación musical, aunque sí el escudo ducal, sin embargo, en la pintura conservada (fig. 3) escribe una parte incompleta del *Cantus* y otra del *Bassus* y elimina la heráldica.

En Múnich, Lasso iba a componer los salmos penitenciales y las *Lágrimas de san Pedro*. La obra *Dialoghi di Massimo Troiano: ne quali si narro le cose più notabili fatte...* relata con perfección la fastuosa boda real entre Guillermo V y Renata de Lorena en la que la música y Lasso son grandes protagonistas. Esta crónica establecida a modo de diálogo entre dos personajes, Marinio y Fortunio, nos da testigo de los compositores que más resonaban en la corte de Baviera: «Josquin, de Adriano, de Clemens non Papa, de Morales, de Cypriano, de algunos virtuosos de la capilla, y de otros infinitos autores antiguos, y modernos, pero las mas de las veces de Orlando Lasso».³⁷ El relato habla de un pomposo libro cuyos artífices en imágenes, historias, ornamentos, versos y música fueron Juan Mielich de Monico, Samuel Quiquelbergo, Nicolo Stopio y Cipriano Rore. Menciona otros dos libros compuestos a la boda del duque «de varia hieroglifica de ingeniosas emblemas, y de altas y dotas invenciones, de mas de que todo el testamento viejo, y nuevo seuce allí».³⁸ Continúa el diálogo diciendo: «MARINO. Que otras hay dentro? FORTUNIO. Los 7 Salmos Penitenciales, y el salmo que dize Laudate dominum de caelis à cinco, y el Gloria patri de todos, à 6. Compuestos por el famoso Orlando Lasso, y cierto estos tres libros son muy sontuosos».³⁹ Los narradores prosiguen describiendo la extensa capilla musical de un duque, sin duda amante de la música, capitaneada por Lasso. También nos informa de cómo se sirve la corte de la música, de tal manera que los cantantes interpretan cada mañana en la misa mayor y el sábado y las vigiliass de fiesta a vísperas: «Los instrumentos de flauta, los Domingos y días de fiesta alas vísperas y missa en compañía de cantores».⁴⁰ Las vihuelas de arco tocan

36. Los estudios de Horst Leuchtman advirtieron que la disposición de la magna obra también estaba ordenada según distintos escenarios: «Leuchtman observed that within each of the main categories based on the number of voices employed, the sons distributed the motets among four subcategories according to the type of text set: first, settings of celebratory texts that pay homage to dignitaries or commemorate events; second, settings of sacred texts ordered according to the Church year; third, settings of psalms or portions of psalms; and fourth, settings of poetic text.», en DAVID CROOK: *Orlando Di Lasso's Imitation Magnificats for Counter-Reformation Munich*, New Jersey: Princeton University Press, 1994, p. 49-50.

37. MASSIMO TROIANO: *Dialoghi di Massimo Troiano: ne quali si narro le cose più notabili fatte... tradotti nella lingva castigliana da M. Giovanni...*, Venecia: Bolognino Zaltieri, 1569, p. 41.

38. *Ibidem*, p. 43.

39. *Ibidem*.

40. *Ibidem*, p. 45.

en la mesa y durante la siesta tañen junto a violines, violones de arco, con clavicordio, pífano y citara, «y otros diferentes conciertos, que los de los instrumentos de flauta, suelen hacer con las bozes de cámara que cierto son muy sonoras».⁴¹ Troiano explica cómo la música acompaña en la mesa de la corte interviniendo Lasso durante el manjar:



Figura 2. Peter de Witte, *Elogio del rey David y santa Cecilia*, s.f., 329x245 mm, Rijks Museum

41. *Ibidem*.



Figura 3. Peter de Witte, *Oración a Dios del rey David y santa Cecilia*, s.f.,
Bonnenfantemuseum

Traydos los primeros manjares, después desentados todos a la mesa, y acquieta- do el primer tumulto que se hace con el sentar, los que tañen los instrumentos ora con cornamusas, ora con flautas, y otras veces con pifaros sacabuches y cornetos, hazen su oficio hasta los segundos, con canciones Francesas, y otras alegres obras. Despues Antonio Morari [tañe el tiple de la vihuela de brazo en la capilla musical ducal], y sus compañeros, con violines, y algunas veces con vihuelas de arco y con otros varios instrumentos, aora con canciones Francesas, ora con artificiosos motetes, y gentiles madrigales tañen hasta el ultimo servi- cio, y venidas las frutas M. Orlando con sus cantores a todos dexa el freno, que con suave y baxa boz hagan oyr las compositiones que cada dia de nuevo les pone adelante, y muchas veces con gran satisfacción del Duque, haze contar al- gunos hermosos quartos, y artificiosos tercios, de platicos y escogidos cantores, que puedo jurar a ver visto su excelencia dexar el comer, por oyrla armonía.⁴²

Orlando di Lasso fue respetado y reconocido en la corte de Baviera donde la música tuvo un papel principal tanto en el desarrollo de la vida pública, sagrada o popular, como en el ámbito privado. Pero no solo aparece la mú- sica de Lasso en la construcción emblemática del grabado de Sadeler sino que en el registro superior, merecedora de la gloria de Dios por su promesa de castidad matrimonial y su vida devocional, preside el concierto del cielo, el tipo iconográfico de santa Cecilia intérprete rodeada de ángeles músicos derivado del *Cantantibus organis*, conformando visualmente la tradición je- rarquizada tripartita de la música por Boecio con la *música mundana*. «La *Passio [sanctae Caeciliae]* de Cecilia consagra el relato de una joven virgen modelo de virtudes cristianas a seguir, que predica el Evangelio, convierte a un gran número de personas a la fe cristiana y afronta la suprema caridad del sacrificio».⁴³ La fama de la Leyenda Dorada hizo más popular a santa Cecilia y su ejemplo de vida.⁴⁴ El órgano que tañe la santa romana, atributo que la distingue, consta de dieciocho tubos y es activado por la acción de los fuelles desde detrás por las huestes angélicas. Sobre la segunda mitad del siglo XVI ciertos acontecimientos promovidos por el papado propiciaron la difusión de la imagen de santa. Gregorio XIII proclamó a santa Cecilia patrona de la música y, por tanto, de los músicos en 1584, estableciendo el veintidós de noviembre como su día; un año después, Sixto V en la *Bula Rationi Congruit* inaugura la Congregación de santa Cecilia y san Gregorio declarándolos pro- tectores del arte del sonido; más adelante el papa Clemente VIII, en 1599, mandará dar de nuevo sepultura a la santa,⁴⁵ desde que supuestamente se ex-

42. *Ibidem*, pp. 45-46.

43. CANDELA PERPIÑÁ: «Cecilia y su patronazgo musical», en RAFAEL GARCÍA MAHÍQUES (dir.): *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana 4. Los ángeles III. La música del cielo*, Madrid: Encuentro, 2018, p. 587.

44. JOHN A. RICE: *Saint Cecilia in the Renaissance. The Emergence of a Musician Icon*, Chicago: University of Chicago Press, 2022.

45. PERPIÑÁ: *Cecilia y su patronazgo*.

trajera el cuerpo del complejo calixtiano. De esta manera, la música quedaba representada en alabanza a Dios *a manos* de una mujer pura, piadosa y caritativa, ejemplo a seguir por cualquier cristiano.

La orquesta que acompaña a la santa está bastante completa, ángeles tañedores sobre nubes exponen una gran diversidad de instrumentos y cantan sus alabanzas a Dios. Un contrabajo destaca en primer plano a la izquierda de David, reposado, como es de costumbre, sobre el cuerpo y rodilla izquierda de un ángel que presiona las cuerdas contra el mástil en las posiciones altas y las frota sujetando el arco a la manera alemana. Se trata además de un contrabajo de cinco cuerdas, es decir, con una cuerda adicional, según se aprecia en la imagen, afinada comúnmente en Do. Este ángel fija su mirada como sería natural en el órgano de santa Cecilia, instrumento que a modo de bajo continuo realizaba la armonía del bajo cifrado. El siguiente instrumento que se aprecia tras el *basso* es de la familia del viento metal, un trombón de varas que el intérprete alado ejecuta deslizando la pieza de metal con su mano derecha mientras insufla la boquilla. Tras de él, en un registro superior, otro ángel dirige su mirada hacia el cielo y toca un cordófono frotado, un violín cuyo clavijero plano y lobulado sin voluta se asemeja a los de estética medieval.

El grupo de ángeles músicos enfrentados al grupo anteriormente descrito tañen, el del registro más cercano al espectador, fijando su mirada en la interpretación del rey David, un laúd del cual asoma, debido a la posición ladeada del ángel, la caja de resonancia en forma curvada y el clavijero reclinado hacia detrás. El laúd y en general cualquier cordófono se asemeja a la templanza. Fija en él su vista un ángel que hace sonar un instrumento que no podía faltar, un aerófono de cuerpo curvado tallado de forma hexagonal denominado *cornetto*. Este instrumento fue muy representado en la tradición medieval y se le asocia con actividades distintas como la guerra, la heráldica, la llamada en general y, en lo que interesa a este estudio, al culto hebraico:

Es el gran instrumento de viento [el cuerno] el que se convierte en símbolo del poder por excelencia. Destaca su aparición en el traslado del Arca de la Alianza ordenado por el rey David (1 Cro 15,28) pero también es mencionado en relación con la guerra y la trasmisión de mandatos y mensajes de alerta (2S 18,16; Jb 39, 24-25; Jr 4,19-21). El pueblo de Israel también usaba una tipología específica para sus ceremonias y celebraciones religiosas: se trata del *shofar*, aerófono natural construido a partir de un cuerno de carnero y que todavía hoy en día es utilizado en la liturgia de la sinagoga. Uno de los mejores ejemplos de la aparición de *shofar* es el traslado del Arca de la Alianza [(fig. 4)], para la cual David ordena un gran despliegue musical de danzas, voces e instrumentos de todo tipo [...].⁴⁶

46. RAFAEL GARCÍA MAHÍQUES: «Los Ángeles, la armonía de las esferas y la música», en RAFAEL GARCÍA MAHÍQUES (dir.): *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana 4. Los ángeles III. La música del cielo*, Madrid: Encuentro, 2018, p. 11.



Figura 4. Maarten de Vos, *David danza ante el Arca de la Alianza*, s.f., 227x198 mm, Staats-und Universitätsbibliothek Hamburg

En cuanto a las voces que entonan el canto aparecen entre el cuerno y el laúd dos ángeles, uno sostiene la *particella* de la polifonía vocal mientras que el otro a su lado mira el mástil del cordófono marcando el *tactus* con su mano derecha alzada. El *tactus* comúnmente presente en la mayoría de los programas iconográfico-musicales es un pulso regular que se indicaba con el movimiento de la mano del cantor abajo o arriba, por tanto, de manera visible.

Son muchas las imágenes conceptuales del rey David con lira o arpa y santa Cecilia con instrumento de tecla, generalmente un órgano, en un mismo programa visual en relación con la interpretación de la música en la liturgia sagrada. De tal manera, encontramos ejemplos como el del lienzo de Lattanzio Niccoli de 1640 o el dibujo de Crispin van den Broeck. Pero la

parte superior de la lámina de *Candid* o *Sadeler* con el mismo tipo iconográfico y mismo esquema compositivo de Cecilia intérprete rodeada de ángeles músicos continuó en la obra de diferentes artistas. Autores como Giovanni Battista Paggi hicieron un dibujo prácticamente idéntico. Otto Van Veen no solo se inspiró en la parte superior de la composición, sino que además sendos *putti* sustentaban partituras con notación mensural (fig. 5) en una pintura en la iglesia de san Jacobo, en Amberes. Hans Rottenhammer quien también trabajó como pintor en Múnich, emprendió una copia directamente de la pintura de *Candid* sin notación musical, como la del español Eugenio Orozco. Sin embargo, otros pintores como fue Maerten de Vos introdujeron música notada sin ser la original de Lasso. No solo en el ámbito pictórico se reprodujo el grabado de *Sadeler* sino que, como resalta Will Kimbal (2010)⁴⁷ en su estudio sobre trombones en los programas iconográficos, artistas como Christoph Lencker lo reprodujeron en un relieve de plata o Grinling Gibbons quien realizó una talla en madera de boj para la caja de un órgano, incluso con la notación incisa de Lasso pero sin el texto del motete, aunque la partitura que sustenta el ángel de la derecha no se corresponde con la del grabado (fig. 6).

El dominio entero de la religión católica sobre la corte bávara conduciría a los gobernadores a elevar los objetos culturales a la categoría de espacios idóneos para el discurso político, piadoso y poético, como impresiones y espejos de su propia conciencia que promulgaba el pensamiento contrarreformista, empleando como herramienta el poder de la imagen y la palabra.

David, prefiguración de Cristo, era habitual que apareciese en los programas visuales con contenido moral. Como rey salmista es tañedor de un arpa que le acompaña al cantar la melodía de salmos que él mismo compone tras su penitencia y arrepentimiento a Dios, capaz de vencer las potencias del mal y tentaciones de una falsa belleza con su facultad hechizadora, gracias a su habilidad y presencia musical con la que implica el binomio palabra-música. La imagen de David centrado, cantando a la vez que tañe el arpa, es deudora de los esquemas compositivos de los programas visuales sobre Orfeo rodeado de animales, generalmente emplazado en el medio de la escena. Pero en el programa visual estudiado los que ingenuos y joviales se sienten encantados con la música del rey son un grupo de *putti* que traen más a la memoria a un coro danzante imbuido por un aulós dionisiaco, recordándonos en la mirada del *putto* al espectador el más allá de las formas aparentes, una ficta realidad basada en la gloria de la belleza peligrosa que debemos tener presente. El arpa adopta un carácter ético-social propio del mundo griego, siendo su tañer civilizador y útil por tener una finalidad a través de su factor educativo.

47. WILL KIMBAL: «Paper, Canvas, Stone, Silver, Wood, and Glass: St. Cecilia Trombone Image in Many Forms», en <https://kimballtrombone.com/2010/06/15/st-cecilia-trombone-image-takes-many-forms/>, 2010 [Consultado el 05-09-2022].

El *ethos* griego producía afectos capaces de modificar el comportamiento de las personas según el modo musical ejecutado y la expresión de un carácter determinado. De tal manera, el motete de Lasso está compuesto bajo el hexacordo blando o *molle*, comenzando por la nota fa e incluye la nota si bemol (*be molle* –bemol–), el cual expresa suavidad. La música, por tanto, a través de la prefiguración de Cristo es una herramienta para instituir la ley de Dios, porque ella misma es su creación.



Figura 5. Otto Van Veen y Hans I Snellinck, *Nuestra señora rodeada de ángeles*, s.f., 208x160 cm, Iglesia de Santiago, Amberes.



Figura 6. Grinling Gibbons, *El rey David y santa Cecilia*, 1669, Fairfax House

Pero a la vez, el soberano sedente en medio de la escena es el rey penitente. Aunque es frecuente encontrar al rey David ladeado tañendo el arpa o lira, y con ella retirada en el suelo, con corona o sin ella postrada a su lado, evocando al cielo en el tipo iconográfico conceptual de David penitente; el grabado aquí estudiado podría significarnos la penitencia de un monarca cristiano referido análogamente tanto al rey David como al duque de Wittelsbach. Por un lado, la expansión de los Ejercicios Espirituales ignacianos en la corte de Baviera, en especial en el practicante Guillermo V, acérrimo a la orden más que ningún otro monarca de Múnich, llegando a endeudarse por los préstamos a los jesuitas, proponían un método donde la oración y la meditación tenían como objetivo la depuración o purga y la purificación o catarsis emocional como medicina ética para reconstruir el yo interior. Por otro lado, de manera premonitoria existía una correspondencia con el héroe mítico, quien se retiró implorando perdón afligido por haber incumplido la ley de Dios con el anuncio de Natán no sin antes aconsejar a su hijo Salomón quien debía sucederle. Por su parte, de similar manera, Guillermo V advertido de la situación económica a la que podría llegar, finalmente abdicaría tras el sofoco en torno a la ruina en la tesorería del Estado bávaro en el nuevo elector, su hijo Maximiliano I de Wittelsbach, adalid en la Guerra de los Treinta Años y apoyo de la casa de Austria. Guillermo se retiraría al chartreuse de Prüll o cartuja de Ratisbona donde terminó su vida en oración y recogimiento.

María Ana todavía no había contraído matrimonio hasta 1600 –año en el que su hermano Maximiliano I fue elegido caballero de la orden del Toisón de Oro– con su primo Fernando II de Habsburgo, futuro emperador del Sacro Imperio Romano. Por tanto, María Ana, hija del llamado *Piadoso*, educada en el jesuitismo y de profunda vida devocional, podría encarnar a santa Cecilia, con todas sus virtudes, en su papel de perfecta mujer cristiana. En este sentido, el lema de la construcción emblemática reza: «*Iuvenes et virgines senes cum iunioribus laudent nomen Domini*». ⁴⁸ En *Oratio In nuptis serenissimorum principum sereniss: Ferdinandi Archiducis Austriae...* (fig. 7) ⁴⁹ se conmemora la boda celebrada el 23 de abril de 1600, ensalzando las cualidades de ambos cónyuges, Fernando como gran sereno y defensor de la religión católica, al igual que su esposa María Ana, ejemplo de mujer de extraordinarias virtudes.

48. (Salm 148,12).

49. GEORGIO GUALTERIO: *Oratio In nuptis serenissimorum principum sereniss: Ferdinandi Archiducis Austriae, Ducis Burgundiae, Styriae, Carinthiae, Carniola, & c. Et Serenissimae MARIAE ANNAE Ducis vtrusque; Bauariae, Palatinae Rheni, & c.*, Grecia: Georgius Vuidmanstadius, 1600.

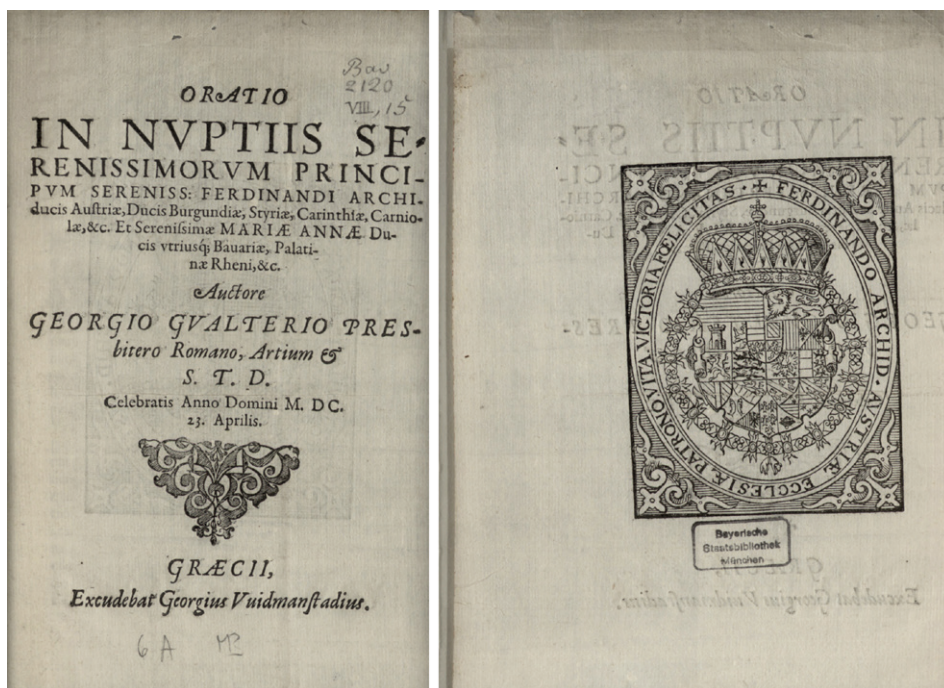


Figura 7. Georgio Gualterio, *Oratio In nuptis serenissimorum principum sereniss: Ferdinandi Archiducis Austriae...*, 1600, Bayerische Staatsbibliothek

CONCLUSIONES

La necesidad de erradicar los males que afligían a la Iglesia con el protestantismo reclamaba con urgencia poner fin a toda causa pretenciosa de apostasía contra la doctrina católica. Los monarcas bávaros educados en el jesuitismo promovieron la unión del imperio alemán bajo la bandera del catolicismo para remediar el quiebre de una Europa agitada e inestable en la que se estaba amenazando la integridad de la fe. La corte bávara intentó defenderse de las críticas de los protestantes a la penitencia, de manera que la Iglesia de la contrarreforma estableció la forma tripartita de la penitencia: contrición, confesión y satisfacción. Esta revisión de la conciencia a través de la expiación era la dirección espiritual a la que trasladaba el grabado de Johan Sadeler poniendo en juego el sentido de la vista y del oído para evocar nuestros afectos. El emblema musical planteaba conexiones significantes entre la monarquía bávara y el rey de Israel y de Judá.

El duque, que desde el inicio de su gobierno se caracterizó por la purga del protestantismo en la propia corte bávara, practicante de los Ejercicios

Espirituales, examinaba su conciencia por medio de la oración, meditación y penitencia cuyo objetivo era la depuración mediante la catarsis emocional.

Guillermo V y el regente arpista eran buenos gobernadores representados en el emblema a través de la templanza de la música, pero también ambos eran monarcas cristianos penitentes. El duque, que desde el inicio de su gobierno se caracterizó por la purga del protestantismo en la propia corte bávara, practicante de los Ejercicios Espirituales, examinaba su conciencia por medio de la oración, meditación y penitencia cuyo objetivo era la depuración mediante la catarsis emocional. El esplendor cultural del que se hizo rodear lo llevaría a arruinar al Estado teniendo que abdicar. El rey David era capaz de templar con el sonido de sus cuerdas y producir en el oyente un éxtasis de limpieza interior. En el final de sus tiempos se vio obligado a abdicar, retirándose a componer salmos y obras ascéticas de piedad. En relación con su semejanza con Orfeo, la música, capaz de evocar emociones, no solo aludía con el punteo de las cuerdas a la soberanía del orden, la templanza y el buen gobierno, sino que la misma capacidad sobre quien la escuchaba podía tentar a cualquier alma. El ángel con su mirada fija en el espectador nos sugiere ambas posibilidades: por un lado, nos anima a participar en la uniformidad y la virtud de la prudencia, y, por otra parte, nos advierte del libre juego del encanto. Sin embargo, la música mundana nos devuelve al camino recto. Esta es presidida por el tipo iconográfico de santa Cecilia intérprete rodeada de ángeles músicos, en cuya representación no podía faltar el orden del cielo en la mano de un ángel marcando el *tactus*, asemejado por los teóricos medievales al latir del corazón humano.

Soberanos cristianos a la vez que príncipes renacentistas, los de Wittelsbach no escatimaron en exquisiteces culturales, haciéndose rodear de los más reputados artistas que con sus movi­lidades geográficas llegaron a la corte bávara en busca de mecenazgo impregnados de las novedades y nuevos espíritus creativos. Fiel reflejo de esto son las tres firmas que aparecen en el grabado dedicado a la futura mujer de Fernando II de Habsburgo e hija de Guillermo V, Johan Saleder, Orlando di Lasso y Peter Candid, quienes estaban trabajando al servicio de la corte bávara en esos años. María Ana de Baviera, duquesa consorte de Estiria, de Carintia y de Carniola, aunque desgraciadamente mujer olvidada por la Historiografía, educada en las artes y en la más pura piedad cristiana, recibe este grabado, construido bajo los principios formales de la Emblemática musical, asemejando su vida a la de la santa romana que preside el concierto del cielo como ejemplo de virtudes cristianas.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVARO ZAMORA, MARÍA ISABEL; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, JAVIER; FERMÍN CRIADO MAINAR, JESÚS (coords.): *La arquitectura jesuística, Simposio Internacional de la arquitectura jesuística*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico C.S.I.C., 2012.
- ASENSIO, JUAN CARLOS: *El canto gregoriano. Historia, liturgia, forma*, Madrid: Alianza Música, 2003.
- BERGQUIST, PETER: *Orlando di Lasso Studies*, New York: Cambridge University Press, 2006.
- CORVISIER, ANDRÉ: *Historia Moderna*, Madrid: Labor, 1977.
- CROOK, DAVID: *Orlando Di Lasso's Imitation Magnificats for Counter-Reformation Munich*, New Jersey: Princeton University Press, 1994.
- DOMÉNECH GARCÍA, SERGI: «'Lamentos al son del arpa'. La imagen del rey David penitente en la pintura valenciana del Barroco», *Boletín de Arte*, nº 36, Málaga: Universidad de Málaga, 2015, pp. 73-83.
- DONET DONET, LEONARDO: «Iconografía del Rey David», Tesis Doctoral, Valencia: Universitat de València, 2018.
- FISHER, ALEXANDER J.: «'Per mia particolare devotione': Orlando di Lasso's Lagrime di San Pietro and Catholic Spirituality in Counter-Reformation Munich», *Journal of the Royal Musical Association*, 2009, pp. 132-2.
- *Music, Piety and Propaganda. The Soundscapes of Counter-Reformation Bavaria*, New York: Oxford University Press, 2014.
- GARCÍA MAHÍQUES, RAFAEL: «Los Ángeles, la armonía de las esferas y la música», en RAFAEL GARCÍA MAHÍQUES (dir.): *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana 4. Los ángeles III. La música del cielo*, Madrid: Encuentro, 2018.
- GODWIN, JOSCELYN: *Armonía de las esferas*, Girona: Atalanta, 2009.
- GUALTERIO, GEORGIO: *Oratio In nyptis serenissimorum principum sereniss: Ferdinandi Archiducis Austriae, Ducis Burgundiae, Styriae, Carinthiae, Carniola, & c. Et Serenissimae MARIAE ANNAE Ducis vtriusque; Bauariae, Palatinae Rheni, & c.*, Grecia: Georgius Vuidmanstadius, 1600.
- HEINECKEN, CARL HEINRICH VON: *Dictionnaire des artistes dont nous avons des estampes*, tomo III, Leipzig: Chez Jean Gottlob Immanuel Breitkopf, 1789.
- KIMBAL, WILL: «Paper, Canvas, Stone, Silver, Wood, and Glass: St. Cecilia Trombone Image in Many Forms», en <https://kimballtrombone.com/2010/06/15/st-cecilia-trombone-image-takes-many-forms/>, 2010 [Consultado el 05-09-2022].
- LÓPEZ-PELÁEZ CASELLAS, M^a PAZ: «Mitología, música y emblemática», Tesis doctoral, Jaén, Universidad de Jaén, 2006.

- MORÁIS MORÁN, JOSÉ ALBERTO: «La efigie esculpida del Rey David en su contexto iconográfico. Una poética musical para la “Apotheosis” Celestial en la portada del Cordero de San Isidoro de León», en ETELVINA FERNÁNDEZ GONZÁLEZ (coord.): *Imágenes del poder en la Edad Media. Estudios in memoriam del profesor Dr. Fernando Galván Freile*, Tomo II, León: Universidad de León, 2011, pp. 355-374.
- PERPIÑÁ, CANDELA: «Cecilia y su patronazgo musical», en RAFAEL GARCÍA MAHÍQUES (dir.): *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana 4. Los ángeles III. La música del cielo*, Madrid: Encuentro, 2018.
- RÉE, PAUL JOHANNES: *Peter Candid. Sein Leben Und Seine Werke*, Leipzig: Verlag Von E. A. Seeman, 1885.
- RICE, JOHN A.: *Saint Cecilia in the Renaissance. The Emergence of a Musician Icon*, Chicago: University of Chicago Press, 2022.
- RODRÍGUEZ MOYA, INMACULADA Y MÍNGUEZ CORNELLES, VÍCTOR: *El retrato de poder*, Castellón: Universitat Jaume I, 2019.
- SEGUÍ, MONTIEL: «El emblema musical de la vanitas en el tratado instrumental de Luis Venegas de Henestrosa», *Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual* 13, 2021, pp. 7-23.
- SOCIÉTÉ D'EMULATION POUR L'HISTOIRE ET LES ANTIQUITÉS DE LA FLANDRE OCCIDENTALE: *Annales de la Societe d'emulation pour l'etude de l'histoire des Antiquités de la Flandre*, tomo I, 2ª serie, Bélgica: Brujas, 1843.
- TROIANO, MASSIMO: *Dialoghi di Massimo Troiano: ne quali si narro le cose più notabili fatte...tradotti nella lingua castigliana da M. Giovanni...*, Venecia: Bolognino Zaltieri, 1569.

CURRÍCULA DE LOS AUTORES

JESÚS SÁNCHEZ ALGUACIL
(UNIVERSIDAD DE MURCIA)

Graduado en Historia por la Universidad de Murcia; Máster en Historia y Patrimonio Histórico por la Universidad de Murcia; Máster en Arqueología Profesional y Gestión del Patrimonio Integral por la Universidad de Alicante. Autor del libro *Poblamiento y epigrafía romana de Caldas de Montbui (Vallés Oriental, Barcelona) ss. II a.C.- II d.C.*

LUIS ALCALÁ-GALIANO
(UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA)

La investigación de Luis Alcalá-Galiano se centra en el retrato decimonónico desde una perspectiva tanto nacional como internacional. Cree que es posible arrojar luz sobre cada retrato, que no solo muestra al modelo, sino que también oculta al artista. Al mismo tiempo, dedica sus esfuerzos a explorar la interacción entre lo visual y lo escrito, concretamente durante la poesía inglesa del siglo XIX. Teniendo la Historia del Arte como principal formación, también es un apasionado de las lenguas y culturas extranjeras.

ISABEL ESCALERA FERNÁNDEZ
(UNIVERSIDAD DE VALLADOLID)

Graduada en Historia del Arte por la Universidad de Valladolid. Ha realizado el Máster Europa y el Mundo Atlántico: Poder, Cultura y Sociedad. En la actualidad disfruta de un contrato predoctoral de la Universidad de Valladolid. Su línea de investigación se centra en la joyería de la Edad Moderna, principalmente en el entorno de los Reyes Católicos. Recientemente ha realizado una estancia de investigación en The Courtauld Institute of Art, en Londres.

Asimismo, los resultados de su investigación se han difundido en congresos como Vestir a una dama. El traje de corte el espejo en que se mira el poder.

JOSÉ ELOY HORTAL MUÑOZ
(UNIVERSIDAD REY JUAN CARLOS)

Licenciado en Historia Moderna y Contemporánea (1997) e Historia del Arte (1999) en la UAM, universidad donde también defendió su doctorado en 2004 con calificación de sobresaliente *cum laude*. Trabaja como profesor en la URJC desde 2009. Sus principales trabajos incluyen las monografías *Las guardas reales de los Austrias hispanos* (Madrid, 2013); y *Los asuntos de Flandes. Las relaciones entre las Cortes de la Monarquía Hispánica y de los Países Bajos durante el siglo XVI* (Saarbrücken, 2011); así como la co-dirección de varios volúmenes colectivos como *A Constellation of Courts. The Households of Habsburg Europe, (1555–1665)* (Lovaina, 2014), con René Vermeir y Dries Raeymaekers; y *La Casa de Borgoña: la Casa del rey de España* (Lovaina, 2014), con Félix Labrador Arroyo.

MONTIEL SEGUÍ BALAGUER
(UNIVERSITAT DE VALÈNCIA)

Graduada en Música por la Universidad Internacional de La Rioja; graduada en Historia del Arte por la Universitat de València. Realizó el Máster Universitario en Investigación Musical en la Universidad Internacional de La Rioja y el Máster Universitario en Historia del Arte y Cultura Visual en la Universitat de València. Actualmente es Personal Investigador en Formación en el Departamento de Historia del Arte de la Universitat de València donde realiza el doctorado en Historia del Arte. Forma parte del grupo APES. Estudió en Cultura Visual de la Universitat de València, configurado a partir de la concesión del proyecto I+D Imagen y Cultura (GV-167-09).

REVISORES DE ESTE NÚMERO

Santiago Arroyo Esteban (Universidad Complutense de Madrid)
Juncal Caballero (Universitat Jaume I)
Rosa María Cid López (Universidad de Oviedo)
Pedro David Conesa Navarro (Universidad de Murcia)
Sergi Doménech García (Universitat de València)
Luc Duerloo (University of Antwerp)
Ferran Escrivà Llorca (Universidad Internacional de Valencia)
Raymond Fagel (University of Leiden)
Juan José Ferrer Maestro (Universitat Jaume I)
Francisco de Borja Franco Llopis (Universidad Nacional de Educación a Distancia)
Rafael Gil Salinas (Universitat de València)
Rosa Isusi Fagoaga (Universitat de València)
Ángel Justo Estebanz (Universidad de Sevilla)
Christiane Kunst (Universität Osnabrück)
Juan Monterroso Montero (Universidad de Santiago de Compostela)
Fernando Moreno Cuadro (Universidad de Córdoba)
María Ordiñana Gil (Universidad Internacional de Valencia)
Diana Pelaz (Universidad de Santiago de Compostela)
Carles Rabassa Vaquer (Universitat Jaume I)
Manuel Rivero Rodríguez (Universidad Autónoma de Madrid)
Oskar J. Rojewski (University of Silesia in Katowice - Universidad Rey Juan Carlos)
Ramón Santonja Alarcón (Universidad de Alicante)
Rosa Sanz Serrano (Universidad Complutense de Madrid)
Mirosława Sobczyńska-Szczepańska (Uniwersytet Śląski w Katowicach)
Miguel Taín Guzmán (Universidad de Santiago de Compostela)

Contribuciones para *Potestas*

CONSIDERACIONES GENERALES. POLÍTICA EDITORIAL

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

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

PUBLICACIÓN DE ORIGINALES

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

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

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

FORMATO DEL TEXTO

Texto:**Fuente:**

Texto: Times New Roman, tamaño 12.

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

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

Párrafo:

Sangría especial: primera línea en 0,5.

Espaciado: 1,5.

Comillas: se utilizarán para las citas de menos de tres líneas las comillas angulares («»).
Citas largas: cuando la cita textual sea de más de tres líneas se sangrará el texto y se utilizará la fuente Times New Roman, tamaño 11.

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

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

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

BIBLIOGRAFÍA EN LAS NOTAS A PIE DE PÁGINA:

Fuente: Times New Roman, tamaño 10.

Párrafo:

Sangría especial: primera línea en 0,5.

Espaciado sencillo.

Libro:

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

Capítulo de libro:

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

Revista:

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

Documento:

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

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

BIBLIOGRAFÍA FINAL:

Fuente: Times New Roman, tamaño 12.

Párrafo:

Espaciado sencillo.

Libro:

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

Capítulo de libro:

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

Revista:

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

Documento:

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

ILUSTRACIONES, PLANOS Y GRÁFICOS:

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

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

EVALUACIÓN:

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

Submissions to *Potestas*

GENERAL CONSIDERATIONS FOR SUBMITTING PAPERS

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

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

PUBLICATION POLICY

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

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

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

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

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

SUBMISSION GUIDELINES

Text:**Typeface:**

Font and size: Times New Roman, point 12.

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

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

Paragraph indents:

Indentation: first line 0.5

Spacing indents: 1.5

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

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

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

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

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

BIBLIOGRAPHY AND BIBLIOGRAPHICAL REFERENCES

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

BIBLIOGRAPHY AT THE NOTES:

Font: Times New Roman, point 10.

Paragraph indent:

Indentation: first line 0.5

Line spacing: single.

Book:

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

Book chapter:

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

Journal:

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

Document:

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

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

END BIBLIOGRAPHY:

Font: Times New Roman, point 12.

Paragraph indent:

Line spacing: single.

Book:

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

Book chapter:

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

Journal:

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

Document:

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

ILLUSTRATIONS, MAPS AND GRAPHICS:

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

REVIEW PROCESS:

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

Beiträge für *Potestas*

GRUNDSÄTZLICHE ÜBERLEGUNGEN. VERLAGSPOLITIK

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

VERÖFFENTLICHUNG VON ORIGINALBEITRÄGEN

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

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

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

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

Ferner ist ein kurzer Lebenslauf von maximal zehn Zeilen Umfang in der Sprache des Aufsatzes einzureichen.

TEXTGESTALTUNG

Haupttext:

Schriftart:

Text: Times New Roman, Schriftgröße 12.

Kapitelüberschriften: Times New Roman, Schriftgröße 12, fett und in Kapitälchen.

Beschriftung von Bildern oder Grafiken: Times New Roman, Schriftgröße 10.

Absatz:

Einzug: erste Zeile um 0,5 cm.

Zeilenabstand: 1,5-zeilig.

Anführungszeichen: für Zitate von weniger als drei Zeilen werden eckige Anführungszeichen verwendet («»).

längere Zitate: Ein Zitat, das die Länge von drei Zeilen überschreitet, erhält in Times New Roman, Schriftgröße 11, einen eigenen Absatz.

Abkürzungen: Die Abkürzungen müssen im gesamten Text einheitlich verwendet werden und leicht aufzulösen sein. Falls notwendig enthält der Aufsatz am Ende des Textes eine Erklärung der Abkürzungen.

Kursive: Kursivschrift wird nur zur Hervorhebung fremdsprachiger Worte oder Wendungen eingesetzt; für Zitate, einzelne Worte oder Wendungen in der Sprache des Aufsatzes werden eckige Anführungszeichen verwendet («»).

BIBLIOGRAFISCHE ANGABEN

Bibliographische Angaben werden in den Fußnoten gemacht und in einem Literaturverzeichnis am Ende des Aufsatzes gesammelt. Das Format der Angaben in Fußnoten und Literaturverzeichnis ist folgendes:

BIBLIOGRAFISCHE ANGABEN IN DEN FUSSNOTEN:

Schriftart: Times New Roman, Schriftgröße 10.

Absatz:

Einzug: erste Zeile um 0,5 cm.

Zeilenabstand: 1,5-zeilig.

Monografie:

NAME UND VORNAME DER AUTORIN/DES AUTORS (in Kapitälchen): *Titel des Buchs*, Verlag, Erscheinungsort, Erscheinungsjahr, Seitenzahlen, auf die sich der Verweis bezieht (jeweils durch Komma getrennt).

Kapitel eines Buches/Aufsatz in einem Sammelband:

NAME UND VORNAME DER AUTORIN/DES AUTORS: «Titel des Aufsatzes», in NAME UND VORNAME DER AUTORIN/DES AUTORS (Hrsg.): *Titel des Buchs*, Verlag, Erscheinungsort, Erscheinungsjahr, Seitenzahlen, auf die sich der Verweis bezieht (jeweils durch Komma getrennt).

Aufsatz in einer Zeitschrift:

NAME UND VORNAME DER AUTORIN/DES AUTORS: «Titel des Aufsatzes», in *Titel der Zeitschrift*, Verlag, Erscheinungsort, Erscheinungsjahr, Seitenzahlen, auf die sich der Verweis bezieht (jeweils durch Komma getrennt).

Dokument/Archivalie:

NAME UND VORNAME DER AUTORIN/DES AUTORS (sofern vorhanden): «Titel des Dokuments» (falls vorhanden). Datum. Name der Sammlung: Sigel oder Aktenzeichen. Institution, in der sich das Dokument befindet.

Weitere Verweise auf bereits genannte Werke erfolgen in den Fußnoten in abgekürzter Form (NAME (in Kapitälchen), *Kurztitel* (kursiv), Seiten (p. oder pp.); um Verwechslungen zu vermeiden, dürfen die Wendungen *loc. cit.* und *op. cit.* nicht verwendet werden; die Verwendung von *ibid.* oder *ibidem*, die ggf. stets hervorgehoben werden müssen (d. h. kursiv gesetzt werden), ist strikt auf Fälle zu beschränken, in denen wiederholte Verweise unmittelbar aufeinander folgen.

LITERATURVERZEICHNIS:

Schriftart: Times New Roman, Schriftgröße 12.

Absatz:

Einfacher Zeilenabstand

Monographie:

NAME UND VORNAME DER AUTORIN/DES AUTORS (in Kapitälchen): *Titel des Buchs*, Verlag, Erscheinungsort, Erscheinungsjahr, Seitenzahlen, auf die sich der Verweis bezieht (jeweils durch Komma getrennt).

Kapitel eines Buches/Aufsatz in einem Sammelband:

NAME UND VORNAME DER AUTORIN/DES AUTORS: «Titel des Aufsatzes», in NAME UND VORNAME DER AUTORIN/DES AUTORS (Hrsg.) *Titel des Buchs*, Verlag, Erscheinungsort, Erscheinungsjahr, Seitenzahlen, auf die sich der Verweis bezieht (jeweils durch Komma getrennt).

Aufsatz in einer Zeitschrift:

NAME UND VORNAME DER AUTORIN/DES AUTORS: «Titel des Aufsatzes», in *Titel der Zeitschrift*, Verlag, Erscheinungsort, Erscheinungsjahr, Seitenzahlen, auf die sich der Verweis bezieht (jeweils durch Komma getrennt).

Dokument/Archivalie:

NAME UND VORNAME DER AUTORIN/DES AUTORS (sofern vorhanden): «Titel des Dokuments» (falls vorhanden). Datum. Name der Sammlung: Sigel oder Aktenzeichen. Institution, in der sich das Dokument befindet.

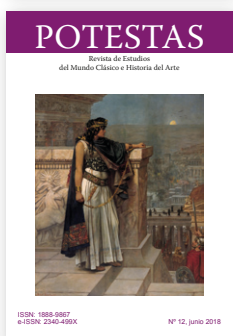
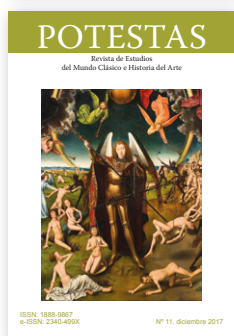
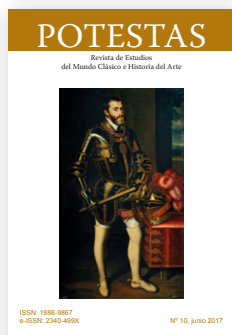
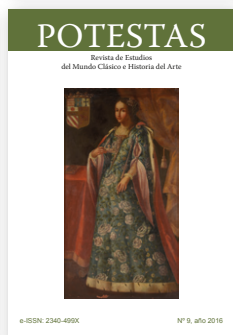
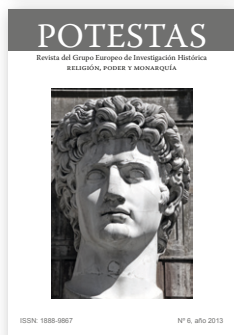
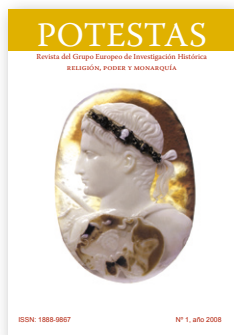
ABBILDUNGEN, PLÄNE UND GRAFIKEN:

Die Abbildungen, Grafiken, Pläne oder Illustrationen müssen je einzeln in digitalem Format auf die Plattform OJS hochgeladen werden, mit übereinstimmender Nummerierung wie im Text sowie inklusive eines Dokuments, das die Informationen über die Bildunterschriften enthält. Die Bildunterschriften müssen im Rahmen des Möglichen folgende Informationen enthalten: Urheber des abgebildeten Werks, *Titel des Werks* (kursiv), Datum, Material und Aufstellungsort. Die minimale Bildauflösung beträgt 300 dpi bei einer Bildgröße von 12 x 17 cm, mögliche Dateiformate sind TIFF oder JPEG.

EVALUATION:

Eingegangene Aufsätze werden durch zwei auf das Themengebiet spezialisierte externe Gutachterinnen/Gutachter einer anonymisierten Evaluation unterzogen. Die Veröffentlichung kann von der Übernahme der im Rahmen des Evaluationsprozesses gemachten Änderungsvorschläge bzw. Hinweise abhängen, über die die Autoren gegebenenfalls umgehend informiert werden.

Números publicados



Colección Biblioteca Potestas

Como parte de un proyecto editorial global junto con la *Revista Potestas. Estudios del Mundo Clásico e Historia del Arte*, se puso en marcha en el año 2003 la Biblioteca Potestas. Se trata de una colección de libros publicado por el Servei de Publicacions de la Universitat Jaume I. La colección publica monografías o libros colectivos que aborden en profundidad la relación entre el poder, la religión, la monarquía, desde una perspectiva amplia histórica y artística, por lo que deben encuadrarse dentro de las disciplinas de Historia e Historia del Arte y todas sus especialidades. La Biblioteca Potestas cuenta con un amplio comité asesor con especialistas en dichos ámbitos nacionales e internacionales que garantiza la calidad de los originales y el proceso editorial dentro de los estándares de calidad científicos con revisión por pares ciegos. Las propuestas de publicación han de gestionarse a través de la editorial universitaria y siguiendo las normas de presentación de originales de la *Revista Potestas*.



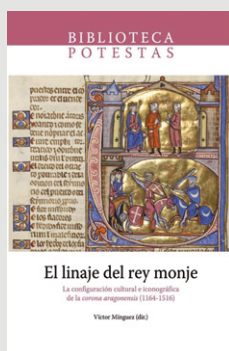
El espejismo del bárbaro. Ciudadanos y extranjeros al final de la Antigüedad, ed. David Hernández de la Fuente, David Álvarez Jiménez y Rosa Sanz Serrano, Biblioteca Potestas, número 1, Universitat Jaume I, 2013.



Los Habsburgo. Arte y propaganda en la colección de grabados de la Biblioteca Casanatense de Roma, ed. Pablo González Tornel, Biblioteca Potestas, número 2, Universitat Jaume I, 2013.



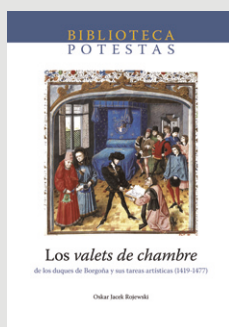
Infierno y gloria en el mar. Los Habsburgo y el imaginario artístico de Lepanto (1430-1700), Víctor Mínguez, Biblioteca Potestas número 3, Universitat Jaume I, 2017



El linaje del rey monje. La configuración cultural e iconográfica de la Corona aragonesa (1164-1516), ed. Víctor Mínguez, Biblioteca Potestas, número 4, Universitat Jaume I, 2018.



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



Los valets de chambre de los duques de Borgoña y sus tareas artísticas (1419-1477), Oskar Jacek Rojewski, Biblioteca Potestas, número 6, Universitat Jaume I, 2021.



El tablado, la calle, la fiesta teatral en el Siglo de Oro, ed. Miguel Zugasti, Ana Zúñiga Lacruz, Biblioteca Potestas, número 7, Universitat Jaume I, 2021.



Europa desencadenada. Imaginario barroco de la liberación de Viena (1683-1782), Víctor Mínguez, Biblioteca Potestas, número 8, Universitat Jaume I, 2022.

DIRECTORA DE LA COLECCIÓN:

Inmaculada Rodríguez Moya (Universitat Jaume I)

COMITÉ CIENTÍFICO COLECCIÓN BIBLIOTECA POTESTAS:

Begoña Alonso Ruiz (Universidad de Cantabria)

Philippe Bordes (Université Lyon 2)

Fernando Checa Cremades (Universidad Complutense de Madrid)

Ximo Company (Universitat de Lleida)

Jaime Cuadriello (Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM)

M^a José Cuesta García de Leonardo (Universidad de Castilla-La Mancha)

Reyes Escalera Pérez (Universidad de Málaga)

Laura Fernández-González (University of Lincoln)

Juan José Ferrer (Universitat Jaume I)

David Hernández de la Fuente (Universidad Complutense de Madrid)

Agnès Guideroni (Université Catholique de Louvain)

Clelia Martínez Maza (Universidad de Málaga)

Juan José Seguí Marco (Universitat de València)

Mirella Romero Recio (Universidad Carlos III)

Andrea Sommer-Mathis (Academia Austríaca de Ciencias)

Cécile Vincent-Cassy (Université Paris 13)

Miguel Ángel Zalama (Universidad de Valladolid)

Para realizar una propuesta de publicación, ha de seguir las instrucciones de la siguiente página:
<http://www.uji.es/serveis/scp/base/publ/normdoc/propub/>.

ÍNDICE

| | |
|---|-----|
| JESÚS SÁNCHEZ ALGUACIL (Universidad de Murcia) <i>Reflexiones en torno a la vida del senador y gobernador de la Hispania Citerior L. Novio Rufo</i> | 7 |
| LUIS ALCALÁ-GALIANO (Universidad de Santiago de Compostela) <i>Versos y cinceles. Acerca del Cantar de Roldán y una escultura carolingia</i> | 21 |
| ISABEL ESCALERA FERNÁNDEZ (Universidad de Valladolid) <i>La participación de Isabel la Católica a través de la confección de joyas y objetos preciosos en los Libros de Cuentas de Sancho de Paredes</i> | 41 |
| JOSÉ ELOY HORTAL MUÑOZ (Universidad Rey Juan Carlos) <i>Los Validos y la configuración del espacio: la culminación del sistema cortesano en la Monarquía Hispánica</i> | 65 |
| MONTIEL SEGUÍ BALAGUER (Universitat de València) <i>El emblema musical del rey David dedicado a María Ana de Baviera: música, devoción y política en la corte de Wittelsbach</i> | 97 |
| <i>Currícula de los autores</i> | 127 |
| <i>Revisores de este número</i> | 129 |
| <i>Contribuciones para Potestas</i> | 131 |
| <i>Submissions to Potestas</i> | 135 |
| <i>Beiträge für Potestas</i> | 139 |
| <i>Números publicados</i> | 145 |
| <i>Colección Biblioteca Potestas</i> | 147 |