Borja Franco Llopis
Francisco J. Moreno Díaz del Campo

Pintando al converso

La imagen del morisco en la península ibérica (1492-1614)

CÁTEDRA

Capítulo 6

La imagen «útil» del morisco: sobre los relieves de la Capilla Real de Granada y la serie de lienzos de la expulsión de la Fundación Bancaja

Breves consideraciones previas

Cuando analizamos las pinturas que ilustraron los libros de viajes o de trajes expusimos cómo estas, pese a no ser representaciones totalmente objetivas, se convirtieron en un referente para visualizar cómo fueron los moriscos, dejando de lado si se trata o no de manifestaciones totalmente acordes con la realidad. Lo mismo ha sucedido en lo referido a los relieves realizados por Felipe Bigarny para la Capilla Real de Granada y, sobre todo, con los lienzos de la expulsión de los moriscos de la Fundación Bancaja. Ambos ejemplos se han entendido como obras «realistas», que representan momentos clave en la historia peninsular. Han interesado a múltiples investigadores por el modo en que son plasmados los trajes, con toda su riqueza cromática y ornamental y, principalmente, porque estandarizaron unos modelos narrativos de representación que encajaban con lo que gran parte de los textos sobre la historia de esta minoría habían expuesto. Pocos de estos estudios se han detenido a reflexionar acerca de cómo estas imágenes estuvieron muy mediatizadas por el contexto que las vio nacer y por el mensaje que se quería transmitir con ellas. Con todo, no negamos su utilidad, pero no podemos compartir que realmente se trate de un «retrato real» de los moriscos. En este capítulo expondremos algunas cuestiones relativas al valor «útil» y político de estas obras, que pudo condicionar los recursos estilísticos empleados por los artistas dependiendo de la publicística política que las vio nacer y de los espectadores a quienes iban dirigidas.

Los relieves de la Capilla Real de Granada y otras escenas de bautismo

Tras la conquista de 1492 y la firma de las capitulaciones por parte de los Reyes Católicos[1], comenzó un periodo de evangelización pacífica de los moriscos gracias a la acción de Hernando de Talavera. Mediante el uso seriado de obras de arte y un programa de aproximación a los alfaquíes, el monje jerónimo intentó asimilar a las élites musulmanas para que se convirtieran en buenos cristianos[2]. Este programa fue interrumpido por otras soluciones menos conciliadoras como las que presentaba el cardenal Cisneros. El confesor de Isabel la Católica impuso una política represiva que desembocó en una primera revuelta granadina (1499-1501), que acabó gracias a la acción negociadora de Talavera y del conde de Tendilla, quienes consiguieron la rendición sin represalias a cambio de la conversión de los moriscos[3]. Fue entonces cuando Cisneros impulsó los bautismos forzosos de los mudéjares granadinos y propuso la quema pública de todos los escritos árabes que existieran en la ciudad, salvo aquellos con un contenido relevante (medicina, astronomía, etc.), que fueron llevados a la Universidad Complutense de Alcalá. Tras ello, se inició un periodo de cierta estabilidad «tensa» en el que se intentó asimilar a los moriscos granadinos de muy diversas formas[4]. El nerviosismo reinante se resolvió en dos niveles: el legal (mediante la publicación de una serie de capitulaciones o pragmáticas) y el cotidiano, mucho más complejo de estudiar debido a que existen menos textos para seguirlo, y a que la mayoría de ellos pro-

[1] Miguel Garrido Atienza, *Las Capitulaciones para la Toma de Granada*, Granada, Paulino Ventura, 1910.

[2] Véanse Isabella Iannuzzi, *El poder de la palabra en el siglo XV: fray Hernando de Talavera*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 2009; Felipe Pereda, *Las imágenes de la discordia. Política y poética de la imagen sagrada en la España del 400*, Madrid, Marcial Pons, 2007.

[3] Véanse Ángel Galán Sánchez, «Notas para una periodización de la historia de los moriscos granadinos. De las capitulaciones de la conversión a las medidas de la Capilla Real», en *Actas del III Coloquio de historia medieval andaluza*, Jaén, Diputación de Jaén, 1984, págs. 77-98; Miguel Ángel Ladero Quesada, *Granada después de la conquista: repobladores y mudéjares*, Granada, Diputación Provincial, 1988.

[4] Una de las iniciativas que ganó más peso fue la creación de escuelas para tal fin. Véase Miguel Martínez López, «El Colegio de los niños moriscos de Granada (1526-1576)», *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos*, 25, 1976, págs. 33-68; sobre la situación de los moriscos en dicha área, véase Manuel Barrios Aguilera y Valeriano Sánchez Ramos, «Los moriscos del Reino de Granada», en Antoni Moliner (coord.), *La expulsión de los moriscos...*, *op. cit.*, págs. 65-108. El proceso completo y la explicación más razonable y amplia de los años comprendidos entre la conversión y la revuelta alpujarreña se encuentra en Antonio Domínguez Ortiz y Bernard Vincent, *Historia de los moriscos...*, *op. cit.*

ceden de las élites cristianas, con las dificultades interpretativas que ello puede llevar implícitas. Algunos autores como Juan Antonio Vilar definen la primera mitad del siglo XVI como un periodo triste para los moriscos[5]. Bien es cierto que, tras la conquista, su situación no fue la mejor, pero tal vez el mencionado autor peca de cierto victimismo, lo que le impide ver realmente cuáles fueron las relaciones entre cristianos viejos y conversos, pues el contacto cotidiano continuó y unos y otros desarrollaron su vida en diversos espacios de coexistencia, tal y como defiende Díez Jorge[6].

Paralelamente al proceso de conversión se dio otro de castellanización del territorio basado en una repoblación que llevó al antiguo reino nazarí a entre 35.000 y 40.000 colonos de los reinos castellanos que intentaron progresar socialmente imponiéndose a los moriscos, aunque su distribución no fue homogénea ni regular. A todo ello habría que unir la existencia de las élites conversas, en gran medida colaboracionistas, grupo al que, entre otros, pertenecieron los Granada Benegas, de quienes ya hablamos someramente en capítulos precedentes[7]. Estas familias, arraigadas en la Granada tardoislámica y portadoras de un gran ascendiente sobre el resto de la población, lucharon por defender los derechos de los moriscos y, en cierto modo, contaron con el beneplácito de Carlos V en numerosas ocasiones. De hecho, durante el reinado del nieto de los Reyes Católicos se instaura el conocido «modus vivendi carolino», basado en una aproximación poco violenta y en una actitud negociadora con los conversos, muy influenciado por sentimientos erasmistas, de concordia y de piedad ante el vencido, atributos que suelen aparecer en algunas de las manifestaciones efímeras que estudiamos con anterioridad.

A pesar de ello, no puede negarse que existiera cierta represión. Destacó la acción de la Inquisición, que, pese a los edictos de gracia que se fueron promulgando, dejó sentir su acción coercitiva, sobre todo desde 1526 en adelante. Al

[5] «Es la historia de un perdedor nato, del condenado a muerte, mantenido en vida, pero consciente de su futuro próximo; es la historia de una muerte anunciada». Juan Antonio Vilar Sánchez, *1526. Boda y luna de miel...*, *op. cit.*, pág. 19.

[6] María Elena Díez Jorge, «Algunas percepciones cristianas...», *op. cit.*, págs. 29-47; de la misma autora, «Arte y multiculturalidad en Granada en el siglo XVI. El papel de las imágenes en el periodo mudéjar y hasta la expulsión de los moriscos», en José Policarpo Cruz Cabrera (coord.), *Arte y cultura en la Granada renacentista y barroca: la construcción de una imagen clasicista*, Granada, Universidad de Granada, 2014, págs. 170-174.

[7] Junto a ellos destacaron otras familias importantes como los Fez, Zegrí, Muley, Aben Humeya, Avís, Dordux, etc., que se repartieron entre las principales ciudades del reino, si bien la mayoría tuvo predilección por la capital. Véanse Enrique Soria Mesa, «De la conquista a la asimilación...», *op. cit.*, págs. 49-64; Mercedes García-Arenal y Fernando Rodríguez Mediano, *Un Oriente español...*, *op. cit.*, págs. 75-105; María Jesús Rubiera Mata, «La familia morisca de los Muley-Fez, príncipes meriníes e infantes de Granada», *Sharq Al-Andalus*, 13, 1996, págs. 159-167, y Bernard Vincent, *El río morisco*, *op. cit.*, en especial el capítulo titulado «Las élites moriscas granadinas».

tiempo, se procedió a una paulatina supresión de privilegios, lo que también desembocó en el surgimiento de ciertas actitudes abusivas con los moriscos, a veces totalmente injustificadas. Aun así, y a pesar de estos problemas, es bien sabido que el gobierno del emperador no fue el más agresivo contra la minoría, dado que, al contrario de lo que ocurriría años después, el morisco no era considerado aún un enemigo de la Monarquía. A todo ello habría que unir la existencia del citado «humanismo morisco» del que hablamos en páginas anteriores. De hecho, poco tiene que ver la Granada de las décadas de los años treinta y cuarenta del Quinientos con aquella otra que se observa a partir de mediados de siglo, especialmente tras la convocatoria y celebración del Sínodo de Guadix de 1554 y del Concilio Provincial de Granada de 1565[8]. Esta diferenciación es, por otra parte, fundamental para entender el programa iconográfico que nos ocupa y así poder individualizar la representación del converso que vamos a analizar a continuación.

Adentrándonos ya en el estudio de las obras de arte que realmente nos interesan, debemos comenzar por dar unas breves notas sobre el espacio arquitectónico donde se encuentran, para así comprender el significado de las mismas dentro de su conjunto. La construcción de la Capilla Real de Granada se debe a los Reyes Católicos, quienes quisieron crear un espacio funerario anejo a la catedral. Todo ello se hizo mediante una real cédula fechada el 23 de septiembre de 1504, iniciándose las obras en 1505 bajo la supervisión de Enrique Egas, el arquitecto de la Corona, y finalizándose en 1517 con la intervención de otros importantes artistas como Juan Gil de Hontañón, Lorenzo Vázquez de Segovia y Juan de Badajoz el Viejo. El espacio posee ciertas concomitancias con el monasterio de San Juan de los Reyes de Toledo en cuanto al estilo y a los elementos decorativos, adecuados en este caso al ámbito funerario. Se enmarca, pues, dentro del conocido tardogótico isabelino, que dio unidad a las construcciones comisionadas por la realeza española. Su planta es de cruz latina, cerrada en su crucero por una reja de hierro forjado y policromado con oro, obra de Bartolomé Jaén, que separa los sepulcros reales del resto del templo. Estos se encuentran en el centro de la estructura. Los sepulcros de los Reyes Católicos fueron realizados por el italiano Domenico Fancelli, mientras que los de Juana la Loca y Felipe el Hermoso proceden de la mano de Bartolomé Ordóñez y fueron ubicados en este espacio en 1522[9].

[8] Antonio Gallego Burín y Alfonso Gámir Sandoval, *Los moriscos..., op. cit.;* Ignacio Pérez de Heredia y Valle, *El Concilio Provincial de Granada en 1565: edición crítica del malogrado concilio del Arzobispo Guerrero,* Madrid, Instituto Español de Historia Eclesiástica, 1990.

[9] El primer estudio serio y documentado sobre la Capilla Real corresponde a Gallego Burín, en dos publicaciones monográficas. Véase Antonio Gallego Burín, *La Capilla Real de Granada,* Granada, Paulino Ventura, 1931; del mismo autor, *Nuevos datos sobre la Capilla Real de Granada,* Madrid, 1953. Partiendo de esta primera aproximación han sido diversos los autores que la han trabajado. Citamos a continuación algunos textos de referencia: Begoña Alonso Ruiz, «Los arquitectos de la

La construcción de la capilla despertó mucho interés para Carlos V por su concepción como panteón de sus antepasados, así como por ser un ejemplo más de la dominación cristiana de la ciudad. De ahí que, por una parte, el emperador insistiera a los canónigos en la necesidad de mantenerlo en buenas condiciones y en la obligación de realizar anualmente ceremonias en honor de los difuntos monarcas. Por otra parte, Carlos V se preocupó también por dotar de cierta unidad estilística al conjunto. Así, quiso decorarlo lo más ricamente posible según su gusto, en este caso más cercano a las corrientes clasicistas, vinculadas con los propios sepulcros citados con anterioridad[10]. Para ello contó con la colaboración de dos de los más afamados artistas poseedores del lenguaje más moderno del momento: Alonso de Berruguete y Felipe Bigarny, quienes, desde el 7 de enero de 1519 y durante un periodo de cuatro años, trabajaron juntos en régimen de mancomunidad en diversas piezas de dicho espacio.

Del retablo mayor se encargó, principalmente, el segundo de ellos, de quien no sabemos a ciencia cierta cuándo se instaló en Granada a pesar de haber recibido un primer y suculento pago para su realización en 1519[11]. Algunos estudios afirman que debió llegar en torno a febrero de 1521, fecha que conocemos gracias a un documento donde aparecen referencias a distintos miembros de su taller, que solían vivir muy cerca del maestro, lo que hace suponer que, para entonces, todos estarían en la ciudad[12]. El trabajo de Bigarny destaca por su calidad, por su sentido volumétrico y su carácter narrativo, siendo uno de los pintores-escultores que presentó un ascenso más fulgurante a las primeras décadas del siglo XVI[13].

El retablo guarda ciertas similitudes con las novedades arquitectónicas que Diego de Sagredo escribió en su tratado *Las medidas del Romano* (Toledo, 1526), aunque su factura fuera anterior. Ello nos invita a pensar en un Bigarny conocedor de este texto teórico, que estaba siendo escrito en aquel momento, así como de las novedades arquitectónicas y escultóricas que estaban llegando a la península[14]. Además del clasicismo de las tallas de bulto redondo, es importante el gran

Capilla Real de Granada», en Luis A. Ribot García *et al.* (eds.), *Isabel la Católica y su época,* Valladolid, Univesidad de Valladolid, 2007, vol. 2, págs. 1241-1261, y, de ella misma, «Un nuevo proyecto para la Capilla Real de Granada», *Goya,* 318, 2007, págs. 131-140.

[10] Sergio Fernández Larraín, «Carlos V y la Capilla Real de Granada», *Chronica Nova,* 11, 1980, págs. 89-98.

[11] Este asunto ha sido tratado en Jesús Suberbiola Martínez, «Felipe de Borgoña autor del Retablo Mayor de la Capilla Real de Granada. Prueba documental», *Boletín de Arte,* 13-14, 1992-1993, págs. 391-393.

[12] Manuel Gómez-Moreno, «Sobre el Renacimiento en Castilla, II: La Capilla Real de Granada», *Archivo Español de Arte y Arqueología,* t. I, núm. 3, 1925, págs. 245-288.

[13] Fernando Marías, *El largo siglo XVI..., op. cit.,* pág. 150.

[14] Isabel del Río de la Hoz, *El escultor Felipe Bigarny (h. 1470-1542),* Salamanca, Junta de Castilla y León, 2001, págs. 155-163.

conocimiento del mundo clásico que denota la factura de sus columnas y balaustres corintios, así como por el uso de elementos como los grutescos. Este lenguaje clásico fue el que despertó el interés por parte del monarca y motivó la confianza depositada en Bigarny.

Adentrándonos en el programa iconográfico, en la parte baja del mismo, en el sotobanco, se representan los acontecimientos históricos de la toma de Granada, con la llegada de las tropas cristianas al mando de los Reyes Católicos y del Cardenal Mendoza, Boabdil rindiendo las llaves de la ciudad y las dos escenas en las que nos centraremos con posterioridad: el bautismo de los moriscos y moriscas. Sobre ellos se erige una estructura monumental que enfatiza, en el centro, a los santos protectores de Isabel y Fernando, que sirvieron de advocación de la capilla: Juan Bautista y Juan Evangelista, así como, sobre ellos, la crucifixión de Cristo, que ocupa el mayor espacio de todo el conjunto. Estas escenas principales aparecen rodeadas de diversas representaciones de la vida del Salvador, enmarcadas por diversas esculturas de los cuatro evangelistas, san Pedro y los Padres de la Iglesia católica de Occidente: san Gregorio Magno, san Jerónimo, san Ambrosio y san Agustín. Coronando la composición, en la parte baja del ático, se aprecian las figuras de la Virgen María y del arcángel Gabriel, una a cada extremo, ilustrando el episodio de la Anunciación. Y, en el tímpano, la figura de Dios Padre con la paloma del Espíritu Santo, justo encima de la imagen de Cristo en la cruz.

Como complemento a la iconografía del cuerpo central, bordeando la estructura principal, en la parte baja, aparecen sendos retratos escultóricos de los Reyes Católicos, uno a cada lado y en posición orante, que refuerzan el significado piadoso y funerario de toda la capilla. Estos fueron incluidos con posterioridad y son obra de Diego de Siloé. El añadido de estas figuras pretende mostrar el interés de unir la historia del reinado de los monarcas católicos y su talante piadoso (de ahí su actitud orante) con la propia historia evangélica representada en el resto del conjunto. No en vano, en la parte más cercana al espectador se sitúan las escenas de la conquista de la ciudad y la conversión de los moriscos, elementos claves de la política de los monarcas homenajeados. Historia eclesiástica, civil y devoción cristiana se combinan en esta gran obra[15].

Esta idea debe ser puesta en relación con las tumbas de los monarcas que se encuentran dentro de la capilla. Como defiende David Nogales, una lectura conjunta permite entender el espacio como un programa eminentemente propagandístico. Para este autor, la conquista granadina supuso la pérdida de interés en

[15] Diversos autores defienden el retablo como una triple unidad: las escenas de la vida de Cristo representan la unidad religiosa; la representación de los santos, la política, y la de los Reyes Católicos, la unidad territorial. Véase, por ejemplo, Antonio Calvo Castellón, *La Catedral de Granada, la Capilla Real y la Iglesia del Sagrario,* Granada, Cabildo Metropolitano de la Catedral de Granada, 2005.

remarcar la victoria de los reyes frente a Alfonso V de Portugal y se reorientó hacia una publicística netamente religiosa, basada en la exaltación de la monarquía cristiana y la derrota del islam. No se vencía a un rey cristiano, sino al enemigo que había ocupado las tierras españolas durante siglos[16]. La Capilla Real se convertía así en un instrumento de la construcción de la memoria regia, un claro precedente de los catafalcos fúnebres que ya hemos estudiado con anterioridad. Si en aquellos casos se insistía en elementos como la victoria ante el turco o la expulsión de los moriscos, aquí se sitúa como piedra angular la toma de la ciudad y la sumisión de su pueblo a través de los bautismos años más tarde[17].

Y es justamente en esa clave como debemos leer las dos escenas donde se representa a los moriscos recibiendo dicho sacramento: como ejemplos del poder de los Reyes Católicos en la unificación de credos en la España tardomedieval. Para entender esta afirmación, nos detendremos en el análisis de estos relieves.

Tal y como se ha indicado, las dos representaciones de los bautismos de moriscos que ocupan el sotobanco del retablo han interesado a muchos historiadores, por el rigor «histórico» con el que se tallan y policroman los trajes de los conversos, justo en un momento en el que estos elementos identitarios externos estaban siendo perseguidos por la Monarquía, principalmente desde la pragmática de 1501, emanada de los propios Reyes Católicos, y, más tarde, a partir de los decretos de 1509 y 1513 que estudiamos con anterioridad[18]. De ambas tablas, la que mayor expectación causó fue la dedicada a las mujeres por ilustrar de modo mucho más evidente su condición de moriscas al portar vistosas almalafas (de vivos tonos azules, blancos, rojos y verdes), zaragüelles y zuecos, tallados en un estilo similar, aunque más próximo a la realidad, al de las ilustraciones de los viajeros que llegaron a España[19]. Díez Jorge ha estudiado estas imágenes en relación con los inventarios conservados en la capital granadina y otras fuentes coetáneas para

[16] David Nogales Rincón, «La memoria funeraria regia en el marco de la confrontación política», en *El convicto en escenas. La pugna política como representación en la Castilla bajomedieval,* Madrid, Sílex, 2010, págs. 323-355.

[17] David Nogales Rincón, «La Capilla Real de Granada. Fundamentos ideológicos de una empresa artística a fines de la Edad Media», en Diana Arauz (coord.), *Pasado, presente y porvenir de las humanidades y las artes,* Zacatecas, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2014, pág. 202.

[18] Investigadores como Arié se deleitan exponiendo la fidelidad de los trajes con la realidad que supuestamente representan. Entienden estas imágenes como una muestra de las costumbres que quisieron erradicar los decretos citados, así como los que se dispondrían en la Capitulaciones de la Capilla Real, firmadas en ese mismo espacio, a la llegada de Carlos V, en 1526. Véase Rachel Arié, «Acerca del traje...», *op. cit.,* págs. 108-109. Algunas de estas ideas fueron retomadas y actualizadas de modo muy inteligente por Irigoyen en Javier Irigoyen-García, *Moors Dressed as Moors..., op. cit.,* pág. 113.

[19] Sobre este aspecto, véase Mary Elizabeth Perry, *The Handless Maiden..., op. cit.,* págs. 7-9.

Fig. 15. *Bautismo de las moriscas de Granada,* Felipe Bigarny, *ca.* 1521, Capilla Real de Granada.

Fig. 16. *Bautismo de los moriscos de Granada,* Felipe Bigarny, *ca.* 1521, Capilla Real de Granada.

concluir que constituyeron una de las figuras más fidedignas del traje morisco femenino[20].

Como se ha insistido, de su representación destacan los ricos colores de sus vestiduras. No encontramos ninguna morisca ataviada con una almalafa negra. Ello se debe, por un lado, a que la utilización de este tinte no debía ser frecuente. Así parecen demostrarlo los inventarios conservados, donde son pocas las casas en las que se conserva ropa de esta guisa. Sin embargo, y al mismo tiempo, creemos que el artista lo evita de manera consciente para diferenciar el vestuario de las conversas de uno de los modelos de esta prenda más utilizado por las cristianas viejas, que solía poseer dicho color, hecho que podría haber causado algún equívoco por parte del espectador y motivar una pérdida de claridad en el mensaje que se intentaba transmitir[21]. Se trata de algo que, por otra parte, seguirá totalmente

[20] María Elena Díez Jorge, «Under the same mantle...», *op. cit.*, págs. 70-71.

[21] Sobre las almalafas negras y su uso en las cristianas viejas, véase Laura R. Bass y Amanda Wunder, «The veiled ladies of the Early Modern Spanish World: seduction and scandal in Seville, Madrid, and Lima», *Hispanic Review,* 77 (1), 2009, págs. 97-144.

vigente a finales del siglo XVI. No en vano, y como hemos tenido ocasión de señalar más arriba, el color, la abundancia y variedad cromática, fue una de las notas distintivas de parte del vestuario de los granadinos afincados en Castilla, algo que, ya en la época contrastó con la tendencia al monocromatismo indumentario de los cristianos viejos.

Por lo comentado hasta aquí, podemos entender estas imágenes femeninas como un claro ejemplo de la moda morisca, conocida de primera mano por el escultor y justificar con ello cierto rigor histórico por su parte. Bigarny tiene la intención de identificarlas, de señalarlas[22]. Resalta la ropa, el elemento más conflictivo y que, a su vez, las distingue. Estos colores vistosos poco tienen que ver con las representaciones de los viajeros, pues todos ellos, ya se ha visto, incidieron en la almalafa blanca, aunque el resto de su vestimenta fuera de diversos tintes. Aquí se muestra todo un mosaico de tonalidades más cercano a la realidad, como muestra de riqueza y diferenciación, sin darse una seriación a través del neutro blanco. Se da una variedad que contrasta con lo que ocurre con sus rostros. En los pocos fragmentos de sus caras que apenas se vislumbran tras las almalafas, todas las moriscas poseen el mismo color de tez. Este hecho nos sorprende, pues se aparta de la realidad, de los rasgos étnicos de este grupo, restando la veracidad que el artista intentaba retratar, algo que también sucede, curiosamente, en el rostro de los cristianos viejos, que tanto en esta tabla como en las otras que la acompañan poseen un color uniforme, hecho que no solo no sucedía en el caso de los conversos, sino también en el del resto de la sociedad española. Con ello se da una doble estereotipación en estas pinturas: la de las mujeres moriscas y la imagen del cristiano viejo como blanco, sin gradación cromática en su tez. Sobre este aspecto volveremos más adelante con detenimiento.

Por lo que respecta a la escena que las acompaña, la que representa los bautismos de los hombres, consideramos que, todavía, la historiografía no ha dado con una interpretación clara del modo en que son visualizados, y que, por ello, deben ser estudiados con algo más de profundidad, o, al menos, planteando nuevas preguntas. García Pedraza resaltó la diversidad de vestidos que portan los varones y su carácter menos islamizante que el de las mujeres, pues el colectivo masculino pronto adoptó la indumentaria cristiano-vieja[23]. Salvo por algunos turbantes, los moriscos del retablo parecen cristianos que acuden de modo «voluntario», aunque en tropel, acompañados por clérigos, a recibir el santo sacramento. De hecho, el tipo de turbante que aquí vemos representado dista del que lleva Boabdil en la entrega de las llaves a los vencedores cristianos, escena que, como se ha dicho, se encuentra en el mismo sotobanco, como si así se quisiera diferenciar a

[22] Sobre el asunto de la almalafa como distinción, véase un análisis detallado en Olivia R. Constable, *To Live Like a Moor...*, *op. cit.*, págs. 47-49.

[23] Amalia García Pedraza, «Entre la media luna y la cruz...», *op. cit.*, pág. 58.

Fig. 17. *Entrega de las llaves de Granada*, Felipe Bigarny, *ca.* 1521, Capilla Real de Granada.

los conversos de los musulmanes vencidos, separar a los moriscos de los musulmanes que lucharon contra los Reyes[24].

Además de esta disimilitud citada, ¿qué código visual utiliza el artista para demostrar que eran de moriscos? En este caso deberíamos centrarnos en sus rostros, que presentan tanta diversidad de tonos como los vestidos de las mujeres. El interés por mostrar la pluralidad de colores, la falta de uniformidad «étnica» entre los personajes que aparecen representados nos resulta interesante, pues en el caso de las mujeres, como se ha dicho, no sucede así. Consideramos que este hecho no es fruto de la casualidad, o de que el artista quiera encajar con las teorías albertianas de la *varietà* a la hora de contar historias, sino que lo que intenta es identificar de este modo a un colectivo, el morisco masculino, que por su vestido no hubiera podido ser distinguido. Tal y como se ha indicado, los varones moriscos vestían más «a la cristiana» y guardaron menor número de referencias islámicas que en el

[24] Esta distinción de turbantes ya fue señalada con gran acierto en María Elena Díez Jorge, «Under the same mantle...», *op. cit.*, pág. 71.

caso del sexo opuesto, motivo por el cual el traje no podía ser un elemento de distinción y de lectura rápida y fácil para los espectadores de los relieves de la capilla. En esas condiciones, se hacía más complicado componer un hecho histórico, más o menos objetivo a partir de elementos referenciales como el atuendo. Por el contrario, esta diversidad étnica concuerda con los estudios citados en capítulos precedentes, en los que mostramos cómo el número de moriscos de tez oscura y clara era realmente similar, y que, tal y como debió ocurrir en el caso de los cristianos viejos, pudo darse cierta gradación cromática, acaso levemente matizada en este caso por los matrimonios mixtos y la inmigración. Así las cosas, y como hemos visto, hubo moriscos blancos, de piel aceitunada y también negros, estos últimos no estrictamente peninsulares, sino más bien relacionados con los esclavos que llegaron a Castilla y Aragón desde Etiopía y el norte de África[25].

Partiendo de esta idea, consideramos que este modo de representación está íntimamente relacionado con tres aspectos: el primero, como ya se dijo, el deseo de distinguirlos de los cristianos viejos, cuestión difícil de llevar a la práctica a través de una caracterización solo basada en el vestido. De esta forma, con el color de la piel, el artista conseguía señalarlos como moriscos que acudían a recibir el bautismo. El segundo estaría relacionado con las teorías de Childers sobre su estatus legal. Con una diferenciación étnica más evidente se distinguía su condición social, inferior salvo en casos contados, dentro del diálogo intercultural que se dio en las primeras décadas de coexistencia tras la conquista[26]. Y, por último, este abanico racial encajaba con la visión universalista que intentó dar Carlos V a su gobierno en relación a los pueblos conquistados. Como indicamos en capítulos precedentes, en el último arco erigido para celebrar sus desposorios con Isabel de Portugal, el pueblo morisco fue presentado incorporado a la Corona hispánica del mismo modo que los alemanes, españoles o indios, mediante una representación geminada, de hombres y mujeres a cada lado del vano, portando sus propios elementos distintivos. La asimilación del converso estaba en la mente del monarca, y quería hacerlo a través de una política integradora. El morisco, pese a poseer un origen musulmán, formaba parte de la idea de «nación» española. En este arco, los ideólogos no «borraron» los rastros propios de este pueblo, pues los cronistas fueron capaces de identificarlos justamente por cómo fueron representados. Lo mismo cabe pensar que sucedió en estos relieves. No poseemos documentación que nos indique que la decisión de pintar de este modo las testas de los conversos fue tomada de modo unilateral por parte del artista, o que resultara algo premeditado

[25] Carmen Fracchia, «Constructing the Black Slave in Early Modern Spanish Painting», en Tom Nichols (dir.), *Others and outcasts in Early Modern Europe picturing the social margins*, Burlington, Routledge, 2007, págs. 179-195; Luis Méndez Rodríguez, *Esclavos en la pintura, op. cit.*

[26] William Childers, «Disappearing Moriscos...», *op. cit.*, pág. 51.

por parte del futuro emperador, pero el estudio comparado de la producción realizada en torno a su figura, el hecho de que se interesase por las alianzas con los musulmanes de lugares como Túnez en su lucha contra los turcos, o la demostrada voluntad de pacificar mediante el diálogo podrían ser elementos suficientes para justificar este tipo de imágenes.

Sin embargo, no solo puede resultar significativo este modo «étnico» de representación morisca. También es interesante señalar que la edad de los personajes representados es dispar. Esto nos recuerda a un recurso que ya se había dado en la misma historia del arte. Nos referimos a la iconografía de los Magos de Oriente, en las escenas de Epifanía. La representación de este pasaje bíblico sufrió un cambio con el paso de los años. En un primer momento, se recurrió a tres personajes blancos en distintos momentos de su vida: uno púber, otro de mediana edad y un anciano, representando las edades del hombre, con la intención de mostrar que toda la sociedad loaba al Hijo de Dios. Con el paso de los años se introdujo el rey negro, un intento, similar al anterior, de hacer visibles los principales lugares del «mundo conocido»[27]. Tal vez aquí se combinen ambos recursos: distintas edades y diversas etnias para mostrar cómo todo el colectivo morisco acudía a los bautismos y se sometía al poder de la Iglesia.

Así pues, en estas dos tablas el artista recurre a dos modos de distinguir a los moriscos, de diferenciarlos de los cristianos viejos, pero también de integrarlos en el discurso asimilacionista, sobre todo en el segundo caso. Esta actitud no crítica, basada en la diversidad, encajaría, por tanto, con el anteriormente citado «modus vivendi carolino», basado en la permisividad y tolerancia del monarca propia del primer irenismo del futuro emperador[28], así como con el «humanismo morisco».

Otro aspecto que nos llama la atención del presente relieve y de la representación de los moriscos es la existencia de dos personajes que señalan directamente a la pila bautismal. Uno que mira hacia delante, en la parte central del grupo, y otro hacia atrás. Ambos poseen unas características muy peculiares que los distinguen del resto. El primero de ellos cubre su cabeza con una suerte de textil que no parece un turbante, sino más bien un gorro frigio, elemento utilizado en múltiples ocasiones para indicar la procedencia oriental de aquellos que lo portan. La posesión de dicho complemento también puede estar relacionada con aspectos crematísticos, pues era llevado por comerciantes adinerados para demostrar su condición social debido al dinero adquirido por sus relaciones con territorios lejanos. Esta riqueza también se aprecia en el otro personaje del primer plano que señala el bautismo, vestido en este caso con una capa que lo diferencia del resto de los

[27] Paul Kaplan, *The Rise of the Black Magus..., op. cit.*

[28] Manuel Barrios Aguilera y Valeriano Sánchez Ramos, «Los moriscos del Reino de Granada...», *op. cit.*, pág. 72.

Fig. 18. Detalle del *Bautismo de los moriscos de Granada,* Felipe Bigarny, *ca.* 1521, Capilla Real de Granada.

moriscos del primer plano. Esta prenda también es sinónimo de distinción social. A la vista de los elementos que los individualizan del resto, cabría plantearse la posibilidad de que el artista se estuviera refiriendo a esos cristianos nuevos pertenecientes a una clase social más alta de los que ya hemos hablado y que, gracias a negociaciones con la Corona, lograron mantener su estatus social y facilitaron las tareas de conversión del resto de sus correligionarios. No olvidemos que, en el primer viaje de Luis Hurtado de Mendoza para encontrarse con el recién llegado Carlos V, el noble fue acompañado por conversos que formaban parte de la élite granadina como Alonso de Belves o Alonso Benegas, lo que denota la implicación de estas familias en la pacificación y conversión del territorio[29]. Son únicamente ellos, los que poseen estos elementos distintivos, los que dirigen al resto hacia la pila bautismal, los que remarcan la importancia del bautismo, los que son individualizados entre los conversos por su importante papel en estos primeros años del siglo XVI[30].

También es de reseñar la presencia de los padres franciscanos o jerónimos (ambos comparten el hábito marrón y solo con la parte superior del mismo es imposible precisar si son de unos u otros) en la escena que nos ocupa. Si se tratara de los primeros, cabría decir que la intención del artista fue dejar patente la importancia concedida al cardenal Cisneros, miembro de esta orden, en los bautismos forzosos. Se trataría también de una forma de dotar a la escena de mayor historicidad, como si se estuviese ante una crónica de lo que sucedió en Granada entre 1499 y 1501. No obstante, tampoco sería de extrañar la representación de los jerónimos, una de las órdenes más ricas e implicadas en la conversión pacífica de los mudéjares en Granada y congregación de Hernando de Talavera, el otro gran protagonista eclesiástico de la conversión de los musulmanes.

Por otro lado, aún quedan algunas otras incógnitas que despejar en ambas escenas, o, al menos, aspectos que cabría reseñar y que, pensamos, deberían tenerse en consideración. En ninguna de las fuentes consultadas sobre los bautismos forzosos se habla de una hipotética separación por sexos a la hora de recibir el sacramento. Sin embargo, los relieves de la capilla presentan una segregación clara que no encaja con el aspecto cronístico citado con anterioridad. Tal vez responda a dos aspectos. El primero sería el deseo de señalar la diversidad dentro de la unidad. Como se ha indicado, por un lado, se individualizó a las mujeres por sus vestidos, mientras que los hombres fueron distinguidos por su color de piel. En

[29] Emilio Meneses García, «Luis Hurtado de Mendoza, Marqués de Mondéjar (1489-1522)», *Hispania Sacra,* 36, 1976, pág. 547. El autor resalta al hablar de estos personajes que eran cada «uno de una raza», como indicando la diversidad de linajes de los distintos acompañantes de Hurtado de Mendoza.

[30] Agradecemos al profesor Luis Bernabé sus recomendaciones en la observación de estos hechos, así como la lectura detenida de las hipótesis que aquí presentamos.

ambos casos se estaba indicando inequívocamente que unos y otros eran moriscos. Si se hubieran mezclado todos ellos en una misma escena, los modos de representación señalados más arriba hubieran perdido la carga semántica citada con anterioridad. Se hubiera desdibujado la claridad que se pretendía dar al conjunto, por medio de los diversos modos de vestir y de representación de los cristianos en el siglo XVI. Pero, además, esta visión bipartita también encaja, de nuevo, con cómo aparecieron los propios moriscos, pocos años más tarde, en las bodas de Carlos V en Sevilla: las mujeres y los hombres separados por la luz del arco de triunfo. En este caso, los cronistas se detuvieron en explicar el modo de vestir de cada uno de ellos, hecho que diferenciaba a los cristianos nuevos de los alemanes, españoles e indios; que marcaba la individualidad dentro de la colectividad. Nuevamente, aquí sucede lo mismo: se segrega para luego individualizar y remarcar la identidad particular de algunos de los conversos[31].

Otro aspecto que nos parece interesante es que se representan dos tipologías de bautismo. En el caso de las mujeres, mediante aspersión, tal y como las crónicas cuentan que sucedió, no de modo personalizado, sino en masa. Por su parte, en el caso de los hombres se imponen las manos y no aparecen los hisopos como en el de las féminas. Este segundo procedimiento debió ser el menos habitual debido a la premura que se tenía en cumplir con los designios de Cisneros, pero tal vez es introducido en la escena para mostrar una mayor diversidad de manifestaciones visuales de las posibilidades de bautismo, de los distintos modos que desde 1501 hasta la fecha en que se finaliza el retablo se utilizaron para materializar la conversión morisca.

Volviendo al asunto de la visión «integradora de la nación morisca en el Imperio español» y a su vez «unificadora» del morisco a través de la diversidad étnica que aparece tanto en los relieves de Bigarny como en el arco de los desposorios del monarca, debemos recordar otros aspectos relativos al espacio donde se enclava el retablo. Pocos años más tarde de su inclusión en este lugar, la capilla fue testigo de un acontecimiento histórico muy significativo. Como puede suponerse, nos referimos a la reunión de notables e intelectuales cuyas conclusiones fueron ratificadas por el propio Carlos V en 1526. A ella acudieron representantes de los moriscos y durante su transcurso se debatieron asuntos relativos a la minoría no solo en el plano religioso, sino también tocantes, sobre todo, a cuestiones de orden cultural y social. Gracias a aquellas deliberaciones el emperador conoció de primera mano la particular experiencia morisca, así como la situación social del reino granadino, uno de los más problemáticos por aquellos años. De hecho, una de las consecuencias más inmediatas del encuentro fue la creación de una comisión de cinco miembros, entre los que destacaron Gaspar de Ávalos y fray Antonio de Guevara, predicadores de moriscos, que intentaron estudiar en profundidad las raíces del asunto y compararlo con lo que sucedía en otros enclaves importantes como Valencia[32]. Durante las diez sesiones que duró este evento se gestó un programa de actuación que perseguía borrar las peculiaridades identitarias de los moriscos (vestidos, lengua, etc.), entendiendo que así se facilitaría una conversión más rápida y eficaz[33]. Además, se insistió en el papel de la Inquisición en el control de la aplicación de las decisiones tomadas, otorgándose un plazo de tres años de gracia para que los moriscos admitieran sus errores y abrazaran la fe cristiana. Por último, se recordó la importancia de la educación de los cristianos nuevos, de lo que se derivó la creación del Colegio Imperial de San Miguel para la conversión de los niños moriscos.

Hasta aquí, poco puede parecer que encaje este discurso «pacífico» del que hablamos. Para entenderlo hay que tener en cuenta que el monarca permitió a los moriscos defenderse, denunciando los abusos que sufrían a través de insultos y vejámenes físicos por parte de los cristianos viejos y por medio de la indebida presión fiscal a la que fueron sometidos. Carlos V escuchó estos problemas; estaba interesado en conocer bien las disputas y puntos de tensión entre sus súbditos, fueran viejos o nuevos cristianos[34]. Gracias a ello, el emperador emitió hasta cuarenta cédulas eliminando o limitando lo que se había constatado por parte de las autoridades y vecinos cristiano-viejos. Además, otorgó ciertos privilegios a familias cristiano-viejas para que habitaran en territorios plenamente moriscos y así intentar una suerte de convivencia entre ambos grupos que, no obstante, se mostró inoperativa.

Las decisiones que se derivaron de las reuniones de la Junta de la Capilla Real tuvieron amplia trascendencia y marcaron el inicio de una nueva dinámica de

[31] De todas maneras, y a pesar de haber analizado de este modo ambos relieves, todavía nos resulta una incógnita por qué en el caso de las mujeres el autor no pinta rostros aceitunados y negros y se centra en sus vestiduras, las distingue por ellas. Tal vez hubiera sido mucho más efectivo haber utilizado la misma técnica de diferenciación étnica en ambos casos, algo a día de hoy difícil de conocer.

[32] Se ha publicado mucho sobre este evento, destacamos Joaquín Gil Sanjuán, «El parecer de Galíndez de Carvajal sobre los moriscos andaluces (año 1526)», *Baética*, 11, 1988, págs. 385-401, y Kenneth Garrad, «La Inquisición y los moriscos granadinos, 1526-1580», *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos*, 8 (1), 1960, págs. 55 y ss.

[33] Gracias a un servicio de 80.000 ducados por parte de las élites moriscas, Carlos V, que necesitaba fondos, aceptó que la Inquisición no secuestrase sus bienes y hubiera mayor permisividad en cuanto al traje. Sobre estas discusiones, véase Antonio Domínguez Ortiz y Bernard Vincent, *Historia de los moriscos...*, *op. cit.*, págs. 24-27.

[34] Augustin Redondo, *Antonio de Guevara (1480?-1545) et l'Espagne de son temps*, Ginebra, Droz, 1976, págs. 262-289. Sabemos, además, que los moriscos prepararon un memorial denunciando todos estos problemas y que fue entregado al monarca gracias a la acción de Fernando Venegas, Miguel de Aragón y Diego López Benaxarra, regidores de Granada y miembros de la élite morisca de la ciudad.

relaciones entre ambos grupos. Su calado también determinó una nueva toma de postura oficial en relación a la minoría. Si bien es cierto que las medidas propuestas fueron postergadas una y otra vez hasta la década de los sesenta, el cambio de actitud era manifiesto, algo que ya advirtieron los cronistas y contemporáneos como Sandoval, Mármol o Núñez Muley años más tarde[35]. El inicial talante conciliador de Carlos V por los moriscos en cuanto individuos desfavorecidos ante los «abusos» de los cristianos viejos fue exaltado por personajes importantes para la historia de este colectivo como Miguel de Luna, quien, a finales del siglo XVI, en su *Historia verdadera del Rey don Rodrigo,* honró al citado monarca por su política, clemencia y preocupación por la paz dentro de su reino. Luna, incluso, relacionó su figura con los más insignes soberanos musulmanes, aquellos más destacados por su buen gobierno[36]. Esta visión positiva de Carlos V, dada por uno de los cristianos nuevos que más defendió el pasado árabe de Granada, que narró en sus textos el valor de las conversiones y de los supuestos vínculos de los linajes moriscos con los godos, es prueba de cómo fue recibida la política del emperador entre los conversos, algo que también apuntó el *Memorial* de Núñez Muley, del cual hablamos con anterioridad[37].

También es interesante destacar que la permisividad de Carlos V con respecto a los trajes moriscos tuvo un precedente íntimamente ligado al discurso de la Capilla Real y del retablo. Nos referimos a Íñigo López de Mendoza, segundo conde de Tendilla, marqués de Mondéjar desde 1512, alcaide de la Alhambra y capitán general del Reino de Granada. En palabras de Cristina Hernández Castelló, este «mantuvo una actitud permisiva hacia esos rasgos identitarios incluso cuando las medidas represivas de la Corona contra ese tipo de manifestaciones de los moriscos aumentaron especialmente a partir de 1511 y de 1513»[38]. De hecho, el conde

[35] Un estudio exhaustivo de todo el proceso se encuentra en Rafael Benítez Sánchez-Blanco, «La política de Carlos V hacia los moriscos granadinos», en José Martínez Millán (coord.), *Carlos V y la quiebra..., op. cit.,* vol. 1, págs. 415-446. Véase también Olivia R. Constable, *To Live Like a Moor..., op. cit.,* págs. 6-7.

[36] Para un análisis detallado de este aspecto, consúltese Luis F. Bernabé, «Estudio preliminar», en Miguel de Luna, *Historia verdadera del Rey don Rodrigo,* Granada, Universidad de Granada, 2001, págs. lx-lxiv. Del mismo autor, «Miguel de Luna, pasado de Granada, presente morisco», *Studia Ispanici,* 32, 2007, págs. 57-70.

[37] Sobre el valor de la conversión en la obra de Luna, acerca de cómo justifica el trato preferente y no marginal de los conversos, véase Javier Albarrán Iruela, «El yugo de tu obediencia: *La Verdadera Historia del rey don Rodrigo* de Miguel de Luna y la narración del pasado como reivindicación de un modelo social y de conversión», en Borja Franco *et al., Identidades cuestionadas..., op. cit.,* págs. 233-246.

[38] Agradecemos a esta investigadora que nos dejara utilizar un artículo que se encuentra en prensa en la revista *Sharq Al-Andalus* titulado «Mudéjares y moriscos en los primeros años de la Granada cristiana. La visión de su primer capitán general», donde expone la política realizada por este personaje en los primeros años del siglo XVI en la antigua capital nazarí. Véase también Ángel

fue autor de diversas misivas en las que exponía que no era correcto prohibir la belleza de estos vestidos, argumentando que las tradiciones en el vestir y en el comer no pertenecían al ámbito de la religión, sino al de la cultura, contradiciendo la política pastoral que, al respecto, había seguido Talavera, quien, como vimos, estuvo en contra del mantenimiento de los mismos. Según la investigadora citada, la postura de López de Mendoza debe ser entendida desde la perspectiva de quien, insistimos, siendo la máxima autoridad militar de los nuevos territorios, debía evitar tensiones innecesarias[39]. Su conocimiento del islam y del pueblo granadino eran amplios, al ser descendiente de una familia que se dedicó a la defensa del cristianismo ante el infiel, de ahí que se viera en la obligación de intentar aconsejar a Carlos V acerca de la necesidad de un plan menos agresivo, que evitara alzamientos como los que había vivido tras las conversiones forzosas surgidas en tiempos de Cisneros[40].

No olvidemos, por último, que este personaje aparece representado en el mismo retablo acompañando a los Reyes Católicos en la entrega de las llaves de Boabdil, algo que debe hacernos recordar el papel relevante que tuvo en dicho momento, lo que, sin duda, le concedió el «derecho histórico» a aparecer acompañando a los monarcas y a ser recordado en el Retablo Mayor de la Capilla Real años más tarde[41]. Todo ello incita a pensar que la política asimilacionista de Carlos V no solo puede ser representada mediante la perpetuación del hábito morisco como elemento distintivo en los bautismos femeninos en los relieves granadinos, sino que también podría ser una alusión a la política del primer capitán general, quien, como hemos visto, ocupa un lugar privilegiado en este discurso visual que supone el trabajo de Bigarny.

Tras exponer distintos aspectos sobre el contexto que vio nacer estos relieves, así como los diversos factores que influyeron en su concepción, nos parece interesante plantearnos ahora otras razones por las cuales se representa así al morisco[42].

Galán Sánchez, «Herejes consentidos: la justificación de una fiscalidad diferencial en el Reino de Granada», *Historia. Instituciones. Documentos,* 33, 2006, págs. 187-188.

[39] Es interesante recordar que, incluso, pocos meses antes de fallecer, el conde de Tendilla aconsejaba a su agente Francisco Ortiz que tratase de nuevo el tema de las costumbres y tradiciones de los nuevamente convertidos en la Corte para evitar insurrecciones innecesarias.

[40] Véase José Szmolka Clares, *El Conde de Tendilla, primer capitán General de Granada,* Granada, Universidad de Granada, 2011.

[41] Sobre la identificación de este personaje en el retablo, véase Elías Tormo, «El brote del Renacimiento en los monumentos españoles y los Mendoza del siglo XV», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones,* 25, 1917, pág. 62.

[42] Algunos autores como Agustín Martínez estudian este retablo en relación a la Puerta del Perdón de la catedral de Granada, vinculado a un mensaje de reconciliación con el morisco a través del bautismo, muestra, a su vez, de la victoria ante el infiel. Su análisis consideramos que es certero, pero su aproximación a los relieves de Bigarny peca de cierta estereotipación y de asumir gran parte de las conclusiones dadas por la historiografía sin cuestionarla. Véase Agustín Martínez Peláez, «Ico-

Esta visión más o menos realista, sin atisbo de crítica, se dio también en el caso de los judíos en otros territorios europeos. Capriotti ha expuesto cómo la imagen del hebreo no adquiere un tinte peyorativo y aparece representado de un modo más realista cuando se muestra que deja de ser un enemigo y se integra, tras el bautismo, a la fe cristiana. Para ello analiza una serie de pinturas que se encuentran en los Estados Pontificios (actuales Umbria y Marche), a través de las cuales se intenta convencer al otro mediante el diálogo y la integración visual, sin caricaturas. Con ese discurso, la Iglesia acoge en su seno a todos sin distinción; ese es el mensaje[43].

Esta iconografía no infamante, además de encajar con la política de Carlos V y del primer capitán de Granada, es menos agresiva que la llevada a cabo por Cisneros años antes y puede relacionarse también con cómo gestionaron la cristianización de los espacios musulmanes y el desarrollo de una iconografía que se utilizó para decorar distintos enclaves del urbanismo de la ciudad. Diversos investigadores que se han aproximado a las imágenes realizadas para los moriscos granadinos durante la primera mitad del siglo XVI han insistido en la inexistencia de una iconografía antiislámica. Antes, al contrario, advierten del uso de una crítica velada, sutil, ante la nueva situación social que se estaba viviendo. Díez Jorge analizó cómo las imágenes fueron muy escogidas y pensadas tanto en los espacios religiosos como en los palatinos[44]. Como ejemplo utiliza la conocida Virgen con el Niño de la Puerta de la Explanada (conocida tradicionalmente como Puerta de la Justicia), situada en uno de los accesos más importantes a la Alhambra. Para cristianizar este espacio, en lugar de recurrir a la figura del Matamoros —lo que hubiera implicado un mensaje de sumisión y lucha agresiva contra los musulmanes que por allí transitaran—, se sitúa una Virgen justo encima de una gran inscripción en árabe. No se borra el pasado, sino que se cristianiza. Esta inclusión encajaría con el primer programa pacífico de asimilación de los moriscos iniciado por Talavera, quien consideró que, mediante la figura mariana, podrían encontrarse elementos de contacto entre el islam, cuyos correligionarios la veneraban como la madre del profeta y modelo de virtud, y el cristianismo, donde representa la madre de Dios[45]. Esta imagen sirve,

nografía del perdón en la conversión de musulmanes al cristianismo en la Granada del XVI», en Rica Amran y Antonio Cortijo (eds.), *Minorías en la España medieval y moderna (siglos XV al XVII)*, Santa Barbara, University of California Santa Barbara, 2016, págs. 11-128. Sobre la representación «pacífica» del morisco en esta obra, consúltese también Nicolás Cabrillana Ciézar, «Imágenes de moriscos: del simbolismo al realismo (1519-1650)», en Abdeljelil Temimi, *Images des morisques...*, *op. cit.*, pág. 65.

[43] Giuseppe Capriotti, *Lo scorpione su petto...*, *op. cit.*, pág. 139. Relativo al caso español sabemos que existe una tesis en curso por parte de Rubén Gregori, tutorizada por Amadeo Serra (Universitat de València) donde estudia representaciones similares vinculadas con los judíos.

[44] María Elena Díez Jorge, «Arte y multiculturalidad...», *op. cit.*, págs. 172-173.

[45] Sobre este aspecto reflexionamos ya en Borja Franco Llopis, «Aproximación al carácter polisémico e intercultural de la representación mariana en el imaginario valenciano del siglo XVII», en

como se ha dicho, para cristianizar el espacio y se impone ante los restos árabes, pero no implica un mensaje agresivo ante el infiel.

Que se diera esto no quiere decir, sin embargo, que la figura del Matamoros no se utilizara, pues existen otros retablos realizados para la Alhambra donde el apóstol tiene un papel principal[46]. Simplemente implica, a nuestro juicio, que en ciertos lugares de «convivencia», de acceso cotidiano de la población recientemente convertida, se tuvo especial cuidado en la selección de representaciones iconográficas[47], principalmente durante las primeras décadas del siglo XVI. Este hecho explicaría la difusión tardía de la figura de Santiago en el sur, que no se hace tan profusa hasta los últimos treinta años de dicho siglo, más allá de sus representaciones en pragmáticas o documentos nobiliarios privados que sí que se decoraron con tal iconografía, pero que, como decimos, eran de uso privado. Esta idea encajaría, además, con las teorías expuestas por Inés Monteira en el estudio de la escultura románica castellana[48], quien defiende que en las zonas más islamizadas se dio, habitualmente, un número de obras menor de lo que pudiera esperarse en las que se representase de modo virulento el enfrentamiento ante el infiel. Se trata de una idea que compartimos en cuanto al ámbito valenciano se refiere[49] y que Díez Jorge también aplicó en su estudio relativo al sur de la península[50]. Admitirla, supone aceptar que nos encontramos ante una política visual ciertamente asimilacionista y poco agresiva a inicios del siglo XVI, que contrasta con la profusión de imágenes más infamantes a medida que el conflicto morisco-cristiano se radicaliza tras diversas insurrecciones de los conversos y el temor al turco, tal y como veremos en capítulos sucesivos.

Para entender la particularidad del retablo de Granada debe ser comparado con otras imágenes de temática similar que se dieron durante todo el siglo en di-

Sílvia Canalda y Cristina Fontcuberta (eds.), *Imatge, devoció i identitat a l'època moderna (ss. XVI-XVIII)*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2014, págs. 101-115.

[46] Sonia Caballero Escamilla, «De la Edad Media a la Edad Moderna: los Reyes Católicos, el arte y Granada», en José Policarpo Cruz Cabrera (coord.), *Arte y cultura...*, *op. cit.*, págs. 242-244.

[47] María Elena Díez Jorge, «Arte y multiculturalidad...», *op. cit.*, pág. 162. Con ello no queremos decir que se evite mostrar la victoria ante el infiel (pues el programa iconográfico de las fachadas del Palacio de Carlos V muestra sus victorias navales y armas musulmanas como trofeos en los relieves inferiores de los arcos), sino que, dependiendo de qué espacios, y de la función de los mismos, se intentó ser menos agresivos en la lucha «visual» contra él. Sobre los relieves del Palacio de Carlos V, véase Earl E. Rosenthal, *El Palacio de Carlos V en Granada*, Madrid, Alianza, 1988.

[48] Inés Monteira Arias, *El enemigo imaginado...*, *op. cit.*, pág. 127.

[49] Borja Franco Llopis, «Identidades "reales"...», *op. cit.*

[50] «There are many possibilities that transcend depictions of the victors and vanquished, and also entail thinking beyond oppressive men and women victims, as there were pacts and transgressions that sought to produce other threads with which to weave the mantle of coexistence». María Elena Díez Jorge, «Under the same mantle...», *op. cit.*, pág. 73. Sobre este aspecto, véase también Manuel García Fernández, «Sobre la alteridad en la frontera...», *op. cit.*, págs. 213-235.

Fig. 19. *Bautismo de los moriscos,* Libro de Bautizos de la parroquia de Santa María La Alhambra (bautizos entre 1518 y 1570), Archivo de la Parroquia de San Cecilio. Arzobispado de Granada. Fotografía de Pepe Martín.

cha área. Díez Jorge demuestra su similitud, a pesar de lo esquemático de la composición, con el dibujo contenido en el *Libro I de los Bautizos de la parroquia de Santa María La Alhambra,* que documenta los realizados entre 1518 y 1570, y donde se ilustra a un hombre barbado, ataviado con una suerte de turbante asistiendo al sacramento de iniciación de su hijo, vislumbrándose a lo lejos unas montañas, seguramente en alusión a Sierra Nevada. El modo de pintar al personaje, ambiguo, donde su identidad religiosa se desdibuja y cuyo modo de vestir es muy próximo al cristiano, puede relacionarse con las imágenes que Bigarny realiza para la Capilla Real en el caso de la imposición de los sacramentos a los hombres[51].

Mucho más islamizados aparecen los hombres en los grabados de Heylan y Lucenti para la *Historia eclesiástica de Granada* de Antolínez de Burgos, escrita en la primera década del siglo XVII pero que no vio la luz hasta siglos más tarde[52]. Dado que sobre esta obra hablaremos de modo detenido en el siguiente capítulo, no nos detendremos en demasía aquí en su fortuna e ideología implícita, pero no nos resistimos a avanzar algunas ideas con un fin meramente comparativo. Para

[51] María Elena Díez Jorge, «Under the same mantle...», *op. cit.*, pág. 63.

[52] La edición utilizada ha sido Justino Antolínez de Burgos, *Historia eclesiástica de Granada,* Granada, Universidad de Granada, 1996.

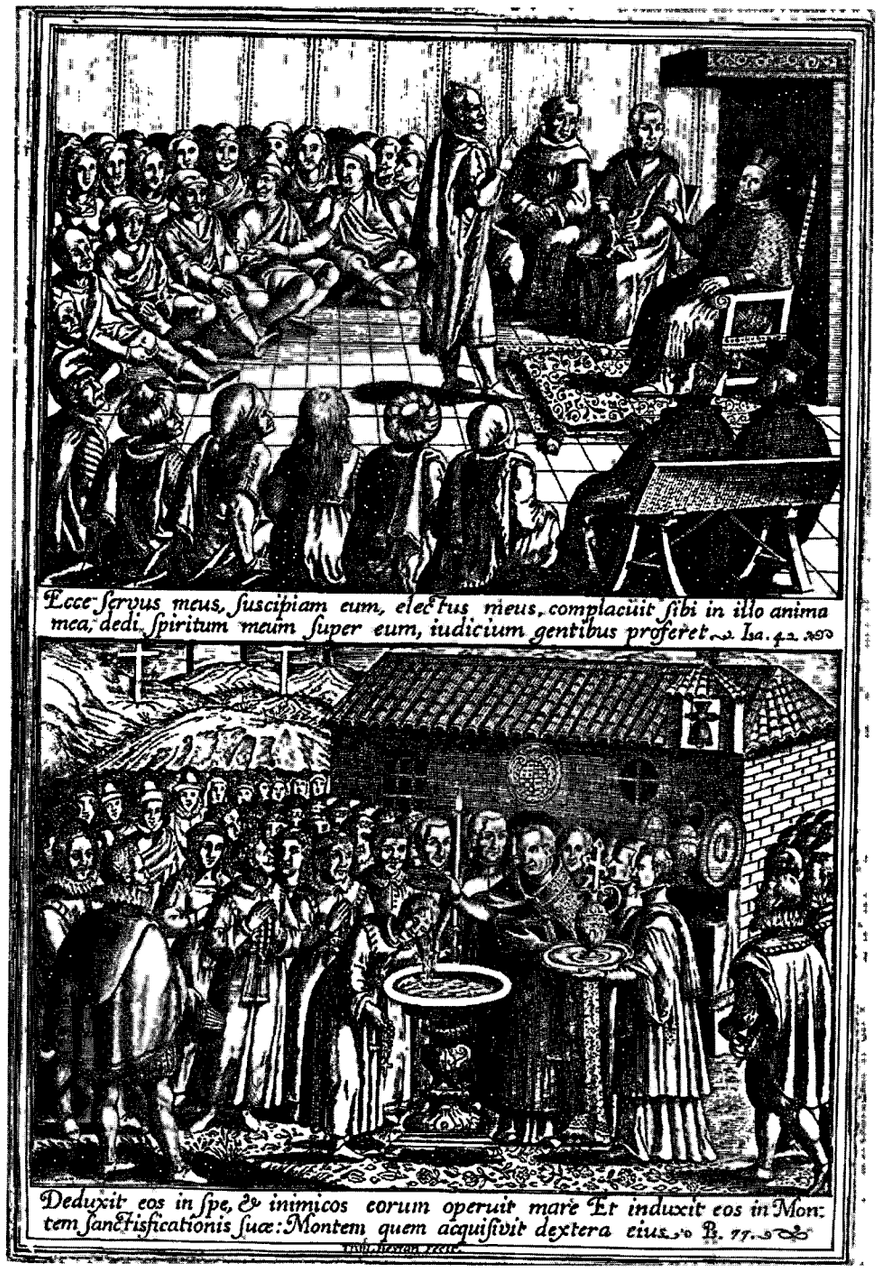

Fig. 20. *Bautismo de los moros de Fez,* Francisco Heylan, *ca.* 1610, Museo Casa de los Tiros, Granada, ref. CE07998.

entender este sucinto análisis, es necesario recordar que la intención del autor fue la de ensalzar la diócesis de Granada y criticar, por otro lado, la acción de los moriscos y turcos alzados en las Alpujarras, reivindicando el reconocimiento por parte del papado de los mártires cristianos que murieron en la rebelión de 1568. Del conjunto de dibujos realizados por los artistas citados, uno estuvo vinculado al bautismo de los moros que habían huido de Fez por la peste en 1606. Este fue llevado a cabo por el arzobispo Pedro de Castro, máximo impulsor de la obra citada e ideólogo del conjunto. Estas pinturas no estaban previstas en la primera versión del libro, pero se han convertido en las más famosas de la serie, como ejemplo de conversión, aunque poco tienen que ver con los relieves de Bigarny.

En este caso se ha borrado la identidad de los musulmanes que reciben el sacramento y no por desconocimiento de la sociedad española acerca de cómo vestían los moriscos de Fez, sino por interés mismo del ideólogo. El modelo con el que se pintó a estos personajes norteafricanos no es el de la Capilla Real, que hubiera servido —y mucho— a los artistas, pues como indica Mármol y Carvajal: «esto es lo que brevemente se ha podido decir de los trajes de Fez, que son una misma cosa con los que usaban los moriscos del reino de Granada»[53]. Los artistas bien podrían haber reutilizado estos ejemplos para hacerlos más comprensibles a los espectadores, pues, si era conocido que los oriundos de Fez vestían como los conversos de la zona, ¿por qué no pintarlos como lo había hecho Bigarny? No lo hacen. En sus dibujos, todos los representados son «blancos» y visten «a la cristiana» portando rosarios y una suerte de casullas totalmente distintas a su atuendo como musulmanes. Es como si los artistas, y los ideólogos de su trabajo, quisieran hacer ver que, como nuevos cristianos, los antiguos musulmanes de Fez renunciaron a su vida anterior, algo que no sucedió en el caso de los primeros bautizados granadinos. Si esta historia se representara sola, sin la inscripción que explica lo que sucede y sin el fondo con las cruces que nos recuerda a los mártires alpujarreños —que sitúa la acción—, no sabríamos qué es lo que aquí se está ilustrando. Es interesante, pues, observar cómo los autores están borrando las señas culturales y étnicas de los representados. Esto nos ayuda a comprender y encuadrar la imagen del converso en dos momentos distintos, aunque en una misma ciudad. En el caso de Bigarny, durante el reinado de Carlos V, se intenta mostrar la universalidad del bautismo dentro de la diversidad de los catecúmenos: la Iglesia es una, pero con distintos pueblos en su interior (blancos, negros, de rostros aceitunados, etc.). Los relieves de la Capilla Real deben ser leídos en paralelo al programa iconográfico de las nupcias del monarca, donde el morisco era uno más dentro de los dominios de la Corona.

En el caso de Heylan y Lucenti se evita esto. Hay no solo una «limpieza visual étnica» (pues no vemos diferenciación en el color de sus rostros), sino también

[53] Luis del Mármol y Carvajal, *Descripción general de África,* Madrid, CSIC, 1953, vol. II, pág. 461.

cultural y etnológica, a través de la selección de los vestidos. El converso, si realmente quiere formar parte de la Iglesia, tiene que ser totalmente cristiano y abandonar su pasado. Tras años de lucha contra los moriscos, Castro entiende que la permisividad que tuvo Carlos V con prebendas o edictos de gracia no resultó efectiva. No elude presentarse a sí mismo como un arzobispo redentor, que perdona los pecados a los infieles que han llegado a Granada huyendo de la peste, pero les «impone» el modo en que deben comenzar a ser miembros de la Iglesia. Como sucede en el caso de Bernardo de Alzira, con el que iniciamos el libro, su cristianización ha supuesto borrar cualquier rasgo identitario, tal y como promulgaban todos los edictos que hemos ido citando, y, sobre todo, el último, el de 1567, motivo último del alzamiento alpujarreño que es descrito en la *Historia eclesiástica* de Antolínez.

Heylan y Bigarny presentan dos modos de contar historias paralelas, pero no coincidentes. En el caso de la Capilla Real se intensifican los rasgos identitarios del morisco mediante el vestido y los colores de los rostros, insistimos, dentro de un mensaje rendencionista y asimilacionista. No «todos son uno», pero sí todos forman parte de la nación española. Por su parte, en el de Heylan y Lucenti, se ensalza el valor del arzobispo a la hora de perdonar y asimilar mediante el bautismo a los musulmanes, pero se hace de un modo distinto: se borra su pasado árabe y se «desetniza». Dos imágenes de moriscos, el alfa y la omega, que nos ayudan a entender el valor publicístico de ambos casos y la evolución visual que tiene la plasmación del morisco, acorde con las políticas que hacia ellos se fueron configurando.

Los lienzos de la expulsión de los moriscos de la Fundación Bancaja

Si los relieves de Bigarny o los grabados de Heylan se han utilizado de modo muy recurrente para ilustrar historias de moriscos, unas veces como portadas de libros y otras como mero acompañamiento a textos de diverso calado, lo mismo ha sucedido con el conjunto de obras que ahora estudiaremos, uno de los documentos más interesantes para conocer cómo fue vista y entendida la expulsión de los moriscos de Valencia. Estas pinturas, actualmente en la Fundación Bancaja, comenzaron a ser conocidas principalmente gracias al primer trabajo divulgativo de Juan Tormo (1977), dado que seis de ellas formaban pate de la colección de su padre (Elías Tormo) desde 1917[54]. Desde entonces, fueron estudiadas por distintos investigadores, dado su alto valor «documental» en relación a los sucesos acae-

[54] Juan Tormo Cervino, «Siete grandes lienzos de la expulsión de los moriscos valencianos», *Valencia atracción,* 505, 1977, págs. 8-9. La última de las pinturas que formaban el conjunto inicial es propiedad de la familia valenciana de los Mercader.

cidos en 1609, tras la pragmática del rey Felipe III que obligaba a los moriscos a abandonar la tierra donde habían vivido desde hacía siglos y empezar una nueva andadura en el norte de África, principal destino tras su extrañamiento[55].

Las primeras investigaciones que se publicaron tras el texto de Tormo trataron de estudiar tanto la autoría de los lienzos como los pormenores que rodearon al encargo que dio con su factura final. Estas primeras indagaciones demostraron que todo el conjunto debe su existencia a una petición de Felipe III realizada de manera personal en el otoño de 1612 al virrey de Valencia, Luis Carrillo de Toledo, marqués de Caracena, a quien se le solicitó que encargase una serie pictórica que ilustrase la expulsión[56]. Hay que tener en cuenta que, para entonces, ya había finalizado la expulsión de los moriscos valencianos, pero no la del resto de los cristianos nuevos del país (que acabó en 1614) y que, además, la península ibérica estaba ya dentro de una crisis económica que la propia expulsión había agravado en territorios de alta densidad morisca al perderse una mano de obra barata y hábil en el trabajo de la tierra, si bien no podemos considerar que fuera la causa principal de la misma. Debido a estos problemas, y a la necesidad de justificar la propia medida, el monarca se vio impelido a plasmar visualmente, mediante cuadros de gran formato, uno de los aspectos que marcaron su reinado. Si Carlos V difundió sus victorias en Túnez y Felipe II hizo lo propio con las de Lepanto, el tercero de los *felipes* tuvo que centrarse en presentar la «heroica decisión» como clave fundamental de su reinado. Para ello, dispuso de un dinero limitado, extraído del patrimonio regio, del que el marqués solo podía hacer uso previa petición al monarca.

Partimos, en nuestro estudio de los lienzos, del contexto que los vio nacer, así como de su relación con las celebraciones efímeras que tuvieron lugar repartidas por distintos puntos de la geografía ibérica y con los propios catafalcos funerarios regios. Bajo ese punto de vista, pensamos que estas obras surgen con el fin no solo de justificar la expulsión de la minoría, sino, y sobre todo, de dejar constancia de una acción política que debía ser recordada como clave en el reinado de Felipe III. Los moriscos lo vieron así en palabras del propio Escolano[57], aspecto que retoma-

[55] En 1997 se produjo un creciente interés por los mismos, pues, con anterioridad, como criticara Bernabé, no habían recibido la atención merecida. Véase Luis F. Bernabé Pons, «Una crónica de la expulsión de los moriscos valencianos. Los cuadros de la Fundación Bancaja», *Sharq Al-Andalus*, 14-15, 1997-1998, pág. 563. Uno de los estados de la cuestión más serios sobre la historiografía que los estudió procede de ese mismo año: Jesús Villalmanzo Cameno, «La colección pictórica sobre la expulsión de los moriscos», en *La expulsión de los moriscos..., op. cit.*, pág. 37.

[56] Georgina Dopico Black, «Espectros de la nación. La serie pictórica de *La expulsión de los moriscos del reino de Valencia*», en Eduardo Subirats (coord.), *Américo Castro y la revisión de la memoria. El Islam en España*, Madrid, Ediciones Libertarias, 2003, pág. 176.

[57] «El mayor que fue el emperador Carlos Quinto, nos mordió el primero, y nos hizo tomar el bautismo por fuerça. El mediano, fue el Rey Philipe segundo su hijo que, mandando desarmarnos,

remos más adelante y que debe quedar en nuestra mente mientras leemos y analizamos los textos e imágenes que ilustran el exilio morisco.

Como se ha apuntado, las primeras investigaciones realizadas sobre esta serie pictórica insistieron en cómo el primer cometido del marqués fue el de seleccionar a los artistas que debían desarrollar el programa iconográfico. Para ello eligió a una serie de pintores que no tuvieron una fortuna artística muy considerable, a pesar de ocupar cargos relevantes en distintos organismos locales o en el recientemente fundado Colegio de Pintores de Valencia. Todos ellos vivieron eclipsados por la figura de Francisco Ribalta y, más tarde, por la de su hijo Juan, quienes llegaron a la capital del Turia acompañando al séquito de Felipe III para los desposorios del monarca con Margarita de Austria, que se celebraron en 1599. Estos dos pintores monopolizaron la producción artística del momento e importaron las nuevas modas italianas a dicho territorio, pero no tuvieron una influencia muy considerable en los autores de los lienzos que nos ocupan: Pere Oromig[58], Vicent Mestre[59], Jerónimo Espinosa[60] y Francisco Peralta[61].

nos dexó desjarretados y sin fuerças. Pero el que, como ravioso por el zelo de su Religión y aborrecimiento de la nuestra, nos ha mordido de muerte, es el perro pequeño que agora reyna Philipe tercero». Gaspar Escolano, *Segunda parte de la Década primera de la Historia de la Insigne y Coronada Ciudad y Reyno de Valencia*, Valencia, Pedro Patricio Mey, 1611, pág. 1878.

[58] Fue miembro de la dirección del Colegio de Pintores de Valencia (1607) desde 1616. Si bien su estilo no es excelente, sí que recibió numerosos encargos relacionados con pinturas de devoción para conventos, así como decoración de elementos efímeros para actos cívicos. Su vida estuvo marcada, tras la finalización de los lienzos de la expulsión, por un supuesto caso de asesinato, el de su esposa Vicenta Pérez, hecho que aparece documentado en diversos documentos judiciales. Gran parte de ellos pueden consultarse en Jesús Villalmanzo Cameno, «Apéndice documental», en *La expulsión de los moriscos..., op. cit.*, págs. 70-108.

[59] Uno de los primeros encargos significativos de este artista fue la decoración, junto a otros pintores como Sariñena, Requena o Porta, de los muros de la Sala Nova del Palau de la Generalitat. Tal vez se formó con el primero de ellos o, al menos, su estilo es deudor del mismo, pues no poseemos mucha información de sus primeros años. Véanse Salvador Aldana, *El Palacio de la Generalitat de Valencia*, Valencia, Consell Valencià de Cultura, 1992, tomo I, págs. 137-139, y Luis Tramoyeres, *Pinturas murales del Salón de Cortes*, Valencia, Librerías París-Valencia, 1980, págs. 61-63.

[60] Más conocido por ser el padre del también pintor Jerónimo Jacinto de Espinosa. Se formó en Castilla hasta 1596, cuando se desplazó a Cocentaina, desarrollando su carrera artística entre esta ciudad y Valencia, donde aparece documentado como miembro del Colegio de Pintores en 1616. Su estilo es muestra de los últimos coletazos del renacimiento español mezclado con las nuevas corrientes italianas barrocas y el influjo de Ribalta. Véanse Fernando Benito Doménech, «Jerónimo Jacinto de Espinosa en sus comienzos como pintor», *Ars Longa*, 4, 1993, págs. 59-63; Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, Real Academia de San Fernando, 1800, vol. 4, págs. 220-221.

[61] Tal vez sea el artista menos conocido de todos. Se formó en el círculo de Juan Sariñena y Francisco Ribalta. Como el resto, también formó parte del Colegio de Pintores en 1616. Villalmanzo lo sitúa trabajando en el taller de Oromig y afirma que, por ello, recibiría el encargo de pintar en este ciclo. Jesús Villalmanzo Cameno, «La colección pictórica...», *op. cit.*, págs. 44-45.

Los temas elegidos para esta serie pueden dividirse en tres: la expulsión misma desde los principales puertos del lugar: Vinaroz-Moncofa y los Alfaques (Oromig y Peralta), el Grao de Valencia (Oromig), Denia (Mestre), Alicante (Oromig y Peralta) y las revueltas moriscas que se produjeron ante tal decisión: la de la Sierra de Laguar (Espinosa) y la de Muela de Cortes (Mestre). A ambos argumentos se une el del último lienzo, que fue elaborado por Mestre y se dedicó a la llegada a Orán de los expulsados.

Si bien todos los autores coinciden en el origen del encargo y en señalar al monarca como máximo responsable del mismo (aunque no se conserve el contrato de obras), resulta más complicado conocer cuál iba a ser la localización definitiva de estos lienzos, así como la de las diversas copias que de ellos se encargaron. La primera investigadora que abordó de un modo más objetivo su ubicación fue Asunción Alejos[62]. Su trabajo fue clave para los que siguieron ahondando en el tema. En un principio, se creyó que estas pinturas fueron depositadas en el alcázar real de Madrid, donde residió el monarca y que permanecieron allí, al menos, hasta 1620, pues no aparecen descritas en ninguno de los inventarios que se fueron redactando tras esta fecha. En algún momento pudieron ser reubicadas en otro lugar (como el Palacio Real de Valencia o alguna casa nobiliaria particular) porque se vieron eclipsadas por el concurso que se produjo en 1627 para realizar otro cuadro que plasmara la expulsión. Dicho lienzo iba a decorar la Sala Nueva del citado alcázar y fue motivo para la convocatoria de un concurso en el que compitieron importantes artistas como Eugenio Cajés, Angelo Nardi, Diego Velázquez y Vicente Carducho. Actuaron como jueces Giovanni Battista Crescenzi y Juan Bautista Maíno. Si bien el vencedor fue Velázquez, su obra se perdió en el incendio del edificio de 1734, y solo conservamos el boceto que realizara Carducho como testimonio de dicho concurso pictórico[63].

[62] Esta investigadora realiza un recorrido de los mismos desde mediados del siglo XIX, cuando se encontraban en la casa de Campo de los Ferrero hasta la compra por la Caja de Ahorros de Valencia. Asunción Alejos Morán, «Crónica pictórica de la expulsión de los moriscos valencianos», *Cimal*, 16, 1982, págs. 50-59.

[63] Sobre el dibujo de Carducho, así como acerca de las pocas referencias que tenemos al lienzo de Velázquez, no profundizaremos en este libro, pues se escapa de la cronología en la que nos movemos. El reinado de Felipe IV posee bastantes diferencias con el de su predecesor, por lo que merecería un estudio más detallado, monográfico, que escapa de los objetivos de nuestra investigación. Esperamos, en futuras publicaciones, ahondar en las relaciones existentes entre las pinturas de la Fundación Bancaja y el concurso organizado por el monarca años más tarde. Una de las primeras aproximaciones a este concurso, basándose en las descripciones de lienzo de Velázquez que hiciera Palomino fueron José Camón Aznar, Diego Angulo y Emilio Pérez Sánchez. Véanse José Camón Aznar, «Algunas precisiones sobre Velázquez», *Goya*, 53, 1963, págs. 296-297; Diego Angulo y Alfonso E. Pérez Sánchez, *Historia de la pintura española. Escuela madrileña del primer tercio del siglo XVII*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1969, pág. 320.

Aunque a día de hoy no se haya podido responder de manera satisfactoria a las preguntas relativas a la localización original de estas pinturas y aunque tampoco sepamos las razones por las que no aparecieron en los inventarios del alcázar tras la segunda década del siglo XVII, recientes investigaciones han arrojado nuevas informaciones sobre el origen del contrato y la supuesta ubicación de los cuadros, hecho que condiciona enormemente el valor de los mismos. La profesora Yolanda Gil ha sumado un tercer elemento al binomio formado por Felipe III y el marqués de Caracena en la gestación del conjunto: la figura de Rodrigo Calderón[64]. Este personaje ostentaba el título de marqués de Siete Iglesias y conde de la Oliva de Plasencia, capitán de la Guardia Alemana, secretario de cámara del rey y embajador extraordinario en los Países Bajos. Fue uno de los más poderosos y controvertidos personajes del reinado de Felipe III, colaborador del duque de Lerma y acérrimo defensor de la expulsión morisca. Por su papel como embajador en Flandes, se le encargó que gestionara la producción de una serie de tapices, supuestamente basados en las pinturas que estamos trabajando, algo que nunca llegó a materializar y por lo que fue denunciado. A la apropiación indebida del dinero, Rodrigo Calderón unió otras causas que arrastraba con anterioridad y que condicionaron un proceso que acabó con su ejecución pública en la plaza Mayor de Madrid el 21 de octubre de 1621. La profesora citada estudia la casuística de dicho proceso judicial y, sobre todo, la importancia que supone que no solo hablemos de unas pinturas para disfrute del propio monarca en su palacio, sino de unos tapices que hubieran sido expuestos en diversos lugares como complemento a las arquitecturas efímeras. Esto mismo también sucedió con la espléndida crónica visual de las tomas de La Goleta y Túnez por Carlos V (1535), que constituyeron los cartones para tapices realizados por Jan Cornelisz Vermeyen en colaboración Pieter Coecke van Aelst, tejidos por Willem de Pannemaker, por designio de María de Hungría entre 1548 y 1554 con el beneplácito de su hermano, el emperador[65].

Aquellos tapices sobre las primeras victorias carolinas tuvieron como finalidad principal publicitar las victorias y la grandeza del Imperio hispánico frente a los

[64] Agradecemos el habernos avanzado algunas de sus ideas antes de escribir su texto, que recientemente vio la luz: Yolanda Gil, «La tapicería de la expulsión de los moriscos: un proyecto frustrado de Rodrigo Calderón», *Locus Amoenus*, 16, 2018, págs. 133-153. Sobre Rodrigo de Calderón recomendamos la lectura de Santiago Martínez Hernández, *Rodrigo Calderón. La sombra del valido. Privanza, favor y corrupción en la corte de Felipe III*, Madrid, Marcial Pons, 2009.

[65] Madrid, Palacio Real, TA-13/1-12, Patrimonio Nacional. Sobre estas obras es ineludible citar su mejor catálogo razonado: Hendrik J. Horn, *Jan Cornelisz Vermeyen. Painter of Charles V and his Conquest of Tunis*, Doornspijk, Davaco, 1989. También la revisión de los mismos realizada en Wilfried Seipel (ed.), *Der Kriegszug Kaiser Karls Vgegen Tunis. Kartons und Tapisserien*, Milán, Skira, 2000.

Fig. 21. *Desembarco en Túnez,* Jan Vermeyen y Pieter Coecke van Aelst, 1543-1548, Patrimonio Nacional, Madrid.

infieles. De hecho, Carlos V, consciente de la trascendencia que podía tener su empresa tunecina, siguió el modelo de los césares romanos, quienes llevaron cronistas y artistas para plasmar sus victorias, y consiguió que pintores de origen flamenco viajaran con él para dar fe de su actividad militar. Con este fin, los propios artistas se autorretrataron en uno de los tapices. La mayor parte de la historiografía que se ha aproximado al análisis de dichas piezas resalta el deseo de verosimilitud que habría guiado tanto a los Vermeyen y Coecke, como a los cronistas reales que se desplazaron hasta el territorio norteafricano para describir esta gran gesta[66]. Estas publicaciones han defendido su supuesto valor cronístico y de propaganda histórica. No en vano, cada uno de estos tapices cuenta con una serie de inscripciones que sirven para explicar lo sucedido, de un modo similar a como lo cuentan los textos históricos. Este recurso también se da en las pinturas que ahora analizamos, de ahí que sea necesario relacionarlas en cuanto a sus recursos narrativos y a su intención de exponer la historia de la Monarquía Hispánica, pues ambas, presumiblemente, bebían del mismo interés.

[66] En una reciente publicación se pone de manifiesto la relación entre textos cronísticos e imágenes en la concepción de los tapices. Véase Antonio Gonzalbo, «Tapices y crónica, imagen y texto: un entramado persuasivo al servicio de la imagen de Carlos V», *Potestas,* 9, 2016, págs. 109-134. Otro de los investigadores que más insiste al respecto es Priego Fernández del Campo, *La pintura de tema bélico del siglo XVII en España,* tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 2002, págs. 154 y ss.

Fig. 22. Detalle del *Desembarco en Túnez.*

Aun así, avezados observadores y conocedores de lo que sucedió en dichas batallas, así como de la moda turca, como son Miguel Ángel de Bunes y Miguel Falomir, han insistido en que la obra de Vermeyen no es totalmente objetiva en la ilustración de la contienda bélica[67]. Para entender esta subjetividad hay que tener en cuenta la dificultad que entrañaba para los artistas pintar musulmanes aliados (los tunecinos del ejército de Muley Hassan) frente a musulmanes enemigos (los turcos), que guardaban ciertas concomitancias étnicas e incluso de *atrezzo* entre sí, pero que, evidentemente, desempeñaron papeles distintos. Si los tapices debían exaltar la victoria de Carlos V frente a los turcos, los pintores debían seleccionar

[67] Miguel Falomir y Miguel Á. de Bunes, «Carlos V, Vermeyen y la conquista de Túnez», en Juan Luis Castellano (ed.), *Carlos V. Europeísmo y universalidad,* Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001, vol. 5, págs. 243-258. Autores como Bernis se dedicaron a realizar un estudio detallado de las vestiduras, pero no apreciaron las pequeñas modificaciones que expusieron los investigadores anteriormente citados. Véase Carmen Bernis, *El traje y los tipos sociales..., op. cit.,* pág. 499.

aquellos personajes que hicieran mucho más comprensible el mensaje a los posibles espectadores. Para ello, los artistas flamencos insistieron en la despiadada figura del jenízaro otomano, soldado de infantería que llevaba armamento moderno, semejante al de los cristianos, que fue retratado en repetidas ocasiones decapitando a los servidores imperiales y mostrando la crueldad de los turcos, una constante en la historiografía, como veremos en el capítulo siguiente. Junto a ellos, aparecen otros combatientes musulmanes portando armas a la antigua, con la excepción de los *siphais* otomanos que manejan arcos de procedencia oriental y pequeños arcabuces. Para Bunes, Vermeyen, llevado por su interés en diferenciar e individualizar, comete el error de retratar con frecuencia a los aliados hafsíes de Carlos V, caballería que no tuvo relevancia en la campaña, pero que es la excusa por la que el cuerpo expedicionario español se encontraba en Túnez[68]. Con esta apreciación del investigador citado no se niega la veracidad del conjunto, pero sí se matiza. Como se ha dicho, creemos que este «error» proviene de la dificultad de pintar un conflicto donde enemigos y aliados son, en algunos aspectos, similares, pero, sobre todo, de la necesidad de mostrar todos los agentes que participaron activamente en la batalla, fuera en un primer o segundo plano. La figura del «moro amigo» o «aliado» fue fundamental en la política visual de Carlos V tras la victoria, cuando entronizó a Muley Hassan como rey de Túnez. De hecho, son varias las imágenes que se encuentran del monarca tunecino en diversos arcos triunfales tras el regreso a Italia del emperador[69]. Del mismo modo, por su fin propagandístico se escondió al máximo enemigo, Barbarroja, que no aparece visualizado, y al que se ninguneó, al mismo tiempo que se ensalzaba la colaboración de las tropas norteafricanas con Carlos V.

Con todo ello vemos que la construcción visual de la contienda no encaja totalmente con lo que realmente sucedió ni, mucho menos, con las crónicas históricas, a pesar de sus parecidos y paralelismos. Volvemos, así, a algunas de las preguntas con las que iniciábamos el libro: ¿cómo se gestó en la mente del artista y su cliente la imagen del otro?, ¿qué problemas histórico-artísticos tuvo que sortear? y, por último, ¿cómo se resolvió, al final, dicha cuestión? Si antes nos cuestionábamos la dificultad de hacer visible la conversión, el problema ahora residiría, más bien, en discernir cómo se pudo distinguir al aliado del enemigo, algo que obligó a los artistas a realizar una serie de cambios que pueden pasar desapercibidos a simple vista, pero que conforman en sí mismos la propia idea o valor del conjunto.

[68] Miguel Á. de Bunes Ibarra, «Vermeyen y los tapices de la conquista de Túnez. Historia y representación», en Bernardo J. García García, *La imagen de la guerra en el arte de los antiguos Países Bajos*, Madrid, Editorial Complutense y Fundación Carlos de Amberes, 2006, pág. 120.

[69] Sobre la figura del «moro amigo» se ha avanzado mucho en los últimos años. Entre lo más destacado queremos citar a Beatriz Alonso Acero, *Sultanes de Berbería...*, *op. cit.*, y Cristelle Baskins, «De Aphrodisio expugnato: The Siege of Mahdia in the Habsburg Imaginary», *Il Capitale Culturale*, número extraordinario 6, 2017, págs. 25-48.

Además de estas modificaciones del relato cronístico, otras fuentes pudieron influir en la concepción de los tapices. Al respecto, Checa opina que el verismo flamenco se combina con tradiciones moriscas como los juegos de cañas, de los que hablamos en capítulos precedentes. Para él, el tumulto de la guerra se presenta en muchas ocasiones en un estilo típico de un «torneo moro», combinado con posiciones y expresiones de diversas figuras que se inspiraron en la cultura helenística y romana. Se trataría, pues, de una mixtura de referencias culturales y artísticas a la Antigüedad, además de otras de naturaleza morisca y oriental que la corte española no había olvidado de periodos precedentes y que fueron recuperadas con motivo de la conquista de Carlos V de Túnez[70]. A todo ello habría que unir la presumible censura que María de Hungría impuso a la composición original con el fin de matizar el resultado final, que tal vez incidió en estos aspectos citados[71].

El inciso que hemos dedicado a los tapices de la contienda tunecina no es peregrino, pues nos ayuda a reflexionar sobre algunos aspectos fundamentales de las pinturas de la expulsión de los moriscos. Si aceptamos las hipótesis de Gil, quien defiende que estas pinturas (u otras de temática similar, ya que no conservamos el contrato de obra) no eran pinturas *per se*, sino cartones para tapices, no estaríamos hablando de unas obras de disfrute propio del monarca, de su corte o de los embajadores que podrían observarlos de cerca. Más bien, nos estaríamos situando ante unas composiciones con un público potencial mucho mayor, pues sabemos que era habitual utilizar este tipo de elementos para decorar arquitecturas efímeras en eventos festivos. Al pensar en un espectador mucho más heterogéneo, el estudio de los códigos de representación utilizados por los artistas varía, pues estos se verían obligados no solo a realizar una crónica visual de la realidad, sino a difundir un mensaje claro y comprensible, que encajara con la publicística del monarca. Gran parte de la población que los iba a disfrutar no era, ni mucho menos, una avezada conocedora de la historia de la minoría morisca, y menos de este hecho en particular. Muchos de ellos ni tan siquiera tuvieron por qué ver marchar a los expulsos.

Además, el hipotético espectador que se iba a enfrentar a estos dibujos evolucionaría con el paso del tiempo, de tal manera que, pasados los primeros años, se corría el riesgo de mostrar un acontecimiento no vivido, pero que tenía que ser recordado mostrando la *heroica decisión* del monarca. Eso explica que Felipe III buscara un conjunto de imágenes que dieran eternidad a su política con respecto

[70] Fernando Checa Cremades, «The language of triumph: Images of war and victory in two Early Modern tapestry series», en Fernando Checa Cremades y Laura Fernández-González (eds.), *Festival Culture in the World of the Spanish Habsburgs*, Farnham, Ahsgate, 2015, pág. 34.

[71] Véase Juan Luis González García, «"Pinturas tejidas". La guerra como arte y el arte de la guerra en torno a la empresa de Túnez (1535)», *Reales Sitios*, 174, 2007, pág. 38.

a los moriscos; una serie de obras que hicieran inmortal su supuesta proeza, entroncando, como se ha dicho, con el discurso triunfalista que estudiamos en los catafalcos del monarca y su esposa o con la propia retórica de los apologistas del destierro morisco[72].

Igual que sabemos que durante los años siguientes a la finalización de los tapices de la contienda tunecina se realizaron distintas copias para su difusión y que, incluso, algunas de ellas fueron solicitadas por los Borbones en el siglo XVIII, en el caso de los cuadros de la expulsión sucedió lo mismo. Villalmanzo insistió en cómo el propio Felipe III ordenó que fueran reproducidos en diversas ocasiones para obsequiar a quienes habían participado en la operación político-militar (no solo en la expulsión, sino también en la represión de las revueltas de Muela de Cortes y la Sierra de Laguar), en agradecimiento por sus servicios. Cita entre los beneficiarios al duque de Lerma, como primer ministro y señor de Denia, al mismo marqués de Caracena (que aparece retratado), así como a una serie de generales implicados en la contienda. A día de hoy, no sabemos si lo que se conserva son los originales, las copias realizadas para la nobleza y altos estamentos militares o los propios cartones para tapices que se iban a enviar a Flandes, pero sí que su producción se dio de una forma muy similar a lo sucedido con los textiles carolinos[73].

En segundo lugar, el hecho de considerar que estas pinturas fueron creadas como crónica visual de un hecho para ser expuesto de modo itinerante, nos plantea los mismos problemas que el estudio de la obra de Vermeyen. En este caso, se ha indicado cómo los artistas flamencos modificaron algunos aspectos de la contienda bélica con el fin de hacer más entendible el discurso. Dieron relieve a ciertos aliados tunecinos que no participaron activamente en la batalla, radicalizaron la visión del turco y exaltaron el papel de los españoles en la victoria. De este modo, si consideramos que las pinturas de Vermeyen no son realmente una crónica de la realidad fidedigna al cien por cien, hemos de plantearnos si pudo ocurrir lo mismo con las pinturas que nos ocupan ahora.

Este fin propagandístico podría ser un argumento más para justificar ciertas variaciones con respecto a lo que realmente sucedió, motivo por el cual pudieron perder valor cronístico, algo que ha sido defendido por la mayor parte de los investigadores que se han aproximado al conjunto. Por ejemplo, para el propio Villalmanzo, nunca estuvo en los planes del rey encargar unos grandes cuadros en honor de la Monarquía y con el fin de exaltar el triunfo de las armas cristianas sobre los moriscos sublevados, sino más bien, tener a su alcance unos lienzos de tipo descriptivo donde se resaltasen los elementos topográficos de los puertos y las

[72] Autores como Saadan estudian cómo se produjo dicho proceso de comunicación entre imagen oficial e imagen pública. Véase Mohamed Saadan, *Entre la opinión pública...*, *op. cit.*, pág. 339.

[73] Jesús Villalmanzo Cameno, «La colección pictórica...», *op. cit.*, pág. 48.

montañas, escenarios del gran acontecimiento de su reinado. Para este investigador, dichos espacios adquirirían, además, un valor narrativo del hecho histórico en sí mismo, por medio de las cartelas que explicarían lo que allí sucedió[74]. Incluso opina que todo está retratado con una «exactitud fotográfica», no dando pie a una posible subjetividad en la representación[75]. Esta opinión es compartida en gran medida por Dopico, quien considera que formaron parte de una historiografía legitimadora de la expulsión. La citada investigadora insiste en el componente cronístico de la serie y en su función de exponer el cómo y el cuándo de lo sucedido[76]. Para ambos autores, pues, el valor de la crónica o descripción topográfica, sobrepasa a la propaganda que habría supuesto el hecho de contar con una serie de obras itinerantes que podrían haberse expuesto en diversos actos festivos. No olvidemos que estas pinturas pudieron haber servido como modelo para otras representaciones posteriores como las que se realizarían en los arcos de la entrada de Felipe III en Portugal o los catafalcos suyo y de su esposa, de los que hablamos con anterioridad. A partir de todo lo dicho, entendemos la postura de estos dos autores, pero creemos que debería matizarse. El hecho de que no se vilipendie (al menos a primera vista) a los moriscos no significa que no se exalte la decisión tomada y que, con ello, el valor de propaganda supere al cronístico. En otras palabras, el hecho de que el morisco, según estos autores, sea retratado fielmente (aspecto que no compartimos) y que los entornos paisajísticos parezcan una corografía perfecta del litoral valenciano, no es justificación para que se les otorgue a estas pinturas un valor «cronístico», muestra de una realidad que supuestamente fue como tal[77].

[74] *Ibídem*, pág. 39. Estas afirmaciones las repitió en otra publicación y fueron defendidas a ultranza por el editor de la misma. Véase Jesús Villalmanzo Cameno, «Descripción de los cuadros», en Osama Raghib Deeb (coord.), *¡¡¡Cuando la muerte se convirtió en «collar de salvación»!!! Crónicas visuales y noticias de las tragedia de expulsión de los moriscos del reino de Valencia y el rapto de sus niños (1609)*, Madrid, Letras de Autor, 2016, págs. 27-42.

[75] Jesús Villalmanzo Cameno, «La colección pictórica...», *op. cit.*, pág. 53.

[76] «Aun en su aparente ingenuidad, en sencillamente re-representar, más que glorificar, la diáspora morisca, los óleos que componen la serie *La expulsión de los moriscos del reino de Valencia* exceden cualquier programa ideológico o legitimador que pudo haberlos motivado. La conmemoración que desempeñan es, cuando mucho, de una radical ambivalencia». Georgina Dopico Black, «Espectros de la nación...», *op. cit.*, págs. 178 y 199. Autores como Gerli, sobre el que volveremos más adelante, incluso hablan de dos planos, el oficial, más comedido, y otro relacionado con la dureza del etnocidio que se dio. Véase «The result is a forced confrontation between two planes: the immediate official proceedings and their brutal background». Michael E. Gerli, «The expulsion of the Moriscos: seven monumental paintings from the Kingdom of Valencia», en Javier Muñoz-Basols *et al.* (eds.), *The Routledge Companion...*, *op. cit.*, pág. 197.

[77] Utilizamos el término «cronístico» no como sinónimo de objetivo, pues también las crónicas históricas poseen un cierto halo más o menos evidente de subjetividad dependiendo de las condiciones del encargo y la intención del autor y su círculo.

Fig. 23. *Desembarco de los moriscos en Orán,* Vicente Mestre, *ca.* 1614, Fundación Bancaja.

No en vano, la propia Dopico parece contradecirse en algunos fragmentos de su artículo, pues, si bien no asume plenamente el valor de propaganda de estas composiciones en general, sí que considera que hay una ideología implícita que se quiere transmitir, principalmente cuando se analiza el lienzo en el que se representa la llegada de los moriscos a Orán[78], donde no se omiten las distintas noticias e informes que llegaron a España acerca de las atrocidades cometidas contra los moriscos al desembarcar en África[79].

[78] Sobre este aspecto se ha publicado mucho. Destacamos Luis F. Bernabé Pons, *Los moriscos: conflicto, expulsión y diáspora,* Madrid, Catarata, 2009, págs. 140-185; Houssem E. Chachia, «La instalación de los moriscos en el Magreb: entre el relato oficial y el relato morisco», *Actas del II Congreso Internacional de Descendientes Andalusíes Moriscos,* Murcia, Ayuntamiento de Ojós, 2015, págs. 125-142; Mikel de Epalza, «Moriscos y Andalusíes en Túnez durante el siglo XVII», *Al-Andalus,* 34 (2), 1969, págs. 247-327; Mikel de Epalza Ferrer y Luis F. Bernabé Pons, «Els moriscos valencians a l'exili després de l'expulsió de 1609», *Afers,* 4 (7), 1988-1989, págs. 207-214; Mikel de Epalza y R. Petit, *Recueil d'études sur les Morisques Andalous en Tunisie,* Madrid, Dirección General de Relaciones Culturales, 1974.

[79] Bernard Vincent destacó las palabras del escritor Hamceni Al-Maqqari sobre su llegada a este territorio: «en sus itinerarios terrestres a partir de Orán se apoderaron de ellos beduinos y gente que no teme a Dios, en tierras de Tremecen y Fez: les quitaron sus riquezas y pocos se vieron libres de estos males». El problema fue tan grave que los siguientes expulsados buscaron evitar la llegada al presidio. Si bien, más tarde, el sultán de Marruecos decidió enviar a un ejército para proteger a los

Esta pintura tiene un mensaje contradictorio, complicado de entender a simple vista. Por un lado, tendría un tono festivo, que se ilustra mediante las salvas que disparan en paralelo los barcos y el castillo, como saludándose y celebrando la llegada del primer contingente de moriscos[80]. Hay que entender que la propia fortaleza era, a su vez, un icono de la victoria del cristianismo y de la Corona en el norte de África, pues fue construida tras la conquista de Cisneros en 1509. Este diálogo entre los barcos capitaneados por los marinos españoles y la propia construcción militar inunda el lienzo de celebración. Recordemos, además, como cuenta Escolano, que algunos de estos navíos habían luchado en el mar contra corsarios tunecinos justo antes de deportar a los moriscos a Orán, por lo que, para ellos, se convertía en una maniobra más de lucha contra el infiel y victoria ante él[81]. Sin embargo, y por el contrario, en el cuadro se muestran las duras escenas de adaptación de los conversos a su nuevo hogar, donde las tribus nómadas los atrapan, persiguen y martirizan, tal y como se ve en detalle, donde con espadas curvas atacan a los recién llegados. Sin duda, se trata del reflejo de un momento de choque cultural para los moriscos, quienes, llegados a ese punto, tuvieron que volver a plantearse quiénes eran y cuál era su lugar en la nueva sociedad en la que les tocó vivir[82]. Dopico opina que estas imágenes «llevarían a los espectadores [...] a simpatizar e identificar con los expulsados o, cuando menos, a comprender que los moriscos españoles fueron tan maltratados en tierras extranjeras porque fuera de España, ellos eran extranjeros, porque eran, a fin de cuentas, españoles»[83]. Con ello, como indicamos, parece que para dicha autora este lienzo sirve para defender la españolidad de los moriscos —cuestión que no era nueva y sobre la que se debatía entonces— y para generar empatía con el público, quien no conoció de

exiliados, tras los primeros momentos tan duros que muchos de ellos vivieron. Bernard Vincent, «Moriscos», en Jordi Canal (ed.), *Exilios. Los éxodos políticos en la Historia de España. Siglos XV-XX,* Madrid, Sílex, 2007, pág. 67.

[80] Estos hechos aparecen narrados en los capítulos XII y XIII del libro de Damián Fonseca, *Relación de la expulsión de los moriscos,* Valencia, Editorial de Valencia, 1878, págs. 184-201. Sobre cómo se organizaron dichos navíos, véase Manuel Lomas Cortés, «La organización naval hispánica y la expulsión de los moriscos (1609)», *Estudis,* 31, 2005, págs. 301-320.

[81] Escolano dedica todo un capítulo de su crónica histórica justamente a esta lucha previa a la expulsión, más en concreto el 37, titulado «La armada de los Galeones del mar Océano quema una de corsarios cerca de Túnez y se viene a juntar en nuestra costa con la que se haze para la expulsión de los Moriscos». Gaspar Escolano, *Segunda parte de la Década...*, *op. cit.* Además, como se indicó anteriormente, el padre del Marqués de Santa Cruz había luchado en Lepanto, por lo que la propia memoria histórica de las naves que se encargaron de la deportación es un ejemplo de esta lucha contra el infiel.

[82] Houssem E. Chachia, «The Moment of Choice: The Moriscos on the Border of Christianity and Islam», en Claire Norton (ed.), *Conversion and Islam in the Early Modern Mediterranean: The Lure of the Other,* Londres, Routledge, 2017, págs. 129-154.

[83] Georgina Dopico Black, «Espectros de la nación...», *op. cit.,* pág. 109.

primera mano este suceso. Consideramos que esta idea no es acertada, principalmente por el hecho de asumir la «españolidad» del morisco, justo cuando todas las fuentes coetáneas nos muestran que era algo que se estaba poniendo en entredicho en aquellos años. Estas mismas fuentes nos empujan a pensar que, por aquel entonces, esa imagen amable no era real y que, más bien, el colectivo morisco era visto como un enemigo, un espía, confabulador y aliado turco, antes que súbdito de la Monarquía Hispánica, al menos desde los círculos oficiales. Como indicamos, esta imagen negativa se forjó, principalmente, tras las Alpujarras, cuando el morisco se retrata ya como alguien inasimilable. No en vano, como veremos al analizar la representación de las revueltas granadinas de 1568, en la *Historia eclesiástica* llega a tildárseles de «extranjeros». ¿Por qué, de repente, en esta serie se iba a intentar remarcar su «españolidad» e intentar generar una suerte de empatía positiva del espectador con la obra? Lo erróneo de la apreciación creemos que viene determinado por la tendencia a considerar que la imagen del converso fue estática y por la negativa a aceptar que, aunque estereotípica, fue mutable. De hecho, y como ya se ha indicado, no se pensaba lo mismo de los cristianos nuevos en 1521, cuando se esculpió el retablo de la Capilla Real de Granada, que en el momento en que se hicieron públicas las distintas manifestaciones efímeras previas a Lepanto y al alzamiento alpujarreño o que en 1614, cuando apenas si quedaban moriscos, salvo excepciones conocidas, en territorio hispánico. Si acaso, esta visión de «piedad» podría llegar a entenderse mejor en la obra de Carducho, más lejana en cronología, encargada por un monarca que no fue partícipe directo de la expulsión y en un momento en el que el propio destierro estaba siendo sometido a revisión desde la Corte[84]. Para Felipe III, como para su valido y para gran parte de los teólogos e intelectuales del momento, los moriscos no solo eran infieles, herejes y apóstatas, sino que tampoco formaban parte de la nación española. Sobre este asunto ha reflexionado recientemente Luis Bernabé. En su trabajo, queda claro que los moriscos siempre han sido un objeto un tanto incómodo para el pensamiento y la historiografía. Fueron considerados demasiado musulmanes para ser asimilados sin más a la sociedad española y demasiado hispanizados o «iberizados» para ser contados como prolongación de la historia de al-Ándalus. Bernabé afirma, en este sentido, que, de forma parcial, los mudéjares y los moriscos han sido vistos en varias ocasiones como una cierta anomalía sociohistórica, tanto por parte de la historiografía europea como de la árabe[85]. Creemos, pues,

[84] Autores como Irigoyen o Cruz sitúan esta pintura, además, dentro de un ambiente histórico particular que motivó también la imagen un tanto subjetiva que dio de los moriscos y el islam en general y en particular en Calderón de la Barca. Véanse Anne J. Cruz, «Making War, Not Love: The Contest of Cultural Difference and the Honor Code in Calderón's *Amar después de la muerte*», *Calíope*, 6 (1-2), 2000, págs. 17-33, y Javier Irigoyen-García, *Moors Dressed as Moors...*, *op. cit.*, pág. 187.

[85] Luis F. Bernabé Pons, «Musulmanes sin Al-Andalus...», *op. cit.*, pág. 249.

que Dopico, en su interpretación, obvia este razonamiento y, por ello, cae en un error en su interpretación. Por el contrario, pensamos que Bernabé acertó de pleno. Los moriscos eran considerados demasiado musulmanes para vivir en la península, de ahí que en otros cuadros de la serie se retraten detenidamente sus costumbres. Al tiempo, y sin solución de discontinuidad, cabe admitir también que fueron lo suficientemente cristianos para no ser aceptados como tales en la que iba a ser su nueva casa. El lienzo al que nos referimos muestra a la perfección la diatriba e intenta historiar el suceso, plasmando visualmente el problema. El cuadro encierra un mensaje mucho más profundo de lo que parece a simple vista; tanto que no tenemos certeza de si fue realmente comprendido por los espectadores a quienes iba dirigido.

Tal vez, a la hora de argumentar su postura, la investigadora citada tenía en mente las palabras del morisco Ricote en el *Quijote*, quien sobre este pasaje escribió:

> Finalmente con justa razón fuimos castigados con la pena del destierro, blanda y suave al parecer de algunos; pero al nuestro la más terrible que se nos podía dar. Doquiera que estamos, lloramos España, que en fin nacimos en ella, y es nuestra patria natural: en ninguna parte hallamos el acogimiento que nuestra desventura desea, y en Berbería y en todas las partes de África, donde esperábamos ser recogidos, acogidos y regalados, allí es donde más nos ofenden y maltratan[86].

Bien es cierto que este pensamiento pudo planear en la mente de aquellos espectadores más cualificados cultural e intelectualmente, quienes pudieron ver las palabras de Ricote plasmadas visualmente, incluso la defensa de su españolidad, pero este discurso, aunque coincidente en cronología, no se correspondía con el defendido por la Corona, tal y como demuestran los propios documentos que justifican su expulsión. Antes al contrario, estas imágenes se concibieron como exponente de un sentimiento de castigo divino por el mal comportamiento de los propios moriscos y por sus pactos con los piratas y turcos[87]. Podría ser una plasmación del sueño truncado por sus propios correligionarios que, mal vestidos y ennegrecidos físicamente del mismo modo que los propios moriscos, con espadas los atacan. Por tanto, la idea de castigo que se desprende del párrafo cervantino sí que podría estar representada, pero no la otra, la de una españolidad defendida desde la propia Corona con la aprobación de esta escena, contraria a los ideales de Felipe III y de su valido.

[86] *Quijote*, II, 54.

[87] Véase Manuel Lomas Cortés, «Corsarios, patrones y moriscos: la lucha por el Mediterráneo en el transfondo de la expulsión de los moriscos (1609)», en Ricardo Franch y Rafael Benítez Sánchez-Blanco (eds.), *Estudios de Historia Moderna en homenaje a la profesora Emilia Salvador Esteban*, Valencia, Universitat de València, 2008, vol. 1, págs. 305-322.

De hecho, estos lienzos, en su conjunto, plantean una memoria selectiva de lo sucedido. Mientras que retratan la imagen de un recibimiento cruel por parte de los propios musulmanes norteafricanos, omiten las vejaciones que sufrieron los moriscos camino del destierro, antes de embarcarse. Como describe Escolano, gran parte de ellos fueron degollados por los propios cristianos viejos, quienes pretendían quedarse con sus bienes, hecho que, entre otros incidentes, motivó la conocida y también retratada revuelta de la Muela de Cortes[88]. Este sería, acaso, otro ejemplo más de la descripción partidista que se da en los lienzos, donde se magnifican unos sucesos y se ocultan otros para encajar representación visual y mensaje oficial.

Más allá de este asunto sobre la «hispanidad» del pueblo y el mensaje «empático» con el otro que ha sido defendido por parte de la historiografía, a día de hoy es difícil reconstruir cómo fue realmente esta llegada a Orán, salvo por las palabras de Al-Maqqari que citamos a pie de página con anterioridad. Casi no existen relatos escritos por los propios expulsados a pesar de la importancia de este hecho. No sabemos si estos se han perdido o el acontecimiento en sí mismo fue tan traumático como para ser silenciado, borrado de sus escritos y apartado de su memoria colectiva. En ese sentido, son escasísimos los textos aljamiados que hacen referencia a este hecho, sobre todo, si se comparan con otros asuntos de la propia vida de la minoría. Aun así, no es menos verdad que la mayoría incide en las atrocidades que sufrieron a manos de las tribus nómadas que los vieron llegar.

Volviendo a las obras en sí, para autores como Kimmel, estas no solo responden a una autopromoción iconográfica, sino que, junto con la literatura, se insertan en una estrategia en que esta se entrecruza con la exégesis sagrada, la reforma religiosa y social y la investigación económica. El debate sobre la conversión musulmana y judía al cristianismo había dejado al descubierto los usos instrumentales del Derecho Canónico. La larga lucha para eliminar las últimas huellas del judaísmo y del islam en España y para convertir a los pueblos indígenas en las Américas estaba revolucionando no solo las leyes, sino también el estudio del idioma y la escritura de la historia. Para él, esta revolución conllevó falsedad y fuerza bruta[89]. De nuevo, el término «falsedad» parece vinculado a este discurso triunfalista, aspecto sobre el que volveremos más adelante.

La importancia de este conjunto de lienzos como posible prueba documental o propagandística de la licitud del destierro morisco ha hecho que algunos historiadores se hayan aproximado a los mismos desde una vertiente anacrónica y hayan propuesto teorías de lo más peregrinas en torno a los mismos. Un claro ejemplo es el estudio de E. Michel Gerli. Su punto de partida consiste en entender este conjunto de pinturas como un ejemplo de la decisión nefanda de expulsar a los

[88] Gaspar Escolano, *Segunda parte...*, *op. cit.*, pág. 1887.

[89] Seth Kimmel, *Parables of Coercion...*, *op. cit.*, pág. 173. Sobre este aspecto también reflexiona Poutrin en «Éradication ou conversion forcée?...», *op. cit.*, págs. 45-67.

conversos, convirtiéndose en una crítica a la «limpieza étnica» que supuso la expulsión. El autor vio en los artistas, que describieron con todo lujo de detalles la deportación, metáforas visuales complejas que muestran no solo sus ansiedades particulares, sino también las de los cristianos en general e, incluso, las del pueblo expulsado[90]. Por ello, no duda en considerar que la fuente de inspiración de la serie de lienzos que analizamos sean los suicidios de los judíos en el asedio romano de Masada, tal y como los narra Flavio Josefo (capítulos 8-9), así como la representación que Botticelli hizo del Infierno de Dante, lleno de torturas, luchas y sufrimientos[91]. Se trata de algo totalmente imposible, pues no eran lecturas que los artistas a quienes se les encargaron las obras ni sus comitentes conocieron. En la Valencia del XVII, el conocimiento de Flavio Josefo o de las reproducciones de las ilustraciones de Dante no eran de consumo habitual, por lo que fue poco plausible que los cuadros a los que nos referimos tuvieran esa fuente de inspiración. Debemos recordar que estamos hablando de pintores que no ocuparon una primera fila en el panorama nacional. Por aquel entonces, la escuela valenciana estaba monopolizada por los Ribalta y alrededor de ellos pululaban artistas locales como los autores de estos dibujos, con una menor formación intelectual y capacidad artística, tal y como denota el estudio detenido de su técnica y sus deficientes dotes para plasmar no solo las emociones, sino también el fulgor de la batalla en las escenas relacionadas con las insurrecciones moriscas en los montes valencianos.

El desconocimiento de esta realidad también lleva a Gerli a plantear otras hipótesis aparentemente atractivas, pero infundadas, sobre todo si conocemos la naturaleza del encargo. Recordemos, al respecto, que este conjunto de pinturas fue realizado para el monarca, y que, gracias a las investigaciones de Gil, sabemos que iban a ser trasladadas a tapiz, como sucedió con la serie de batallas de Vermeyen. Este hecho parece ser desconocido por el investigador americano, quien elucubra acerca de que el hecho de que las pinturas no posean marco es un recurso expresivo, pues dicha moldura habría reforzado la noción de la integridad de la mirada, al tiempo de perfilar los puntos focales dramáticos y psicológicos, el primer plano y el fondo. Al no existir tal elemento, para él, la pintura se siente desplazada e inaccesible, crea confusión, algo que parte de la propia ansiedad de los artistas, de la necesidad de ilustrar la naturaleza brutal del conflicto[92]. Por ello denuncia que son unas pinturas poco entendibles para los espectadores que ahora se aproximan a ellas, algo totalmente incierto, pues justamente la intención de las mismas era contar una «versión» de la historia que algo tenía que ver con la realidad, pero que encajaba a la perfección con el discurso de la justificación del destierro y la infidelidad de los moriscos.

[90] E. Michael Gerli, «The expulsion of the Moriscos...», *op. cit.*, págs. 188-189.

[91] *Ibídem*, pág. 189.

[92] *Ibídem*, pág. 198.

Fig. 24. *Expulsión de los moriscos desde el puerto del Grao de Valencia,* Pere Oromig, *ca.* 1614, Fundación Bancaja.

Volviendo al estudio en sí mismo de los lienzos y dejando de lado tales reflexiones, nuestra investigación se basa en una pregunta: ¿qué hay de objetivo en todo este conjunto de pinturas? La respuesta es fácil: los fondos paisajísticos, principalmente aquellos que retratan los puertos valencianos. En principio, es el único elemento del que podemos afirmar rotundamente que está basado en la realidad y en la observación directa del entorno. Se trata de una perfecta corografía del territorio, hecho que supuso que autores como Benito opinaran que el posible artista de la serie fuera Mancelli, uno de los cartógrafos más afamado de la Valencia de inicios del siglo XVII[93]. Su suposición se basa, principalmente, en dos aspectos: su estilo, que poco o nada tiene que ver con lo que se estaba haciendo en la zona en dicho periodo; y, por otro lado, el detallismo con el que describe tanto las fortificaciones como las casas y el paisaje. De hecho, el propio Benito creyó que primero se pintaron los fondos y más tarde las figuras. Esta objetividad en la plasmación del territorio es importante, pues lo mismo sucede en el caso de Vermeyen y la conquista tunecina. Si los tapices fueron concebidos para recordar lo sucedido, era necesario que fueran identificables las principales edificaciones y accidentes geográficos que caracterizan cada espacio. Se trataba de crear una escenografía reconocible en la cual pudieran

[93] Fernando Benito Doménech, «Un plano axonométrico de Valencia diseñado por Mancelli», *Ars Longa,* 3, 1992, págs. 32-33.

Fig. 25. *Expulsión de los moriscos desde el puerto de Denia,* Vicente Mestre, *ca.* 1614, Fundación Bancaja.

situarse después las figuras y los hechos. Esta objetividad legitimaba aquello que allí se representaba y le daba carácter verosímil. A pesar de constatarse que no fue Mancelli quien diseñó estas pinturas, las apreciaciones de Benito son sumamente interesantes a la hora de estudiar el valor de los lienzos y las herramientas que los artistas utilizaron para hacer más creíble lo que en ellos se expone.

Más allá de eso, y de la aparición de distintos nobles, como el propio marqués de Caracena, ataviado con su hábito de la Orden de Santiago mientras intentaba dar fe de la expulsión[94], el resto es un constructo visual de la alteridad. Uno de esos

[94] Son diversos los nobles representados. Por ejemplo, junto al citado marqués y virrey, Oromig pinta a caballo al general Agustín Mejía, comandante de las fuerzas militares que llegaron a Valencia para evitar sobresaltos y rebeliones en la expulsión. También se representa a Francisco Pablo Vaziero, miembro del Consejo Real del Virrey, oidor de causas criminales en la Audiencia de Valencia e ideólogo del proyecto que financiaría la expulsión de Valencia, de ahí que porte en sus manos un documento en el que se puede leer 15.615, en relación al número de moriscos que comenzaban su viaje en esos días. En el lienzo del embarque en Vinaroz destacan las figuras de Jofré de Blanes, comisario regio (del cual habla la propia cartela explicativa); de Pedro de Toledo, general de las galeras, o de Gaspar Vidal, capitán de las milicias de la costa. En otros casos no aparece el noble, pero sí sus banderas o emblemas, como en Denia, donde se representa la galera de Álvaro de Bazán y Benavides, Marqués de Santa Cruz e hijo de Álvaro de Bazán y Guzmán, quien participó en la batalla de Lepanto, donde tuvo un rol sumamente importante.

elementos construidos del que no tenemos verdaderas pruebas objetivas sería el de las danzas, fiestas y celebraciones que realizan los moriscos, principalmente a su salida del puerto de Denia. En teoría, tales representaciones mostrarían la alegría morisca por volver al norte de África, unirse a sus correligionarios y abandonar el estado de opresión y control político y religioso al que estaban sometidos. Así lo habrían descrito también los apologistas de la expulsión, entre ellos Jaime Bleda:

> Llegaban con tanta alegría y alboroço como si fueran a las más alegres fiestas y bodas que hubo entre ellos. Yvan cantando y tañendo con flautas, tamborines y dulçaynas y otros instrumentos que solían tener, relinchando, y diciendo: viva el Turco que nos ha de recibir en su tierra, y nos ha de dexar vivir libremente en nuestra ley. Y viva Mahoma, que nos ha dexado ver estos tiempos tan felices, en los cuales vamos a vivir a tierra, de donde vinieron nuestros pasados [...]. Muchos que por el camino se casaron contra las leyes de la Iglesia, llegados a Alicante celebraron las bodas con mucho regozijo de bayles y danças y música de laudes y dulçaynas, las moriscas yvan vestidas lo mejor que podían... Dezían que yvan con gusto adonde el Rey los echava; mas que presto volverían, y nos echarían a nosotros[95].

Los lienzos reparan ciertamente en estos aspectos, que ocupan un gran espacio en el conjunto final. Esta creación visual de un felicísimo retorno no concuerda solo con la de los apologistas; también es similar a la que se observa en algunas fuentes árabes que, justamente, reafirman la condición de extranjería de los cristianos nuevos para transmitir esta sensación de jolgorio y celebración. Uno de los autores que describe de ese modo este suceso es el jerife Mohammad ibn Abd al-Rafi[96], morisco de origen murciano, que salió de su ciudad natal pocos años antes de la promulgación del edicto de expulsión, por lo que no vivió de primera mano lo que sucedió y nos presenta una visión igual de subjetiva y sesgada que los textos apologéticos. Su relato comenzó a escribirse hacia 1611 y fue concluido el 25 de enero de 1635, pudiendo haber conocido de primera mano alguna de las historias de los que llegaron al norte de África. Este autor oculta cualquier atisbo de dolor o drama del destierro. Cuando parece que va a tratarlo, lo evita porque hacerlo cambiaría esa visión triunfalista del hecho que narra. Presenta el proceso de salida

[95] Jaime Bleda, *Corónica de los moros de España*, ed. de B. Vincent y R. Benítez Sánchez-Blanco, Valencia, Biblioteca Valenciana, 2001, págs. 1002-1003. Gerli recupera este fragmento para mostrar la dependencia de las imágenes al texto, pero se equivoca al definir a Bleda como un cronista «escrupuloso», cuando es bien sabida su inquina contra los conversos. Véase E. Michael Gerli, «The expulsion of the Moriscos...», *op. cit.*, págs. 192-193.

[96] Para el estudio de su figura y sus textos nos hemos basado en Houssem E. Chachia (coord.), *Entre las orillas de dos mundos. El itinerario del jerife morisco Mohammad ibn 'Abd al-Rafi': de Murcia a Túnez*, Murcia, Universidad de Murcia, 2017.

de su pueblo como la emancipación de la gran cárcel cristiana que era aquella España, que impedía a los moriscos ser ellos mismos y les imponía todo tipo de presiones religiosas, sociales y económicas. Como indica Houssem E. Chachia, esta ocultación está basada en una aproximación del relato a la expulsión como una bendición de Dios. Referirse a las desgracias moriscas en tierras musulmanas habría resultado contraproducente con ese mensaje y había roto con la imagen que se pretendía transmitir en ese sentido[97].

Muy distinta es la versión que nos dejó Pedro Aznar Cardona, cuyas palabras creemos que tuvieron más influencia en las pinturas realizadas para el concurso organizado por Felipe IV que las que estamos analizando. A pesar de considerar justo el destierro morisco, retrata el dolor de su pérdida, describe a los cristianos nuevos como unos desarrapados, con las vestiduras hechas girones, tal y como muestra el boceto conservado de Carducho:

> Salieron pues, los desventurados moriscos, por sus días señalados por los ministros reales, en orden de procesión desordenada mezclados los de a pie con los de a caballo, yendo unos entre otros, reventando de dolor y de lágrimas, llevando grande estruendo y confusa vocería cargados de sus hijos y mujeres de sus enfermos y de sus viejos y niños, llenos de polvo, sudando, y carleando, los unos en carros apretados allí con sus alhajas y espuertas, aguaderas, arrodeados de alforjas, botijas, tañados, cestillas, ropas, sayos, camisas, lienzos, manteles, pedazos de cáñamo, piezas de lino y otras cosas semejantes, cada cual lo que tenía. Unos iban a pie, rotos, malvestidos, calzados con una esponteña y un zapato, otros con sus capas al cuello, otros con sus farderillos y otros con diversos envoltorios y líos, todos saludando a los que los miraban. El señor los ende guarde: señores, queden con Dios[98].

En las pinturas, tales sucesos ocupan un lugar mucho más reducido. Podríamos citar algunas escenas donde se observa claramente ese dolor y sufrimiento de los moriscos, así como la diversidad de actitudes de los representados. Por ejemplo, en el lienzo de la expulsión del Grao de Valencia aparece en primer plano un padre arrodillado despidiéndose de su hija, que, hipotéticamente, se habría quedado bajo el cuidado de los cristianos viejos, siguiendo lo que indicaba la pragmática[99], y que, justamente por quedarse con los cristianos es retratada como blanca

[97] Houssem E. Chachia, «Muhammad ibn Abd al-Rafi al mursi al-andalusí: su biografía y su relato de la expulsión y de la instalación», *ibídem*, pág. 52.

[98] Pedro Aznar Cardona, *Expulsión justificada...*, *op. cit.*, vol. II, fols. 5-6.

[99] El propio lienzo indica que el número de niños que se quedaron de este lugar fue de 2.286, algo difícilmente constatable a día de hoy. Algunos autores basándose en este tipo de escenas hablan de etnocidio, o del uso del niño como un «juguete roto», véase Ignacio Gironés, «1609: Los morisquillos, la otra mirada de la historia. "Los niños se criarán mejor entre los cristianos viejos"», en Osama Raghib Deeb (coord.), *¡¡¡Cuando la muerte se convirtió...*, *op. cit.*, págs. 57-70.

Fig. 26. Detalle de una niña morisca despidiéndose de su padre en la expulsión de los moriscos desde el puerto del Grao de Valencia, Pere Oromig.

y no con el color oscuro de su padre, síntoma, pues, de conversión. O, un poco más arriba, se aprecia a dos hombres trasportando en brazos a un anciano que no puede entrar por sí solo al mar a tomar la barca[100]. Son escenas de piedad, de dolor, que contrastan con la sobriedad que se muestra en la esquina opuesta del lienzo, donde los nobles y militares están organizando a caballo la deportación morisca. Con esa composición, el artista parece querer crear una lectura en paralelo, entre los hechos políticos, las decisiones del monarca y la realidad morisca. El resto de la población parece ser espectadora. Como si de una obra de teatro se tratara, el pintor sitúa en los balcones un universo de cabezas y cuerpos arremolinados que contemplan lo que allí estaba sucediendo. En cualquier caso, estas escenas son mínimas comparadas con lo que debió haber sido la realidad.

Más allá de las representaciones citadas tampoco encontramos en los lienzos alusiones de ningún tipo a aquellas otras escenas, narradas por Escolano, en las que los moriscos subían rápidamente a los barcos mientras los soldados les robaban o les increpaban para que reaccionaran violentamente y tener así una justificación para actuar contra ellos. Hombres y mujeres atemorizados, según este cronista, intentaban llegar lo antes posible a los barcos, no por la felicidad de abandonar este territorio, sino para evitar mayor número de vejaciones. Los ejemplos expuestos son meras anécdotas dentro de una narración visual totalmente partidista y sin rigor histórico[101].

Por citar un último ejemplo textual que describe este destierro, nos centraremos en Gaspar Aguilar. Si bien, en otra de sus composiciones teatrales, Aguilar criticó duramente a los moriscos[102], en este caso, el modo en el que describe a los conversos es de cierta admiración por la riqueza de sus vestiduras y porte personal, algo que sí que podemos ver retratado en las pinturas que trabajamos. Tal vez, Aguilar, por su ideología antimorisca, intentase idealizar negativamente la escena y la deformase como descripción sarcástica del morisco, como una burla en la que pretendía mostrar a los expulsados vistiendo unas prendas supuestamente ricas cuando, en su mayoría, estos estaban situados en las capas más humildes de la sociedad. Por desgracia, a día de hoy es imposible conocer las razones por las que el poeta caracterizó así a los moriscos, pero no podemos obviar la posible dosis de sarcasmo que podrían esconder sus palabras[103]:

Un escuadrón de moras y de moros
Va de todos oyendo mil ultrajes;
Ellos con las riquezas y tesoros,
Ellas con los adornos y los trajes.
Las viejas con tristezas y con lloros
Van haciendo pucheros y visajes,
Cargadas todas con alhajas viles
De ollas, sartenes, cántaros, candiles[104].

[100] Esta misma escena del hombre de elevada edad fue narrada por Bleda, lo que ha llevado a los investigadores a consolidar la idea de que los lienzos no son más que traslaciones visuales de estos textos. El monje dominico escribió: «En las taraçanas del Grao estaba un viejo boqueando y una palabra que habló a los otros quando se despedían dél para embarcar, aunque se muriera luego». A esta escena de sufrimiento, Bleda añade una apostilla para remarcar la condición de musulmán del mismo: «Y cumplióse su desseo: porque apenas llegó a la saetía, quando murió, invocando a Mahoma y le echaron en el mar». Jaime Bleda, *Corónica de los moros..., op. cit.*, pág. 1000. Puede encontrarse un estudio crítico a las ideas de Bleda sobre la expulsión en Vicent Josep Escartí, *Jaume Bleda y la expulsión de los moriscos valencianos,* Valencia, Fundación Bancaja, 2009.

[101] Gaspar Escolano, *Segunda parte..., op. cit.*, pág. 1888.

[102] Nos referimos, por ejemplo, a *Comedia Famosa de El Gran Patriarca Don Juan de Ribera, arzobispo que fue insigne de Valencia* (1616). De esta visión oscilante de este autor, a veces más incisivo y crítico, y otra más asimilacionista y misericorde, tal vez para distinguir entre el buen y el mal morisco, ya hablamos en Borja Franco Llopis, «Identidades "reales"...», *op. cit.*, pág. 292.

[103] Esta hipótesis es compartida por otros autores. Véase Javier Irigoyen-García, *Moors Dressed as Moors..., op. cit.*, pág. 176.

[104] Citado en Antonio Domínguez Ortiz y Bernard Vincent, *Historia de los moriscos..., op. cit.*, págs. 181-184. Martínez Góngora, a pesar de estas palabras, opina que Aguilar contrapone la pom-

Esta teórica admiración fue compartida por otros romances anónimos que denunciaron cómo los moriscos dejaron de lado sus vestidos pobres y se vistieron con sus mejores galas para la expulsión:

> El morisco se ponía
> duro alpargate de esparto,
> ahora trae borceguíes
> argentados alosados,
> vestido de terciopelo
> en tafetán aforrado
> y espada plateada
> y puñal sobredorado[105].

Partiendo de las metáforas expuestas por los apologistas y cronistas de la expulsión que narraron el destierro de un modo más o menos personal, vamos a analizar cómo se representaron visualmente los moriscos, qué aspectos fueron los que más interesaron a los artistas e ideólogos y cómo podríamos incluirlos dentro del debate sobre etnia y estereotipo que expusimos al inicio de este libro.

Los primeros investigadores que se aproximaron al asunto, simplemente se limitaron, una vez identificadas las fuentes citadas con anterioridad, a describir muy epidérmicamente el conjunto. A narrar, sin profundizar, cómo eran las vestiduras y sus expresiones y a destacar el anecdotismo de las composiciones. Para gran parte de estos académicos, los moriscos eran «uno» y lo más natural y fácil para su estudio era aplicar las características citadas en los manuales de trajes y fisonomía para identificar a los conversos como tales. Otros, como Olivia R. Constable, resaltaron que los moriscos «realmente» vistieron así para mostrar su resistencia; también para adecuarse al nuevo país donde iban a ser deportados. Es decir, se trataba de una elección consciente y premeditada que los lienzos recogieron[106]. Dopico, en su debate entre la crónica y la propaganda, se cuestiona que las

pa y el boato de los soldados a los vestidos pobres moriscos, cuando este pasaje no cumple dicha norma. Véase Mar Martínez-Góngora, «El vestido morisco como signo de la diferencia en la *Expulsión de los moros de España,* de Gaspar Aguilar», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos,* 34 (3), 2010, pág. 497. Mucho más interesante es el estudio que sobre este autor hace Mercedes Alcalá-Galán en «From Mooresses to Odalisques: Representation of the Mooress in the Discourse of the Expulsion Apologists», *Converso and Morisco Studies,* vol. 3, Leiden-Boston, Brill, 2015, págs. 197-216.

[105] Anónimo, «De cómo y por qué el rey don Felipe III expelió a los moriscos de España y de la pena que les causó este destierro», en *Romancero General o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII,* ed. de A. Durán, Madrid, Rivadeneyra, 1877, págs. 190-192. Citado también en Yvette Cardaillac-Hermosilla, «El moro y el teatro de Calderón: *El Gran Príncipe de Fez*», en Ignacio Arellano (ed.), *Calderón 2000: homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños,* Kassel, Edition Reichenberger, 2002, vol. 1, pág. 96.

[106] Olivia R. Constable, *To Live Like a Moor..., op. cit.,* págs. 60-62.

cristianas viejas, diferenciadas por sus hábitos, pudiesen participar en los bailes moriscos. Para esta autora, este modo de retratarla es una

> muestra de mala fe histórica: un esfuerzo por subrayar o romantizar la otredad de los moriscos (quienes podían ponerse a bailar en medio de una espectacular tragedia), para encubrir su similitud —un último estallido de color local que tal vez fuera (especialmente dada la danza imitatoria de las cristianas viejas y el deseo mimético que la subyace), un tanto demasiado local[107].

No creemos que estas afirmaciones tengan un verdadero fundamento histórico. A nuestro entender, quien mejor se ha aproximado a un estudio objetivo de estos lienzos y del valor de la distinción a través del traje fue Irigoyen. Este investigador enlazó sus reflexiones sobre el modo de vestir de los conversos con las fuentes textuales y las imágenes que nos ocupan. Como conclusión, opina que, al no representar a los moriscos como «moros», los pintores, y especialmente quienes encargaron las obras, defendían una cierta noción de realismo pictórico, si bien también intentaron crear una distinción en la vestimenta entre cristianos viejos y moriscos para demostrar que pertenecían a diferentes clases sociales, tal y como hemos tenido ocasión de señalar cuando hemos hablado del vestido femenino. Para él, representar a los moriscos como plebeyos podría hacer que la expulsión fuera más aceptable al oscurecer la integración de muchos moriscos y presentarlos como una población sacrificable. Además, este modo de ilustrar el asunto encajaría con el estereotipo literario que se creó entre 1609 y 1614, cuando el teatro y estas pinturas orientaron la representación del morisco a la presentación de modelos que lo caracterizaban como un sujeto socialmente diferente al cristiano viejo[108]. Toda esta estrategia, que es observable tanto en las pinturas como en la literatura, se produjo, según este autor, no solo gracias a la acción de la Corona, sino también a la de los dramaturgos, grupo en el que podríamos incluir a partir de ahora también a algunos artistas.

Aun así, consideramos que quedan algunas preguntas por responder. Volvamos a mirar atentamente los lienzos. Lo primero que nos llama la atención es cómo se desdibujan los rostros y las formas, no creemos que por la falta de pericia de los artistas, que fueron capaces de crear un fondo arquitectónico de cierta calidad, sino tal vez por «despersonalizar» a los moriscos representados, mostrando una masa de población cuyos rostros no debían ser retratados. En las dos pinturas de las revueltas apenas se insinúan. A todo ello es posible que contribuyera también el cometido que se les iba a dar en cuanto cartones para tapices. Pero no solo eso. Al morisco no se le diferencia del cristiano solo por el traje, sino por el color

[107] Georgina Dopico Black, «Espectros de la nación...», *op. cit.,* pág. 182.

[108] Javier Irigoyen-García, *Moors Dressed as Moors..., op. cit.,* págs. 176 y 182.

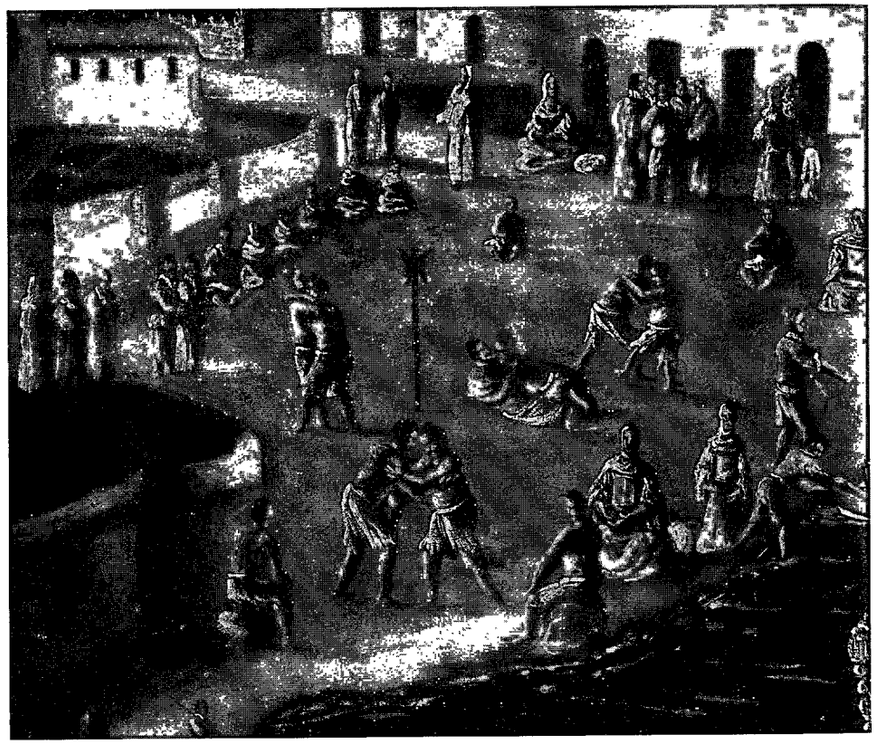

Fig. 27. Detalle de las luchas moriscas en la expulsión desde el puerto de Denia, Vicente Mestre.

de la piel. Si comparamos los rostros de cristianos viejos y nuevos, justo en aquellos grupos que se encuentran en diálogo, es evidente el oscurecimiento de las faces de estos últimos. Se trata de algo que se hace todavía más evidente en el conjunto de personajes musculados que, antes de ser embarcados, pelean en el puerto de Denia. Son casi negros, como mucho mulatos, cuando era bien sabido que el morisco podría tener la piel aceitunada, pero no de color tan oscuro a no ser que fuera de procedencia etíope, en cuyo caso el trato recibido también fue diferente debido a esa distinta posición social, pues fueron principalmente esclavos. Ya hemos indicado en capítulos previos la diversidad de apariencias que existían dentro de los conversos. A través de las fuentes de archivo se ha demostrado la variedad fisiológica que presentó la población morisca en función de factores diversos tales como su procedencia, los matrimonios mixtos y toda una amplia gama de factores que determinaron que el morisco fuera, en muchos casos, idéntico al cristiano viejo. Si recordamos, en las pinturas de la Capilla Real de Granada, Bigarny mostró tal diversidad con un fin diferenciador, pero a su vez integrador, al intentar incluir a los moriscos bajo el signo del cristianismo, de esa nación hispánica que

Fig. 28. Detalle de los bailes moriscos en la expulsión desde el puerto de Denia, Vicente Mestre.

Fig. 29. Detalle del combate entre moriscos y bereberes en Orán, Vicente Mestre.

defendía Carlos V. Con ello el artista buscaba plasmar la asimilación relativamente pacífica que este monarca propugnó en algunos momentos de su reinado. Esta distinción se pierde en los cuadros de la expulsión. Al morisco se le estereotipa y cosifica, es uno y de piel oscura. De hecho, el color de la piel de estos moriscos antes de partir hacia el norte de África es idéntico al que se utiliza para representar a los moros nómadas que los reciben en Orán. Se les está relacionando, igualando, mostrando que, aunque los conversos hubieran vivido durante años entre cristianos, su fisonomía tenía que ser, por fuerza, como la de los moros norteafricanos, los infieles, los enemigos. Es este un claro ejemplo en el que el color de la piel tiene un papel importante, nos atrevemos a decir, incluso, que intencionadamente «racial» (con todas las implicaciones biológicas y morales que ello significa) en su planteamiento, de ahí que insistiéramos en capítulos precedentes sobre este término.

Ocurre, además, que este aspecto, vinculado con el asunto de la expulsión, es algo más propio de la pintura y no tanto de la literatura. En las descripciones de los apologistas poco encontramos al respecto cuando se describe la salida de los barcos. De hecho, los autores se detienen en los vestidos, sus actitudes, su número, etc., y ni siquiera de una manera profunda. Es cierto que en páginas previas a la narración de los embarques, algunos de ellos, como Bleda, hablaban de asuntos de distinción, de cómo su sangre, incluso su leche materna, eran portadoras de maldad, pero en los pasajes que nos ocupan, poco dicen de este asunto. Son los artistas y sus clientes quienes estuvieron interesados en hacer hincapié en esa estandarización, como si se tratase de un símbolo opuesto a lo que ideara casi un siglo antes Carlos V para la Capilla Real. Con ello, se estaba «etnizando» al morisco con la intensificación de la diferencia, para señalarlo como cuerpo extraño de la sociedad y, así, justificar su expulsión. No hay rasgos de esa «españolización» de la que hablaba Dopico, sino de una construcción del converso como una masa, desdibujada, pero identificada por un color no basado en la realidad. De ahí que, solo por este hecho, estos lienzos no puedan ser tratados como una crónica histórica fidedigna, sino como un constructo bien ideado de segregación y justificación de una distinción étnica y social entre ambos colectivos.

Lo mismo sucedió con el asunto del vestido, que ya citamos brevemente. El modo de representar a las mujeres dista de la moda canónica; no es exactamente aquella que encontramos en las fuentes archivísticas. Solo los colores vivos, el textil de sus faldas o el hecho de llevar cubierta la cabeza les puede distinguir *a priori*. Poco tienen que ver con los relieves citados de Bigarny o con los modelos que «retrataran» los viajeros a territorio peninsular. Sus hábitos fueron mucho más pobres, como ya reseñó Irigoyen, quien además utilizó otros textos para afirmar que, justamente en Valencia, en dicho periodo, el número de conversos que vestía completamente a la morisca era realmente ínfimo debido a todas las leyes

que se habían ido promulgando con anterioridad y a la represión que habían sufrido por su incumplimiento[109]. La elección del vestido, aquí, es un claro recurso para distinguirlos[110]. Pero no solo eso. Aún hay otro asunto que nos interesa como parte de su contraposición con las cristianas viejas. Estas llevan trajes de gala, pero ninguna de ellas viste a la morisca. No hay rastro de esa moda, que era la habitual en los festejos locales, en las imágenes de danza dibujadas en la expulsión del puerto de Denia. Indicamos en capítulos precedentes que la propia Isabel la Católica vestía a la morisca y que los hombres en los juegos de cañas querían llevar los atuendos por su riqueza. Y aquí, estas mismas cristianas visten según la moda más castiza, sin ningún atisbo de elementos islámicos en su indumentaria. Incluso en la escena citada donde una familia se despide de su hija, a esta ya la han vestido como una cristiana vieja. De nuevo importa la distinción, el mensaje claro.

Con el color de la piel y los trajes se hace a los moriscos más musulmanes y a los cristianos más cristianos, un fenómeno que, como hemos visto, comienza a producirse tras las Alpujarras y que aquí se hace evidente. Aunque estemos hablando de pintores que no poseen una excelente factura, ocupan cargos importantes en los gremios del lugar, saben muy bien a lo que se enfrentan y conocen las técnicas comunicativas con el espectador. Están contando una historia, pero es un relato particular. Se encuentra pervertido por su contacto con las fuentes textuales que clamaban por la expulsión. También por los propios recursos pictóricos de contraponer los estereotipos físicos y de indumentaria, de hacer visible y palpable la diferencia a pesar de que todo se situara en una corografía realista, donde todos los accidentes geográficos eran identificables.

Tal vez, donde todo esto se haga más visible, es en las dos pinturas dedicadas a las revueltas de Muela de Cortes y del Valle de Laguar, entendiéndose esta última como la que cerraba la serie, pues en cronología corresponde con hechos acaecidos con posterioridad al desembarco en Orán y no antes, como se ha querido ver. En estas, los hombres no visten como moriscos, sino como musulmanes, de un modo muy similar a como fueron definidos en el alzamiento alpujarreño. Los turbantes, a pesar de representar una moda que había sido desterrada, reaparecen y los trajes y complementos son muy diferentes de aquellos otros que los que debieron poseer en sus casas tras un siglo de vigilancia civil y control inquisitorial[111].

---

[109] *Ibídem*, págs. 145-146.

[110] Este recurso se ve también en diversas piezas literarias sobre la expulsión. Véase Mar Martínez-Góngora, «El vestido morisco...», *op. cit.*, pág. 499.

[111] Uno de los cronistas que retrató, *a posteriori*, de modo más extenso este hecho y recoge textualmente unas ideas similares a la de las pinturas es Vicente Pérez de Culla, *Expulsión de los moriscos rebeldes de la Sierra, y Muela de Cortes*, Valencia, Juan Bautista Marçal, 1635. En comparación con

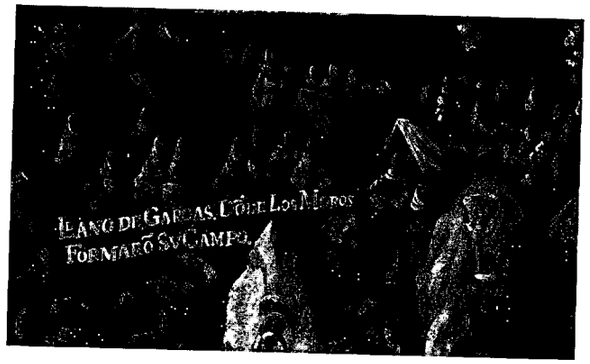

Fig. 30. Detalle de las vestiduras de los moriscos en la revuelta del Valle de Laguar, Jerónimo Espinosa.

Algo similar debió ocurrir con la representación de la figura del rey de los moriscos, Turigi, al que se muestra apresado y coronado en la Muela de Cortes, de un modo muy naif, que nada tiene que ver con cómo un dignatario musulmán portaría tal atributo. Aquí, el artista intenta que el espectador comprenda la escena y para ello utiliza unos códigos visuales compartidos, que no son realistas, pero que sirven para el objetivo de esta pintura. Es una construcción visual didáctica, moralizante, donde cartela e inscripciones lo explican todo, donde con una sola mirada distinguimos a los que son cristianos de los que no, sin un fin asimilacionista, sino con la intención clara de justificar el destierro. Este constructo visual es posterior a las pinturas que hiciera Lucenti y grabara Heylan para la *Historia eclesiástica de Granada,* de las que hablaremos en el capítulo siguiente y a algunas portadas de las distintas ediciones de las obras de Pérez de Hita, donde el morisco aparece «islamizado», y con ello señalado y criticado como miembro infiel. Los artistas no hicieron sino recoger una tradición visual que se estaba popularizando en los primeros años del siglo XVII.

Finalmente, tampoco debemos perder de vista otros detalles de estas pinturas que podrían indicarnos cómo estas revueltas deben ser estudiadas como el fin del ciclo pictórico, contrariamente a lo que se opina, pues se suele indicar que fue la llegada a Orán el epílogo del conjunto. En ellas vemos a diversos moriscos despeñándose por los montes. Los primeros desembarcos en el norte de África fueron bien asimilados en la fortaleza o encaminados hacia el interior argelino, principalmente gracias a las negociaciones del gobernador. Sin embargo, cuando los recién llegados dejaron de ser admitidos dentro de la fortaleza, comenzaron los enfrentamientos con los beduinos, cuyas primeras noticias llegaron rápidamente a Valencia y se produjeron conatos de alzamiento entre aquellos que aún no habían embarcado. Es decir, lo que se representa en la serie no es el primer desembarco en Orán, sino los sucesivos, aquellos que produjeron alzamientos casi simultáneos en las sierras valencianas. Así podemos entender el suicidio de los moriscos citados, hecho que se correspondería también con un texto literario, el de Gaspar Aguilar, donde se leía:

> Cuántas pobres Moriscas mal logradas,
> por ver los suyos de defensa faltos,
> con sus tiernos hijuelos abrazadas
> se despeñaron de los montes altos[112].

Por todo lo comentado, tanto los cuadros de la Fundación Bancaja como los relieves de la Capilla Real suponen el alfa y el omega de la política cultural y de representación de la Monarquía Hispánica frente al morisco: dos modos distintos de retratarlo, de utilizarlo para mostrar su integración o no en la sociedad que los intentaba asimilar. En ambos casos el morisco se estereotipa, para asirlo, aprehenderlo y más tarde, en el segundo caso, expulsarlo sin remordimiento. Tanto en un caso como en el otro, el tema del color de la piel y el vestido tiene un papel fundamental, pero utilizado con un mensaje diverso, opuesto. Sin embargo, nos ayuda a entender la evolución de la imagen de los moriscos en el imaginario español, una imagen donde literatura, política, religión y sociedad se retroalimentan para formar un conjunto que presenta al morisco (y a lo morisco) como un constructo mutable a lo largo de su siglo de historia.

las palabras de Pérez de Culla, puede parecer más objetivo, o al menos no tan partidista, la descripción que de este alzamiento realiza Escolano. Véase Gaspar Escolano, *Segunda parte...*, *op. cit.*, páginas 1903-1995.

[112] Gaspar Aguilar, *Expulsión de los Moros de España por la S. C. R. Magestad del Rey Don Phelipe Tercero nuestro Señor,* Valencia, Patricio Mey, 1610, pág. 189. Tanto esta obra del poeta y dramaturgo valenciano como las imágenes tienen una gran relación con fragmentos de textos de Ginés Pérez de Hita sobre las insurrecciones de las Alpujarras, pues en sus *Guerras Civiles* describe diversos pasajes donde las moriscas se despeñan para evitar la crueldad a la que estaban siendo sometidas. Véase Ginés Pérez de Hita, *Segunda parte de las Guerras...*, *op. cit.*, págs. 79-80.