

Un guadamecí dedicado a Cleopatra en el Palacio de Viana de Córdoba

A guadamecí dedicated to Cleopatra in the Palace of Viana in Córdoba

María del Amor Rodríguez Miranda

Universidad de Córdoba

[https://orcid.org/0000-0002-0898-1902/](https://orcid.org/0000-0002-0898-1902) mdarmiranda@gmail.com

DOI: 10.18002/da.i24.8567

Enviado: 28/XII/2024

Aceptado: 9/IV/2025

RESUMEN: El presente trabajo estudia un guadamecí pintado con el tema “Las Exequias de Cleopatra a Marco Antonio”, conservado en el Palacio de Viana de Córdoba. Su origen entraña con los estilos de la pintura del Quattrocento italiana y su importancia radica principalmente en que se trata de uno de los ejemplares conservados más antiguos en España y el único de su tamaño, aunque se encuentra en un estado de conservación bastante lastimoso. Se trata además de la única representación pictórica donde Cleopatra venera a Marco Antonio con una actitud mucho más cercana al cristianismo que a la religión y a las tradiciones ptolomeas del siglo II a.C.

Palabras clave: Italia, guadamecí, Cleopatra, pintura.

ABSTRACT: The present work studies a guadamecí painted with the theme “The Funeral of Cleopatra to Marco Antonio”, preserved in the Viana Palace in Cordoba. Its origin is linked to the styles of Italian Quattrocento painting and its importance lies mainly in the fact that it is one of the oldest preserved specimens in Spain and the only one of its size, although it is in a rather pitiful state of conservation. It is also the only representation where Cleopatra venerates Mark Antony with an attitude much closer to Christian than to the religion and Ptolemaic traditions of the 2nd century BC.

Key words: Italy, guadamecí, Cleopatra, paint.

INTRODUCCIÓN: DESCRIPCIÓN DE LA OBRA

En el Palacio de Viana de Córdoba se conserva un cuero pintado que tiene por título “Las exequias de Cleopatra a Marco Antonio”. Se trata de una pintura realizada con la técnica del temple sobre plata y con soporte de cuero (Fig. 1). Está compuesta por 28 fragmentos cosidos, cuyo resultado asemeja el de un tapiz. Se estructura alrededor de una gran escena central, con 3 x 4 paneles del mismo tamaño y una bordura externa, constituida por el resto de escenas, con me-

didas dispares y una ceneta alrededor. Sus dimensiones son bastante grandes, ya que mide 256x250 cm. con el marco incluido. En el cuadro principal se desarrolla un episodio cuya protagonista es la mencionada faraona egipcia y está dividido en dos zonas. A la izquierda puede verse a Cleopatra arrodillada en actitud orante portando un cáliz, con la mano izquierda velada y va acompañada por su dama. Ambas dirigen su mirada hacia un túmulo hexagonal sobre el que se está quemando un cordero, bajo la atenta vigilancia de un soldado, que sujet a una alabarada con la mano derecha y cubre su cabeza



Fig. 1. Cuero de Cleopatra, Palacio de Viana. Foto cedida por el Palacio de Viana.

con un casco medieval. En la secuencia de recuadros que lo rodean se representa un paisaje montañoso, en el que se distinguen ciertos animales junto con figuras humanas, cuyo significado está relacionado con Egipto, el río Nilo y el romance que mantuvieron Marco Antonio y Cleopatra.

Actualmente, la ficha catalográfica del archivo del Palacio de Viana lo data en los siglos XVI-XVII y menciona que los materiales pictóricos utilizados fueron el temple, aunque posee también algunos retoques posteriores realizados al óleo: “Cuero (no

de Córdoba) juntado y decorado con una escena representando a Cleopatra en las exequias de Marco Antonio. Fines del siglo XVI o principios del XVII”¹.

El presente estudio propone una datación más temprana basada en el análisis de sus elementos artísticos y estilísticos, la iconografía que presenta, así como de las técnicas y los materiales empleados, que las conectan el guadamecí con la pintura del

¹ Archivo del Palacio de Viana de Córdoba (en adelante APVC), ficha catalográfica.

Quattrocento italiano. Don José de Saavedra y Salamanca, II Marqués de Viana, fue el primero en creer que el origen del cuero pintado objeto de este estudio podía no ser cordobés, comunicándoselo así el 11 de mayo de 1926 al Marqués de Valderrey, don Manuel Pidal y Bernaldo de Quirós: “Este cuero, que por cierto está algo velado (...) No tiene repujado ni relieve alguno, y por eso dudamos que sea de Córdoba, pues todas las manufaturas cordobesas tienen esas características en sus obras (...)”².

EL CUERO DE CLEOPATRA Y EL PALACIO DE VIANA

La historia del cuero comienza con su adquisición por el marqués de Viana en 1926, tal y como se relatará a continuación. Este episodio refleja el interés por el coleccionismo de la época por piezas artísticas singulares y el esfuerzo por conservarlas. En mayo de 1924 el Ayuntamiento de Córdoba organizó una exposición de Guadamecías y cordobanes en el Real Círculo de la Amistad, comisariada por Enrique Romero de Torres e impulsada por el entonces alcalde de la ciudad, José Cruz Conde. Se contó con la colaboración del arqueólogo de Toledo, don Anastasio Páramo, que poseía la más curiosa y completa colección de guadameciles cordobeses que se conocía en aquellos años y remitió sus obras a la capital cordobesa para deleite de todos los que se acercaron a la muestra: “La Exposición de guadameciles ha de ser una de las notas más interesantes de la próxima feria. Trátase de la primera de esta clase que se celebra en España (...)”³. En agosto de ese mismo año se publicaba un catálogo con una introducción redactada por el cronista de la ciudad, José María Rey, que dijo: “En el aparecen reproducidas las principales piezas expuestas, piezas que hubiere sido de desear quedaran en Córdoba formando parte principalísima del Museo

² APVC, dossier Guadameciles y Museo de Córdoba, carta de 11 de mayo de 1926.

³ *Diario de Córdoba*, sábado 24 de mayo de 1924, fol. 1.

Municipal que ahora se organiza, en el que hubieran dado perenne testimonio, andando los años y los siglos, de la que fue un día producto de nuestro arte y de nuestra industria peculiar”⁴.

En enero de 1926, don José de Saavedra compró la colección de cueros a Anastasio Páramo por 15.000 pesetas⁵. Este hecho fue alabado por el pueblo cordobés con estas palabras: “Un ilustre prócer, el marqués de Viana, ha realizado la aspiración de los amantes del arte patrio, adquiriendo la expresada colección de guadameciles y muy en breve, en un magnífico salón convenientemente dispuesto para ello, de esa hermosa casa solariega que puede considerarse como uno de los monumentos valiosos de esta población, el palacio de Don Gome, el cual está siendo objeto de restauraciones importantísimas por el citado prócer, será instalada la soberbia colección de cueros que perteneció al señor Páramo, notablemente ampliada con otros bellos ejemplares de la antigua guadamecilería cordobesa”⁶. El ayuntamiento, además, procedió a dedicar unas letras en homenaje y agradecimiento al marqués por la adquisición en una carta: “Tengo el honor de comunicarle que esta Corporación en sesión celebrada en 27 de febrero último acordó, a petición de Don Enrique Romero de Torres hacer a V.E., patente la satisfacción con que he visto su generoso desprendimiento al adquirir la colección de cueros del Sr. Páramo (...)”⁷. Este acto trascendió, pues, los límites propios administrativos, para convertirse en un hecho social de importancia en la sociedad de la época y que muchas personas fueran conocedoras de la compra.

⁴ Enrique Romero de Torres, *Catálogo ilustrado de la exposición de guadameciles* (Madrid: Fototipia de Hauser y Menet, 1924), s/f.

⁵ Fernando Moreno Cuadro, *El Palacio de Viana de Córdoba: el prestigio de colecionar y exhibir* (Córdoba: CaixaSur, Obra Social y Cultural, 2009), 130-131.

⁶ *Diario de Córdoba*, 17 de enero de 1925.

⁷ Archivo del Palacio de Viana de Córdoba (APVC), correspondencia, caja L0708, Exp. E0001, Legajo 0203, 28 de junio de 1926.

En una fecha imprecisa entre febrero y mayo, tuvo lugar un encuentro entre el marqués de Viana y el marqués de Valderrey en una jornada de tiro a pichón, en la que mantienen una conversación acerca de un cuero que este último había adquirido. El día 11 de mayo, don José de Saavedra escribe a don Manuel Pidal y Bernaldo de Quirós dándole su opinión sobre la pieza, alegando que no es de Córdoba pero que resulta muy interesante por el tema que presenta, además le pide también precio por él: “Este cuero, que por cierto está algo velado, lleva pintado como asunto Cleopatra en las exequias de Marco Antonio. No tiene repujado ni relieve alguno, y por eso dudamos que sea de Córdoba, pues todas las manufacturas cordobesas tienen esas características en sus obras; el cuero habrá que restaurarlo y pegarlo”⁸. Esta será la primera de una serie de cartas que se intercambian ambos marqueses con motivo del cuero de Cleopatra.

Don Manuel Pidal había comenzado en el mundo del coleccionismo y se dedicaba a recorrer el país buscando piezas para su colección, sobre todo libros. Siguiendo consejos de otras personas, no dudaba en adquirir otras tipologías cuando veía algo novedoso o de interés: “(...) cuando caen piezas como esa, rara, rarísima, aunque para mí no tenga valor porque no es de mi afición, la guardo como cosa (...)”. Admite el de Valderrey que no entiende de cueros y que por eso le había puesto en conocimiento del citado cuero: “(...) yo no entiendo de cueros ni están dentro de mis aficiones, decidí estudiarlo, y el asegurarme que tú eres de los más conoedores e inteligentes en la materia no dudo en molestarse pidiéndote tu opinión”⁹. Termina la misiva invitando al de Viana a un intercambio del cuero por un libro antiguo: “El cuero es de mi propiedad, por mi adquirido, valga lo que valiese para mí no tiene objeto. Sí para ti lo tiene y deseas adquirirlo y tienes

⁸ APVC, dossier Guadameciles y museo de Córdoba, carta, 11 de mayo de 1926.

⁹ APVC, dossier Guadameciles y museo de Córdoba, carta, 13 de mayo de 1926.

cosas que tú ni dieses ni uses, yo no tendría inconveniente en cambiar. Ahora mudo por libros antiguos”.

El marqués de Viana recibe el cuero en su palacio y tras estudiarlo, le responde el 15 de mayo. Sus afirmaciones acerca del cuero aportaron pistas para comenzar este estudio y poder averiguar su procedencia y fecha: “El cuero que me has enviado y que te devuelvo, es un cuero muy curioso, bajo el punto de vista de la pintura que tiene sobre el mismo, pero no es de la colección de los guadameciles o cuero labrado que son los auténticos de Córdoba, (...) es un cuadro pintado sobre cuero en lugar de estar pintado sobre lienzo. (...) Bueno sería saber, si en ello no tienes inconveniente el precio que designas al repetido cuero”. Vuelve a insistir en la idea de la primera carta en que creía que el cuero no era cordobés y le solicita además una tasación para comprarle la pieza porque no disponía de ningún libro para poder hacer un cambio: “(...) Siento mucho por ahora no tener ningún ejemplar raro de libro para cambiártelo por el mencionado cuero, pues aunque he adquirido recientemente toda la biblioteca venatoria de Laurencin, no hay ningún libro repetido (...)”.

El marqués de Valderrey decide regalar el cuero al de Viana: “(...) mucho agradezco tu valiosa opinión sobre el cuero, que vuelvo a enviarte con esta carta (...) no porque no tengas libro antiguo para establecer cambio, quiero, ni privarte a ti de tenerlo, ni a mí la satisfacción de ofrecértelo con sincero afecto. Sujetadlo, pues, y recibe un abrazo de tu buen amigo. Manolo Pidal”¹⁰. Cuando don José recibe el cuero, contesta al de Valderrey agradeciendo su detalle y muestra su decisión no sólo de conservarlo sino de restaurarlo: “He de confesarte que aunque creo que el cuero no es de Córdoba, me inspira curiosidad su pintura, y voy a ver si lo mando a restaurar por estar toda ella velada

¹⁰ APVC, dossier Guadameciles y museo de Córdoba, carta sin fecha.

(...)"¹¹. El marqués de Viana muere apenas un año después, el 5 de abril de 1927 y el cuadro quedó guardado a la espera de su deseada restauración¹².

ANÁLISIS ARTÍSTICO, ESTILÍSTICO E ICONOGRÁFICO

El estudio de los materiales empleados en la elaboración de esta pintura, así como la técnica utilizada aportan datos acerca de la fecha de su realización. Como se ha mencionado anteriormente, según la ficha catalográfica, el cuero fue pintado al temple sobre una base de plata, que ha podido ser vista a través de luz ultravioleta.

La técnica del temple consiste en la mezcla de distintos aceites y resinas, y necesita de un soporte sólido para que no haya grietas ni la pintura se desescame. Normalmente se empleaba sobre madera y fue un procedimiento de pintar que tuvo una finalización en el tiempo concreta y reconocida. Fue muy utilizado durante la Edad Media, su uso disminuyó a lo largo del siglo XV para ser sustituido poco a poco por el óleo¹³. De hecho, fueron diversos los artistas del quattrocento italiano que lo manejaron, desde Miguel Ángel en su famoso *Tondo Doni* del año 1506, Leonardo da Vinci en *Retrato de un músico* de la colección Ambrosiana, 1485, o Botticelli en su *Nacimiento de Venus*, 1484. El temple no sólo se realizaba sobre madera, sino que también se llevó a cabo con soporte de cuero. Pero durante el cuattrocento no sólo dejó de usarse, sino que incluso en algunos lugares quedó prohibido por ley, aunque no se especifica en ninguna de las fuentes consultadas la razón de dicha prohibición. En Córdoba se imponía una multa de 1000 maravedíes por su utilización, estando este

11 APVC, dossier Guadameciles y museo de Córdoba, carta, 17 de mayo de 1926.

12 Moreno Cuadro, *El Palacio...*, 97.

13 Corrado Maltese (coord.), *Las técnicas artísticas* (Madrid: Cátedra, 2006), 298 y Javier Rivera, Ana Ávila y María Luisa Martín Anson, *Manual de técnicas artísticas* (Madrid: Historia 16, 1997), 176.

delito contemplado ya en las ordenanzas de 1529¹⁴. Fue una normativa generalizada y su prohibición no apareció sólo en Córdoba, sino también en Toledo en 1502, Valencia en 1513 o Madrid, algo más tarde, 1587¹⁵.

En cuanto al soporte sobre el que está pintado este cuadro es cuero. Se trata de un guadamecí, o sea, piel curtida, posteriormente dorada o/plateada y policromada. Las técnicas decorativas eran muy diversas y dependía del objeto a ornamentar. En el caso de la pieza estudiada, aparece una ceneta con un dibujo que se encuentra en otras obras realizadas por el mismo momento, como el caso del *Rostro de Cristo* del mismo Palacio de Viana¹⁶ (Fig. 2), que en una serie de ondas repetidas. En el caso del cuero de Cleopatra ornamenta toda la ceneta y en el caso del *Rostro de Cristo*, todo el fondo del retrato.

El guadamecí fue una de las artesanías con mayor desarrollo en España, destacando precisamente los llamados "cueros de Córdoba". Aunque su producción comenzó en época de dominación musulmana, siguió a lo largo de toda la etapa medieval y su fama se internacionalizó, propiciando que, a través del comercio con Génova, los cueros españoles llegaran a diferentes países europeos¹⁷. Mientras la capital cordobesa mantuvo durante mucho tiempo su hegemonía en este tipo de trabajos, los gremios de guadamacileros fueron surgiendo en otras ciudades como Madrid, Barcelona, Valencia o To-

14 Teresa Alors Bersabé, *El gremio cordobés de guadamacileros y su producción durante los siglos XVI y XVII* (Tesis doctoral, Córdoba, 2012), 136 y 213.

15 Ramón Genís Bayés, "Guadameciles y cordobanes", *Ausa*, nº 6 (1953), 249.

16 En el mismo Palacio de Viana se conserva un guadamecí con la cara de Cristo, cuyo fondo es exactamente igual al del cuero de Cleopatra, fechado hacia comienzos del siglo XVI y realizado en la ciudad de Córdoba.

17 Teresa Alors Bersabé, "Guadameciles del archivo histórico provincial de León", *De Arte*, nº 9 (2010), 59 y 72.



▪ Fig. 2. Cuero del rostro de Cristo, Palacio de Viana. Foto cedida por el Palacio de Viana.

ledo¹⁸ e incluso otros países, como Francia, Italia o Países Bajos¹⁹.

Hasta el momento, no se han encontrado ejemplares del siglo XIV realizados en Córdoba y, menos aún, que aplicaran el temple sobre el cuero como base, por lo que la obra de Cleopatra es una pieza de singular factura por su antigüedad y por los materiales empleados en su realización. En el resto de España, aparece uno citado en un artículo del que no se detalla con qué técnica está realizado, que está conservado en el Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid. Este autor resalta también la escasez de ejemplares antiguos preservados²⁰. En la búsqueda bibliográfica se ha hallado uno en la colección catalana, Genís y Bayés. Estos ejemplares están decorados con elementos geométricos inspirados en el arte hispano-musulmán y uno de ellos incluso con una inscripción árabe y en algunos casos, son tan sólo fragmentos. En cuanto a piezas del siglo XV, también son muy escasas, existiendo tan sólo una en la Colección privada de Ramón i Bayés²¹, un panel de guadamecí que guarda el Palacio de Viana²², otro del Museo de Artes Decorativas de Madrid²³, así como un trozo decorativo, una cenefa, un guadamecile, dos frontales de altar de la Colección privada de Colomer Munmany²⁴.

18 Exposición de cueros de arte, *Catálogo ilustrado* (Barcelona: III Congreso Internacional y Asociaciones de químicos de la industria del cuero, 1953), 15.

19 Alors, *El gremio...*, 71 y Baron CH. Davillie, *Notas sobre los cueros de Córdoba, guadameciles de España* (Girona: Imprenta del Hospicio Provincial, 1879), 4.

20 Genís Bayés, "Guadameciles...", 246-247.

21 Ferran i Salvador, *Codovans i guadamassils de la colección Ramón Genís i Bayés* (Girona: Fundació Caixa de Girona, 2004), 24 y 25.

22 Alors Bersabé, "Guadamecies...", 324.

23 <https://ceres.mcu.es/pages/Main>, ficha de inventario CE00321.

24 *L'Art en la pell. Cordovans i guadamassils de la colección Colomer Munmany* (Barcelona: Generalitat de Cataluña y Fundació La Caixa, 1992), 80, 81, 86 y 88.

Entre las obras cordobesas más antiguas catalogadas y conocidas hay otro guadamecí en el mismo Palacio de Viana, de tipo decorativo con ornamentación floral y vegetal²⁵. En la Catedral de Córdoba se conservan dos frontales de altar y un lienzo; y en el convento del Corpus, podría haber otro²⁶. Destaca la cantidad tan escasa de ejemplares, a pesar de haber sido uno de los gremios que más tempranamente recibió aprobación para poseer Ordenanzas propias en el año 1529.

Su producción era abundante y estaban muy cotizadas por la alta sociedad, ya que veía en ellos un modo de exhibir su poder, luciendo este tipo de obras en las estancias más importantes de sus viviendas, así como tapices o cuadros. En testamentos de la época aparecen los listados de objetos y es frecuente encontrar menciones acerca de la existencia de guadamecés decorados²⁷, aunque ninguno haya llegado a nuestros días. Los clientes solían ser nobles, Papas e incluso reyes, españoles y extranjeros²⁸. Mientras los temas religiosos se circunscribían a los templos y otros edificios de culto, la demanda de la clase noble incluía retratos, historias mitológicas y galerías de personas ilustres, cercanos o no. Eran un objeto muypreciado, tal y como denotan las palabras del Barón de Davillier: "Los altos personajes le tienen al presente en grande estima, y está en gran uso en Roma, en Nápoles, en Sicilia, en Bolonia, en Francia, en España y en otros puntos"²⁹. El cuadro del Palacio de

25 Alors Bersabé, "Guadamecies...", 326.

26 José Fernández Márquez, *El arte de labrar los guadamecés y cueros de Córdoba* (Córdoba: Imprenta provincial, 1953), 13-14.

27 Antonio Urquízar Herrera, *El Renacimiento en la periferia. La recepción de los modos italianos en la experiencia pictórica del quinientos cordobés* (Tesis doctoral, Córdoba, 2001), 33 y 206.

28 Manuel Nieto Cumplido, *Cordobanes y guadamecés de Córdoba* (Córdoba: Excmo. Diputación de Córdoba, 1973), 19; Urquízar Herrera, *El Renacimiento...*, 206 y Antonio Manuel Ocaña Riego, *El cuero artístico cordobés* (Córdoba: Imprenta Luque, 2003).

29 Davillier, *Notas sobre...*, 10.

Viana contiene una de estas historias, la de Cleopatra y su gran tamaño también podría indicar que se trata de una pieza destinada a una estancia principal.

El hecho de que el cuero estudiado en el presente artículo esté realizado con la técnica del temple, así como el tipo de ferreto que contiene la cenefa exterior, vendrían a corroborar la teoría de que fue realizado entre los últimos años del XV y el año 1529, momento en que en las ordenanzas del gremio se establece la prohibición de utilizar este método pictórico. Esta tesis será apoyada por un por-menorizado estudio estilístico de las escenas que lo componen, cuyo resultado vendrá a confirmar esta hipótesis.

ANÁLISIS ESTILÍSTICO

El estilo de la pintura central recuerda a obras del Quattrocento de las Escuelas italianas de Florencia y Padua, con grandes similitudes en vestimentas y posturas a las representaciones religiosas de la época. El uso de elementos como el cáliz, la corona y el velo refuerzan la reinterpretación cristianizada de Cleopatra. De hecho, está vestida a la manera medieval y no a la egipcia, con una saya de manga larga de tonos claros, sobre el que lleva un brial con manga francesa, en tonos anaranjado y carmesí. La túnica tiene una abertura lateral y es más corta que el vestido, llegando justo por encima de las rodillas, con un broche. Adorna su cuello con collar de cuentas de colores y quedan restos de algún tipo de pendiente (Fig. 3). Podemos contemplar ejemplos parecidos en la *Coronación de la Virgen María* de Altichiero de Zevio para el oratorio de San Antonio en la ciudad de Padua, donde los ángeles que aparecen a la derecha están vestidos de la misma manera (Fig. 4), así como la *Madonna adorando al Niño* de Andrea del Verrocchio³⁰.

Sobre la cabeza recoge el pelo con un lazo y se adorna con una diadema y un velo. En ninguna de las representaciones mencio-

nadas con anterioridad de época romana, Cleopatra es representada con una corona, un velo y un lazo, sino con una diadema. Una corona parecida terminada en puntas aparece en *La Anunciación* de Piero del Donzello en la capilla Frescobaldi de la iglesia del Santo Espíritu en Florencia, fechado en el siglo XV³¹. Esta diadema se repetirá en obras posteriores como un grabado de la *Muerte de Marco Antonio* fechado 1778 y el cuadro que sigue al grabado, *Muerte de Marco Antonio*, ambos de Pompeo Girolamo Batoni, de la segunda mitad del siglo XVIII, del museo de Bellas Artes de Brest en Francia³².

En cuanto al velo es propio de las representaciones de la Virgen María de todo el Quattrocento italiano, como la *Adoración de los pastores* de Francesco Botticini en la Galería Estense de Módena, la *Virgen adorando al niño* de Biagio D'Antonio en la Colección Chigi en Siena³³ o el cuadro mencionado antes *la Virgen adorando al Niño* de Andrea del Verrocchio, actualmente en el Museo Ruskin³⁴. En el rostro que se presenta de perfil, destaca el carmín en los labios y el ligero rubor de las mejillas. Recuerda mucho a los rostros italianos, como el de Santa Lucia del retablo de *La Virgen y el Niño con santos* de la Galería de los Uffizi en Florencia, firmado por Dominico Veneziano en 1445³⁵.

La postura de perfil arrodillada está inspirada en algunos cuadros de temática religiosa fechados de nuevo en el Quattrocento italiano. Entre ellos la *Coronación de la Virgen* de Cosimo Rosselli en la iglesia de Santa María Magdalena de Florencia, donde pude verse en la parte inferior a María Magda-

31 Mina Grigori et alli, *Maestri e botteghe, pittura a Firenze allá fine del Quattrocento* (Firenze: ed. Silvana, 1992), 101.

32 Véase la obra y una pequeña ficha catalográfica en el siguiente enlace, consultado el 2 de abril de 2024: <https://app.fta.art/es/artwork/d3c4b393a57707808915bfc-c59fb86c28a4e3927>

33 Grigori, *Maestri e botteghe...*, 75.

34 Berenson, *Italian pictures...*, fig. 70.

35 Berenson, *Italian pictures...*, fig. 50.

30 Bernard Berenson, *Italian pictures of the Renaissance*. Tomo II (Londres: Ed. Phaidon, 1968), fig. 70.



■ Fig. 3. Detalle de Cleopatra y su dama de compañía. Cuero de Cleopatra, Palacio de Viana. Foto de María del Amor Rodríguez Miranda.



Fig. 4. Fresco de la Coronación de la Virgen María, Altichiero de Zevio, oratorio de San Antonio, Padua. Foto cedida por José Antonio Peinado Guzmán.

lena arrodillada de perfil portando un cáliz en sus manos; obra fechada en el siglo XV³⁶. Es también habitual encontrar a los donantes de las obras retratados en esta posición, como el matrimonio Nerli en el cuadro *La Virgen con Santa Catalina de Alejandría y San Martín de Tours* de la iglesia del Espíritu Santo de Florencia, pintado por Filippino Lippi (h. 1494)³⁷. Esta cristianización de una imagen pagana se afianza con la aparición de un cáliz en las manos de Cleopatra, cuya identificación del uso y tipología del objeto queda revelado gracias a la aparición de la mano izquierda velada, simbolizando que se trata de un vaso sagrado. La transfiguración de la Virgen María en la figura de Cleopatra, que reza por la sangre derramada por su hijo y recogida en el cáliz, que está siendo sacri-

ficado y se escenifica a través del sacrificio del Cordero, mientras que la reina egipcia lo hace por su amado.

A la izquierda de Cleopatra aparece una mujer, con vestiduras nobles, pelo recogido, pendientes y collar, que formaría parte de las damas de la reina, tal y como ocurría en todas las cortes europeas en el medioevo.

Al otro lado de la imagen, puede vislumbrarse a un soldado custodiando un túmulo funerario. El altar tiene forma hexagonal levantado sobre un pedestal cuadrangular, adornado con elementos renacentistas y con fondo que simula el mármol. En el centro hay un gran óvalo que parece contener algún tipo de imagen, pero cuyo estado de conservación no permite su identificación. En el cuenco superior, puede verse una hoguera ardiendo donde un carnero está siendo sacrificado rodeado de llamas ascendentes.

36 Grigori, *Maestri e botteghe*, 117.

37 Grigori, *Maestri e botteghe...*, 121.

tes. La representación de este animal parece estar más cercana al Cordero Místico que al sacrificio del animal por la muerte de Marco Antonio. A mediados de siglo la simbología del cordero estaba presente en la Italia del Quattrocento. En el vestíbulo de la capilla de los Magos del Palacio de los Medici Riccardi en Florencia hay un fresco justo encima de la entrada, que representa al Cordero del Apocalipsis sobre un altar³⁸. La obra fue pintada por Benozzo Gozzoli hacia 1459. Otro autor italiano que también haría referencias al Cordero, en este caso, como símbolo de Cristo, fue Giovanni di Paolo en su obra *Ecce Agnus Dei*, actualmente en el Museo de Arte de Chicago, que fue pintado h. 1460³⁹.

El soldado romano aparece de perfil, con el brazo izquierdo doblado hacia la pira mostrando la mano, en una actitud que parece estar dirigiéndose a la faraona, ya que puede trazarse una línea recta entre las miradas de ambos. Viste una panoplia propia de un soldado de los tercios de Flandes del siglo XV o comienzos del XVI, tanto en el calzón como en la roza, así como el casco o morrión, que llevaban estos soldados y que adoptaron posteriormente otros países del resto de Europa a partir de 1530 (Fig. 5)⁴⁰. El casco lleva un plumaje de color rojo, que es propio de las huestes de los Austrias. Porta una alabarda en la mano derecha, arma de procedencia china que fue extendida por Europa a lo largo del siglo XIV y los comienzos del XV, y que era muy típica de los soldados españoles de los tercios de Flandes del siglo XV⁴¹. Concretamente la que aparece en el cuadro era utilizada por los soldados para las ceremonias. Botticelli pinta una alabarda

38 Véase la obra en el siguiente enlace, consultado el 21 de marzo de 2024: https://www.wga.hu/index_search.html

39 Timothy Hyman, *World of Art. Siene painting* (Londres: Thames & Hudson, 2022), 188-189.

40 Véase estas referencias en: <https://bellumartishistoriamilitar.blogspot.com/2018/04/el-morrión-y-otros-cascos-de-los-tercios.html>

41 Véase: <https://ejercitodeflandes.blogspot.com/2009/11/alabardero.html>

en su cuadro *Palas y el centauro* entre 1482 y 1483 y Perugino en *Virtudes y héroes*, pintado entre 1445 y 1448⁴².

El fondo de la escena se encuentra demasiado deteriorado para conjeturar en qué consiste. Aun así, es posible vislumbrar que Cleopatra y su dama quedan restos de algún tipo de estructura habitacional y tras el soldado junto con la pira funeraria, algún paisaje que se extiende en la lejanía. Esta estructura pictórica vuelve a ser la tónica del Quattrocento italiano.

Según Torre Vasconi, la industria del guadamecí musulmán había desaparecido de la ciudad de Córdoba tras la reconquista cristiana y no volvió a aparecer hasta finales del siglo XV de la mano de artistas llegados de fuera⁴³. Documentos de finales de dicha centuria y comienzos del XVI sitúan a diversos maestros de origen italiano en la ciudad de Córdoba ejerciendo el oficio de guadamacilero, como por ejemplo Antón Rodríguez de Licontra⁴⁴ o Andrés Moreno⁴⁵. Incluso uno está registrado como guadamacilero y pintor⁴⁶. Se trata de Lorenzo Fernández, que en 1506 vivía en Collación de Santa María⁴⁷ y llegó a disfrutar de gran fama, lo que demuestran los importantes encargos que firmó con el Obispo de Plasencia o el rey de Portugal en 1525⁴⁸. Por lo que en esta eviden-

42 Berenson, *Italian pictures...*, 95 y 203.

43 José Rafael de la Torre Vasconi, *El guadamecil* (Córdoba: Ayuntamiento de Córdoba, 1952), 8.

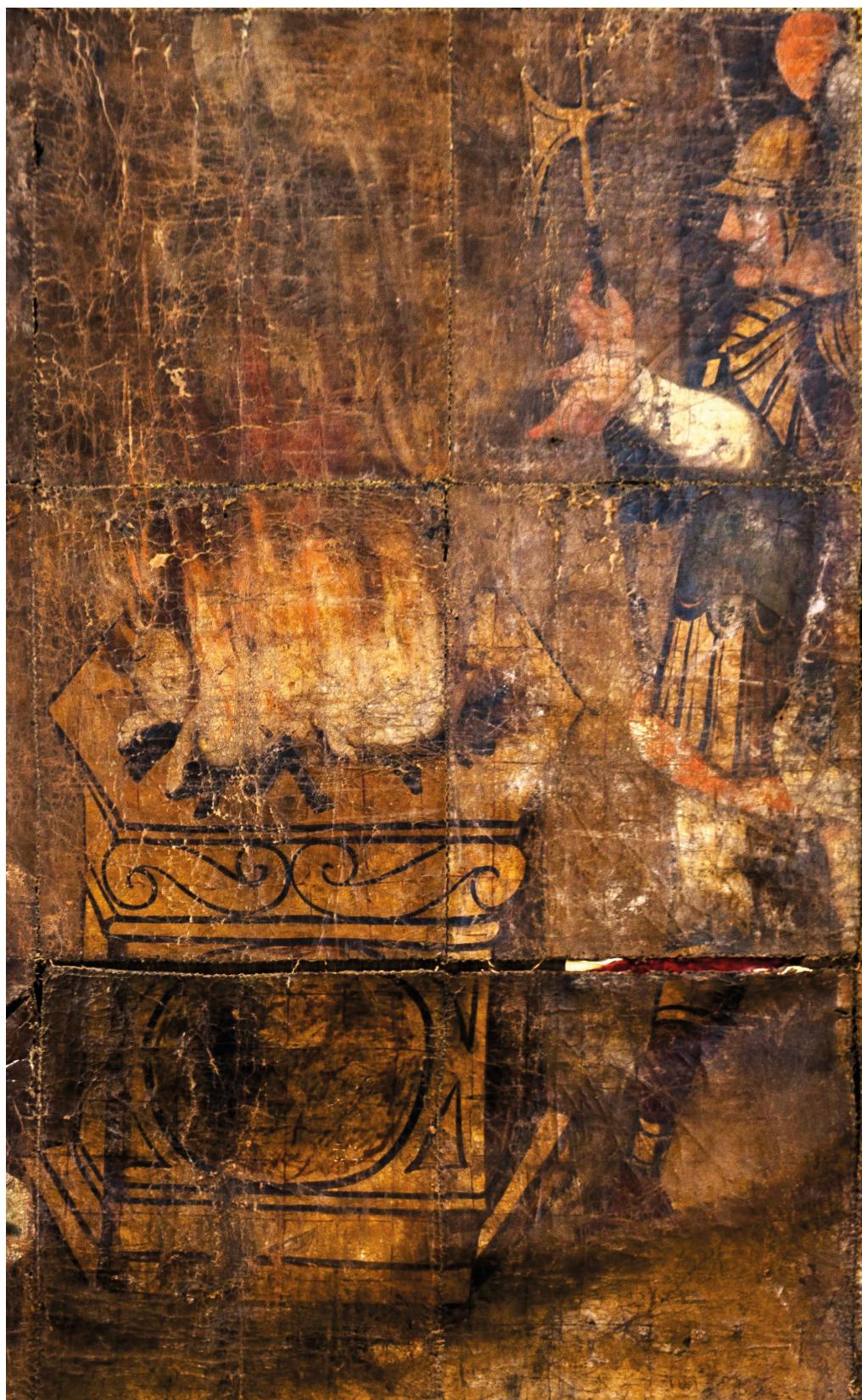
44 Torre Vasconi, *El guadamecil...*, 19.

45 Archivo Municipal Córdoba, sección padrones vecinales, año 1536, caja 1085, doc. 001.

46 Rafael Ramírez de Arellano, "Arte industrial. Guadamecías", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, nº 101 (1901), 14-23; y Rafael Ramírez de Arellano, "Arte industrial Guadamecías", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, nº 102-103 (1901), 21-24.

47 Archivo Protocolos Notariales de Córdoba (en adelante APNC), P/14121, Escritura de arrendamiento, Oficio 14, tomo 42, fol. 12vº., Oficio 14, tomo 54, fol. 12vº,

48 APNC, Venta al rey de Portugal, P/14153, Oficio 14, tomo 50, fol. 332 y fol. 332vº.



▪ Fig. 5. Detalle del soldado y la pira funeraria. Cuero de Cleopatra, Palacio de Viana. Foto de María del Amor Rodríguez Miranda.

cia podría hallarse la explicación de las similitudes del cuero de Cleopatra con la pintura italiana.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

El cuero presenta una transfiguración única de la reina egipcia, ya que la alinea con las virtudes cristianas, alejándola de las descripciones negativas que sobre ella hay en las fuentes clásicas. Y las escenas del marco vienen a reforzar los símbolos del amor, de la fidelidad y de la abundancia. Virtudes que no aparecen en la bibliografía antigua acerca de esta figura. Al contrario, recibía epítetos como manipuladora y devoradora de hombres⁴⁹. El propio Plutarco escribió sobre ella: “(...) el carácter de Antonio, se le agregó por último mal el amor de Cleopatra, porque despertó e inflamó en él muchos afectos hasta entonces ocultos e inactivos, y si había algo de bueno y saludable con que estas se hubiese contenido lo borró y destruyó completamente”⁵⁰. No sólo Plutarco utilizó estos epítetos, sino que fueron varios autores clásicos los que escribieron sobre Cleopatra, como Cicerón u Horacio⁵¹.

En época medieval continuó siendo normal encontrar este tipo de calificativos, como se puede ver en la obra de Giovanni Boccaccio. Giovanni Boccaccio, escritor y humanista, está considerado otro de los padres del Humanismo y de la literatura en italiano. El autor del famoso *Decameron* escrito en 1348, redactó entre 1361 y 1362 *De claris mulieribus* -Acerca de las mujeres ilustres-, una versión del libro de Petrarca *De viris ilustribus*, dedi-

49 María de la Luz García Fleitas, “Plutarco y Cleopatra. Apuntes sobre el personaje de Cleopatra VII en el drama europeo del siglo XVI”, *XI Simposio Internacional de la Sociedad Española de Plutarquistas* (Madrid: Ed. Clásicas, 2013), 321.

50 Véase la fuente, consultada el 15 de mayo de 2024: https://www.mercaba.es/roma/marco_antonio_de_plutarco.htm

51 Ana Valtierra Lacalle, “Mitología y manipulación iconográfica de la muerte de Cleopatra en la pintura occidental”, *Asparkia: investigación feminista*, nº 37 (2020), 30-31.

cado a biografías de mujeres ilustres, donde aparece un episodio dedicado a Cleopatra. Se trata de la primera obra dedicada a preservar la memoria de un grupo de mujeres que pasaron a la historia por sus hechos, fueran estos hechos considerados buenos o malos, y fue redactada en época medieval. En el capítulo LXXXVIII dice sobre Cleopatra: “(...) ni alcanzó tanta fama por ser de linaje tan alto y muy festejada por muchos grandes señores, quanto por haber sido muy fermosa; antes, por la contra, por su avaricia, luxuria, disolución, crueza y desorden fue por todo el mundo más conocida”⁵².

Boccaccio conoció a Petrarca en Florencia, otro gran poeta, filósofo y filólogo, también considerado como uno de los padres del Humanismo y uno de los protagonistas más importantes de la literatura italiana. En el siglo XIV escribió su célebre obra *Cancionero*, en donde quedan reflejados los sinsabores del amor que sintió por su esposa, Laura. Unos sentimientos que idealiza y convierten a su cónyuge en un ideal de belleza y virtudes cristianas. En la primera parte del poema, incluso llega a equiparar dicho amor con un amor divino, sabio y moralmente correcto, que lo aleja de todo aquello que pueda inspirar lo profano. Otro volumen que tendrá especial relación con la iconografía relacionada con esta pintura es *De viris ilustribus* del año 1341. Se trata de una relación de biografías sobre diversos personajes de la historia de Roma⁵³ por la versión ya mencionada sobre mujeres de la historia firmada por Boccaccio.

Existe una versión del libro de Boccaccio *De claris mulieribus*, que contiene una escena desarrollada en una estancia con ventanales compuestas por arcos ojivales de estilo gótico y en la que se puede observar a la pareja formada por Cleopatra y Marco Antonio

52 <https://parnaseo.uv.es/lemir/textos/Mujeres/Index.html> consultado 4 de mayo de 2024.

53 Iñigo Ruiz Arzálluz, “Petrarca y los *De viris illustribus*”, *Las biografías griega y latina como género literario: de la Antigüedad al Renacimiento* (Madrid: Valcárcel Martínez, 2009), 152.

esculpidos sobre una tumba cristiana, que recuerda los sepulcros góticos conservados en muchas catedrales de esta etapa artística realizados en piedra, en los que los difuntos están tallados en la tapa de la sepultura⁵⁴.

Estos datos vendrían a explicar la versión de Geoffrey Chaucer sobre la figura de Cleopatra. Geoffrey Chaucer fue escritor, filósofo y diplomático inglés, conocido por ser el autor de los *Cuentos de Canterbury*. En su misión como diplomático al servicio de la corona, realizó varios viajes por Francia, España, Flandes e Italia. La primera vez que visitó el país italiano fue en el año 1368 para una boda y posteriormente, estuvo también en Génova y Florencia en 1373. Los biógrafos más destacados sostienen que conoció a Petrarca y a Boccaccio, conociendo a través de ellos las principales obras de poesía italiana. Su obra *Leyenda de las buenas mujeres* fue escrito entre 1386 y 1387, unos años después de haber visitado Italia y del supuesto encuentro entre los tres escritores. Este ejemplar está compuesto, al igual que la obra de Boccaccio *De claris mulieribus*, por una serie de poemas biográficos acerca de diversas mujeres de la historia, entre ellas Cleopatra. La gran diferencia entre la obra de Boccaccio y de Chaucer es el tratamiento que este último concede a Cleopatra. Mientras Boccaccio afirma la maldad de la reina egipcia, Chaucer alaba sus virtudes, la idealiza como mártir y equipara el amor que sintió por Marco Antonio con un sentimiento puro y limpio, su poema dedicado a Cleopatra, se titula *Incipit Legenda Cleopatrie, Martiris, Egipci Regine* y dice así: "Aquí podéis ver mujeres de verdad... amó tanto a este caballero, (...) era, de persona y de gentileza y de discreción y dureza, y era hermosa como lo es la rosa de mayo"⁵⁵. Por el momento es la única obra poética del medievo que trata de manera vehementemente la figura de la reina.

54 Javnie Anderson, *Tiepolo's Cleopatra* (Melbourne: Macmillan, 2003), 53-54.

55 <http://mcllibrary.org/GoodWomen/cleopatra.html>: consultado 14 marzo de 2024.

ESCENAS DEL MARCO

La gran escena central, donde aparece Cleopatra, se rodea de pequeños recuadros que constituyen una especie de cenefa que lo rodea por completo. Su estructura recuerda los tapices del momento y su estado de conservación es aún peor, muy oscurecidos y habiendo sido montados sin orden. Tanto la parte superior como la inferior muestran una cenefa carmesí y dorada que indican que su posición no es la original, lo de arriba debería estar abajo y al contrario. Así mismo, la existencia de un borde lateral en uno de ellos, concretamente el situado en la zona superior izquierda, indica que o bien faltan trozos del cuero o están ocultos tras el marco de madera. Esto podría ser la explicación al porqué la cartela con la leyenda del título de la escena no está centrada. El epígrafe dice lo siguiente: "HAC, I CLEOPTR I A LAS OSEQUIAS DE MARCO ANTONIO".

Las diferentes escenas representan el Nilo, como la mariposa de la seda y sus capullos, situados en el recuadro superior de recha, están íntimamente relacionados con la introducción del comercio de la seda entre Oriente y Occidente, siendo Egipto un punto geográfico estratégico para la distribución de tan preciado tejido. Pero además podría ser símbolo de la abundancia⁵⁶. El ibis, ave blanca y negra, concede carácter sagrado y buen augurio⁵⁷, y junto al cocodrilo y la iguana, están todos ellos vinculados al país del Nilo.

Otro grupo de pinturas argumentan el amor profundo y verdadero de Cleopatra hacia Marco Antonio. Por ejemplo, la garza es la alianza, mientras que el caballo blanco sería el valor, el conejo siendo la fertilidad daría validez a los hijos de la pareja y el caracol la paciencia⁵⁸. Una unión bendecida por

56 Cesare Rippa, *Iconología* (Madrid: Ed. Akal, 1996), tomo I, 54.

57 Federico Revilla, *Diccionario de iconografía y simbología* (Madrid: Cátedra, 2003), 182.

58 Rippa, *Iconología*, 79, 93, 177 y 158; Chevalier, *Notas sobre...*, 249.

la divinidad, representada en el ganso, animal que según los egipcios era el mensajero entre el mundo espiritual y la Tierra⁵⁹. Pero también por los hombres, representados por el noble que aparece a la izquierda, con sombrero de plumas y ropajes lujosos, y por un pastor, situado justo al otro lado, con un cayado en la mano.

CONCLUSIONES

El estudio pormenorizado de las características artísticas y estilísticas ha hecho posible una datación más cercana y creíble del cuero a mediados del siglo XV o a lo largo de la segunda mitad de dicha centuria.

Esto ha dado lugar a la confirmación de que se trata de uno de los cueros pintados más antiguos conservados en España, ya que hasta el momento tan sólo había cuatro. Se han consultado tanto el resto de la colección de guadameciles del Palacio de Viana, los del ayuntamiento de Córdoba, el Museo de Bellas Artes de Córdoba, el Museo de Artes decorativas de Madrid, la Colección de Ramón Genís en Vic (Barcelona). A esto habría que añadirle que es único en cuanto a su gran tamaño, de más de 2 m. tanto de altura como de anchura, y que ninguno de los otros ejemplares mencionados llega al metro de longitud.

Destacar la rareza del tema representado, en que Cleopatra simula la imagen de la Virgen María, que está rezando por la muerte de su hijo cuya sangre está en el cálix sagrado y que está siendo sacrificado delante de ella. Mientras que Cleopatra hace lo propio con su amado Marco Antonio. Dicha iconografía está inspirada en el poema de Geoffrey Chaucer, que alababa las virtudes de la faraona. Esta iconografía convierte aún más en único a este, ya que en el siglo XVI se vuelve a encontrar a una reina más cercana a lenguajes claramente sexuales y sobresaliendo la parte perversa de la historia entre Marco Antonio y la egipcia.

59 Revilla, *Diccionario...*, 158.

La relación entre este cuadro e Italia es evidente. En las visitas de búsqueda de documentación en el archivo municipal de Córdoba, en protocolos notariales y en el propio Palacio de Viana se ha puesto de manifiesto la existencia en la ciudad de un foco de producción de guadameciles desde finales del siglo XV y que entre los artífices se hallaban artistas procedentes del país italiano. Esto sería lo que permitiría al autor de la obra haber conocido con tanto detalle la pintura italiana, así como las gestas militares españolas y sus uniformes.

BIBLIOGRAFÍA

Alors Bersabé, Teresa. *El gremio cordobés de guadamacileros y su producción durante los siglos XVI y XVII*. Tesis doctoral. Universidad de Córdoba, 2012. <https://helvia.ucm.es/xmlui/handle/10396/8656>

Alors Bersabé, Teresa. "Guadameciles del archivo histórico provincial de León". *De arte*, nº 9 (2019), 69-82, <https://doi.org/10.18002/da.v0i9>

Anderson, Jaynie. *Tiepolo's Cleopatra*. Malbourne: Macmillan, 2003.

Berenson, Bernard. *Italian pictures of the Renaissance*. Tomo II. Londres: Ed. Phaidon, 1968.

Catálogo ilustrado de la exposición de guadameciles. Córdoba: Ayuntamiento, 1924.

Cordovans i guadamassils de la colección Ramón Genís i Bayés. Girona: Fundació Caixa de Girona, 2004.

Chevalier, Jean. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Ed. Herder, 1986.

CH. Davillier, Baron. *Notas sobre los cueros de Córdoba, guadameciles de España*. Girona: Imprenta del Hospicio provincial, Gerona: 1879.

Exposición de cueros de arte, Catálogo ilustrado. Barcelona: III Congreso internacional e Asociaciones de químicos de la industria del cuero, 1953.

Fernández Márquez, José. *Arte de labrar los guadamecías y cueros de Córdoba*. Córdoba: Imprenta provincial, 1953.

García Fleitas, María de la Luz. 2013. "Plutarco y Cleopatra. Apuntes sobre el personaje de Cleopatra VII en el drama europeo del siglo XVI". En *Plutarco y las artes. XI Simposio Internacional de la Sociedad Española de Plutarquistas*, coord. por Germán Santana Henríquez, 321-327. Madrid: Ed. Clásicas, 2013.

Genís Bayés, Ramón. 1953. "Guadameciles y cordobanes". *Ausa* nº 6 (1953), 246-256.

Grigori, Mina, Cristina Acidini Luchinat y Antonio Paolucci *Maestri e botteghe, pittura a Firenze allá fine del Quattrocento*. Firenze: Ed. silvana, 1992.

Hyman, Timothy. *World of Art. Sienese painting*. Londres: Thames & Hudson, 2022.

Cordovans i Guadamassils de la Co-lecció Ramon Genís i Bayés. Girona: Fundaxió Caixa, 2004.

L'Art en la pell, cordovans i guadamessils de la Collecció Colomer Munmany. Barcelona: Generalitat de Catalunya y Fundació La Caixa, 1992.

Maltese, Corrado (Coord.). *Las técnicas artísticas*. Madrid: Manuales Arte Cátedra. Ed. Cátedra, 2006.

Moreno Cuadro, Fernando. *El Palacio de Viana de Córdoba. El prestigio de colecionar y exhibir*. Córdoba: Fundación social Cajasur, 2009.

Nieto Cumplido, Manuel. *Cordobanes y guadamecías de Córdoba*. Córdoba: Excma. Diputación de Córdoba, 1973.

Ocaña Riego, Antonio Manuel. *El cuero artístico cordobés*. Córdoba: Imprenta Luque, 2003.

Ramírez de Arellano, Rafael. "Arte industrial. Guadamecías". *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, nº 101 (1901), 14-22.

Ramírez de Arellano, Rafael. "Arte industrial. Guadamecías II". *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, nº 102-103 (1901), 21-33.

Revilla, Federico. *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid: Cátedra, 2003.

Rippa, Cesare. *Iconología*. Madrid: Ed. Akal, 1996.

Rivera, Javier, Ávila Ana y Martín Anson, María Luisa. *Manual de técnicas artísticas*. Madrid: Historia 16, 1997.

Ruiz Arzálluz, Iñigo. "Petrarca y los De viris illustribus". En *Las biografías griega y latina como género literario: de la Antigüedad al Renacimiento*, coord. por Vitalino Valcárcel Martínez, 151-174. Madrid: Universidad del País Vasco, 2009.

Torre Vasconi, José Rafael de la. *El guadamecí*. Córdoba: Ayuntamiento de Córdoba, 1952.

Urquízar Herrera, Antonio. *El renacimiento en la periferia. La recepción de los modos itálianos en la experiencia pictórica del quinientos cordobés*. Córdoba: Ucopress, 2001.

Valtierra Lacalle, Ana. "Mitografía y manipulación iconográfica de la muerte de Cleopatra en la pintura occidental". *Asparkia: investigació feminista*, nº 37 (2020), 27-49.

Walker, Susan. *Cleopatra de Egipto: de la historia al mito*. Londres: Princeton University press, 2001.