

La tapicería de la expulsión de los moriscos. Un proyecto frustrado de Rodrigo Calderón

Yolanda Gil Saura

Universitat de València. Departament d'Història de l'Art
yolanda.gil@uv.es

Recepción: 30/04/2018, Aceptación: 13/08/2018, Publicación: 04/12/2018

RESUMEN

El artículo pone en relación la serie ya conocida de pinturas titulada «La expulsión de los moriscos del Reino de Valencia», con una documentación inédita de un encargo realizado por Rodrigo Calderón al virrey de Valencia, marqués de Caracena, que incluía, además de la narración de la expulsión, una vista de la ciudad de Valencia y retratos de los protagonistas y que debía convertirse en una colección de tapices nunca realizada.

Palabras clave:

expulsión de los moriscos; tapices; mapas; retratos; Valencia; Rodrigo Calderón; marqués de Caracena; Felipe III

ABSTRACT

The tapestry of the expulsion of the Moriscos: Rodrigo Calderón's frustrated project

This paper deals with an already known series of paintings titled The Expulsion of the Moriscos from the Kingdom of Valencia and provides unpublished documentation of a commission made by Rodrigo Calderón to the viceroy of Valencia, Marquis of Caracena. Besides the narration of the expulsion, the commission included a view of the city of Valencia and portraits of the protagonists. These paintings were to become a series of tapestries that were never realized.

Keywords:

expulsion of the Moriscos; tapestries; maps; portraits; Valencia; Rodrigo Calderón; Marquis of Caracena; Philip III of Spain



En la ciudad de Valencia se conserva una serie de pinturas titulada «La expulsión de los moriscos del Reino de Valencia en 1609». Los temas representados son el embarque de los moriscos expulsados en los puertos de Valencia, Vinaroz, Denia y Alicante, las rebeliones de la Muela de Cortes y la Sierra de Laguar, así como la llegada de los moriscos a Orán, todos con unas medidas muy similares, en torno a 110 x 173 cm (figuras 1, 2, 3, 4, 5 y 6).

Toda la serie es propiedad de la Fundación Bancaja, a excepción del lienzo que representa el embarque de los moriscos en el puerto de Alicante, que forma parte de una colección particular (figura 7)¹, y un último lienzo recientemente redescubierto también en una colección particular que es una copia de este y realiza un planteamiento casi idéntico del mismo tema (figura 8).

La serie es conocida desde la década de 1970. Los lienzos propiedad de la Fundación Bancaja pertenecían, en el siglo XIX, a la familia Ferrero de Onteniente, y de ella pasaron en 1917 a Don Elías Tormo², que fue su propietario. Fueron los herederos de Tormo los que los vendieron a la entonces Caja de Ahorros de Valencia en 1980.

Las primeras noticias sobre los lienzos las da el propio hijo de Tormo, Juan Tormo Cervino, en 1977³. En los años siguientes y en diferente medida les dedicarían páginas Asunción Alejos⁴ o Fernando Benito⁵. No fue hasta 1998 que, junto a la exposición de las pinturas por parte de Bancaja, Jesús Villalmanzo publicó la documentación conservada en el Archivo del Reino de Valencia, que parecía aclarar que las pinturas fueron encargadas en 1612 por Felipe III al virrey marqués de Caracena⁶.

La documentación publicada por Jesús Villalmanzo recogía una serie de pagos entre noviembre de 1612 y diciembre de 1614 por los que los

pintores Pere Joan Oromig, Jerónimo Espinosa, Vicent Mestre y Francisco Peralta elaboran diferentes lienzos sobre los embarques en Valencia, Alicante, Denia y Vinaroz, así como sobre las rebeliones en las sierras de Cortes y Laguar. La documentación siempre hace referencia a unas pinturas realizadas por orden del virrey para ser enviadas al rey. En 1614 aparecen unos pagos que parecen repetir el mismo objeto y en los que se especifica que «la qual planta y moltes altres plantes en les quals estaven diverses plaches y ports del present regne les ha enviades a demanar Sa Magestat además de les que en lo any pasat se li feren»⁷, dando a entender la realización de una segunda serie de pinturas solicitadas por el rey, además de las producidas en el año anterior. La existencia de dos series de pagos hizo pensar que el rey destinó una de las series al Alcázar y otra fue confeccionada como obsequio a los servidores del rey que participaron en la expulsión.

Joaquín Bérchez y Mercedes Gómez-Ferrer llamaron la atención sobre los lienzos destacando su sentido descriptivo, «al viu», lo que los relacionaba con la cultura visual de la Valencia de la época, el gusto por la cartografía y la corografía, y las personalidades tanto de Felipe III como sobre todo del virrey Luis Carrillo de Toledo, marqués de Caracena. También recogieron el testimonio del diario de viaje de Cassiano dal Pozzo, que señalaba que, tras su marcha de Valencia, el marqués de Caracena poseyó cuatro de estos lienzos en su casa de Pinto⁸.

El conjunto se presenta como una serie de autoría múltiple y calidades desiguales, en la que probablemente Pere Joan Oromig sea el que detente un papel de guía o dirección. Es él el que aparece en primer lugar en la documentación y el que realiza más lienzos, los correspondientes a los embarques en los puertos de Valencia, Vinaroz y



Figura 5. Vicente MESTRE, *Rebelión de los moriscos en la Muela de Cortes*, 1613-1614. Fundación Bancaja.



Figura 6. *Desembarco de los moriscos en el puerto de Orán*. Fundación Bancaja.



Figura 7.
Pere Joan OROMIG, *Embarque de los moriscos en el puerto de Alicante*, 1613. Colección particular.



Figura 8.
Embarque de los moriscos en el puerto de Alicante. Colección particular.

Alicante⁹. Por otro lado, en su casa se conservaba en 1619 un ejemplar de la *Expulsión de los moros*, sin duda el poema épico *Expulsión de los moros de España* publicado por Gaspar Aguilar en 1610, que pudo servir de guía para la realización de los lienzos¹⁰. Posteriormente aparecen Vicent Mestre pintando el embarque en el puerto de Denia y la rebelión en la Muela de Cortes¹¹, así como Jerónimo Espinosa realizando la pintura de la Sierra de Laguar¹². En abril de 1613 las pinturas ya se han enviado a Madrid¹³ y en 1614 se repiten los pagos citando a los mismos pintores, con la diferencia de que el embarque en Vinaroz es realizado por Francisco Peralta¹⁴. El hecho de que la misma escena pueda ser reproducida de mano de dos artistas diferentes pone en evidencia el carácter colectivo de la obra. Antes de conocerse la documentación del Archivo del Reino de Valencia, Fernando Benito supuso, como viene siendo habitual en este tipo de pinturas, que topografías y figuras hubiesen sido realizadas por manos diferentes. Ello no es descartable en alguno de los casos, pero la documentación es confusa y en ocasiones hace referencia simplemente a plantas sin saber si estas incluían las escenas.

Sin duda es su vívido sentido descriptivo que llega a recrearse en la anécdota el carácter que las hace más llamativas, el interés por la representación topográfica verosímil de los lugares —fijando geográficamente las escenas— y la insistencia con la que las cartelas convierten a las pinturas en documento señalando meticulosamente el número de los moriscos embarcados en cada puerto y los nombres de los responsables de los embarques y los traslados.

Las pinturas se recrean en lo anecdótico y requieren de una visión detenida y cercana. Abundan las multitudes contemplando el espectáculo de la expulsión asomadas a torreones, balcones, encima de las carrozas o en el borde de los muelles. Se detalla la separación de los niños moriscos que quedaban con las señoras cristianas, el descanso encima de los abultados equipajes, el traslado de los ancianos en brazos, las competiciones de lucha y sobre todo la insólita escena en el puerto de Denia, donde las bailarinas moriscas danzan al son de la música celebrando las bodas de los moriscos que se habían casado por el camino. En las rebeliones pueden seguirse los episodios del apresamiento y la muerte del rey morisco Millini o los lanzamientos de ruedas de molino contra los tercios de Nápoles, la rendición con la bandera blanca en el castillo de las Azabaras o el suicidio de las moriscas. La mayoría de estos episodios eran conocidos y aparecen explicados en la literatura apologética de la expulsión. En los lienzos son narrados de manera vívida y en ocasiones casi esquemática.

La exactitud topográfica retrata unos puertos que en su mayor parte habían sido fortificados modificando considerablemente su aspecto en fechas muy recientes. En los lienzos aparecen representadas las murallas de Vinaroz y Valencia, la nueva fortificación de Alicante y las obras realizadas por el duque de Lerma en Denia. Muchas de esas fortificaciones habían sido construidas precisamente para defenderse de los ataques que llegaban del norte de África, pero una vez expulsados los moriscos y desaparecido el peligro turco del Mediterráneo perderán su función.

La exactitud documental es otro de los aspectos sobre los que se debe insistir, cada uno de los lienzos presenta sendas cartelas enmarcadas en cueros enrollados que detallan el número de moriscos embarcados y su procedencia, con lo que casi se convierten en acta notarial. Las cartelas se presentan a ambos lados de la parte superior de los lienzos, y se mueven ligeramente en función de las topografías para no ocultarlas. Los lienzos que conocemos prestan especial atención a los letreros que dan nombre a los topónimos: El Grao, la Rápita, los Alfaques, la torre de Moncofar, Alicante, Denia, y sobre todo la compleja orografía de la Muela de Cortes y la Sierra de Laguar, y —ya en el desembarco— Marruecos, Fez y Orán. Además de las cartelas, los letreros identifican a los servidores del rey que aparecen dispersos por los lienzos: el virrey Marqués de Caracena en Valencia, don Jofre de Blanes, Pedro de Leyva y Gaspar Vidal en Vinaroz, don Baltasar Mercader en Alicante, el Marqués de Santa Cruz y don Cristóbal Sedeño en Denia, don Agustín Mejía en la Sierra de Laguar y don Juan de Córdoba y don Juan Pacheco en la Muela de Cortes. Los protagonistas aparecen casi entremezclados en la multitud representada, por lo que de otra manera pasarían casi desapercibidos. Los letreros son especialmente abundantes en los lienzos que detallan las rebeliones, pues en este caso, además de nombres y topónimos —mucho más complejos—, se detalla el desarrollo de las operaciones.

El encargo de Rodrigo Calderón

La documentación inédita que damos a conocer viene a añadir nuevos datos al encargo y a la gestación de este proyecto, lo que lo dota de un nuevo significado. En febrero de 1612, Rodrigo Calderón, conde de la Oliva —que acababa de ser relevado de su cargo de secretario de la cámara del rey—, escribía al virrey de Valencia, marqués de Caracena, comunicándole su inmediata partida hacia Flandes:

[...] acuerdo a V.S^a los retratos y demás pinturas que le supliqué me hiciese merced de

enviar, tocantes a la expulsión, porque tengo que dejar orden en Flandes que se me hagan las que deseo, suplico a V. S^a mande que se den prisa y que se encaminan aquí a mi casa donde dejo a doña Inés y criados que las recibirán y me las encaminarán a Flandes con los correos¹⁵.

La carta de Rodrigo Calderón al marqués de Caracena, previa a que este inicie los encargos a los pintores valencianos, pone en evidencia que la iniciativa del encargo parte de él. El descubrimiento de la carta enlaza con otros datos ya conocidos, pero que hasta ahora no se habían puesto en relación con esta serie. Ya en 1988, Martín González, en su estudio sobre los bienes artísticos de Rodrigo Calderón —realizado en base a la documentación de su proceso— hizo alusión a estas pinturas. Tras la caída de su protector —el duque de Lerma— Rodrigo Calderón fue sometido a juicio en 1620 y finalmente ajusticiado. Calderón fue acusado de 244 cargos. En esa larguísima enumeración, el cargo 129 le acusa de haber recibido:

[...] de un señor de título que tenía grandes pretensiones y negocios con su magestad y le estaba sirviendo en un gobierno [...] seis pinturas así de la historia sucedida en el levantamiento de los moriscos de Valencia que se subieron en las Muelas de Cortes y Laguar quando la expulsión, como de la embarcación que dellos se hizo [...] y se las envió por el año pasado de seiscientos y treze. Y asimismo le envió otro lienzo y en él pintada la ciudad de Valencia.

El cargo siguiente, el 130, afirma:

[...] asimismo envió a pedir a algunos caballeros de los que entendieron en la dicha expulsión por mandado de su majestad que enviase cada uno su retrato de su persona en la forma con que cada uno sirvió en ella, y así le enviaron diez y seis lienzos de retratos de diferentes personas, de cuerpo entero y medio cuerpo, españoles y extranjeros [...] los cuales envió a pedir el dicho marqués a título de que quería hacer una tapicería de la expulsión de los moriscos¹⁶.

El proyecto debe remontarse al menos al verano de 1611. Santiago Martínez publicó una carta que por entonces Calderón escribía al V marqués de Villafranca, Pedro de Toledo Osorio, anunciándole que había decidido «hacer unas pinturas de todo lo que ha pasado en esta obra desde su principio hasta agora con los retratos de S.M. y de todos los ministros que han intervenido en ella, juntamente con la planta de

los puertos y lugares conocidos donde se han embarcado y juntado y habido cosas particulares», por ello solicitaba «su retrato que se ha de copiar en otros lienzos y es el que ha de autorizar mucho la obra» por haber «tenido tanta parte en el buen suceso de tan gran negocio»¹⁷. Pedro de Toledo, marqués de Villafranca, era general de las Galeras de España y aún en esas fechas estaba plenamente implicado en la expulsión. Como se ha estudiado en los últimos años, Pedro de Toledo era también un exquisito coleccionista¹⁸.

Ahora sabemos que el proyecto estaba definido en el verano de 1611, cuando Calderón escribe a Pedro de Toledo haciendo alusión a una serie pictórica en la que aparecerán los retratos de los reyes y de los ministros implicados en la expulsión con las plantas de los puertos. Da la sensación de que, en un primer momento, la intención era realizar una serie de lienzos, no tapices, y por la carta a Pedro de Toledo es evidente que los retratos solicitados no constituían una galería previa a la representación narrativa, sino que debían «copiarse en otros cuadros», probablemente colocando a los protagonistas en primer término, según un esquema que más tarde veremos desarrollado en las pinturas del Salón de Reinos. En febrero de 1612 se sigue hablando de lienzos con la narración de la expulsión y de retratos solicitados al marqués de Caracena. Además, se cita también un lienzo que representa la ciudad de Valencia y se habla de su traslado a Flandes. Seguramente el traslado a Flandes como embajador de Rodrigo Calderón facilitó el propósito de trasladar los lienzos al tapiz en los talleres flamencos. No es hasta noviembre de ese año cuando tenemos los primeros pagos documentados en la sección Bailía del Archivo del Reino de Valencia, donde se documenta la realización de dos series de pinturas que se envían a la corte y que parecen realizadas por petición real. La documentación del proceso deja claro que lo que obraba en posesión de Calderón era una de las series con un lienzo en el que se hallaba pintada la ciudad de Valencia, seis lienzos con los embarques enviados por el marqués de Caracena y dieciséis retratos en diferentes formatos enviados por los protagonistas. Nada sabemos en principio de la otra serie que salió de Valencia, y parece evidente que el proyecto de trasladar la serie al tapiz no se llevó a cabo. Por otro lado, los textos hablan siempre de seis lienzos y no de siete como conservamos, y nunca hacen referencia al tema del desembarco en Orán.

Esta documentación nos obliga a releer lo que ya conocíamos, a revisar estas pinturas contemplándolas como fragmentos de un proyecto más amplio no completado, a plantearnos sus múltiples connotaciones y a reconocer las incógnitas todavía no resueltas.

Rodrigo Calderón

Don Rodrigo Calderón (1576-1621) era la principal hechura del duque de Lerma, «el valido del valido» o «favorito del favorito», formado como paje del entonces marqués de Denia antes de convertirse en duque de Lerma. Terminó siendo secretario de cámara del rey, capitán de la Guardia Alemana y embajador extraordinario en los Países Bajos, hasta que el proceso judicial en su contra iniciado en 1619 culminó con su condena a muerte en 1621.

Cuando redactó la carta al virrey de Valencia, en febrero de 1612, Rodrigo Calderón se disponía a iniciar su embajada extraordinaria a los Países Bajos. Ya el año anterior había sido acusado de cohecho, y el rey le prohibió que recibiese más regalos sin su permiso. Se llegó a elaborar un extensísimo listado de los bienes recibidos hasta el momento en que el rey estampó su permiso a posteriori. Al poco de enviarse las primeras cartas, en octubre de 1611, la reina Margarita murió de parto y los enemigos de Calderón extendieron el rumor de que este la había envenenado. La situación aconsejó que saliese de la Corte, pero lo que podría haber sido un destierro marcó la etapa de máximo esplendor en su carrera. A su paso por Francia y Flandes fue recibido como representante del rey y como a tal se le trató, la jornada fue considerada un éxito político y a su vuelta en junio de 1614 se le honró con el título de marqués de Siete Iglesias¹⁹.

En esos años atesoró algunas de las obras más importantes de su colección, probablemente fue entonces cuando fue retratado por Rubens²⁰ (figura 9), y la ciudad de Amberes le regaló *La adoración de los magos*, del mismo pintor, que había sido encargado para el Salón de los Estados del Ayuntamiento. Este regalo, como tantos otros que recibió a lo largo de su trayectoria, no era sino una manera de intentar ganarse el favor de Calderón, de Lerma y del propio rey. En el proceso se detalla que, finalizada la embajada, fletó un navío en Dunkerque que llegó a San Sebastián cargado con trescientas toneladas «todo lleno de las dichas dádivas y presentes que le avian dado».

Ese mismo año, Otto Venius —o Otto van Veen— le dedicaba el volumen *Historia Septem Infantium de Lara* —grabado por Antonio Tempesta con dibujos de Venius—, del cual Calderón le encargaría más tarde una serie de 40 pinturas. Venius escribía: «Esta historia de los 7 Infantes de Lara me ha parecido que podrá entre tan grandes y graves negocios dar a V. Ilma Sigria. Alguna recreación visto que representa mucha variedad de pasiones de ánimo y de buenos y malos efectos»²¹. En un procedimiento que fue



Figura 9. Pedro Pablo RUBENS, ca. 1612-1613, *Rodrigo Calderón*. Royal Collection, Londres.

habitual con otras series grabadas de Venius²², Calderón decide encargarle una serie de pinturas con el mismo tema. La manera como se encargan y se pagan estas pinturas tiene algunos puntos en común con la serie «La expulsión de los moriscos». Calderón concierta las pinturas por 20.000 reales y encarga al pagador general en Flandes, Ortuño de Ugarte, que las abone y se las envíe. Las obras son costeadas probablemente como un gasto más de la Corona en Flandes, pero son enviadas a Calderón. Solamente después de que se inicie el juicio a Rodrigo Calderón, Ortuño de Ugarte pone una demanda y reclama esa cantidad. A pesar de todo ello nunca se cuestiona la propiedad de Calderón, y cuando se realiza la almoneda de sus bienes el rey compra esos lienzos pagando por ellos²³.

La costumbre de agasajar a los dignatarios con regalos estaba bien arraigada en la Europa moderna y, evidentemente, con estos regalos, además de exhibir la magnificencia y de mostrar



Figura 10.
Antonio MANCELLI, *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania*, 1608. Ayuntamiento de Valencia.

lealtad del que los hacía, se pretendía obtener favores²⁴. En qué momento los regalos diplomáticos pasan a convertirse en cohecho no es fácil de discernir, pero probablemente tiene mucho que ver con la «caída en desgracia» no solamente de Calderón, sino también del valido que le protegía, Lerma²⁵.

Cuando Rodrigo Calderón inició las solicitudes al virrey de Valencia, tanto de los retratos como de las pinturas, todavía ocupaba el cargo de secretario de cámara del rey. Eso debió ayudar a crear una confusión voluntaria entre una iniciativa real y la particular de Calderón. La documentación no deja lugar a dudas sobre la iniciativa personal de Calderón y su posesión de las pinturas, pero no sabemos qué finalidad iba a tener la tapicería de haberse realizado. Pudo diseñarse para ornar las casas de Calderón halagando a la monarquía, pero también es posible que fuese concebida como regalo para el propio rey o el duque de Lerma, regalo nunca consumado.

El marqués de Caracena

El encargo de la serie titulada «La expulsión de los moriscos» partió de Rodrigo Calderón, que debió esperar en Flandes la llegada de los lienzos para transformarlos en tapices, pero la ejecución de las pinturas que conocemos estuvo guiada por la personalidad del virrey de

Valencia, Luis Carrillo de Toledo (1606-1615), marqués de Caracena.

Luis Carrillo de Toledo había sido gobernador y capitán general de Galicia antes de ocupar el virreinato valenciano. Allí había destacado por su apoyo a los irlandeses católicos, por ello algunos interpretaron su nombramiento como virrey de Valencia como una manera de «preparar el terreno» para la expulsión de los moriscos por su supuesta militancia contrarreformista²⁶.

Caracena proclamó el bando de la expulsión y dirigió personalmente el proceso. Sabemos que fue él quien recibió el encargo de Calderón, él fue el «señor de título que tenía grandes pretensiones y negocios con Su Magestad y le estaba sirviendo en un gobierno» que aparece citado en el proceso a Calderón al que solicitó las pinturas, pero la manera en que fueron ejecutadas trasluce sus intereses personales.

Conocemos el interés del marqués de Caracena por la corografía. Dos años antes de este encargo, en 1608, Antonio Mancelli le había dedicado el primer plano conocido de la ciudad de Valencia. Según la dedicatoria, Mancelli había sabido de su gusto por «las artes matemáticas, pero sobre todo de esta parte de la corografía y de la fortificación» y haciendo referencia a la planta afirmaba que «me percibí que tú podrías obtener de ésta el máximo placer»²⁷ (figura 10).

No sabemos si el lienzo con una vista de la ciudad de Valencia al que hace referencia el pro-

ceso y que precedía a las escenas de la expulsión fue una exigencia de Calderón o una aportación de Caracena, pero sin duda se inscribía dentro de sus inquietudes y debe ser puesto en relación con la reciente realización del plano de Manceli. La alusión en el proceso hace referencia solamente a «otro lienzo y en él pintada la ciudad de Valencia», lo que puede referirse tanto a una vista topográfica como al propio plano trasladado al lienzo.

La experiencia de la expulsión debió ser lo suficientemente importante como para que, ya alejado de Valencia, el marqués conservase en su casa de Pinto cuatro de los lienzos relativos a la expulsión. Cassiano dal Pozzo pasó por Pinto el 19 de mayo de 1626 y se alojó en casa del marqués de Caracena, allí vio «quattro quadri, ne quali era il ritratto della cacciata de'moreschi del Regno di Valenza di che era V. Re il sudetto D. Luis a cura di chi fu il farli imbarcare»²⁸. Estos lienzos debieron quedar en poder de la familia, aunque se fueron dispersando. En el título de marqués de Caracena le sucedería su nieto, Luis de Benavides Carrillo de Toledo, III marqués de Caracena (1608-1668). Uno de los lienzos todavía permanecía en su magnífica colección, «Otra pintura en tabla donde ay un puerto con algunas barcas y moros en ellas con su moldura negra»²⁹. Una de las hijas de Luis de Benavides, Ángela, casó con José Fernández de Velasco y Tovar, VIII duque de Frías, condestable de Castilla, y en la colección de este volverá a aparecer un lienzo de la serie «La expulsión de los moriscos del reino de Valencia»³⁰.

Estos lienzos no debieron ser el único recuerdo de la expulsión que conservó el marqués, puesto que sabemos que en su casa de Madrid tenía «un Cristo de bulto mediano con su cruz que el dicho Señor Marqués tenía de la expulsión de los Moriscos de Valencia»³¹. Aunque no conocemos de qué tipo de figura de Cristo ni de qué manera fue utilizado en la expulsión, la noticia es bien significativa.

Los modelos

Cuando Rodrigo Calderón gesta la idea de este proyecto —nunca culminado— sin duda tiene en mente una larga lista de precedentes³². Martín González calificó el proyecto como «galería del héroe» en torno a Felipe III y sus ministros y planteó los paralelismos evidentes con la serie de tapices de la conquista de Túnez.

Los tapices de la Conquista de Túnez son los más conocidos de una serie de proyectos de trasladar al tapiz sucesos bélicos de la historia contemporánea con voluntad de fidelidad. Fueron sin duda el proyecto más ambicioso e

influyente y estaban bien presentes en el entorno en el que se movía Rodrigo Calderón. Habitualmente se colgaban en el salón grande del Alcázar durante los meses de invierno, Felipe III los prestó al duque de Lerma con motivo de la boda de su hija y estuvieron en 1605 en Valladolid, en la iglesia que albergó el bautizo del futuro Felipe IV. La emulación de los tapices de la conquista de Túnez en este caso estaba justificada, pues tras la decisión de expulsar a los moriscos subyace la emulación a Carlos V que había conseguido expulsar a los otomanos de la bahía de Cartago³³.

Con anterioridad al gran proyecto de Carlos V nos encontramos con los tapices que debió encargarse Alfonso V de Portugal para conmemorar las conquistas de Arcila y Tánger en 1471, conocidos como los *Tapices de Pastrana*. Más cercana en el tiempo se encuentra la serie denominada *Triunfos y batallas del Archiduque Alberto*, encargada por la ciudad de Amberes para decorar la entrada de los archiduques en Amberes en 1599. Los siete tapices describen las victorias militares del archiduque Alberto de Austria frente a Enrique IV de Francia en Calais, Ardres y Hulst a lo largo de 1596, y están concebidos como una crónica militar, con retratos de los protagonistas y detalladas corografías³⁴.

En todos estos proyectos existe una estrecha relación entre vistas de ciudades, escenas de batallas, mapas y tapicerías³⁵. Los doce paños que glorificaban las victorias de Carlos V sobre los moros y los turcos en La Goleta y Túnez en 1534 se iniciaban con el mapa del Mediterráneo occidental, de la misma manera que la serie encargada por Calderón parece iniciarse con la vista de la ciudad de Valencia. Tras el mapa se suceden las escenas en un entorno topográfico concreto y reconocible. Todos estos ejemplos también tienen en común el hecho de representar escenas en las que la monarquía católica se enfrenta a los infieles, musulmanes o protestantes, y en ese sentido se les podría añadir —ya fuera del ámbito del tapiz y en fechas precedentes— los relieves alusivos a la Guerra de Granada en la sillería baja de la catedral de Toledo³⁶.

A Calderón pudieron influirle otras iniciativas que utilizaban el tapiz para exaltar una estirpe nobiliaria³⁷. Sin duda la que mejor conocía era la de su protector, el duque de Lerma. Francisco de Sandoval y Rojas había desarrollado en Valladolid un amplio programa de exaltación de su familia, los Sandoval. Al parecer, Lerma encargó a Vicente y Bartolomé Carducho «que diseñasen una serie de tapices y cuadros en los que se celebrarían batallas y acciones en las que los Sandoval jugaron papel importante, unos cuadros y tapices que Lerma se encargaría de desplegar en público durante ceremonias, cenas, máscaras»³⁸.

Aunque desaparecidos, las crónicas nos permiten conocer de manera minuciosa la serie de tapices. Cuando el duque de Lerma recibió al almirante de Inglaterra en su palacio de Valladolid el martes 7 de junio de 1605 —con la asistencia de Rodrigo Calderón como gobernador de la guarda alemana—, en la quinta pieza se colocaron unas tapicerías de seda y oro que figuraban:

[...] los hechos de los Sandoval, deviseros de Castilla, y entre ellos Ruy Gutierrez de Sandoval y Diego Gomez de Sandoval, peleando en la conquista de Sevilla, y Gutierre Díaz de Sandoval, que murió con los Infantes, peleando con los moros en la vega de Granada, y Gomez Gutierrez de Sandoval y Gutierre Díaz de Sandoval, que defendían a Lerma de todo el poder de Castilla, y después el uno destos, que peleaba con los moros, siendo general en la frontera de Jaen, y ambos, que servían a Rey don Alonso en el sitio de Algeciras, y el uno dellos, que murió en una emboscada que se hizo a los moros. En otra parte se vian Diego Gomez de Sandoval y Pedro Díaz de Sandoval, que morían en la batalla de Nájera sirviendo al Rey Don Pedro y los hermanos Hernan Gutierrez y Alvar Gutierrez de Sandoval, muertos en la batalla de Aljubarrota, en servicio del rey don Juan. A otro lado parecía Diego Gomez de Sandoval, peleando en las guerras de Antequera con los moros, y cómo los vencía en la batalla de Setenil, y peleando en la de Olmedo, y triunfando de los valencianos, vencidos en la batalla con la mitad menos gente que ellos, y cómo era uno de los gobernadores de Castilla en tiempo de don Juan II, y él y su mujer doña Beatriz de Avellaneda, padrinos en el bautismo del Príncipe don Enrique. También se via don Hernando de Sandoval, que juntamente con el Rey don Alonso combatía en la reñida batalla naval contra ginoveses, en la isla de Ponza; y a otro lado don Bernardo de Sandoval, en las guerras de Granada, mayordomo mayor del Rey Católico y de su Consejo, que llevaba su cuerpo a Granada, y que después tenía a su cargo a la Reina doña Juana en Tordesillas, y preso por los capitanes de las Comunidades; y a don Luis, su hijo, en el mismo oficio; y a don Francisco Gomez de Sandoval, sirviendo en la jornada del Peñon de Velez, y que iba por embajador a Portugal; y a su hijo don Francisco Gomez de Sandoval, Duque de Lerma, Marqués de Denia, Comendador mayor de Castilla, del Consejo de Estado, sumiller de Corps y caballero mayor del Rey, nuestro señor, y su Capitan general de la caballería de España³⁹.

El espectáculo, que ha sido calificado como de «nacimiento de la corte barroca en España», debió impresionar al propio Calderón. Si el duque de Lerma podía exhibir la genealogía de sus antepasados luchando contra el infiel y siempre vinculados a la monarquía, Rodrigo Calderón —de cuya genealogía se ha dudado en algún momento— parece optar por exhibir la maquinaria de la monarquía puesta en marcha de manera eficiente para resolver el último rastro de los infieles en la Península.

Queda en el aire una influencia más directa del duque de Lerma en este encargo. Ahora sabemos que, una vez fallecido este en 1625, en el inventario realizado por orden de su nieto en 1628 en el palacio ducal de Lerma se encontraba «un lienzo de dos varas de alto y vara y media de ancho poco más o menos que está pintada la toma de los moriscos de la sierra de Valencia sin marco, y está en el passadiço de la plaça donde el despeñadero»⁴⁰. Las medidas son muy similares a las de los lienzos que conservamos, aunque, si en el inventario no hay un error, aquí parece apuntarse un formato vertical y no apaisado. No podemos por tanto concluir si se trata de uno de los lienzos de la serie, pero la noticia sí confirma el interés por el tema y probablemente la existencia de otros lienzos que no conocemos.

Por otro lado, también Lerma compartía el gusto por la corografía con el marqués de Caracena y Felipe III. El duque estuvo detrás del encargo a Juan Bautista Lavanha de realizar una planta de la ciudad de Valladolid en 1603, encargo finalmente no llevado a cabo⁴¹. En los lienzos conservados aparece representada la ciudad de Denia y su fortaleza, de la cual era señor. Resulta paradójico que el duque conservase una escena de uno de los levantamientos de los moriscos y, sin embargo, esta no fuese la del embarque en el puerto de Denia. Pocos años después, en 1617, el duque iba a utilizar el tema de la expulsión de los moriscos en las grandes fiestas para agasajar al rey Felipe III en Lerma, en las cuales una de las máscaras representadas en el patio del palacio fue la titulada *Expulsión de los moriscos*⁴².

No hay que olvidar —como ha resaltado Richard Kagan— que fue también durante el reinado de Felipe III cuando se proyectaron dos salones de la Virtud del Príncipe en el Pardo. El primero era la Galería de las Doce Virtudes, que debía responder a un programa iconográfico de Pedro de Valencia y Juan Bautista Lavanha. En el segundo, la Galería del Mediodía se iba a convertir en un espacio conmemorativo de las victorias del emperador Carlos V. En la bóveda se reflejaba la conquista de Granada por parte de los Reyes Católicos. Al igual que sucede en

los textos, también con las imágenes pudo existir la voluntad de presentar la expulsión de los moriscos como capítulo final de la reconquista y a Felipe III como digno heredero de los Reyes Católicos⁴³. Fernando Marías ha recordado que también en el Pardo en esos años se rehace la sala o la galería de retratos de Felipe II y Felipe III, en cuya parte superior se situaban las corografías de Van den Wyngaerde⁴⁴. En ambos casos se asocian retratos con vistas de ciudades. Tanto Kagan como Marías han realizado estas apreciaciones en el contexto de su interpretación del Salón de Reinos buscando unos precedentes que ahora deberán tener en cuenta también el proyecto frustrado de Calderón.

Entre la serie de la expulsión de los moriscos proyectada por Calderón y la formación del ciclo del Salón de Reinos se sitúa otro episodio, el controvertido concurso sobre la expulsión de los moriscos ganado por Velázquez. Se ha repetido sin fundamento que lo insatisfactorio de la serie de pinturas llegadas desde Valencia referidas a la expulsión hizo que Velázquez las apartase cuando él mismo realizó su lienzo de la expulsión de los moriscos. Perdido el lienzo, ahora se afirma haber localizado un estudio preparatorio del rostro de Felipe III que curiosamente siempre había sido considerado un retrato de Rodrigo Calderón⁴⁵. Dejando de lado ese estudio, las descripciones de Palomino del lienzo de Velázquez lo alejan claramente de los ejemplos que nos ocupan. La de Velázquez era una pintura decididamente alegórica, realizada cuando la expulsión comenzaba a alejarse en el tiempo, y las producidas en Valencia tal y como las conocemos se caracterizan por el verismo y la inmediatez⁴⁶.

Palabras e imágenes

En el caso de la campaña de Túnez la voluntad de narrar el episodio a través de textos e imágenes se establece desde el primer momento. El emperador se hizo acompañar por el pintor Jan Cornelisz Vermeyen, así como por los cronistas Felipe y Guevara y Alonso de Santa Cruz. En el caso de los lienzos sobre la expulsión de los moriscos del Reino de Valencia, aunque el encargo es posterior a la expulsión, parece evidente que los pintores valencianos debieron ser testigos de ella, y sabemos que se trasladaron para hacer las plantas de los puertos. Pero los pintores sin duda debieron utilizar también la abundante literatura que por entonces ya había generado el acontecimiento. Un suceso que desde el primer momento necesitó ser justificado a través de una narración.

El 22 de septiembre de 1609 se pregonó por las calles de Valencia el bando del virrey mar-

qués de Caracena anunciando la expulsión de todos los moriscos del Reino. Aunque las voces que solicitaban esta expulsión venían de antiguo, el proceso se había desarrollado con sigilo y rapidez para intentar evitar las revueltas. La decisión final se atribuye al duque de Lerma, y la ratificación del Consejo de Estado en abril de 1609 inevitablemente invita a ver esa decisión como una manera de desviar la atención tras la controvertida firma de la tregua con Holanda. El Reino de Valencia se iba a convertir en el banco de pruebas antes de acometer la expulsión de los moriscos de toda la Península. Ni el arzobispo Ribera, que durante largo tiempo se había afanado en la instrucción de los moriscos, ni los nobles valencianos, que sabían que iban a perder una buena parte de sus rentas, pudieron hacer otra cosa que sumarse al plan ya definido de manera casi entusiasta⁴⁷. Los moriscos debían iniciar rápidamente su traslado llevando consigo solamente los bienes que podían transportar personalmente. La operación militar era complicada, pocos días después del pregón los tercios italianos ya habían desembarcado en Vinaroz, Denia y Alicante. La Corona había organizado el traslado de miles de personas desde las costas de Valencia hasta Berbería. Una gran mayoría de los moriscos embarcaron así pacíficamente y sin resistencia, en cambio los de mayores posibilidades económicas decidieron gestionar su propio traslado y decidir el lugar de desembarco. Unos pocos se rebelaron, entre octubre y noviembre se produjeron revueltas en la Vall de Laguar y la Muela de Cortes, pero el 21 de noviembre fueron definitivamente sofocadas⁴⁸.

La población debió asistir entre el asombro y la curiosidad al espectáculo de los embarques, como describen los lienzos y narra Fonseca: «a este puesto acudía estos días innumerable gente valenciana, particularmente las damas en sus coches, que por ser amigas de verlo todo, hacían sarao desta fiesta, y los caballeros que pues veían quemar su pajar, se querían calentar en él»⁴⁹.

Cuando se eliminó el último reducto de resistencia y todos los moriscos hubieron salido «huvo muchos días luminarias por toda la ciudad y encendieronse en los chapiteles de las torres, templos y edificios, variedad de faroles de diversos colores, tantos y tan hermosos, que trocavan la noche en día». El patriarca Ribera ordenó una solemne procesión:

Señalaronse grandes premios para los que sacasen mejores invenciones, y así cada oficio de los mecánicos (que suelen ocupar semejantes procesiones) trajo en su bandera, nueva música, e invención, y alguna dellas que representaban la historia de los Moriscos.



Figura 11.
Lápida conmemorativa de la expulsión de los moriscos procedente de la antigua Casa de la Ciudad.

Enramaronse las calles con curiosidad: estaban las paredes llenas de curiosos retratos, y las ventanas adornadas con ricas telas de oro y plata. Levantaronsen en diferentes puestos de la vuelta que dava la procesión, altares de maravilloso artificio, tan altos algunos dellos, que llegavan a las ventanas de las casas, dedicados por la mayor parte a la virgen de la Vitoria, por la que nos avia dado destos mahometanos en su día. Fue señalado entre los demás el que mandó hazer el Patriarca a la puerta de su palacio. Adornándolo con el rico tesoro de reliquias engastadas en oro y plata de su colegio, y junto a el mandó hazer una fuente, que todo el día estuvo manando dos caños de vino blanco, y tinto.

El patriarca se mandó hazer una capa nueva, «una rica capa de brocado que avia mandado hazer para este día, en cuya çanefa estaba bordeada debajo de una empresa, la vitoria», y «para que este hecho heroico quedase eternizado para siempre con hacimiento de gracias, se obligó la ciudad con voto particular a hazer todos los años el día de la Presentación de la Virgen, en que fueron rendidos los Moros de las dos Sierras, una procesión tan solemne como esta»⁵⁰.

Escolano narra la determinación de la ciudad al año siguiente, en 1610:

[...] que para siempre quedase obligación a los venideros de hazer una procesión general a la parroquia de San Esteban, el día de la Presentación de Nuestra Señora, en que fueron vencidos los de Alahuar, y rendidos los

de la Muela de Cortes, y que el propio día se predicase la historia en la Iglesia mayor, como la de la conquista del Reyno el día de San Dionisio⁵¹.

Francisco March informó al virrey de lo siguiente:

[...] la ciudad de Valencia [...] ha acordado hazer una procesión general a nuestra Señora de Gracia [...] y ansi mesmo en demostración de alegría, celebrar los tres días antes de la procesión muy grande fiesta, con luminarias y altares de noche y de día, dando premios a los que se aventajaren en esto, y en inventar musicas, bailes y danças; y que en la procesión salgan todos los oficios con sus banderas y estandartes [...] que quede para siempre decretada una procesión que se haga en su propio día, que fue el de la Presentacion de nuestra Señora a veynte y uno de Noviembre en el qual se celebrava y celebra fiesta perpetuamente en la parrochia de San Estevan desta ciudad, so titulo de las Virtudes, por estar en ella su imagen desde tiempo del Cid Ruy Diaz [...] se tiene a milagro, que en el día desta fiesta, introducida por el Cid, que fue verdugo de los Moros, acabasen de ser vencidos en nuestros días y echados del Reyno [...] ha hecho establecimiento de hazer dicha procession todos los años en este día, en que se visite la parrochia de San Estevan y capilla de nuestra Señora de las Virtudes, haciendo primero estación en el Colegio de Corpus Christi, edificado por el Patriarca [...].⁵²

La retórica cívica equiparaba la memoria de la reconquista cristiana de la ciudad con la expulsión de los moriscos. Además de la procesión establecida de manera anual a partir de 1610 «no contenta la ciudad con haver dexado esta memoria perpetua espiritual, quiso que se pusiese para la temporal, un letrero en una piedra de alabastro, a la esquina de la Sala, que lo estuviese en todos los siglos pregonando». Los jurados colocaron una lápida conmemorativa en la sala de reuniones de la antigua Casa de la Ciudad, y Escolano se apresuró a reproducirla en su original latino y en la traducción castellana en su *Década primera* casi como colofón del libro, fiel a la religión y la monarquía a pesar de que el Reino hubiera quedado «con el nuevo estado en que se halla, hecho de Reyno el más florido de España un páramo seco y deslucido por la expulsión de los Moros»⁵³ (figura 11).

La ciudad de Valencia se había apresurado a conservar la memoria de la expulsión, puesto que en la procesión de 1609 se mostraron invenciones que narraban la historia de los moriscos, se instauró la procesión anual y se grabó el letrero. En los años siguientes comenzó la redacción de textos donde se explicaba la expulsión y se justificaba su necesidad. Así mismo, era presentada como el verdadero final del proceso de la Reconquista y comparada con la conquista de Granada y la expulsión de los judíos. Su evolución muestra lo compleja que había sido la decisión. Jaime Bleda, firme partidario de la expulsión, había escrito ya en 1601 su *Defensio Fidei*, sin embargo en ese momento el libro fue censurado por el Consejo Real y la Inquisición. Una vez tomada la decisión, en 1610 pudo ser editado acompañado de un texto justificando la expulsión. En palabras de Manuel Lomas «el tiempo de los apologetas había llegado»⁵⁴.

La realización de los lienzos que nos ocupan es contemporánea a la publicación de esos textos, y algunos de ellos pudieron influir en su gestación. Más que la búsqueda de fuentes, que se escapa del objetivo de este artículo, lo importante sería considerarlos como parte de un mismo proceso. En julio de 1610 recibía el permiso de publicación el poema épico de Gaspar Aguilar, secretario del duque de Gandía, *La expulsión de los moros de España*, libro dedicado al duque de Lerma que poseería a su muerte Pere Joan Oromig, el principal artífice de estas pinturas. En 1611, Gaspar Escolano publicó su *Década primera de la historia de Valencia*, añadiendo un último capítulo dedicado a la expulsión. El mismo año Juan Méndez de Vasconcelos había recibido los primeros permisos para la publicación de su *Liga deshecha por la expulsión de los moriscos*. En 1612, el licenciado Pedro Aznar Cardona obtuvo la aprobación

para la publicación de su *Expulsión justificada*. Poco después, el dominico portugués Damián Fonseca publicaba en Roma su *Justa expulsión*; seguidamente, Blas Verdú, el *Justo Destierro de los moriscos*, y Fray Marcos de Guadalajara, su *Memorable expulsión y justísimo destierro de los moriscos de España*. En 1613, Antonio del Corral publicaba su *Relación de la rebelión y expulsión de los moriscos del Reyno de Valencia*, dedicada a Rodrigo Calderón. Corral había participado como militar en la expulsión a las órdenes de Agustín Mexía, cuyo papel destaca en el libro y probablemente hizo la dedicatoria conociendo el proyecto de la tapicería⁵⁵.

Los textos justificaban la expulsión, pero también elogiaban la eficacia de la maquinaria estatal a la hora de ejecutarla. Los lienzos narran la generosa colaboración de la nobleza valenciana, que en principio se había opuesto firmemente a una acción que a la larga significaría en muchos casos su ruina, y son el deliberado retrato, a manera de homenaje, de todos aquellos «hombres del rey» que participaron en el proceso, comenzando por el virrey, el marqués de Caracena. Feros consideró que los lienzos conservados narraban «la expulsión de los moriscos como una gran victoria militar, pero también como la victoria de una España católica [...] son claramente imágenes de celebración de la capacidad militar de la monarquía, de su capacidad estratégica para movilizar a tantas fuerzas, para atender a la expulsión o al control de las rebeliones»⁵⁶.

Una breve reaparición de los lienzos en 1674

Sabemos que Rodrigo Calderón poseía en 1620 la serie de seis lienzos al margen de los retratos y la vista de la ciudad de Valencia. No sabemos si esta serie pasó después a la Corona ni cuál fue el destino de la segunda que salió de Valencia, probablemente el rey, que pudo quedársela o repartirla entre los servidores que habían participado en la expulsión. Ello explicaría la presencia de algunos lienzos en la colección del marqués de Caracena, la posible aparición de uno de ellos en la colección del duque de Lerma y la circunstancia de que todavía hoy uno de los lienzos sea propiedad de los descendientes de Luis Mercader.

Pero es un hecho que los lienzos nunca han sido registrados en los inventarios reales. Al margen de la presencia conjunta entre los bienes de Rodrigo Calderón, solamente una vez más vuelven a detectarse en el siglo XVII. La serie reaparece en el Madrid de Carlos II, durante las fiestas por la ampliación de la capilla que albergaba el Cristo de la Oliva⁵⁷.

La noticia la dio Maria José del Río⁵⁸ y ha sido recogida al menos por Paolo Broggio⁵⁹. En 1674 se renovó y se amplió en Madrid una pequeña capilla cercana al convento de Nuestra Señora de Atocha, la ermita del Cristo de la Oliva, a la que se le solía denominar simplemente «humilladero de la Oliva». La capilla era patronato del Ayuntamiento, pero gozaba de cierta protección del convento de Nuestra Señora de Atocha y de la familia real, que se detenía en ella de camino al convento para venerar una imagen del Crucificado que en 1564 había sido ultrajada por unos ingleses. La reforma de la capilla culminó con unas fiestas celebradas el 12 de mayo de 1674 que fueron descritas por Francisco Santos (1623-1698), vinculado a la guardia real y miembro de la cofradía.

Según la crónica, la ermita se decoró con colgaduras, algunas de ellas procedentes de la casa real, se escenificó el episodio por el cual el antiguo crucifijo que albergaba la ermita había sido profanado por unos herejes ingleses y encima del pórtico de la ermita se colocó un retrato de Carlos II⁶⁰. La narración describe lo siguiente:

[...] las tapias que juegan desde la hermita azia Madrid, después de colgadas de costosas colgaduras, detuvieron las gentes, y llamaron a la curiosidad unos grandes lienzos, pintada en ellos la expulsión de los Moriscos, quando los echaron de España, con todos los Puertos de mar, donde fueron embarcados, y el sitio donde los mas se fueron; llamado los Barrancos del Infierno, que solo la pintura dava orror⁶¹.

Parece evidente que los lienzos de que habla el texto pertenecen a una de las series salidas de Valencia, y la alusión a los Barrancos del Infierno hace referencia a un topónimo todavía usado en la Vall de Laguar y que aparece claramente expresado en uno de los letreros que se extienden por el lienzo que muestra la rebelión en ese lugar.

Es difícil saber cuál de las al menos dos series que conocemos se colgó en Madrid y de dónde procedía. Lo evidente es que los lienzos aparecen cumpliendo la función que les resulta más verosímil: exposición pública en fiestas. De Francisco Santos sabemos que formó parte de la guardia real y la narración de las fiestas recoge la utilización de colgaduras pertenecientes a la casa real, que, al parecer, sentía cierta vinculación con el lugar al menos en época de Felipe II. Probablemente del mismo entorno se debieron tomar prestados estos lienzos, que son percibidos con ojos bien diferentes a los que los proyectaron hacia 1612. En 1674 la representación de la expulsión acompaña la escenificación

de la profanación de un Cristo a manos protestantes. Todos los «herejes», los «no católicos», los «otros», han sido asimilados, y lo que prima ante los lienzos no es el recreo de la mirada ante la descripción detallada del anecdotario de la expulsión, sino el horror y la crueldad —que en la serie ocupan un espacio muy marginal—.

Las incertidumbres de un proyecto y la serie conservada

Además de la serie de lienzos propiedad de la Fundación Bancaja y del lienzo de la expulsión de los moriscos del puerto de Alicante en colección privada de la ciudad de Valencia ya conocido, en los últimos tiempos hemos conocido otro lienzo que también representa la expulsión de los moriscos desde el puerto de Alicante en otra colección privada valenciana. Dicha pintura presenta un tamaño muy similar (114 x 175 cm) y, en cuanto a las imágenes desplegadas, responde casi punto por punto al ya conocido. Aunque aparentemente es un lienzo de la época, debe tratarse de una copia o falsificación intencionada realizada a principios de siglo. La diferencia más relevante respecto a la serie ya conocida es la ausencia del letrero que identifica a Baltasar Mercader y un mayor esquematismo que suprime algunas de las figuras⁶².

La petición que Rodrigo Calderón envía al marqués de Caracena hace alusión a las pinturas tocantes a la expulsión y a la documentación relativa al pleito concreto, que se trata de seis pinturas del levantamiento y la expulsión. Al margen del tema del lienzo que representa la ciudad de Valencia y los retratos, es bueno recordar que los temas que conservamos son siete y que, además de las rebeliones y los embarques, el último tema de la serie representa el desembarco en Orán. En la documentación relativa al encargo que se encuentra en el Archivo del Reino de Valencia, conocida hasta ahora y publicada por Jesús Villalmanzo, no aparece este tema en ningún momento, aunque es verdad que muchos de los apuntes son ambiguos y hacen referencia al encargo de manera genérica.

El *Desembarco de los moriscos en el puerto de Orán* aparecía en los escritos de la época. Villalmanzo considera que el lienzo representa la escena tal y como aparece narrada en los capítulos XII y XIII del libro *Justa expulsión de los moriscos de España*, de Damián Fonseca, que fue publicado en Roma en 1612, y lo atribuyó a Vicent Mestre basándose en la manera de representar los ganados, similar a la del cuadro de la Muela de Cortes, y las galeras, parecidas a las del embarque en el puerto de Denia, pero no existe ningún apoyo documental para ello.

Rodrigo Calderón afirma poseer seis lienzos de la expulsión, y seis son los que aparecen en Madrid en 1674. Actualmente conocemos siete temas. Lo lógico podría ser pensar que el que se había añadido o realizado posteriormente fuera el del embarque en el puerto de Alicante —el único tema que está separado de la serie que posee Bancaja—, pero la documentación es clara al señalar que se pintó un lienzo ambientado en Alicante y sin embargo no recoge el de Orán.

El lienzo del desembarco en Orán debe formar parte de una de las reinterpretaciones de la serie posteriores al encargo de Calderón. Recoge el último episodio: la llegada de los moriscos a las costas del norte de África y el ataque por parte de las poblaciones de la zona. De alguna manera, tal y como apuntó Epalza, el hecho de recoger ese episodio trágico ratifica la rectitud moral de la expulsión —los moriscos fueron justamente castigados al llegar a las costas africanas— y, por tanto, la justifica⁶³.

De las dos series, hemos de suponer que la primera es la que encarga y recibe Rodrigo Calderón en 1613 —de seis pinturas—, y se realiza otra en 1614 en la que la lista de temas no está tan clara, pero en principio tampoco aparece esa materia. Es difícil saber si en realidad la serie que conservamos completa —con dos propiedades diferentes— pudo ser la segunda a la que se añadió el último episodio y que se realizó sabiendo que ya no tenía la función de ser utilizada como cartón para tapices. Esta hipótesis podría explicar algunos de los evidentes desajustes que los lienzos conservados presentan para ser trasladados al tapiz y explicaría el protagonismo otorgado a los funcionarios reales cuando ya se había desechado la idea de incorporar sus retratos a mayor escala.

Tanto el hecho de que se elaborara una reproducción como el hecho de que se conozcan series con un número diferente de lienzos no resulta nada extraño si recordamos que de la serie de la *Conquista de Túnez* (1546-1554) se realizaron casi inmediatamente dos réplicas encomendadas por dos hermanas del emperador. María de Hungría encargó una réplica de los doce paños en un tamaño menor, y Leonor de Austria, una réplica de diez paños. Por otro lado, el duque de Lerma encargó al parecer la misma serie de pinturas para los palacios de Camarasa y La Ribera⁶⁴.

La respuesta no es fácil, desconocemos dónde terminó la serie que llegó a poseer Rodrigo Calderón, y no sabemos si la segunda serie, cuya realización tenemos documentada, llegó finalmente al rey. La documentación va-

lenciana hace referencia a lienzos que siempre son pagados con cargo a las arcas reales y que parecen destinados al rey, por lo que desde el primer texto de Juan Tormo se había pensado que una serie quedaría en palacio y otra sería el propio rey el que la regalaría a los funcionarios reales. Ello explicaría que el marqués de Caracena poseyese cuatro de los lienzos, que el Duque de Lerma poseyese al menos uno y que uno de ellos esté todavía en manos de los descendientes de uno de los nobles que participó en la expulsión, Baltasar Mercader. Pero insistimos, todavía nos movemos en el campo de las hipótesis, puesto que la serie nunca ha aparecido en los inventarios del Alcázar, tampoco en los del Palacio del Real de Valencia, donde alguna vez se quiso situar, y ni siquiera los herederos de Baltasar Mercader parecían poseer la pintura en las primeras generaciones.

Es difícil delimitar el papel que desempeñaron Rodrigo Calderón y la Corona en la gestación del proyecto. Como ya se ha puesto de manifiesto, tanto Calderón como su patrón, el duque de Lerma, se caracterizaron por confundir las finanzas públicas con las propias. El propio duque de Lerma pudo estar al tanto del encargo o al menos inspirarlo.

¿Respondieron los lienzos finalmente ejecutados en Valencia y hoy conservados a lo que esperaba Rodrigo Calderón cuando los encargó? El tono anecdótico y la inclusión a pequeño tamaño de las figuras de algunos de los funcionarios reales sin duda contravenía la idea de la superposición de los retratos de los protagonistas que parece pretendía Calderón. Tal vez esta fue una de las razones por las que los lienzos no fueron finalmente llevados al tapiz, pero no la única. Los lienzos conservados, probablemente realizados bajo la supervisión de Oromig, son una obra colectiva, una crónica visual producida por pintores de diferentes procedencias que sin duda contemplaron el acontecimiento, pero evidentemente no eran especialistas en la realización de cartones para tapices y probablemente ni siquiera supieron que esa era su finalidad. El proyecto planteado por Calderón tenía un tono dinástico con la inclusión de los retratos de los reyes —probablemente podía aparecer también el patriarca Ribera—, que no aparecen en las pinturas conservadas, y la inclusión en primer término de retratos podía haber convertido las escenas en simples fondos. Los restos conservados son otra cosa, posiblemente más interesante por su excepcionalidad y viveza, por la inmediatez de la representación y por la manera en que nos obligan a pasear el ojo descubriendo cada uno de los detalles de la crónica pintada de un momento que pasamos a vivir como espectadores.

* Este texto tiene su origen en la invitación realizada por Fernando Marías y José Riello a Mercedes Gómez-Ferrer y a mí misma para participar en el IV Seminario de Arte y Cultura en la Corte, con el título *Imágenes e historias a contrapelo: Política, pintura y artistas en la España moderna*, celebrado en la UAM entre el 22 y el 24 de marzo de 2017. Se leyó entonces una primera versión con el título «*Volver en corderos los leones*»: *La representación de la expulsión de los moriscos, de la descripción a la alegoría*. El asunto había sido tratado anteriormente por Joaquín Bérchez y Mercedes Gómez-Ferrer. Agradezco a ambos haberme cedido el tema. Agradezco también las facilidades a Mar Beltrán Alandete, de la Fundación Bancaja, y a los propietarios de los lienzos.

** Este trabajo se inserta en los proyectos de investigación HAR 2014-54751-P, *Ecos culturales, artísticos y arquitectónicos entre Valencia y el Mediterráneo en Época Moderna*, y HAR 2017-83070-P, *Geografías de la movilidad artística: Valencia en Época Moderna*.

1. El lienzo del embarque de los moriscos en el puerto de Alicante es propiedad de los herederos de Baltasar Mercader, comisario encargado del embarque que aparece retratado en la escena. Juan Tormo Cervino apuntó que tal vez la serie completa procedía de esta familia, que se habría desprendido de los lienzos reservándose solamente el que representaba a un miembro de la familia.

2. Al parecer, los lienzos se encontraban en la finca La Torre, de la familia Ferrero en Onteniente. Cuando Tormo compró la serie en 1917 los cuadros se instalaron en la finca El Ángel, en Fuente la Higuera. Las noticias sobre la compra las transmite su hijo, Juan Tormo Cervino.

3. J. TORMO CERVINO (1977), «Siete grandes lienzos de la expulsión de los moriscos valencianos», *Valencia Atracción*, 52 (505), p. 8-9. Juan Tormo explica la adquisición de los cuadros por parte de Elías Tormo, describe los lienzos y da a conocer también el séptimo, que representa el embarque en el puerto de Alicante y que estaba en una colección particular.

4. A. ALEJOS MORÁN (1982), «Crónica pictórica de la expulsión de los moriscos valencianos», *Ci-mal: Cuadernos de Cultura Artística*, 16, p. 50-59.

5. F. BENITO (1992), «Un plano axonométrico de Valencia diseñado

por Mancelli en 1608», *Ars Longa*, 3, p. 29-37.

6. J. VILLALMANZO CAMENO (1997), «La colección pictórica sobre la expulsión de los moriscos: Autoría y cronología» y «Apéndice documental», en *La expulsión de los moriscos del Reino de Valencia*, Valencia, Fundación Bancaja, p. 34-68 y 70-107. Por la misma época se publica L. E. BERNABÉ PONS (1997-1998), «Una crónica de la expulsión de moriscos valencianos...», *Sbarq al-Andalus*, 14-15, p. 535-538.

7. Jesús Villalmanzo reproduce un amplio apéndice documental al que remitimos.

8. J. BÉRCHÉZ Y M. GÓMEZ-FERRER (2006), «Mirar y sentir la ciudad: La Valencia “al viu” en el siglo XVII», en C. de la PEÑA VELASCO (coord.), *En torno al Barroco: Miradas múltiples*, Murcia, Universidad de Murcia, p. 13-28; «Mirar y pintar la ciudad: Notas sobre la Valencia “al viu” en el siglo XVII», *Historia de la Ciudad III: Arquitectura y transformación urbana de la ciudad de Valencia*, Valencia, 2004, p. 101-115, y M. GÓMEZ-FERRER (2005), «Embarque de los Moriscos en el Puerto de Vinaroz», *Paisatges Sagrats: La llum de les imatges Sant Mateu 2005*, Valencia, Generalitat Valenciana, p. 434-435.

9. El 23 de noviembre de 1612 cobra la primera cantidad «per certes obres de pintura que vaig fent per a Sa Magestat de la expulsió dels moros del present regne y per les parts y ports a hon foren embarcats», el 7 de marzo de 1613 especifica que ha cobrado «per tres quadros que he fet y pintat per a Sa Magestat de la ciutat y ports de Alacant, lo Grau d'esta ciutat y Vinarós que és per on foren embarcats los moriscos que foren exulsos del present regne» (J. VILLALMANZO CAMENO [1997], «Apéndice documental», op. cit.).

10. J. VILLALMANZO CAMENO (1997), «La colección pictórica...», op. cit., p. 34-68.

11. El 2 de abril de 1613 cobraba parte de los 866 reales «per lo valor y just preu de un quadro que ha fet per a Sa Magestat en que ha posat la ciutat y port de Denia per a hon alguns moriscos d'este regne foren embarcats al tems de la expulsió», el 27 de abril del mismo año cobraba una cantidad «per a comensar a fer una planta de la Serra de Cortes a on foren revelats molts dels moriscos del present

regne al tems de la expulsió de aquells, la qual Sa Magestat ha enviat a demanar ab gran instancia» (J. VILLALMANZO CAMENO [1997], «Apéndice documental», op. cit.).

12. El 20 de diciembre de 1612 cobra uno de los pagos «per una planta que pinta per orde del Virrey per a enviar a Sa Magestat de la Serra de Alaguar» (J. VILLALMANZO CAMENO [1997], «Apéndice documental», op. cit.).

13. El 17 de abril de 1613 se paga «per lo valor de un encerat que dona per a una caixa per a enviar a Sa Magestat certes pintures» y el 30 de junio se paga a Francisco Flores «per haver portat a Madrid les plantes tocant a la expulsió dels moriscos» (J. VILLALMANZO CAMENO [1997], «Apéndice documental», op. cit.).

14. El 12 de marzo de 1614 el virrey ordena se pague a Francisco Peralta parte de los 866 reales «en que ha sido tasada una planta que ha hecho del Puerto de la villa de Vinaroz, habiendo puto en ella la embarcación de los moriscos y moriscas que por él se embarcaron, advirtiendo que se embia a Su Magestad por mandado suyo, demás de las plantas de los otros Puertos que en meses pasados se le enviaron con correo proprio» (J. VILLALMANZO CAMENO [1997], «Apéndice documental», op. cit.).

15. Archivo Histórico Nacional, Sección Nobleza, Frías, C. 73, D. 1. Correspondencia entre el rey Felipe III, sus secretarios y otros con el Marqués de Caracena, capitán general del reino de Valencia, sobre asuntos del gobierno de dicho reino, s/p, imagen 134.

16. J. J. MARTÍN GONZÁLEZ (1988), «Bienes artísticos de don Rodrigo Calderón», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 54, p. 267-308. Previamente había sido presentado en el VII CEHA celebrado en Murcia en 1988, donde se publicó resumido con el título *El patronazgo artístico de Don Rodrigo Calderón: Patronos, promotores, mecenas y clientes*, Universidad de Murcia, 1992, p. 337-340. La contestación de Calderón a las acusaciones se limita a señalar lo siguiente: «Al cargo ciento veinte nueve se responde que las pinturas que el cargo refiere son de muy poco valor y recibidas en tiempo abil. Lo dho quanto al cargo treinta se responde lo mismo que al pasado» (AGS. CCA, DIV, 35, 5, p. 67v.). El mismo texto también se encuentra reproducido en BNE Mss 6713: «Pa-

peles relativos al proceso y muerte de Rodrigo Calderón», p. 253v. El original del proceso de Rodrigo Calderón se conserva básicamente en el Archivo de Simancas, aunque algunos fragmentos se encuentran reproducidos en otros archivos, pero ese proceso sufrió pérdidas ya en la Guerra de la Independencia y no se conserva completo, J. BÉCKER (1918), «El proceso de don Rodrigo Calderón», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 72, p. 406-413.

17. S. MARTÍNEZ HERNÁNDEZ (2009), *Rodrigo Calderón: La sombra del valido. Privanza, favor y corrupción en la corte de Felipe III*, Madrid, Marcial Pons, p. 310-311.

18. M. GARCÍA CALVO (2010), «Pedro de Toledo (1546-1627), V Marqués de Villafranca, coleccionista de tapices», *Archivo Español de Arte*, 83 (332), p. 347-362, y sobre todo la serie de artículos de Joan Bosch. J. BOSCH I BALLBONA (2009), «Retazos del sueño tardorenacentista de Don Pedro de Toledo Osorio y Colonna en el monasterio de la Anunciada de Villafranca del Bierzo», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 21, p. 121-146; Joan BOSCH BALLBONA (2007-2008), «Paul Bril, Wenzel Cobergher, Jacob Frankaert I, Willem I van Nieulandt y los ermitaños de Pedro de Toledo, V marqués de Villafranca», *Locus Amoenus*, 9, p. 127-154; Joan BOSCH BALLBONA (2016), «Sobre el quinto marqués de Villafranca, Camillo y Giulio Cesare Procaccini», *Locus Amoenus*, 14, p. 91-108, y Joan BOSCH BALLBONA (2013-2014), «La fortaleza que quiso ser palacio: Noticia de Camillo Camiliani en España (1604)», *Locus Amoenus*, 12, p. 79-106.

19. Sobre Calderón, véase S. MARTÍNEZ HERNÁNDEZ (2009), *Rodrigo Calderón...*, op. cit.

20. J. MÜLLER HOFSTEDE (2002), «Rubens' reiterporträt des Don Rodrigo Calderón, favorit des Herzogs von Lerma», *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 63, p. 259-282. Ha sido recientemente restaurado y mostrado en la exposición *The First Georgians: Art and Monarchy, 1714-1760*, Londres, Royal Collection Trust, 2014. El lienzo forma parte de la colección real inglesa y se conserva en el castillo de Windsor. Fue comprado en 1723 por Jorge I como un retrato del duque de Alba y posteriormente se consideró retrato del archiduque Alberto. Alejandro Vergara fue el primero que lo identificó como el

retrato de Rodrigo Calderón sugiriendo su probable procedencia de la colección de Gaspar de Haro, donde se señalaba un retrato de Calderón realizado por Rubens. A. VERGARA (1994), «Don Rodrigo Calderón y la introducción de arte de Rubens en España», *Archivo Español de Arte*, 67 (267), p. 275-283.

21. Sobre esta serie, véase C. EISMAN LASAGA (1992), «Los siete infantes de Lara, según Otto Venius (El grabado de historia en el siglo XVII)», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, V-9, p. 135-144, y R. E. LEUSCHNER (2005), ««Une histoire telle que celle-ci, qui tient un peu du Roman»: Allegorie und Historie in Antonio Tempesta "Infanten von Lara" und bei André Félibien», *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 32, p. 203-243.

22. En 1612, Otto van Veen y Antonio Tempesta realizaban una serie grabada de historia de los bátavos. En 1613, los Estados Generales holandeses encargaban a Van Veen doce lienzos representando la revuelta de los bátavos contra los romanos ca. 70 aC. M. MORFORD (2002), «Theatrum Hodiernae Vitae: Lipsius, Vaeius and the Rebellion of Civilis», y AA.VV., *Recreating ancient history: Episodes from the greek and roman past in the arts and literatura of the early modern period*, Leiden, Brill, p. 57-76.

23. J. MARTÍN GONZÁLEZ (1988), «Bienes artísticos...», op. cit.

24. A manera de ejemplo, los estudios reunidos en M. V. BERNSTORFF y S. KUBERSKY PIREDDA (dirs.) (2014), *L'arte del dono: Scambi artistici e diplomacia tra Italia e Spagna 1550-1650*, Roma, Silvana.

25. A. REDONDO (2010), ««Un bon favor est un favor mort»: Le duc de Lerma, Rodrigo Calderón et le problème du favor face à l'opinion publique», en H. TROPÉ (coord.), *La représentation du favori dans l'Espagne de Philippe III et de Philippe IV*, París, Presses de la Sorbonne Nouvelle, p. 53-74.

26. C. O'SCEA (2004), «Caracena: champion of the Irish; hunter of the Moriscos», en H. MORGAN (ed.), *The Battle of Kinsale*, Bray, Wordwell Books, p. 229-240, con referencia a la colección artística de Caracena.

27. F. BENITO DOMÉNECH (1992), «Un plano axonométrico de Valen-

cia diseñado por Manceli en 1608», *Ars Longa*, 3, p. 29-37. Fernando Benito relacionó el plano con las pinturas de la expulsión de los moriscos y llegó a especular con que Manceli fuese su autor —antes de darse a conocer la documentación del Archivo del Reino de Valencia—. Benito también señaló que debió ser gracias al marqués que Manceli se trasladó a Madrid. Manceli tuvo a su cargo junto a Vicente Carducho una nueva edición de la Regola de Vignola que se puso a la venta en 1619, y en 1622 se le encomendó la realización del plano de la villa de Madrid. Al morir le debía 100 reales el marqués de Frómista —hijo del marqués de Caracena— «por mapas que le hice por orden de don Tomás de Alavãna, ayuda de cámara de S.M.». Sobre el plano de Madrid, véase F. PEREDA (1998), «Iconografía de una capital barroca: Madrid entre el simbolismo y la ciencia», *Espacio, Tiempo y Forma*, XI, p. 103-134. Ahora se piensa que Manceli pudo ser un alumno de Lavãna, que había coincidido con este y Sirvent en Flandes en 1601. Véase J. M. MUÑOZ, «Antonio Mancelli: Corógrafo, iluminador, pintor y mercader de libros en el Madrid de Cervantes (I-II)», *Torre de los Lujanes*, 57-58, p. 45-84 y p. 165-220, y J. ESCOBAR (2005), «Antonio Manzelli: An Early View of Madrid in the British Library, London», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 17, p. 35-38.

28. A. ANSELMÍ (2004), *El diario del Viaje a España del cardenal Francesco Barberini escrito por Cassiano dal Pozzo*, Aranjuez, Doce Calles, p. 79.

29. A. VANNUGLI (1996), «Collezionismo spagnolo nello Stato di milano: La quadreria del marchese di Caracena», *Arte Lombarda*, 117, p. 5-36. Sobre el mismo coleccionista, véase también M.A. MORENO GARCÍA (1988), «El marqués de Caracena, mecenas de David Teniers el joven», *Goya*, 204, p. 330-336. El hecho de que el inventario haga referencia a una pintura en tabla plantea dudas, pues lo que conocemos son lienzos, tal vez pueda deberse a un error de transcripción o se realizó alguna otra pintura sobre tabla.

30. M. AGULLÓ Y COBO (1981), *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII*, Madrid, Ayuntamiento, y J. PRIEGO FERNÁNDEZ DEL CAMPO (1993), *La pintura de tema bélico del siglo XVII en España*, tesis doctoral dirigida por D. Jesús Hernández Perera,

- leída en la Universidad Complutense, p. 1298. Sobre la familia, A. QUIJORNA RODRÍGUEZ (2012), «Mecanismos y estrategias de promoción, ascenso y consolidación de los Carrillo de Toledo, señores de Caracena y Pinto», *Historia y Genealogía*, 2, p. 209-231.
31. K. HELMSTUTLER DI DIO y R. COPPEL (2014), *Sculpture Collections in Early Modern Spain*, Farnham, Ashgate, p. 205.
32. Sobre el uso de los tapices por la nobleza a principios del siglo XVII, véase T. P. CAMPBELL (dir.) (2008), *Hilos de esplendor: Tapices del Barroco*, Madrid, Patrimonio Nacional, y la tesis doctoral de V. MARTÍNEZ RUIZ (2012), *La tapicería en las colecciones de la nobleza española del siglo XVII*, Universidad Complutense de Madrid. Cuando este artículo se encontraba en prensa, se ha publicado M.A. ZALAMA (dir.) (2018), *Magnificencia y arte: Devenir de los tapices en la historia*, Gijón, Ediciones Trea.
33. M.A. DE BUNES IBARRA (2016), «La expulsión de los moriscos en el contexto de la política mediterránea de Felipe III», en M. GARCÍA-ARENAL y G. WEGERS (coords.) (2016), *Los moriscos: expulsión y diáspora: Una perspectiva internacional*, Valencia, Universitat de València, p. 45-66.
34. La colgadura fue descrita en la *Historica Narratio* publicada en 1602. Sobre ella puede verse C. HERRERO CARRETERO (2010), «Tapestries for Court and Ecclesiastical Use in Seventeenth-Century Spain», *Tapestry in the Baroque: New Aspects of Production and Patronage*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, p. 274-283.
35. Sobre esto, véase J. ESCOBAR (2014), «Map as Tapestry: Science and Art in Pedro Teixeira's 1656 Representation of Madrid», *The Art Bulletin*, 96 (1), p. 50-69. En otros ámbitos más alejados hay que recordar que la vista de Constantinopla de Melchor Loris de 1559 debía servir de modelo para un tapiz y que el mapa de París de 1609 de François Quesnel fue realizado también a partir de un tapiz. Sobre las vistas de ciudades en los tapices se ha publicado, cuando este texto ya estaba en fase de revisión, V. MANFRÉ (2018), «La "ciudad tejida" y su imagen en los tapices de la Edad Moderna», en M. A. ZALAMA (dir.) (2018), *Magnificencia y arte: Devenir de los tapices en la historia*, Gijón, Ediciones Trea, p. 203-218.
36. F. PEREDA ESPEJO (2003), «Los relieves toledanos de la Guerra de Granada: Reflexiones sobre el procedimiento narrativo y sus fuentes clásicas», *Correspondencia e integración de las artes, I, Actas del XIV Congreso Nacional de Historia del Arte*, Málaga, p. 3345-374; F. PEREDA ESPEJO (2002), «"Ad vivum?" o cómo narrar en imágenes la historia de la Guerra de Granada», *Reales Sitios*, 154, p. 2-20.
37. En este sentido, los ejemplos podrían ser muy abundantes. Sobre todo en el ámbito italiano y ya fuera del ámbito del tapiz, véase J. KLIEMANN (1993), *Gesta dipinte: La grande decorazione nelle dimore italiane dal Quattrocento al Seicento*, Milán, Silvana Editoriale.
38. A. FEROS (2002), *El Duque de Lerma: Realeza y privanza en la España de Felipe III*, Madrid, Marcial Pons, p. 191-192. Conservamos una de las pinturas, *La toma de Antequera*, y tenemos noticias de otra, *La victoria contra el Conde de Urgel*, y parece asociada con estas *Santiago en la batalla de Clavijo*. *La toma de Antequera* se conserva en el Museo del Ejército en Toledo, y *Santiago en la batalla de Clavijo*, en la Capitanía General de Barcelona. *La Victoria contra el conde de Urgel* aparece en los inventarios como «un quadro [...] con la batalla de los rebeldes de Urgel y Valencia contra Fernando». Lisa A. Banner las emparenta con la Sala de Batallas de El Escorial y apunta que las batallas debían contemplarse asociadas a una serie de 240 bustos de papas. L. A. BANNER (2009), *The religious patronage of the Duke of Lerma, 1598-1621*, Farnham, Ashgate.
39. *Relación de lo sucedido en la ciudad de Valladolid desde el punto del Felicísimo Nacimiento del príncipe Don Felipe Dominico Víctor*, Ntro. Señor, hasta que se acabaron las demostraciones de alegría que por él se hicieron, Valladolid, 1605, p. 26v-27r. Durante mucho tiempo este texto se atribuyó a Cervantes, por ello se halla reproducido en la edición de sus obras completas de 1863. Existe una edición posterior de Narciso Alonso Cortés de 1916. Sobre estas fiestas, véase P. WILLIAMS (2009), «El duque de Lerma y el nacimiento de la corte barroca en España: Valladolid, verano de 1605», *Studia Historica: Historia Moderna*, 31, p. 19-51.
40. Agradezco la noticia a Ángel Campos Perales, que está trabajando sobre el tema. ADM. Denia-Lerma, leg. 54, n.º 3. Se había referido a este lienzo Sarah Schroth sin realizar la transcripción del inventario. S. SCHROTH (1990), *The private picture collection of the Duke of Lerma*, New York University, p. 89-90.
41. F. PEREDA y F. MARÍAS (2004), «De la cartografía a la corografía: Pedro Texeira en la España del Seiscientos», *Eria*, 64-65, p. 129-157.
42. Teresa FERRER VALLS (1993), *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622): Estudio y documentos*, Valencia, UNED / Universidad de Sevilla / Universidad de Valencia, p. 270-278.
43. R. KAGAN (2008), «Imágenes y política en la corte de Felipe IV de España: Nuevas perspectivas sobre el Salón de Reinos», en J. L. PALOS y D. CARRIÓ-INVERNIZZI, *La Historia imaginada: Construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, p. 101-119. La documentación sobre los proyectos de El Pardo la dio a conocer M. LAPUERTA MONTOYA (2002), *Los pintores de la corte de Felipe III: La casa real de El Pardo*, Madrid, Comunidad de Madrid, Fundación Caja Madrid. Sobre la recreación de la imagen de Felipe III, véase G. MAGNIER (2006), *Millenarian prophecy and the mythification of Philipp III at the time of the expulsión of the moriscos*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
44. F. MARÍAS (2012), *Pinturas de historia, imágenes políticas: Repensando el Salón de Reinos*, Madrid, Real Academia de la Historia.
45. W. B. JORDAN (2017), «Un cuadro perdido de Velázquez: La expulsión de los moriscos», *Felipe III de Velázquez: Donación de William B. Jordan*, Madrid, Museo Nacional del Prado, p. 7-22.
46. Según Palomino, Felipe III aparecía «con el bastón en la mano señalando a una tropa de hombres, mujeres y niños, que, llorosos, van conducidos por algunos soldados, y a lo lejos unos carros y un pedazo de la marina, con algunas embarcaciones para transportarlos (...). A la mano derecha del rey está España, representada en una majestuosa matrona, sentada al pie de un edificio; en la diestra mano tiene un escudo y unos dardos, y en la siniestra unas espigas, armada a lo romano, y a sus pies esta inscripción en el zócalo...». A. PALOMINO (ed. 1947), *El museo pictórico y escala óptica*, Madrid, p. 899.

47. Sobre el papel del arzobispo Juan de Ribera, véase B. EHLERS (2006), *Between Christians and Moriscos: Juan de Ribera and Religious Reform in Valencia, 1568-1614*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
48. De entre la abundante bibliografía sobre los moriscos y su expulsión, hay que destacar R. BENÍTEZ SÁNCHEZ-BLANCO (2001), *Heroicas decisiones: La Monarquía Católica y los moriscos valencianos*, Valencia, Edicions Alfons El Magnànim, y M. LOMAS CORTÉS (2016), *El proceso de expulsión de los moriscos de España: (1609-1614)*, Valencia, Universitat de València, Universidad de Granada, Universidad de Zaragoza.
49. D. FONSECA (1612), *Iusta expulsión de los moriscos de España*, Roma, Iacomo Mascardo.
50. D. FONSECA (1612), *Iusta expulsión...*, op. cit., p. 316-317.
51. G. ESCOLANO (1611), *Segunda parte de la década primera de la historia de la insigne, y coronada ciudad y reyno de Valencia*, Valencia, Pedro Patricio Mey, p. 2001-2002.
52. G. ESCOLANO (1611), *Segunda parte...*, op. cit., p. 2003-2004.
53. G. ESCOLANO (1611), *Segunda parte...*, op. cit., p. 2005.
54. M. LOMAS CORTÉS (2010), *El desterrament morisc valencià en la literatura del segle XVII (els «autors menors»)*, Valencia, Universitat de València.
55. Puede consultarse M. LOMAS CORTÉS (2010), *El desterrament morisc valencià en la literatura del segle XVII (els «autors menors»)*, Valencia, Universitat de València, y J. F. PARDO MOLERO (2015), «Desdichados e imprudentes: Los moriscos y su expulsión en la memoria escrita del siglo XVII», *Tiempos Modernos: Revista Electrónica de Historia Moderna*, 8 (31), p. 318-344.
56. A. FEROS (2016), «Retóricas de la expulsión», en M. GARCÍA-ARENAL y Gerard A. WIEGERS (eds.), *Los moriscos, expulsión y diáspora: Una perspectiva internacional*, p. 67-101.
57. FRANCISCO SANTOS, *Historia de el Santísimo Christo de la Oliva, el Cardeno Lirio de los Campos de Atocha*. Hemos consultado la reedición de 1690 en F. SANTOS, *Cardeno Lirio, alva sin crepúsculo y Madrid llorando*, Madrid, p. 1-48.
58. M. J. del RÍO BARREDO (2008), «Francisco Santos y su mundo: Fiesta popular y política en el Madrid barroco», en T. A. MANTECÓN MOVELLÁN (2008), *Bajtín y la historia de la cultura popular: Cuarenta años de debate*, Santander, Universidad de Cantabria, p. 175-204.
59. P. BROGGIO (2013), «Las órdenes religiosas y la expulsión de los moriscos entre controversias doctrinales y relaciones hispano-pontificias», en M. GARCÍA-ARENAL y G. WIEGERS (2013), *Los Moriscos: Expulsion y diáspora: una perspectiva internacional*, Valencia, Universitat de València, p. 149-171.
60. «Fue la fiesta en la hermita, colgose toda dentro, y fuera; dentro, de ricos paños de brocado», «cercose en contorno gran parte del campo, cubiertos los andamios de ricas, y costosas colgaduras de la Casa Real, y en el sitio de enfrente, cubierta la fuente de una gruta, en cuyo corazón manifestaba el paso dolorido, que referido tengo, formando a un lado un Olivar, y entre sus matas, hechas vestidas unas figuras de los Herejes; tan parecidas, que con decir que Sepulveda el Tercero, las hizo, lo digo todo. Entre estos fierísimos bultos tenían asido un crucifijo, retratado el paso de quando le despedazaron, al otro lado del nicho avia dos Religiosos de Santo Domingo, uno en forma de sacerdote, y otro en la de Lego, tan parecidos al natural, que a la primera vista, los ojos creyeron vivos. Estava de rodillas, pidiendo a nuestra Señora de Atocha consuelo a su gran valor, causado de la perdida de la Efigie de su Dios». «Encima del Portico de la hermita (el que haze colateral) avia un dosel que cubria un ovalo, en el qual estava (de medio relieve) nuestro católico Monarca Carlos Segundo, tan parecido, que el mas rudo, e incapaz discurso, le conocio por su rey» (F. SANTOS [1690], *Cardeno Lirio...*, op. cit., p. 43-45).
61. F. SANTOS (1690), *Cárdeno Lirio...*, op. cit., p. 44.
62. Quiero agradecer la información a Alejandra Navarro Quiles, que ha realizado un trabajo de Fin de Grado en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia dirigido por la profesora Susana Martín Rey. Aunque no se ha determinado la datación, parece tratarse de una copia que fabrica intencionadamente las craqueladuras para simular mayor antigüedad. Todo parece indicar que el lienzo se pintó cuando el original se separó del resto de la serie, tal vez en época de Antonio Mercader y Tudela (1861-1934), que tuvo gran interés en reconstruir la memoria familiar y encargó reproducir algún retrato del siglo XVII. Agradezco también a la familia propietaria las facilidades para el estudio del lienzo.
63. M. de EPALZA (1998), «Los moriscos y sus descendientes, después de la expulsión (después del cuadro del *Desembarco en Orán*)», *La expulsión de los moriscos*, Valencia, Bancaja, p. 43-70.
64. Una versión de *La toma de Antequera* se utilizó como sobrepuerta en el palacio de Camarasa y, al parecer, hubo otra que se encontraba en el palacio de La Ribera.

