

Año LXXXV. urtea

288 - 2024

Enero-abril
Urtarrila-apirila



Príncipe de Viana

SEPARATA

Estudio histórico artístico: *La heroína. El alegato de Ana de Velasco*

Amaia Vicente Osete

Sumario / Aurkibidea

Príncipe de Viana

Año LXXXV · n.º 288 · enero-abril de 2024
LXXXV. urtea · 288. zk. · 2024ko urtarrila-apirila

ARTE / ARTEA

Eristain, solar de los Solchaga y sus pinturas murales. Estudio del contexto histórico y de las pinturas murales de San Juan Bautista de Eristain
Eneko Tuduri Zubillaga 9

Estudio histórico artístico: *La heroína. El alegato de Ana de Velasco*
Amaia Vicente Osete 51

HISTORIA

Joinville y *Janville*, franceses en Navarra (1255-1294)
M.^a Raquel García Arancón 89

Suicidio y superstición en la Navarra del siglo XVI.
Muerte y desaparición de Tomás de Berrizaun
Koldobika Sáenz del Castillo Velasco 115

La (otra) historia real del padre Ayestarán
Pilar Gil Molina 129

LITERATURA

Saiz-Calderón y los escritores navarros de hace un siglo
Miguel José Izu Beloso 153

SOCIOLINGÜÍSTICA / SOZIOLINGUISTIKA

Elementos discursivos con resonancia social para el fomento de una lengua regional o minoritaria: el caso de la lengua vasca en Navarra
Xabier Erize Etxegarai, Carlos Vilches 177

DERECHO / ZUZENBIDEA

Historia, cultura y derecho del Camino de Santiago en Navarra
Juan Cruz Alli Aranguren 209

Sumario / Aurkibidea

LOS TRABAJOS Y LOS DÍAS DEL AÑO 2023 / 2023ko LANAK ETA EGUNAK

Tesis doctorales sobre temática navarra de ciencias humanas, sociales
y jurídicas, leídas en 2023

(Según la Base de datos Teseo del Ministerio de Educación) 237

Autores navarros en castellano, año 2023

Mikel Zuza Viniegra 245

2023, euskarazko nafar literatura feminizatzen hasi zen urtea?

Ángel Erro Jiménez 249

Desvelando otras liturgias. Cuando la dimensión humana se contempla
como esencial en el trabajo profesional en arte

Mireya Martín Larumbe 255

Noticias sobre etnografía, folclore y cultura tradicional en 2023

David Mariezkurrena Iturmendi 265

Valor y prudencia. Lecciones cinematográficas para el audiovisual navarro

Marga Gutiérrez Díez 275

Historia y memoria: un nuevo máster universitario en la UPNA

Fernando Mendiola Gonzalo, Inés Gabari Gambarte 289

Los días y las horas en la Universidad de Navarra 2023

Yolanda Cagigas Ocejo 299

Entrevista a Dolores Redondo

Alicia Ezker Calvo 309

Discurso pronunciado por Dolores Redondo en la entrega del Premio Príncipe
de Viana de la Cultura 2023

Dolores Redondo 319

Currículums 323

Analytic Summary 327

Normas para la presentación de originales / Idazlanak aurkezteko arauak /
Rules for the submission of originals 331

Estudio histórico artístico: *La heroína. El alegato de Ana de Velasco*

Azterlan historiko-artistikoa: *Heroia. Ana de Velascoren arrazoibidea*

Historical-artistic study: *The heroine. Ana de Velasco's arguments*

Amaia Vicente Osete

Historiadora del arte

amaiavicos@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0004-2495-1334>

DOI: <https://doi.org/10.35462/pv.288.2>

Agradecimientos: A mi profesora Amalia Descalzo, a Roberto Ciganda, a Gloria Hernández Nieto, a Leticia Esain Aranguren, al Servicio de Patrimonio Histórico, al Museo de Navarra y al Archivo Real y General de Navarra en especial a Miriam Etxeberria.

Recepción del original: 28/08/2023. Aceptación provisional: 10/10/2023. Aceptación definitiva: 03/11/2023.

RESUMEN

El castillo de Marcilla albergó durante siglos una gran colección de pintura entre las que podemos encontrar *La heroína. El alegato de Ana de Velasco* que actualmente pertenece al Museo de Navarra. En el año 2023, ha vuelto en calidad de depósito al castillo lo que ha permitido la realización de un estudio histórico artístico. Las conclusiones del mismo han desvinculado totalmente a Ana de Velasco con la obra, pero gracias a ello se ha descubierto el posible origen del encargo, relaciones familiares con la nobleza europea e incluso, se ha contextualizado la escena representada con la batalla de Pavía, cuyas consecuencias hicieron dar un giro a Europa y condenar al Reino de Navarra.

Palabras clave: Marcilla; Marqués de Peralta; Ana de Velasco; Charles de Lannoy; Museo de Navarra; Juan van der Hammen; Jean de Cröy; Batalla de Pavía; Toisón de oro; Carlos V; Francisco I.

LABURPENA

Martzillako gazteluan, mendeetan zehar, pintura-bilduma handi bat egon zen, bestek beste, *La heroína. El alegato de Ana de Velasco*, gaur egun Nafarroako Museoarena dena. 2023an, gordailu gisa itzuli da gaztelura, eta, horri esker, azterlan historiko-artistiko bat egin ahal izan da. Haren ondorioek erabat bereizi dute Ana de Velasco obrarekin, baina horri esker, enkarguaren balizko jatorria aurkitu da, Europako nobleziarekin familia-harremanak, eta are gehiago, Paviako batailarekin irudikatutako eszena tesuinguruan kokatu da, horren ondorioek Europari bira eman eta Nafarroako Erresuma kondenatu baitzuten.

Gako hitzak: Martzilla; Peraltako markesa; Ana de Velasco; Charles de Lannoy; Nafarroako Museoa; Juan van der Hammen; Jean de Cröy; Paviako bataila; Urrezko ardi-larrua; Karlos V.a; Frantzisko I.a.

ABSTRACT

For centuries, Marcilla Castle housed a large collection of paintings among which we can find «The Heroine. The Allegation of Ana de Velasco» which currently belongs to the Museum of Navarra. In 2023, it returned as a deposit to the castle, which has allowed a historical-artistic study to be carried out. Its conclusions have completely disconnected Ana de Velasco from the work, but thanks to this, the possible origin of the commission has been discovered, family relations with the European nobility and even the scene represented has been contextualized with the Battle of Pavia, the consequences of which made Europe turn around and condemn the Kingdom of Navarra.

Keywords: Marquis of Peralta; Ana de Velasco; Charles de Lannoy; Navarre Museum; Juan van der Hammen; Jean de Cröy; Battle of Pavia; Golden Fleece; Charles V; Francis I.

1. INTRODUCCIÓN. 2. ESTADO DE LA CUESTIÓN. 3. HISTORIA DE LA PIEZA. 3.1. Adquisición e ingreso en el Museo de Navarra. 3.2. La obra y el castillo de Marcilla. 4. ANÁLISIS DE LA OBRA. 4.1. Temática. 4.2. Análisis iconográfico. 4.3. Reinterpretación de la obra y su significado alegórico original. 4.4. Vinculación de la obra al marquesado de Falces. 4.5. Resignificación iconográfica de la obra. 5. CONCLUSIONES. 6. LISTA DE REFERENCIAS. Referencias archivísticas. Bibliografía.

1. INTRODUCCIÓN

La Heroína. El alegato de Ana de Velasco es un óleo sobre lienzo de época barroca, que por sus grandes dimensiones durante los últimos treinta años se ha conservado enrollado en los depósitos del Museo de Navarra, institución para la que fue adquirido por la Diputación Foral de Navarra. Se trata de una obra de autor desconocido, que plantea numerosos interrogantes sobre su origen y temática, ya que no se cuenta con paralelos ni apenas información previa a su compra.

En diciembre de 2022 el Servicio de Patrimonio Histórico del Gobierno de Navarra aprueba acometer su restauración, con vistas a su depósito y exhibición en el castillo de Marcilla, construcción que debió albergar entre sus muros esta obra mientras fue propiedad de los marqueses de Falces, de cuya colección pictórica formó parte hasta su venta.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

El cuadro titulado *La heroína. El alegato de Ana de Velasco* es una obra perteneciente a la colección estable del Museo de Navarra, cuyo número de inventario es CE001457. Entró a formar parte de las colecciones el 1 de diciembre de 1983, tras ser adquirida a don Manuel Gullón y Oñate por 500 000 pesetas.

Se trata de un óleo sobre lienzo de grandes dimensiones (373 x 212 cm), de autor desconocido y estética barroca, fechada por criterios estilísticos en el siglo XVII.

La obra no destaca por su calidad estética, pero el título atribuido a la obra en su adquisición revela una temática muy original, que lo vincula expresamente a Navarra a través de la figura de Ana de Velasco, defensora mítica del castillo de Marcilla.

Tras su compra ingresó en las dependencias del Museo de Navarra y, años más tarde, con motivo de las obras de renovación de la sede, fue engasado y enrollado para ser trasladado al Monasterio de Irache, donde permaneció mientras duraron las obras de rehabilitación del Museo.

Finalizadas las obras de renovación, en 1990 volvió al almacén del Museo, donde ha permanecido hasta la reciente intervención de restauración. Previamente, en el año 2011, se desarrolló para revisar el estado de conservación de la pintura. Se planteó una posible intervención y para ello se solicitó proyecto de intervención y presupuesto a la empresa Sagarte, aunque dicha intervención no llegó a realizarse.

Finalmente, en diciembre de 2022 se aprobó su restauración integral y se trasladó al Almacén de Arqueología del Gobierno de Navarra para proceder a su intervención por parte de la empresa CYRPA, bajo la dirección técnica y financiación del Servicio de Patrimonio Histórico.

Al ser una pieza que no salió del castillo de Marcilla con el resto de la colección y que nunca se llegó a exponer en las salas del Museo de Navarra no existe bibliografía que la cite o estudie directamente con lo cual se ha recurrido a fuentes archivísticas en su gran mayoría.

3. HISTORIA DE LA PIEZA

3.1. Adquisición e ingreso en el Museo de Navarra

El archivo del Museo de Navarra conserva una interesante serie documental de correspondencia, entre los años 1978 a 1983, que permite rastrear las intensas negociaciones que precedieron a la compra del cuadro.

La primera mención, fechada el 10 de junio de 1978¹, es una carta enviada por el señor Manuel Gullón y de Oñate al director de la Institución Príncipe de Viana en la que le ofrece el cuadro denominado *La Heroína*, procedente del castillo de Marcilla que, en nombre de la familia, él mismo había vendido recientemente a la Diputación Foral de Navarra. Indica el lamentable estado de conservación de la pieza, pero asegura que su contenido es de gran interés para la historia de Navarra porque representa la intervención de doña Ana de Velasco frente a las tropas castellanas evitando la demolición del castillo. Añade que adjunta fotografías del citado cuadro que se corresponden con el ahora restaurado (fig. 1).

1 Archivo de Museo de Navarra. Correspondencia 1978.

Vicente Galbete Guerendiáin, director de la Institución Príncipe de Viana, le responde agradeciendo su propuesta y le indica que la remite al Museo de Navarra, por considerar que es la institución adecuada para valorar la oportunidad del ofrecimiento del cuadro.

En febrero del año siguiente², en respuesta a una conversación telefónica previa, el titular de la pintura se dirige a don José María Rodríguez Azcárate, restaurador pamplonés, para enviarle las mismas fotografías y, quizás, para que hiciera de intermediario con la Diputación Foral de Navarra en la transacción de la obra *La Heroína*. Le indica las dimensiones 3,64 x 2,80 m y su mejorado estado de conservación gracias a una reciente restauración en Madrid.



Figura 1. Archivo del Museo de Navarra.

La siguiente carta, fechada el 3 de mayo de 1979³, se dirige a María Ángeles Mezquíriz, entonces directora del Museo de Navarra. Al parecer, la directora del Museo se había trasladado a Madrid donde tuvo oportunidad de conocer el cuadro y había quedado pendiente realizar una valoración económica del mismo. En esta carta, el titular le comunicaba que el precio establecido por dos expertos consultados, era de un millón de pesetas.

2 Archivo de Museo de Navarra. Correspondencia 1979.

3 Archivo de Museo de Navarra. Correspondencia 1979.

A vuelta de correo, el 8 de mayo⁴, la directora del Museo de Navarra le responde con una contraoferta que rebaja el precio a la mitad, medio millón de pesetas, comentando que, si bien es una pieza interesante por el tema y procedencia de Marcilla, no es una pieza adecuada para instalar en las salas del Museo.

A partir de ese momento, se pierde la pista de la información y de los pasos realizados hasta el año 1983. En junio⁵ de ese año, cuatro años después de la visita a la revisión del cuadro y de la oferta y contraoferta, María Ángeles Mezquíriz propone a la Diputación la compra del cuadro por 500 000 pesetas, calidad en que valora la obra tras haberla revisado.

A partir de aquí, se inician los trámites entre el Museo de Navarra y don Manuel Gullón y de Oñate para establecer los términos y condiciones de la adquisición y traslado de la obra. En sesión de 1 de septiembre⁶, la Diputación Foral aprueba el gasto para la compra de varias piezas para el Museo de Navarra, entre las que se incluye un lienzo del siglo XVII titulado *La Heroína* procedente del Castillo de Marcilla, valorado en 500 000 pesetas, que se entregarán a don Manuel Gullón.

Una vez aceptada la transacción por ambas partes, el Museo de Navarra envía a su restaurador, Ángel Marcos, para preparar el traslado. Probablemente en este momento se decide desmontar la obra del bastidor, enrollarla y transportar las piezas por separado, a fin de facilitar el desplazamiento.

Finalmente, el 2 de diciembre de 1983 el cuadro ingresa en el Museo de Navarra y se deposita en los almacenes para su custodia. Se procede a abonar el precio de la obra, así como los gastos del seguro del transporte. No se abonarán los gastos de embalaje y traslado.

3.2. La obra y el castillo de Marcilla

Como se ha señalado, en junio de 1978 al ofrecer la obra al director de la Institución Príncipe de Viana, Manuel Gullón aseguraba que la obra procedía del castillo de Marcilla. Él mismo había gestionado poco antes la venta del inmueble a la Diputación Foral de Navarra. Afirma que allí, «entre muy pocas cosas», se encontraba previamente el cuadro denominado *La Heroína*. Con esta afirmación nos confirma la desvinculación progresiva que tuvo la familia con el castillo y con el pueblo de Marcilla y como poco a poco habían ido desmantelando el legado vinculado con Navarra.

Esta noticia la confirmó indirectamente Manuel Bisié y Romero último administrador del castillo de Marcilla, en una entrevista realizada en 1975 pero que no fue

4 Archivo de Museo de Navarra. Correspondencia 1979.

5 Archivo de Museo de Navarra. Correspondencia 1983.

6 Archivo de Museo de Navarra. Expedientes 1983.

publicada hasta 2012⁷. En ella realiza un completo recorrido a través de los salones y estancias ya desaparecidos, detallando las principales obras de arte que albergaban y que conocía bien tras décadas de servicio a la casa. Tras describir la escalera, comenta:

El salón principal, llamado así por sus características nobles, contaba con una decoración en muebles ingleses y otros del siglo XV, que debieron de venderse en 1972 por cuestiones de desalojo «forzoso». Asimismo, las paredes altas y terminadas en una moldura de escayola o madera, con ciertos estucos incorporados, lucían 5 cuadros al óleo, en tela, de unas medidas aproximadas de 3,50 x 2 metros. Y continúa detallando la temática y estilo de cada uno de ellos, comenzando por el primer cuadro: «Ana de Velasco». Era una alegoría a la muerte de la heroína; el ataúd que guardaba sus restos en medio de una atmósfera fúnebre y tenebrista tenía una inscripción que decía «AUNQUE MUERTA VIVE». Yo de niño, siempre recuerdo el miedo que me producía entrar en ese salón, sin entender los signos de la muerte... Soportado por dos ángeles y yelmo, aparece el escudo de armas de su tatarabuela Beatriz Ponce de León, descendiente de los reyes leoneses. No aparece, extrañamente, su primer apellido, Velasco.

Se trata, sin duda, de la obra que nos ocupa. Los otros cuatro lienzos que lo acompañaban en el mismo salón respondían a otra temática. Y las identificaciones genéricas dadas por el testigo parecen revelar un programa dedicado a los trabajos de Hércules: «Perro cancerbero» con Adán y Eva, «Fuerzas de Hércules» (representando el combate con la hidra de Lerna), «Descabello del toro» (probable representación de la muerte del toro de Creta) y «El Dragón» (quizá la expulsión de las aves del Estínfalo). El testimonio confirma además la salida previa de las obras de mayor valor de la casa, ya que no señaló más obras de arte, salvo en la capilla. Resulta lógico si se tiene en cuenta que desde comienzos del siglo XX el título marquesal fue absorbido por otras casas nobiliarias y los titulares pasaron a gestionarlo como una hacienda más, a través de administradores.

La colección de pintura de los marqueses de Falces

Un artículo en la revista *La Esfera*, publicado el 6 de julio de 1929, permite conocer algo más de la antigua colección de pintura de los marqueses de Falces, quienes, en ese momento, todavía conservaban el castillo de Marcilla. Titulado «La Casa de Falces con grandeza en el Reino de Navarra», el artículo hacía un recorrido por los orígenes de la estirpe y se ilustró con una serie de retratos propiedad de José María Velluti Zbikowski Velluti y Tello de Peralta, XIV marqués de Falces.

Según el artículo de 1929, los retratos «decoran los adamascados lienzos del *hall* de tan señorial morada». Por desgracia, no se precisa cuál es esta morada. Y aunque el artículo se abre con una fotografía del castillo de Marcilla, la descripción parece corresponder al domicilio familiar en Madrid. Allí debieron ser trasladados no mucho antes, al igual que otros bienes destacados como la espada Tizona, que al menos desde finales del siglo XIX se custodiaban en Madrid.

7 Garrido-Landívar, E. (2012) Castillo de Marcilla: pasado, presente y futuro. Pamplona. Ulzama Digital.

- Retrato de Pierres de Peralta *el Viejo*



Figura 2. Retrato de Pierres de Peralta *el Viejo*. Mosen Pierres de Peralta. Archivo Moreno, IPCE, Ministerio de Cultura y Deporte.

- Retrato de Pierres de Peralta *el Joven*



Figura 3. Retrato de Pierres de Peralta *el Joven*. Mosén Pierres de Peralta. Archivo Moreno, IPCE, Ministerio de Cultura y Deporte.

- Retrato de don Juan de Peralta niño



Figura 4. Juan de Peralta, hijo del condestable de Navarra. Archivo Moreno, IPCE, Ministerio de Cultura y Deporte.

- Retrato de Gastón de Peralta



Figura 5. Gastón de Peralta. Archivo Moreno, IPCE, Ministerio de Cultura y Deporte.

- Retrato de Pedro Manuel Velluti y López de Ayala, XII marqués de Falces



Figura 6. Revista *La esfera*. Madrid. 1929. Fernández de Alcalde. La Casa de Falces con grandeza en el Reino de Navarra.

En la capital estaban con seguridad los retratos cuando fueron decomisados por la Junta de Incautación y Protección del Patrimonio Artístico, creada en agosto de 1936 para proteger las obras muebles o inmuebles de interés histórico, artístico y bibliográfico en riesgo por la guerra. Allí sabemos que fue incautada también la Tizona, que siguió al gobierno republicano en su huida hasta Figueras, donde fue recuperada por las tropas del bando sublevado. El resto de obras parece que permanecieron en Madrid. Allí, finalizada la guerra, entre los meses de junio de 1939 y marzo de 1942, los marqueses de Falces retiraron numerosas obras de arte del antiguo frontón Jai Alai, convertido en depósito de la Comisaría General del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional. Entre otros muchos retratos, figuran:

- «retrato de D. Gastón de Peralta. – 200 x 120», clasificado como 3365-11;
- «retrato de D. Antonio de Peralta. – 203 x 109», clasificado como 3365-12;
- «retrato de señora con gola blanca y abanico en la mano. – 203 x 103», clasificado como 3367-13;

- «retrato de Pedro de Peralta con armadura y traje rojo. – 195 x 103», clasificado como 3371-17,
- «retrato de Pedro de Peralta. – 185 x 100», clasificado como 3364-10,
- «retrato de Juana de Bosquete, mujer de D. Antonio de Peralta. – 190 x 114», clasificado como 3369-15;
- «retrato de D. Juan de Peralta, niño. – 126 x 103», clasificado como 3356-2;
- y «retrato de la condesa de Santisteban. – 84x104», clasificado como 3357-3.

El mismo conjunto de retratos fue fotografiado antes de 1954 para el Archivo de Arte Español o Archivo Moreno, conservado actualmente en la fototeca el Instituto del Patrimonio Cultural de España. Desconocemos la fecha exacta de estas fotografías, que debieron ser tomadas en la residencia de los marqueses de Falces en Madrid. Eso podría explicar que no se incluya entre ellas *La Heroína*, que permanecía en Marcilla. La descripción somera de las imágenes no permite identificar todos los lienzos, pero, en cualquier caso, esas fotografías permiten conocer mejor las obras de la colección y ampliar el conjunto. Según las fichas identificativas y las cartelas de los cuadros, legibles en las fotografías, formaban parte de esta colección:

- un retrato de «MOSEN PIERRES / DE PERALTA / MAESTRE DE / OSTAL DE LOS / REYES DE / NAVARRA», por Juan Van der Hamen (1596-1631),
- un retrato de «MOSEN PIERRES / DE PERALTA / CONDESTABLE / DE NAVARRA», por Juan Van der Hamen,
- un retrato de una mujer, sin identificación ni autoría,
- un retrato de «DON JUAN DE / PERALTA, HIJO / DEL / CONDESTABLE / DE NAVARRA», por Juan Van der Hamen,
- un retrato de «DON / GASTON DE / PERALTA / MARQUÉS DE / FALCES», por Juan Van der Hamen.

Volvemos a tener noticias de ellas unos años después. Primeramente, en 1968 el escultor Jenaro Lázaro Gumiel ofrece a la Institución Príncipe de Viana una colección de ocho retratos de nobles navarros pertenecientes al linaje de los Peralta. Además de la carta de ofrecimiento se enviaron ocho fotografías de las obras que nos ayudan a dar cara a las pinturas ofrecidas y amplían las que ya conservábamos del archivo de Patrimonio Cultural Español. Esto quiere decir que para 1968 ya se encontraba dispersa parte de la colección de los marqueses de Falces⁸. Hasta el escultor llegaron por manos de un particular relacionado con el mercado del arte al cual le hizo firmar ante notario que él se los había vendido al escultor. El hecho de que se tomase tantas molestias en certificar el origen y que diez años más tarde volviesen a ser ofrecidos por los descendientes de los marqueses de Falces nos da una imagen de las vueltas que ha dado y sigue dando esta colección. A día de hoy se conservan en paradero desconocido. Las obras ofrecidas se encontraban identificadas en su trasera y con autoría según el vendedor, aunque muchos de los datos son erróneos:

8 Archivo Institución Príncipe de Viana. Legajo 51 carpetilla 8 1968

1. «Don Antonio de Peralta. Segundo marqués de Falces. Autor. – Pantoja de la Cruz».

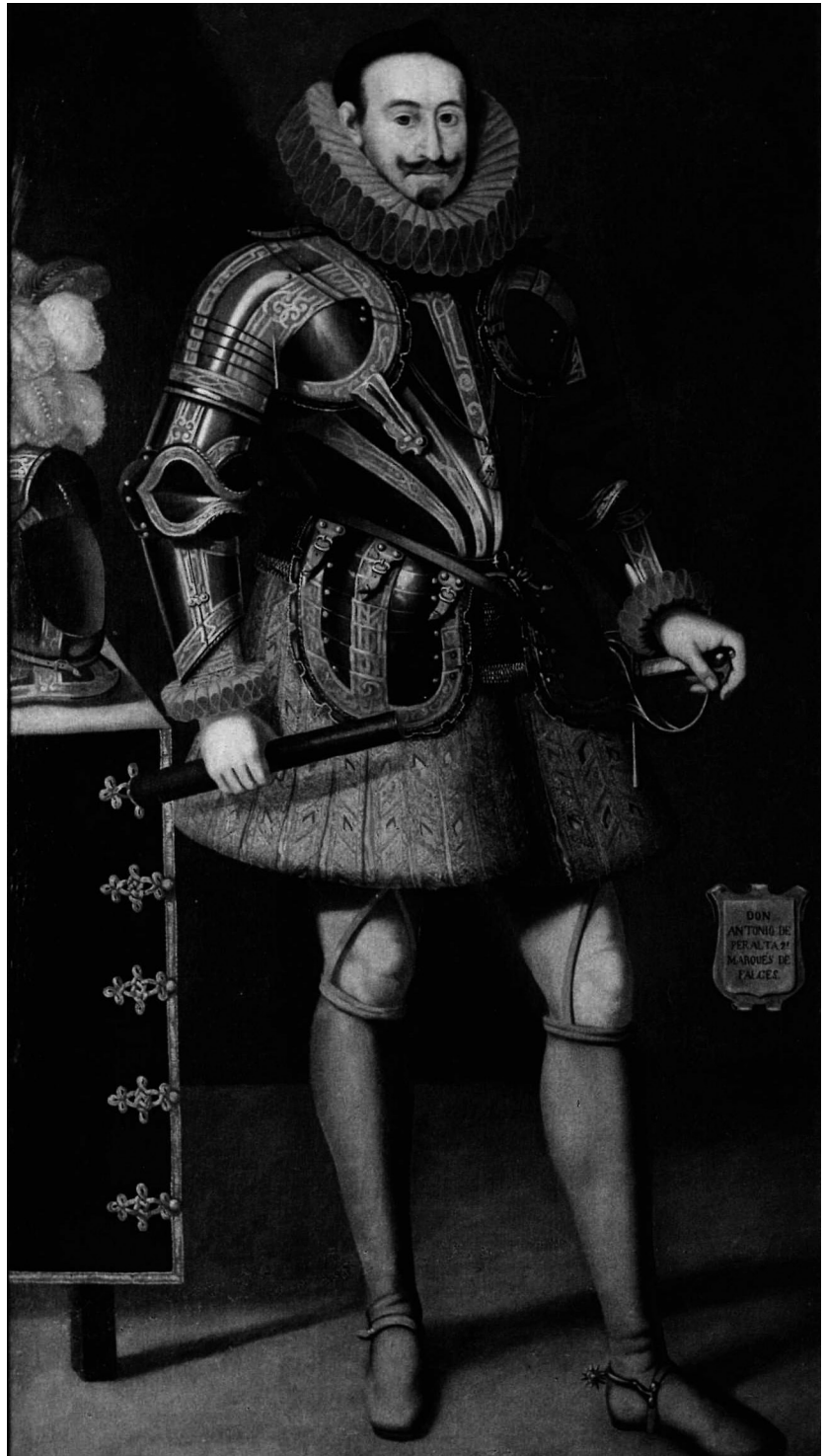


Figura 7 .Don Antonio de Peralta. Segundo marqués de Falces. Archivo de la Institución Príncipe de Viana.

2. «Doña Ana del Bosquete. Mujer de don Antonio Peralta segundo marqués de Falces. Autor. – Ticiano».



Figura 8. Doña Ana del Bosquete. Mujer de don Antonio Peralta segundo marqués de Falces. Archivo de la Institución Príncipe de Viana.

3. «Doña Petronila de Peralta. Monja en Medina de Pomar. Autor desconocido».

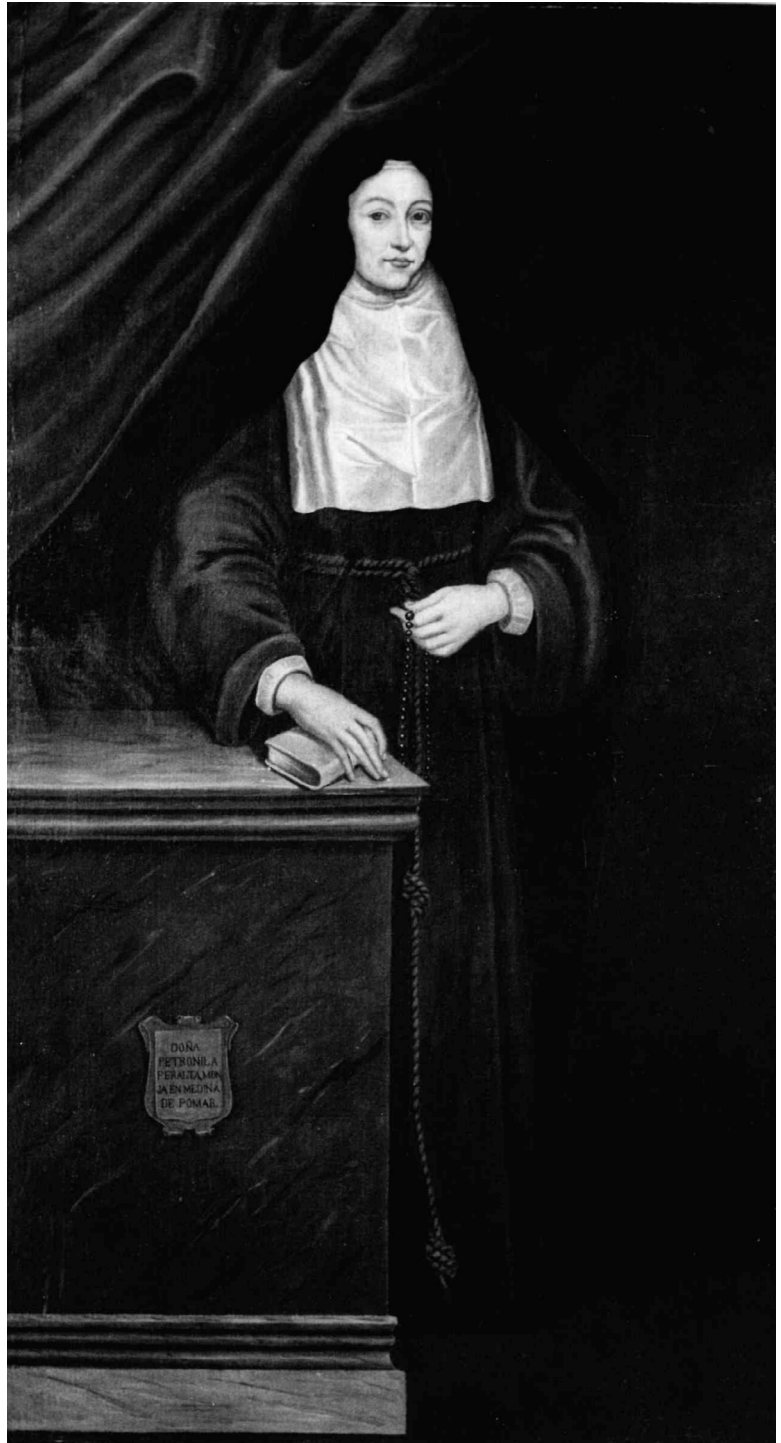


Figura 9. Doña Petronila de Peralta. Monja en Medina de Pomar. Archivo de la Institución Príncipe de Viana.

4. «Doña Juana de Peralta. Hija de Mosen Pierres de Peralta. Ahijada de la Infanta doña Isabel. Mujer de Valdeilzarbe, primer mariscal de Navarra y nieto de Carlos II. Autor desconocido».



Figura 10. Doña Juana de Peralta. Hija de Mosen Pierres de Peralta. Archivo de la Institución Príncipe de Viana.

5. «Doña Ana de Brabante. De la casa de Borgoña. Mujer de Pierres de Peralta. Autor. – Sánchez Coello».

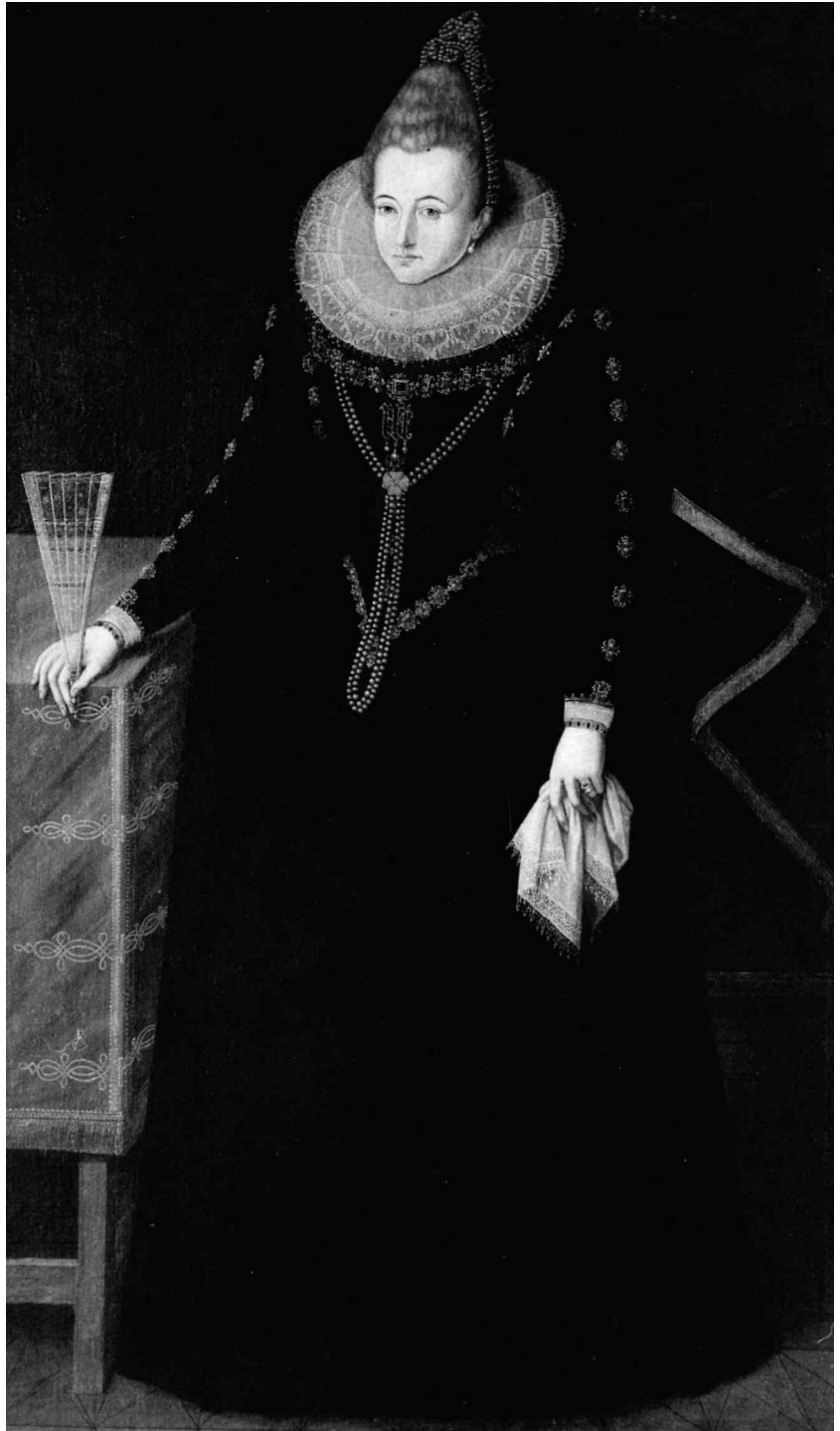


Figura 11. Doña Ana de Brabante.
Archivo de la Institución Príncipe de Viana.

6. «Don Gastón de Peralta. Tercer marqués de Falces, cruzado de Santiago. Gobernador de León. Corregidor de Toledo. Virrey. Capitán general de los Reinos de la Nueva España. Caballero del Toisón de oro. Autor. Juan Vander Hammen. Fechado y firmado en 1526».
7. «Mosen Pierres de Peralta. Maestre de hostel de los Reyes de Navarra. – Hijo de don Pedro Infante de Navarra. – Fundador de la casa de Falces. Autor. – Sánchez Coello».
8. «Mosen Pierres de Peralta. Condestable de Navarra. – Abuelo del primer marqués de Falces. Autor. – Van Dyck».

Más tarde, en paralelo a las negociaciones para la adquisición de *La Heroína* por la Diputación Foral de Navarra, es cuando la Institución Príncipe de Viana recibe una oferta para adquirir parte de la colección por parte de la familia.

En abril de 1983, un «representante de una familia residente en Madrid y propietaria de una excelente colección particular de pintura, a cuya venta se está procediendo en estos momentos» ofrece al presidente «de la Fundación Príncipe Viana» (sic) «los retratos de cuatro personalidades destacadas del Reino de Navarra», que «pertenecieron a los señores marqueses de Falces hasta después de la guerra civil y desde entonces a sus actuales propietarios, a quienes represento»⁹.

Estos retratos, de los que adjuntan fotografías (no conservadas, pero presumiblemente serían las mismas que en el anterior ofrecimiento), son cuatro óleos sobre lienzo de 185 x 105 cm, identificados como:

- «Mosén Pierres de Peralta, hijo de don Pedro de Navarra y primer marqués de Falces». Corresponde sin duda con el lienzo que lleva un escudete sobre cartela de cueros recortados con la inscripción «mosén Pierres de Peralta, maestre de ostal de los reyes de Navarra». Se trata de Pierres de Peralta *el Viejo* (? -1442), ricohombre de Navarra desde 1416, mayordomo mayor y maestrohostal del rey Carlos III. Era al parecer hijo de García Martínez de Peralta y de Ana Sánchez Ruiz de Azagra, pero la identificación se hace eco de una tradición que lo hacía hijo del infante Pedro de Navarra, conde de Mortain. La misma tradición se recoge en el artículo publicado en *La Esfera* en 1929. Esta tenía su origen probablemente en una reconstrucción de la memoria familiar en época moderna que buscó dignificar los orígenes de la estirpe y homologarlos a los Beaumont, sus enemigos acérrimos, que descendían del infante Luis de Navarra, conde de Beaumont-le-Roger. No olvidemos que los Peralta-Navarra encabezaron la facción agramontesa y que su enfrentamiento con los beaumonteses en la guerra civil del siglo XV determinó el futuro del reino;
- su esposa, de la que no se refiere más datos. Presumiblemente era un retrato, que podría corresponder con el retrato de mujer de la colección del marqués de Falces documentado en el Archivo Moreno. La esposa de Pierres de Peralta *el Viejo* fue Juana de Ezpeleta, pero su identificación es más que dudosa;

9 Archivo de Museo de Navarra. Correspondencia 1983.

- «Gastón de Peralta, tercer marqués de Falces», que ofrece pocas dudas en cuanto a su correspondencia. Se trata según esta identificación de Gastón de Peralta y Bosquet (1510-1587), III marqués de Falces, V conde de Santesteban de Lerín, que destacó como comandante militar, diplomático en Italia, gobernador de Navarra y finalmente virrey de Nueva España en 1566-1567. El representante de la familia hace énfasis en que se encuentra fechado, 1626, y firmado por Juan van der Hammen. Esta firma fue la que dio lugar, sin duda, a que en las fotografías del Archivo Moreno todos los retratos masculinos se atribuyesen a este autor.
- su esposa, de la que tampoco se refieren más datos. Gastón de Peralta se casó en 1534 con Ana de Velasco, hija bastarda del duque de Frías; en 1559 con Leonor de Mur, en Zaragoza; y después de 1575 con Isabel Díez de Aux y Armendáriz, hija mayor del señor de Cadreita.

El ofertante subraya el valor del retrato firmado por Juan van der Hammen en 1626, pero advierte también que «los tres restantes han estado atribuidos a pintores españoles como Pantoja o Coello o extranjeros como van Dyck o Ticiano, pero nunca lo han sido de forma definitiva». Añade que, con motivo de la tasación de las piezas para su venta, se estaba realizando una rigurosa investigación a fin de determinar su autoría, y por ello no se aventura a dar una cifra para su venta. Y adjunta una copia del artículo de *La Esfera* de 1929, donde se reprodujeron los dos retratos masculinos ofertados.

En la actualidad, la antigua colección pictórica de los marqueses de Falces se encuentra dispersa y en paradero desconocido. Durante la investigación para el presente estudio se ha podido obtener información sobre el retrato identificado como de Gastón de Peralta, que sitúa la obra en las islas Canarias, última localización conocida. Allí, en 2011, el Boletín Oficial de Canarias, del 4 de mayo, publicó la incoación del expediente de declaración como Bien de interés Cultural de la obra titulada *Retrato de Jean de Croÿ III, II Conde de Solre*, fechado en 1626 y del que es autor Juan Van der Hamen y León (fig. 12). Las fotografías no ofrecen duda sobre su correspondencia. Las más actuales muestran la obra completa y se puede observar, en los márgenes recortados por las fotografías antiguas, un casco de armadura y la firma, pero ha desaparecido la cartela que lo identificaba como Gastón de Peralta, seguramente como consecuencia de una restauración reciente. El expediente, según indicación de la Dirección General de Patrimonio de Canarias, se incoó por petición del Ministerio de Cultura y Deporte para evitar la venta y exportación al extranjero por parte de un coleccionista particular. Sin embargo, el cuadro ha desaparecido de su ubicación conocida y se encuentra en paradero desconocido.

Parece que el anónimo propietario del cuadro habría encargado un estudio para identificar el personaje, ya no como Gastón de Peralta, sino como el verdadero representado Jean de Croÿ. Probablemente, se restauró y se decidió eliminar el escudete con inscripción, a modo de cartela, que había sido añadido en un lateral. Se puede determinar que no se trataba de Gastón de Peralta, III marqués de Falces, ya que este nunca fue miembro de la orden del Toisón de Oro, que porta el retratado. A pesar de no representar al marqués, no hay duda de su pertenencia al marquesado. Pero esta confirmación abre una interesante incógnita con el resto de identidades de la colección de retratos.



Figura 12. Retrato de Jean de Cröy, Juan de Van der Hamen tras la restauración.

4. ANÁLISIS DE LA OBRA

4.1. Temática

Tal como se menciona en la correspondencia previa a la adquisición por el Museo de Navarra del lienzo el título *La Heroína*, esta obra había pertenecido al patrimonio de los marqueses de Falces y representaba la famosa escena de la protección del castillo de Marcilla en 1516 por Ana de Velasco, esposa de Alonso Carrillo de Peralta, I marqués de Falces. Según la tradición, durante la toma de los castillos navarros por las tropas castellanas, la dama Ana de Velasco, esposa del I marqués de Falces, se encontraba sola en el castillo a la llegada del coronel Villalba. Invitó a las huestes castellanas a descansar y comer en el castillo y, cuando finalizó el banquete, la dama preguntó al coronel qué encomienda le traía por allí. Don Cristóbal de Villalba respondió que cumplía órdenes del cardenal Cisneros de tomar el castillo, a lo que Ana de Velasco contestó instando amablemente a retirarse, perdonándoles la vida, ya que, durante el convite, había mandado fortificar el castillo. El coronel y sus hombres no eran enemigo para el ejército que allí se encontraba.

Este relato varía según los autores que lo narran. La leyenda se popularizó durante el siglo XIX con la obra de Navarro Villoslada *Recuerdos históricos. El castillo de Marcilla*. A partir de entonces se ensalzó a Ana de Velasco como heroína histórica durante la conquista de Navarra. La obra titulada *La Heroína* se ha relacionado tradicionalmente con dicha leyenda a partir de la inscripción «AUNQUE MUERTA VIVE», que figura en el sepulcro de la parte central del cuadro y que evoca claramente una gesta heroica atribuible a la protagonizada por Ana de Velasco. Sin embargo, el resto de la obra no guarda relación con los hechos narrados por ningún autor conocido que hable de la defensa del castillo de Marcilla.

La obra se divide en tres zonas diferenciadas:

- a) a la izquierda del espectador se representa una ciudad sitiada, una batalla naval, las montañas de fondo y gran cantidad de soldados en los alrededores;
- b) la zona central escenifica un cortejo fúnebre que se dirige hacia un sepulcro. En él aparece la inscripción «AUNQUE MUERTA VIVE». En su entorno se pueden ver cuatro personajes, alegoría de las cuatro virtudes cardinales, un ángel trompetero, una mano que aparece desde el vacío y un escudo heráldico;
- c) a la derecha del espectador, se reproduce un bosque con amplia vegetación y una escena de dos ejércitos en lucha, una persecución a arcabuzazos y una escena de rendición en la que un alto mandatario, con el caballo abatido, entrega su espada a otro.

Nada, más allá de la cita inscrita en el sepulcro, permite relacionar la escena representada con la narración de la leyenda de la defensa del castillo de Marcilla. Es necesario, por ello, un análisis detallado de la iconografía de la obra y su significado que permita arrojar luz sobre el tema abordado por la obra.

4.2. Análisis iconográfico

Para comprender la obra es preciso partir de un elemento significativo, el escudo de armas representado sobre el féretro. Partiendo de este blasón, se han podido desentrañar las escenas representadas hasta dar con una teoría que permite explicar las incógnitas planteadas.

El escudo presenta campo de plata, con tres leones rampantes de sinople, dispuestos 2 y 1, con bordura angrelada de gules. Va timbrado con yelmo con cimera de unicornio de plata con lambrequines del mismo color y, en derredor, collar de una orden de caballería que, por el vellocino que la remata, puede identificarse como el Toisón de Oro. Está flanqueado por una pareja de ángeles tenantes.

Estas armas no corresponden al linaje de los Velasco. Tampoco a las armas personales de Ana de Velasco, ni a sus ascendientes por línea paterna (como hija de Luis Fernández de Velasco, señor de Belorado y del Val de San Vicente, y nieta de Pedro Fernández de Velasco, I conde de Haro), ni materna (como hija de Ana Fernández de Padilla y nieta de Juan Fernández de Padilla y Mencía Manrique de Lara). Y lo más revelador, no puede pertenecer a una mujer, ya que el Toisón de Oro era, en ese momento, una orden exclusivamente masculina.

Este primer indicio desmonta la relación del féretro con la heroína Ana de Velasco y hace preciso rastrear a qué familia nobiliaria pertenecieron o pertenecen las armas representadas. Un minucioso cotejo de los emblemas nobiliarios de la época, permite determinar su pertenencia a la casa de Lannoy, antiguo linaje de la nobleza flamenca, originaria de Flandes y Henao, de la que hasta dieciséis miembros pertenecieron a la orden del Toisón de Oro entre los siglos XV y XVII. Las armas de la estirpe son de plata, tres leones rampantes de sinople, armados y lenguados de gules, coronados.

La familia tuvo varios miembros destacados por sus acciones militares, que se remontan a su participación en la batalla de Azincourt en 1415. El más destacado de todos ellos es Carlos de Lannoy (1487-1527), conde de Lannoy, que entró al servicio del emperador Maximiliano I y más tarde de su nieto Carlos V. Tras haber sido gobernador de Tournai y virrey de Nápoles, recibió el mando en jefe de las tropas imperiales en 1523. Como tal tuvo un papel protagonista en el sitio de Pavía y en la derrota de las tropas francesas.

Las crónicas sobre la batalla de Pavía revelan una serie de correspondencias que permiten identificar la escena del lienzo con la contienda. Se trata de una batalla decisiva de las denominadas Guerras de Italia (en concreto, la sexta, en 1521-1525), que finalizó con la captura de Francisco I, del rey de Francia, después de que hubiera decidido encabezar las tropas galas para arrebatar Milán a las tropas de Carlos V. En su avance, consiguió rodear a cerca de 6000 hombres del ejército imperial, que buscaron refugio tras los muros de Pavía, sin dinero para pagar a las tropas ni apenas comida, mientras esperaban la llegada de refuerzos.

Carlos de Lannoy, Antonio de Leiva y Charles de Borbón llegaron a la cabeza de las tropas de refuerzo que, según las crónicas, consiguieron acorralar al ejército francés atacando por varios frentes hasta animar a las tropas cercadas a romper el sitio y contraatacar. Arrollado el ejército francés por los tercios españoles y los lansquenets alemanes, Francisco I decide huir. Tras una rápida persecución, Juan de Urbietta, Alonso Pita da Veiga y Diego de Ávila alcanzan su caballo, lo derriban y rodean al rey de Francia, quizá ignorando su identidad. El propio Carlos de Lannoy fue responsable de salvar al rey francés de la furia de los combatientes, motivo por el que el propio Francisco I le hizo entrega de sus armas tras ser capturado. Por su decisivo papel en este trascendental episodio bélico, Carlos de Lannoy fue recompensado con la concesión del principado de Sulmona en Italia (1526) y del título de conde del Sacro Imperio (1527).

4.3. Reinterpretación de la obra y su significado alegórico original

Los hechos descritos permiten reinterpretar completamente el tema representado en el lienzo del Museo de Navarra:

- a) las escenas bélicas de la zona izquierda del espectador representan una ciudad completamente sitiada, rodeada de soldados con cañones, arcabuces, lanceros y todo un conjunto de tiendas que forman un campamento, el cual indica que llevan tiempo allí asentados; tras la ciudad amurallada se observa una batalla naval. Todos los elementos parecen corresponder con la representación del sitio de Pavía, tanto por tierra como fluvial sobre las aguas del Ticino, río navegable que rodea Pavía (fig. 13).



Figura 13. *La heroína*, óleo sobre lienzo (detalle). Museo de Navarra.

b) a la derecha del espectador, entre el follaje del bosque, la escena bélica adquiere ahora nuevo significado a la luz de la aniquilación del ejército francés y la rendición del rey Francisco I, que puede identificarse claramente con el personaje con armadura a lomos de un caballo postrado, ante Carlos de Lannoy. De hecho, el escudero que lo acompaña lleva el escudo de los Lannoy en su capa, proclamando la identidad del personaje que recoge las armas del vencido (fig. 14).



Figura 14. *La heroína*, óleo sobre lienzo (detalle). Museo de Navarra.

c) la escena central del cuadro es un cortejo fúnebre de carácter militar que se dirige hacia un sarcófago, que ocupa el primer plano. Los soldados, ataviados con indumentaria de los tercios, arrastran por tierra una bandera con la cruz de Borgoña, enseña de los ejércitos imperiales, en señal de duelo. Se dirigen hacia el sepulcro que, presumiblemente, albergaría los restos de Carlos de Lannoy, que murió a dos años después de la batalla. La heráldica recoge las armas del linaje una variante, una bordura angrelada de gules. Estas armas resultan similares a las de Hugo de Lannoy (1384-1456): en campo de plata, tres leones rampantes de sinople, dispuestos 2 y 1, lenguados de gules y coronados y armados de oro, con bordura angrelada de gules. Así figuran en los armoriales del Toisón de Oro, de la que Hugo fue uno de los 25 caballeros fundacionales junto a sus hermanos Guilleberto y Balduino. No tuvo descendencia, pero sí sus hermanos, señores de Santes y Molembaix, cabezas de sendas ramas que portaron esas mismas armas.

No es la misma a la que pertenecía Carlos, la principal, por lo que cabe pensar en un encargo de una rama colateral de los Lannoy para exaltar al héroe familiar con el que estaban emparentados, atribuyéndole sus propios emblemas heráldicos (fig. 15).

En suma, el escudo de armas, la escena bélica y la indumentaria de los personajes parece no dejar duda alguna sobre la representación de la batalla de Pavía como homenaje póstumo a Carlos de Lannoy. Esta batalla constituyó su gesta más reseñable y muy probablemente el autor intelectual de la obra la eligió como el mejor marco posible para ensalzar al difunto.



Figura 15. *La heroína*, óleo sobre lienzo (detalle). Museo de Navarra.

Esta interpretación permite también una relectura y nueva interpretación de las figuras que completan la escena central (fig. 16).

Las cuatro figuras femeninas en actitud de lamento, situadas a la derecha del sepulcro para el espectador, pueden identificarse con alegorías de las virtudes cardinales (templanza, fortaleza, justicia y prudencia), en referencia al difunto.

A la cabeza del sepulcro, un hombre sentado, vestido a la manera clásica, con casco emplumado, en actitud plorante sobre la sepultura. Junto a él, una figura femenina en pie, con casco emplumado y escudo ceñido a su espalda. Sostiene en una mano una corona laureada, que cruza una espada depositada por una mano que sale de unas nubes entre la vegetación, y eleva con la otra una palma, hacia un ángel trompetero con alas de mariposa. Puede darse a estas figuras una interpretación mitológica de corte clasicista, que unidas a las virtudes enmarcarían al difunto en un ensalzamiento alegórico de su persona.

- a) El personaje masculino remite con su actitud e iconografía a Ares o Marte, dios de la guerra. Como personificación de los ideales de un gran soldado (violencia, valentía, temeridad, fuerza...), el dios llora la muerte de quien los encarnó de manera destacada.
- b) El personaje femenino representa a Atenea o Minerva, diosa de la guerra, guiada por la justicia y la razón, cualidades dignas de los dirigentes militares.

Esta dualidad presenta a Carlos de Lannoy y como modelo de militar, uniendo ambas cualidades en su persona.



Figura 16. *La heroína*, óleo sobre lienzo (detalle). Museo de Navarra.

A su vez, Atenea establece en la obra una doble relación de carácter simbólico, llena de significados y complejidad iconográfica. En primer lugar, levanta una palma con su brazo izquierdo, dirigida hacia el ángel trompetero con alas de mariposa. En el mito de Atenea, ella junto a Prometeo, crearon al primer hombre. Prometeo creó el cuerpo y Atenea colocó una mariposa dotándolo así de alma. Este ángel podrá estar representando la salida del alma del cuerpo del difunto. También podría ser la representación de Thanatos ya que, aunque poco frecuente, se le colocan atributos como las alas de mariposa. Él anunciaría la muerte de Lannoy. En griego clásico alma y mariposa se pronunciaban del mismo modo y solo se distinguían por contexto. Sin embargo, cabe otra lectura y es que en vez de indicar su presencia lo que realmente está haciendo Atenea es espantar al ángel, lo que podría encajar con la alegoría del *Triunfo de la Virtud*. Este tema se comenzó a plasmar en los primeros años del siglo XVI en espacios de la alta élite intelectual como fue el caso del palacio de Mantua (Italia). Consta que con la llegada de Isabella d'Este al palacio de Francesco Gonzaga, este ordenó a Mantegna decorar para ella un *studiolo* (fig. 17). En una de las escenas encargadas, el renombrado artista representó a Atenea alejando los vicios del alma del ser humano y la victoria de las virtudes. En esa obra italiana aparecen tres virtudes en el cielo y la prudencia a parte, en la misma disposición que el lienzo navarro donde las tres primeras giran en torno al sepulcro y la prudencia mira hacia el lado contrario. Podría interpretarse entonces como una alegoría de la victoria de las virtudes frente a los vicios del alma humana. Por otro lado, al portar las trompetas, simplemente podría ser la representación de la fama, figura altamente representada en este tipo de alegorías.



Figura 17. *El triunfo de la virtud*. Mantegna, Andrea. Museo del Louvre. Inv 371. MR 339.

Con la otra mano, Atenea deposita una corona de laurel sobre el sepulcro, que es atravesada por una espada que deposita asimismo sobre la sepultura una mano que sale de un grupo de nubes, emplazadas entre el follaje. Es sin duda un elemento alegórico que parece representar un ensalzamiento de las virtudes del difunto por parte de la diosa Atenea. Reforzaría así el tema al que está dedicada toda la escena. Tanto la corona de laurel como la espada fueron elementos utilizados como símbolos de pacificación y fin de conflicto. Así, por ejemplo, dos manos, que salen de sendas nubes y sostienen respectivamente una láurea y una espada, aparecen asociadas a la inscripción latina «In manu belli finis» (el fin de la guerra en la mano, es decir, la mano que detiene la guerra) con el número de emblema 46 en una publicación de emblemas morales¹⁰ publicada en el 1624 en Bruselas (fig. 18). Con posterioridad a esta publicación se han encontrado diferentes objetos numismáticos, de orfebrería y mobiliario al que se le han agregado este y otros emblemas como virtudes de un buen mandatario militar. Por ejemplo, en un jetón acuñado por Felipe IV de España en Amberes en 1639¹¹. O varios vasos de plata sobredorada del siglo XVIII vendidos en subasta en los que se incluía este emblema. Desde esta perspectiva, estos símbolos harían referencia a Carlos de Lannoy como pacificador. Incluso podríamos aventurarnos a hablar de un pacificador al servicio de Carlos V ya que la mano que sale de las nubes presenta una corona imperial que podría aludir que Lannoy estaba a las órdenes del emperador (fig. 19).

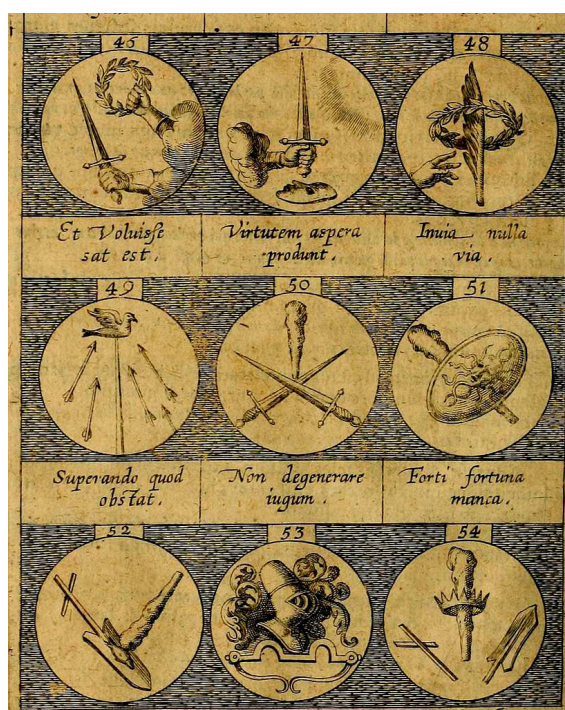


Figura 18. Emblemata, Sive Symbola. Otto van Veen. 1624, emblema 45.

10 Emblemata, sive, Symbola a principibus, viris ecclesiasticis [SIC] ac militaribus aliisque usurpanda: Deuise ou emblemes pour princes, gens d'Eglise, gens de guerre, & autres. Veen, Otto van. Bruselas. 1624.

11 Aureo y Calicó. Subasta numismática. S.L. Lote 964. Subasta Online 351. (2020, septiembre, 17).



Figura 19. *La heroína*, óleo sobre lienzo (detalle). Museo de Navarra.

Continuando con la dualidad de los dos dioses se podría aventurar que la composición se completa con la idea de que Atenea valora el intelecto, necesario sin duda en un militar, pero también se pondera la fuerza y el armamento para salir victorioso, que es lo que representaba Ares.

4.4. Vinculación de la obra al marquesado de Falces

El estudio de esta obra ha arrojado grandes sorpresas sobre el tema y sobre la procedencia. Queda claro que la procedencia última, antes de pasar a formar parte de la colección del Museo de Navarra, corresponde con la casa de los marqueses de Falces, pero quedan todavía incógnitas por aclarar en cuanto a la relación de la escena representada con el linaje de Navarra y sobre todo con doña Ana de Velasco, la heroína del castillo de Marcilla.

Del estudio artístico expuesto se deduce que la obra original no parece tener relación directa con el marquesado de Falces, la familia Peralta o ni siquiera con Navarra. No obstante, una investigación genealógica más exhaustiva ha descubierto algunos vínculos que permitirán intuir esta relación de linajes y territorios.

En principio, cabría pensar en una vinculación territorial indirecta. La batalla de Pavía fue crucial para los territorios europeos, para la consagración de Carlos V como emperador y la más humillante de las derrotas para el reino de Francia. Esta batalla y la derrota francesa tuvieron también grandes consecuencias para Navarra. Francisco I para negociar el fin de su cautiverio fue obligado a firmar el tratado de Madrid (1526). Entre los compromisos adquiridos, renunció a prestar ayuda a su cuñado, Enrique II Albret, en sus intentos de recuperar el trono de Navarra, dejando vía libre a Carlos V para consolidar la ocupación del reino y acallar los conatos de rebelión de los partidarios de los Albret. Liberado el 17 de marzo de 1526, Francisco I regresa a Francia y hace proclamar por el Parlamento de París la derogación del tratado. Desde esta perspectiva, el «vínculo navarro» resulta excesivamente débil y genérico y no justifica la presencia de la obra en Navarra.

Queda por resolver, por tanto, cuándo y en qué circunstancias se inscribe la vinculación del cuadro al linaje de los marqueses de Falces y, en consecuencia, la llegada del cuadro a Navarra. ¿Qué camino siguió esta obra que ensalza la figura del general militar y representa la rendición de Francisco I de Francia? ¿Existe relación directa entre Carlos de Lannoy y la familia Peralta?

Aquí es cuándo entra en juego la colección de obras de arte de los marqueses de Falces referida por *La Esfera* en 1929. En ella se exponían varios retratos de los supuestos marqueses a lo largo de los siglos. En la investigación llevada a cabo para averiguar el paradero de estas obras se descubrió que el retrato denominado Gastón de Peralta no era tal y que en realidad era un retrato de Jean de Croÿ III, II conde de Solre. Siguiendo la pista, desde aquí se realizó un árbol genealógico de la familia Peralta para poder determinar si había algún tipo de relación. Ambas familias emparentaron a través del matrimonio entre Ana María de Peralta, V marquesa de Falces, y Jacques de Croÿ (1566-1639), capitán de la Guarda de Archeros de Corps, teniente y gentilhomme de la Casa del Rey, celebrado el 29 de febrero de 1596 en Leganés. Jean de Croÿ fue tío del contrayente, quien, mientras su matrimonio, fue conocido como Diego de Croy y Peralta, marqués de Falces.

El retrato debió de formar parte del patrimonio familiar heredado por el nuevo marqués, ya que Jacques de Cröy descendía por rama materna de la casa de Lannoy. Ambas casas tuvieron vínculos familiares desde el siglo XV. En concreto, la madre del nuevo marqués de Falces, Yolande de Lannoy (fallecida en 1610), descendía también de Hugo de Lannoy, pero mientras Carlos de Lannoy pertenecía a la rama principal, Yolande pertenecía a una rama secundaria, que fueron señores de Santes y Molembaix. Precisamente esta rama se distinguía en su heráldica por llevar las armas de los Lannoy con bordura angrelada, tal y como aparece en el sepulcro.

El matrimonio nos adentra en el siglo XVII, coincidiendo con la fecha de realización del retrato. Si analizamos la pintura que nos es objeto de estudio tenemos ante nosotros un tema del siglo XVI, con alegorías típicas de esa época pero que consigue trasladarnos al siglo XVII por la indumentaria de los soldados de los tercios en primer término y por el emblema de la laurea y la espada. Los soldados a caballo llevan una casaca abierta de influencia turca datada en el siglo XVII mientras que los que se encuentran en primer término calzan unos zapatos que no se dieron hasta el reinado de Felipe III¹². En un primer momento se pensó en la posibilidad de que pudiera ser una obra realizada en el siglo XVI con repintes posteriores, por la temática, pero los estudios de infrarrojos han revelado que no existen repintes en la indumentaria. La confirmación de la datación en el siglo XVII nos lleva a plantear una entrada del cuadro en la familia más tardía con el matrimonio de Jacques de Cröy ya consolidado y un intento de éste por legitimar su ascendencia de un gran linaje. Podría explicar el porqué de que el escudo no sea exactamente el de Charles de Lannoy si no el de la rama Santes y Molembaix. Podríamos considerar la obra un encargo el propio Jacques de Cröy para dignificar sus orígenes familiares y poner en relieve su fidelidad y vínculos familiares con la monarquía hispánica. Lo hace recuperando la figura de Charles de Lannoy, con el que compartía apellido y estaba emparentado en grado lejano, ya que él por su madre pertenecía a los Lannoy, pero por una rama secundaria.

4.5. Resignificación iconográfica de la obra

Con toda esta información se podría lanzar una teoría de cómo se crearon las colecciones de los marqueses de Falces. Pero más allá de las herencias, la pregunta a realizarse es el «por qué» de las atribuciones de los retratos a los marqueses y de esta escena a Ana de Velasco.

El único elemento de la obra que lo vincula con Ana de Velasco es la inscripción sobre el frente del sepulcro «AVNQVE MUERTA / VIVE». El encaje es algo forzado y un examen a simple vista parece mostrar que se trata de un añadido posterior, que poco o nada tiene que ver con el resto de la escena. Además, tras la prueba de infrarrojos se determinó que esa zona del sepulcro fue modificada en fecha indeterminada.

12 Especial agradecimiento a la profesora Amalia Descalzo cuya aportación a la datación de los elementos de indumentaria ha sido crucial para despejar dudas en cuanto a la datación de la propia obra.



Figura 20. Carlos Lannoy. Grabado calcográfico anónimo Nápoles, 1692-1695. Biblioteca Nacional de España.

Es algo paralelo a lo que se observa en los retratos que formaron parte de la colección de los marqueses. En la restauración del supuesto retrato de Gastón de Peralta se eliminó una cartela identificativa añadida en fecha antigua para devolver la identidad correcta. La cartela, en escudete sobre cartela de cueros recortados, es similar a la que identifica también los supuestos retratos de Pierres de Peralta *el Viejo* y de su hijo Pierres de Peralta *el Joven* y de su nieto Juan de Peralta, fallecido prematuramente. Y también en estos se trata de un elemento añadido a retratos anteriores, que parecen proceder asimismo de otras estirpes. De hecho, tras el rostro del supuesto retrato de Pierres de Peralta *el Viejo*, identificado como «MOSEN PIERRES / DE PERALTA / MAESTRE DE / OSTAL DE LOS / REYES DE / NAVARRA», es posible que pudiéramos reconocer al mismo Carlos de Lannoy tal y como aparece retratado en el retrato publicado en el *Teatro eroico, e politico de' governi de' Vicere del Regno de Napoli*, de Domenico Antonio Parrino publicado en Nápoles en 1692-1695.

Esas cartelas identificativas sobre escudetes fueron añadidas en un mismo momento, pues presentan unas características similares. Su tipografía, en capitales romanas, resulta homóloga a la de la inscripción que puede leerse en el sepulcro de *La Heroína*.

Todo ello revela una única iniciativa vinculada a la reconstrucción de la memoria familiar. Con ella se resignificaron un conjunto de obras anteriores que se habían incorporado al patrimonio familiar para rememorar a los héroes fundadores de la estirpe de los Peralta y ensalzar así el abolengo y prestigio de la familia: Pierres de Peralta *el Viejo*, fundador de la estirpe; Pierres de Peralta *el Joven*, condestable de Navarra, el militar glorioso; Juan de Peralta, el niño malparado cuya pérdida justifica la transmisión por línea femenina; Ana de Velasco, la esposa del primer marqués de Falces, heroína mítica...

Faltaría por determinar el momento en que se decidió realizar esta transformación. Obviamente ha de resultar posterior al entronque de los Peralta con los Croÿ-Lannoy en 1596 y algo alejado de él como para que la referencia directa a estos últimos hubiese perdido valor. Por otra parte, los escudetes con cartelas de cueros recortados parecen remitir al siglo XVII, previo al desarrollo de una estética dieciochesca.

El Archivo Real y General de Navarra conserva el testimonio de un momento crítico para el linaje que ofrece un contexto oportuno para la resignificación de la obra. Se trata de un gran enfrentamiento judicial que sucede a la muerte de Diego Antonio Felicio de Croÿ y Peralta, VI marqués de Falces, en 1682¹³. Este muere sin descendencia, lo que origina que hasta ocho parientes pleiteen entre sí en el Consejo Real de Navarra por la propiedad el título y los bienes del marquesado de Falces y del condado de Santesteban. El pleito fue agrio y largo. No se resolvió definitivamente hasta 1685, con una sentencia a favor de José Martín de Peralta, que había asumido el título de manera provisional en 1682.

Esta sentencia supuso la ruptura de todo vínculo con los Croÿ-Lannoy. El nuevo marqués, José Martín de Peralta, no guardaba ningún parentesco con ellos, ya que descendía por línea directa de Luis de Peralta, uno de los hijos de Alonso Carrillo de Peralta y Ana de Velasco. Al asumir el título, recibe también los bienes asociados, incluyendo los aportados por los Croÿ-Lannoy y, sin duda, la colección de retratos y la obra que exaltaba la figura de Carlos de Lannoy, carente de significación familiar para el nuevo marqués y su familia.

Hay otro elemento que debe tenerse en cuenta. Nos encontramos en los años finales del reinado de Carlos II de España y la tensión con Francia es máxima. Las potencias europeas y la nobleza española se dividen entre austracistas y borbónicos, que protagonizarán en pocos años la Guerra de Sucesión. Sería necesario conocer más sobre el posicionamiento de la familia en ese momento, pero es posible que «olvidar» vínculos del título marquesal de Falces con territorios flamencos y franceses resultase «oportuno» políticamente en vísperas del estallido bélico.

Por otra parte, la situación del nuevo marqués era delicada. Cuando asumió el título, hasta siete parientes disputaron judicialmente sus derechos. Además, era menor de edad, ya que es su madre viuda, Catalina de Insausti, la que como tutora lleva la causa

13 Archivo Real y General de Navarra. Consejo Real de Navarra. Proceso 060037. 1682.

en el tribunal. Para reforzar su posición interesaba, por tanto, recordar el vínculo dinástico que lo convertía en sucesor de los fundadores de la estirpe y poner de relieve el heroísmo de todos ellos: Pierres de Peralta *el Viejo*, Pierres de Peralta *el Joven*, Juan de Peralta niño, Ana de Velasco...

Tenemos así motivos, medios y oportunidad para convertir un conjunto de pinturas heredadas, carentes de significado familiar para el nuevo marqués, en un grupo de obras que ponían de relieve a unos antepasados ilustres, fundadores de la casa que él dirigía y de los que descendía directamente. Además, la estética y características caligráficas de las cartelas añadidas para resignificar los retratos y la pintura alegórica, rebautizada como *La Heroína*, se ajustan bien al último tercio del siglo XVII. El linaje vive una coyuntura similar entre 1804 tras la muerte de la X marquesa, Antonia Francisca Rodríguez de Evan. Pero la coyuntura resulta entonces demasiado tardía¹⁴.

5. CONCLUSIONES

El análisis y la interpretación expuestos permiten avanzar en el conocimiento de la obra, entender mejor su origen, las acciones que se llevaron a cabo y cómo y por qué nos han llegado de esta forma en nuestros días.

A manera de balance, se han podido establecer las siguientes conclusiones:

1. La obra *La Heroína* formó parte de la colección de pintura de los marqueses de Falces. Se conservó en el castillo de Marcilla, donde permaneció durante el siglo XX decorando el salón principal, a diferencia de otras obras de la colección que fueron trasladadas a Madrid, quizá por sus dimensiones.
2. El título atribuido a la obra la identificaba como representación de la famosa escena de la protección del castillo de Marcilla (1516) por Ana de Velasco, esposa de Alonso Carrillo de Peralta, I marqués de Falces. Sin embargo, del análisis detallado del lienzo se deduce que no hay nada, más allá de la inscripción «AVNQVE MUERTA / VIVE» sobre el sepulcro que ocupa la zona central del lienzo, que relacione la escena representada con ese tema.
3. La heráldica representada y una profunda revisión iconográfica permiten redescubrir la obra como un lienzo alegórico elaborado como homenaje póstumo de Carlos de Lannoy (1487-1527), destacado miembro de la nobleza flamenca, artífice de la derrota francesa y la captura de Francisco I de Francia en la batalla de Pavía. Por las variantes heráldicas, la obra parece ser encargo de una rama lateral de los Lannoy, la de los señores de Santes y Molembaix.
4. La obra debió de incorporarse al patrimonio de los marqueses de Falces tras el matrimonio (1596) de Ana María de Peralta, V marquesa de Falces, con Jacques de Croÿ, conocido desde entonces como Diego de Croÿ y Peralta, marqués de Falces, cuya madre pertenecía a la rama de los Lannoy señores de Molembaix.

¹⁴ Especial agradecimiento a Roberto Ciganda por su ayuda en el estudio de los árboles genealógicos y los procesos judiciales familiares del marquesado de Falces.

5. El 1682 Diego Antonio de Croÿ y Peralta, VI marqués de Falces, muere sin descendencia y se abre una crisis sucesoria. Esta se resuelve a favor de otra rama que, sin vinculación flamenca alguna, descendía directamente del primer marqués de Falces y de su esposa Ana de Velasco. El nuevo titular era además menor de edad y sus derechos eran disputados por sus parientes. Un conjunto de cuadros heredados y carentes de valor histórico y familiar para la familia fueron entonces resignificados para poner de relieve los derechos del nuevo marqués y su vinculación con los héroes fundadores de la stirpe.¹⁵

6. LISTA DE REFERENCIAS

Referencias archivísticas

Archivo de Museo de Navarra. Correspondencia 1978.
 Archivo de Museo de Navarra. Correspondencia 1979.
 Archivo de Museo de Navarra. Correspondencia 1983.
 Archivo Institución Príncipe de Viana. Legajo 51 carpetilla 8 1968
 Archivo Real y General de Navarra. Consejo Real de Navarra. Proceso 060037. 1682.
 Archivo Moreno, IPCE, Ministerio de Cultura y Deporte. 03557_A; 03556_A; 03558_A; 03555_A

Bibliografía

Aureo y Calicó. Subasta numismática. S.L. Lote 964. Subasta Online 351. (2020, septiembre, 17) Recuperado de <https://aureocalico.bidinside.com/es/lot/29168/1639-felipe-iv-amberes-jetn-dugniolle/>
 Fernández de Alcalde (1929). La Casa de Falces con grandeza en el Reino de Navarra. La Esfera, pp 20-21.
 Garrido-Landívar, E. (2012). *Castillo de Marcilla: pasado, presente y futuro*. Ulzama Digital.
 Van Veen, O. (1624). *Emblemata, sive, Symbola a principibus, virise ecclesiasticis [SIC] ac militaribus ali isque usurpanda: Deuses ou emblemes poru princes, gens d'Eglise, gens de guerre, & aultres*. Bruselas.

¹⁵ Me gustaría agradecer su dedicación y disponibilidad al personal del Museo de Navarra, del Servicio de Patrimonio Histórico y del Archivo Real y General, sin ellas investigar sería mucho más difícil e infinitamente más aburrido.