

*Los Austrias y el poder: la imagen en el siglo XVII**

ENCARNACIÓN DE LA TORRE GARCÍA

La imagen es una figura, una ficción, una representación figurativa que vacía el cuerpo mortal del rey y lo sustituye por un cuerpo místico [...] el rey es verdaderamente su imagen y detrás de ella hay solamente agazapado un hombre de carne mortal, un ser corriente.»

(LISÓN TOLOSONA, 1991).

Antes de la aparición de los medios de comunicación actuales (TV, prensa, fotografía...), la creación de la imagen de un monarca era tarea básica de humanistas, poetas y artistas que debían dar a conocer y desarrollar una nueva iconografía áulica capaz de transformar en imágenes «entendibles» los conceptos teóricos de la Monarquía Absoluta, idea que empieza ya a fraguarse en las cortes europeas durante el Renacimiento y tomando como base claramente no sólo el mundo clásico, sino también la reciente herencia medieval, ya que como trataremos de demostrar posteriormente, las grandes celebraciones barrocas son una evolución de las medievales. Este hecho se da en toda Europa, si bien las tradiciones de cada país llevan a resultados visualmente distintos en los que también influyen los artistas contratados, ya que diferentes eran los métodos de autores como Tiziano (creador de la imagen de Carlos V), A. Moro (que ideó la imagen de Felipe II que siguieron posteriormente todos sus sucesores), Velázquez (máximo publicista de Felipe IV), etc. En general, todos los grandes artistas de la época fueron «utilizados» para crear una imagen utópica del monarca, dechado de virtudes y cualidades que, mayoritariamente, nada tenía que ver con la verdadera imagen. Un buen ejemplo es el recientemente expuesto por Brown al tratar de interpretar el «Felipe IV en pardo y plata» (National Gallery de Londres)¹ y que en su época resultaría un perfecto modelo de imagen oficial, irreal pero eficaz e impresionante al espectador.

* Trabajo basado en la conferencia de la autora en la Facultad de Ciencias de la Información en el Seminario de la asignatura «Ideología y Comunicación Social».

Así entramos de lleno en lo que Maravall llamó «*objetivos sociopolíticos del empleo de medios visuales*»² durante el Barroco y que no es más que el uso que el rey hace de su propia imagen para hacerse presente ante sus súbditos, potencias extranjeras (ya sean aliadas o enemigas), etc., lo que requiere poner en práctica una amplia panoplia estratégica en la que tanto la imprenta como los medios visuales (retratos, esculturas, medallas, grabados...) desempeñan un papel muy importante que últimamente está siendo revisado, pues hasta ahora se le había dado poca importancia debido, entre otros factores, a una mentalidad muy asentada y desarrollada por unos pocos «*intelectuales oficiales*»³ que usaron su poder de comunicación durante todo el siglo XX para mostrarse indiferentes o despreciar (equivocadamente, sin duda) las posibles influencias estéticas y sociales de los modernos medios de comunicación de masas, alegando que son productos estandarizados (grabados, monedas...)

Umberto Eco⁴, en una obra ya clásica, recopiló en un peculiar «*cahier de doleances*»⁵ los rasgos negativos que se atribuyen en este sentido a los medios de masas y que podríamos resumir en:

1. Los «*mass media*» se dirigen a un público heterogéneo, que no tiene conciencia de sí mismo como grupo social caracterizado y se rigen por unas «*medias de gustos*» que evitan las soluciones originales y las renovaciones de sensibilidad.

2. Al difundir una cultura homogénea destruyen las características propias de cada grupo étnico.

3. Están sometidos a la «*ley de la oferta y la demanda*» ya que dan al público lo que desea o le sugieren lo que deben desear.

Pero también debemos explicar que gran parte del «*misterio*» que envuelve a la obra de arte del pasado, se debe sobre todo a que ya en cada época artística el original goza de gran estima ya que, básicamente, el arte es una mercancía de lujo que favorecía tanto al creador como el espectador, convirtiéndolos en «*privilegiados*»⁶. Esto es fácilmente documentable si consultamos los anales de

¹ La obra mencionada cuyo autor es Velázquez, fue recientemente expuesta en España junto con otras grandes obras de la época, en la exposición celebrada en el Museo del Prado: «*Velázquez, Rubens y Van Dyck, pintores cortesanos del siglo XVII*» (17 diciembre 1999-5 marzo 2000).

² Maravall, J. A.: *La cultura del Barroco*. Edit. Ariel, Barcelona, 1981 (1975).

³ Entre estos «*intelectuales oficiales*» estaría encabezando la lista Ortega y Gasset, pero también deberíamos incluir a numerosos historiadores de arte, que ignorando en sus obras o clases (en el caso de los profesores) este nuevo uso del arte, han favorecido el que surjan nuevas generaciones que desprecian todo aquello que relaciona el arte con la publicidad, la historia, el cine, etc.

⁴ Eco, U.: *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*. Edit. Lumen, Barcelona. 1968, pp. 47-50. (El autor ha recibido recientemente el premio —entre otros muchos— Príncipe de Asturias de las Letras 2000.)

⁵ Término utilizado por J. A. Ramirez, a cuya obra *Medios de masas e Historia del Arte*. Edit. Cátedra, Madrid, 1992 remitimos por creerla de gran importancia en lo referente al tema aquí tratado.

⁶ La situación y el contexto que rodea a la obra de arte durante el Barroco español han sido muy bien estudiadas por Morán Turina y Portús en la obra *El arte de mirar: la pintura y su...* Madrid, 1997.

la cinematografía histórica y en el caso español un perfecto ejemplo de lo dicho sería la película de Imanol Uribe titulada «El Rey pasmado» (1992)⁷.

Pero, volvamos al tema que nos ocupa; el modelo de representación de los Habsburgo españoles se basó en la mezcla de la clásica sobriedad de los Trastámara con la tradición borgoñona, llena de exquisito lujo simbólico y fue que introducido oficialmente por Carlos I, a través primero de la educación del príncipe Felipe (para lo que escribió personalmente las directrices en las que debía basarse) y luego de su modo de representación. Como dijo Tolosona, la corte austríaca tan amante de las artes plásticas «*intentó hacer de sí misma una obra total de arte*»⁸.

Emblemas, empresas, jeroglíficos, divisas, atributos, símbolos, alegorías, etc., van a ser los vehículos más usados para crear y difundir la nueva imagen:

EMBLEMA: (Dic.: Fig. simbólica acompañada de leyenda explicativa). En el siglo XVII son el equivalente de los jeroglíficos egipcios que para los humanistas del Renacimiento eran la máxima expresión de una sabiduría escondida. Por tanto, puede pertenecer a una sociedad entera, siempre que sea capaz de interpretarlo.

EMPRESA (o DIVISA): (Dic.: Símbolo o figura enigmática, aunque nunca humana). Pertenece o representa sólo a una persona o familia y deriva de la cultura caballeresca.

JEROGLÍFICO: (Dic.: Escritura o expresión difícil de descifrar). En el Siglo de Oro el jeroglífico es un auténtico emblema; es decir, una pintura que esconde una intención moralizante. Ej: los jeroglíficos de Valdés Leal.

ATRIBUTO: Objetos (reales o imaginarios) que hacen reconocible a un personaje. Ej: una pequeña iglesia en la mano de un santo hace referencia a una fundación.

SÍMBOLO: Figura o imagen usada como signo de una cosa, siempre que señalemos que, en principio, ésta es abstracta (virtud, vicio, etc.).

ALEGORÍA: Es la personificación humana acompañada de atributos, de una virtud, ser colectivo...

DIFERENTES IMÁGENES REALES

LA IMAGEN MITOLÓGICA. No fue sólo aprovechada por los reyes, si no además por el círculo que le rodeaba y que poseía mayor o menor poder, en busca de una imagen proyectable adecuada y mitificadora de sí mismos. Aun-

⁷ Basada en la obra de G. Torrente Ballester del mismo título. Esta película muestra con bastante acierto como era la vida cortesana y popular diaria durante el siglo XVII español, y aunque se le podrían hacer algunos reproches más o menos importantes, creemos que es lo suficientemente significativa y de ahí que lo reseñemos.

⁸ Lisón Tolosona, C.: *La imagen del rey*. Edit. Espasa Calpe, Madrid, 1992.

que eso sí los dioses mayores eran exclusivos de la monarquía. Ej.: En las exequias celebradas por Felipe IV en la ciudad de México, se identifica al rey con 4 héroes griegos (Jasón, Jano, Teseo y Prometeo) y con el rey Tarquinio Numa romano a la vez que se identifica a sus antepasados. Así, Fernando el Católico fundó España como Rómulo fundó Roma, Carlos V unió las coronas de España y Alemania como Tacio unió a sabinos y romanos, Felipe II y Numitor fueron gobernantes prudentes y Felipe III y Pomponio fueron ambos piadosos.

La llegada de los Borbones al poder no variaría mucho esta idea y la imagen mitológica no será cuestionada hasta finales del siglo XVIII.

LA IMAGEN SIMBÓLICA: EL SOL. Aunque solemos relacionar a este símbolo con la corona francesa y principalmente con Luis XIV, la imagen del príncipe solar es común a todas las monarquías europeas modernas y en España su uso más habitual será en emblemas políticos y jeroglíficos festivos. Hay 3 razones que explican su éxito como símbolo:

1. Es un astro cargado de connotaciones positivas ya desde la Antigüedad y que se identifica con la divinidad (Ej.: el Ra egipcio).
2. Es único en su género y aunque sufre eclipses momentáneos y se oculta todas las noches, siempre permanece. También el Ave Fénix.
3. Las propiedades del sol son las que se esperan de un monarca absoluto de la E. Moderna: omnipresencia, liberalidad, equidad, justicia de dones, pureza de su cuerpo...
4. Otra razón en el caso español es que era «un Imperio donde nunca se ponía el sol»; es decir, el rey como el sol, brillaba permanentemente en sus territorios

Hay 2 ventajas muy importantes para escogerlo como símbolo regio:

1.^a NEXO ENTRE EL PRÍNCIPE Y DIOS: El sol además de representar al poder político y divino y dependiendo de la audacia del artista, puede representar al rey como imagen de Dios o ministro suyo.

2.^a ADECUACIÓN PARA EL MOMENTO CLAVE: A través de su ocaso y su eclipse se identifica con el crucial momento de la monarquía, que es aquel en que se produce la muerte del rey y su sucesión en el trono.

LA IMAGEN DINÁSTICA. El sol y el Ave Fénix eran símbolos perfectos para representar a la institución de la monarquía ya que los príncipes se suceden unos a otros pero hay un único rey que significa la institución además de la dinastía. Este tipo de imagen dinástica fue muy impulsada, sobre todo en Hispanoamérica por la distancia existente entre el rey y sus colonias.

El símbolo de la dinastía austriaca es EL ÁGUILA (de los Borbones será la flor de lis) y su signo de identidad la humillación ante el Viático, siguiendo una leyenda hecha por los apologistas de la Casa de Austria, según la cual es el fun-

dador de la dinastía conde Rodolfo de Habsburgo, el 11 en hacerlo allá por el siglo XIII. Todos sus descendientes le imitaron en uno u otro momento.

LA IMAGEN DE LA REINA. El símbolo más utilizado para representarla es la luna por su vinculación con el sol a modo de matrimonio. Se destaca sobre todo su papel de compañera y colaboradora y se potencian los roles de garantizadora de la sucesión y regente. Si en el rey se potencia su exclusividad, en la reina se respeta a la persona concreta y en el caso de los Austrias, la iconografía potencia una imagen impoluta que roza la santificación. Luego, con los Borbones llegará la feminización y se relegan las virtudes religiosas y se potencia su formación ilustrada (siglo XVIII).

Los accesorios más usados son:

MESA: Según Gallego⁹ es atributo de majestad y justicia, pues casi nunca aparece en retratos «plebeyos» y puede ser de 2 tipos:

De trabajo: Y sobre ella, objetos relacionados con la lectura o la escritura que son señal de autoridad e intelectualidad.

De justicia: Ej.: «Retrato de Felipe II» de Tiziano (Prado).

Hay 2 maneras de representar la mesa: vestida (con fundas, tapices,... telas siempre ricas) o desnuda como es habitual con Carlos II. Se hace para mostrar la riqueza de los materiales y cuando lleva leones es también una alegoría.

POSE: Normalmente se hace una visión de arriba a abajo y al revés. En España, el rey suele aparecer de pie (no en la vejez) y suele llevar un papel en la mano que indica actividad personal. Actitud estatuaría y casi divina fuera de toda contingencia; es decir, muestra total de impasibilidad que es uno de los atributos de la majestad real.

RELOJ: Desde la Edad Media es símbolo de Templaza y Velázquez suele darle forma de torre lo que equivale a Justicia. En el siglo XVII representa el tiempo que se va y la muerte que viene. Algunos autores como Tiziano lo usan para indicar una profesión y otros como A. Cano aluden al concepto de «el tiempo que se detiene en la Historia». Además el reloj como objeto en sí tiene gran valor y es signo de riqueza.

ESPEJO: (Muy usado por Carreño en sus representaciones de Carlos II). Al igual que el reloj, tiene varios significados como el de Prudencia (Ripa), aunque lo más habitual es que se emplee como símbolo de la Verdad como sucedía ya en la Antigüedad o de desengaño ante el reflejo de la propia imagen: «*El espejo cambia de apariencia según quién lo mira, pero sin cambiar de esencia*». Además en esta época en que el mundo de la superstición domina la vida cotidiana el príncipe ha de ser el *espejo de su pueblo y de sus costumbres*. Ej.: las obras de Carreño en que representa a Carlos II **vestido de negro** como

⁹ Gallego, J.: *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Edic. Aguilar, Madrid, 1972. (1968).

exige la etiqueta española, por lo que podría pasar por cualquier caballero español, pero **de pie**, junto a una **mesa** de pórfido sostenida por **leones** (= valor) y ante un **espejo** de **águilas heráldicas**. ¡ESTO ES UN AUTENTICO PROGRAMA ICONOGRÁFICO!

CORTINA: Simboliza Grandeza y se suele representar de 2 modos:

- Cortinaje de fondo: Cierra el espacio y sirve de marco.
- Cortina de primer plano: Separa al retratado del espectador creando un espacio imaginario.

También es empleado para crear alternativas de luz y sombra como en Velázquez.

SILLÓN: Es típico de la Casa de Austria y fue introducido por A. Moro. Signo de alto rango pues «*el personaje que se apoya en él tiene derecho a emplearlo como asiento, si le place*»(Gallego)¹⁰. Hay que recordar que el uso de asientos estaba muy reglamentado en España y de este periodo parte la frase hecha de «dar la silla».

ANIMALES: Hay 2 que aparecerán con gran asiduidad:

1. **EL PERRO:** (Caza). En la corte de los Austrias, la caza es un deporte exclusivo del rey y unos pocos privilegiados que le acompañan. Con los Borbones pasará a ser una distracción lúdica de las clases privilegiadas en general.

2. **EL CABALLO:** Aparte de ser un ejercicio regio exclusivo (como la caza) simboliza un trono ambulante. Hay 2 posturas que son las más frecuentes:

- Al paso: El más adecuado para representar a las reinas.
- En corveta: Es un saludo impuesto al animal que simboliza el Poder, la Destreza y la Majestad heroica.

BELLEZA DEL PERSONAJE: En un periodo en que los Habsburgo son los dominadores del mundo, sus peculiares características físicas van a ser símbolo de la majestad personificada en un rostro humano.

OTROS: Guantes, espada, peinado, joyas, sombrero, pañuelo, etc. En el caso español es resaltable la significativa ausencia de la columna y la balastrada, símbolos que sí aparecerán en las representaciones de otras cortes europeas.

¹⁰ Gallego, J.: *Ibidem*. En la E. Moderna, pero heredado del Medievo, el uso de la silla estaba tan estructurado como la clases sociales. Así, por ej: en la iglesia eran los hombres los que se sentaban delante mientras la mujer solía quedarse en la parte trasera de la iglesia y solo las pertenecientes a las clases altas podían sentarse durante la celebración eucarística, aunque siempre en asientos más humildes que los varones.

FORMACIÓN DE LA IMAGEN HABSBURGICA: CARLOS V Y FELIPE II

Las representaciones de los reyes son una clara demostración de hasta que punto a partir del Renacimiento se tiene en cuenta la gran importancia y eficacia de la imagen como instrumento de propaganda. En el caso español, poetas, artistas y literatos crearon la imagen pública de Carlos V basándose en la mezcla del caballero medieval cristiano y César clásico, a través de una campaña perfectamente planeada, utilizando también un lenguaje gráfico a veces sencillo y claro, y otras complejo y simbólico destinado a los más cultos. El rey de España y emperador del Sacro Imperio Germánico es presentado ante sus súbditos y contemporáneos como el salvador de la cristiandad (relacionado con la cruzada medieval) al enfrentarse a turcos y protestantes, justificando así su poder y la hegemonía de su Casa en los asuntos europeos frente a otras casas reales y príncipes.

Podríamos citar muchos ejemplos que demuestran el planeamiento de esa imagen, pero nos remitiremos a dos casos muy claros como son la enseña personal del emperador y la obra de Tiziano:

- El distintivo de D. Carlos, el llamado «Plus Ultra» es una enseña inventada en 1516 por el italiano Luigi Marliano, cuando Carlos aún era duque de Borgoña y es designado para ser rey de España. Como bien explica Martín González, tiene un significado heroico, derivado de los propósitos de Ulises de navegar más allá del Estrecho de Gibraltar. D. Carlos hace suya la metáfora del célebre Píndaro de dirigirse —Ad Hércules columnas— y sobrepasarlas, entregándose a nuevas navegaciones que tienen una clara explicación si recordamos el reciente descubrimiento de América. Fácilmente podemos deducir la intencionalidad geopolítica que implicaba todo un programa de expansión.
- Los encargos del emperador al célebre artista italiano Tiziano entre 1548 y 1551 siguen claramente una pauta, tanto estética como simbólica, fácilmente deducibles en obras como el «Retrato de Carlos V en Mühlberg», el «Retrato de la emperatriz Isabel», «La Gloria», etc. Son obras destinadas a ensalzar al príncipe cristiano que ahora se convierte en árbitro de los asuntos religiosos y es adulado como el único capaz de garantizar la paz y el orden dentro del Estado.

También debemos a Carlos V la introducción en la emblemática española de otros símbolos que pasarían luego a sus sucesores y que son tan conocidos que rápidamente se identifican aún hoy con la persona o idea que representan:

El Toisón de Oro. La orden del Toisón fue fundada en 1429 por Felipe III el Bueno con un marcado aire medieval caballeresco y siendo sus grandes maestros desde el principio los duques de Borgoña. Gracias a la boda entre Ma-

ría de Borgoña y Maximiliano de Habsburgo (abuelos paternos de Carlos V), el patronato pasó a la Casa de Austria y con la llegada de Carlos al trono hispánico a la corona española.

En el collar del Toisón destaca el vellocino de oro que es símbolo de pureza al tiempo que recuerda la hazaña de los argonautas enlazando así con la mitología clásica.

El águila bicéfala. Procedente de Julio César al unir su insignia personal con la de su rival Pompeyo; su color negro era señal de luto por los romanos muertos en el transcurso de la guerra civil. Posteriormente la enseña se convirtió en símbolo de los emperadores tanto occidentales como orientales. Mitológicamente está asociada con Júpiter y también es signo de victoria y ejemplo a seguir por sus hijos para que remonten el vuelo hacia lo alto, tras ella.

Las dos dinastías más importantes de la época (Habsburgo y Valois) tratan de representar, por encima de las demás, la idea del Imperio apelando ambas a ser descendientes directos de Carlomagno y del más antiguo linaje de Troya; pero, sin duda, es en Carlos V en quién los artistas de fines del Renacimiento mejor pudieron aplicar todo el repertorio redescubierto de la antigüedad clásica.

Iconográficamente, todas sus representaciones pueden agruparse en 2 grupos:

1. Juvenil, con cabellera larga tapándole las orejas, lampiño o rasurado.
2. Adulto, con pelo corto y barba, probablemente para disimular su progmatismo.

Pero el verdadero creador de la imagen de la Casa de Austria, según coinciden todos los investigadores del tema, es Felipe II, con quién muchos de los tópicos planteados en la propaganda de su padre se consolidan, pasando de hacerse un difuso arte de corte a convertirse en auténtico arte de Estado, siendo supervisado directamente por el soberano y que abarcará campos muy variados que van desde el control de su propia imagen hasta el patronazgo de construcciones emblemáticas como El Escorial, bibliotecas¹¹, etc. Tras la aparición de la imprenta, Felipe II y toda su corte tuvieron una relación ambivalente con las publicaciones impresas. Bouza¹² explicó muy bien cuales son los motivos que llevan al rey a acercarse a este nuevo método de comunicación:

¹¹ Muchas son las contradicciones que existen en torno a esta rama de la cultura en tiempos del Rey Prudente. Si bien hoy conocemos su gran pasión por los libros, gracias a la fabulosa biblioteca de El Escorial, creada y financiada por él, no es menos cierto que en su época la mayoría de los fuegos, piras y hogueras que constituían una de las partes más hermosas y populares de las grandes celebraciones públicas se alimentaban con viejos manuscritos y libros. Ej.: En 1592 con motivo de la llegada del rey Felipe II a la ciudad, el regimiento vallisoletano compró aproximadamente 100 libras de libros viejos (unos 50 kg.) para ser quemados durante las fiestas. Anécdota extraída del libro de F. Bouza «Imagen y Propaganda». Edit. Akal, Madrid, 1998.

¹² Bouza, F.: *Ibidem*.

1. Nuevo modo de ejercicio de poder sobre los territorios y sus habitantes.
2. Gran uso de libelos y panfletos que caracterizarán la rebelión de los Países Bajos o la sucesión de Portugal.
3. Tratarán de usarlo para asegurar la homogeneización religiosa del Imperio (católica claro).

Si su padre, el emperador, había tratado de elaborar su imagen pública basándose en conceptos clásicos y medievales derivados de los Imperios romano y de Carlomagno, Felipe II basó su imagen pública en torno a la religión, mostrándose ante sus súbditos y enemigos como el único árbitro posible para solucionar los múltiples problemas religiosos que vivía Europa.

La imagen de fraile-rey con la que ha pasado a la historia, no fue la única que tuvo este hombre, pues los retratos de sus primeros años como rey o aún príncipe, le muestran como un joven bien vestido, bondadoso y deseoso de emprender la misión para la que había nacido, pero también sabemos que era un joven juerguista al que numerosas veces su padre tuvo que tratar de corregir. Son años en los que autores como Tiziano o Moro le presentan como un joven caballero elegantemente vestido y engalanado. Obras que luego serán enviadas a Londres durante las negociaciones para su boda con la reina María Tudor de Inglaterra.

La idea habsbúrguica de la majestad, basada en una imagen fría, impenetrable, austera¹³, emblemática y antipsicológica es fijada ahora (aunque se esbozara antes) y será heredada por todos los reyes de la Casa de Austria. Como bien dice Sánchez-Cantón «durante su reinado, los dos mejores retratistas de aquel tiempo, Tiziano y Moro, orientaron nuestra pintura, si no se prefiere decir que la cimentaron. Sus cuadros, en particular sus retratos, fueron las hojas que formaron el libro abierto para la lección diaria de Sánchez-Coello, de Pantoja, de Velázquez, de Mazo, de Carreño... Aprendieron de ellos actitudes, composición, enfoque del natural; hasta recursos técnicos nada externos: los fondos grises inconcretos de Velázquez, vense antes en Pantoja, y antes en Sánchez-Coello y antes en Moro... Los ejemplos no se agotarían fácilmente, que de tal modo se entretujan nuestro arte y nuestra historia. Descubre aquel aspectos que ésta oculta...»¹⁴.

Luego, los Borbones optarán por una imagen mucho más glamurosa.

Un momento clave en la retratística de Felipe II serán los momentos que giran en torno a su aspiración al trono portugués. Habitualmente se presenta al monarca como «Buen Pastor», pues el rey es capaz a ojos de sus súbditos de recobrar la oveja perdida y añorada durante tanto tiempo y que según escribió el licenciado Cepeda en 1580 «andaba cerca de la boca del león rabioso para

¹³ La monarquía hispánica siempre se ha caracterizado por la falta de los tradicionales emblemas reinos como son la corona y el manto, tan tradicionales en otras monarquías europeas como la inglesa.

¹⁴ Sánchez-Cantón, F. J.: *Los retratos de los Reyes de España*. Edic. Omega.1948, p. 129.

tragársela... y así, oyendo sus balidos y clamores, la misericordia infinita volvió por ella y la pone ahora sobre los hombros de su majestad...»¹⁵.

Pocos príncipes del siglo XVI estuvieron tan atentos como Felipe II a los términos en que se difundía la imagen monárquica y a la reputación de las personas reales; afirmación que no podríamos ampliar sobre sus propios herederos, ya que sus sucesores (habsbúrguicos) mostraron poco interés por controlar su imagen ante el pueblo. ¡Claro, si no se ocupaban de gobernar que era su verdadero trabajo, como íbamos a esperar que se ocuparan de esto! Como ya mencionamos anteriormente, gran parte de la política propagandística desplegada por Felipe II consistió en mostrarle como el auténtico Defensor de la Fe, por encima incluso de su propio padre y legitimando así su imperio particular en el que «nunca se ponía el sol». De ahí que fueran numerosas las ocasiones en que el rey recurrió a los grabados por su facilidad de reproducción y bajo coste, para mostrar la imagen que a él le interesaba, ya que como decía Juan de Zabaleta¹⁶, lo importante era que numerosas imágenes retratasen a los reyes y estuviesen por todas partes, aunque no todas fueran de «pincel o buril elegante».

DESARROLLO DE LA IMAGEN HABSBURGICA: FELIPE III, FELIPE IV Y CARLOS II.

Aunque ya no es habitual seguir considerando a Felipe III como el primero de los Austrias menores, lo cierto es que su reinado (el más corto que hubo entre los ss. XVI y XVII) sigue siendo poco conocido y prejuicado malo, aunque no culturalmente, ya que fue una época de gran esplendor.

Según los comentarios literarios de sus coetáneos, Felipe III era un hombre pequeño, rubio, de ojos azules y labios gruesos pero de inteligencia mediocre, muy piadoso y de frágil salud. Aficionado al juego, era buen jinete y cazador pero poco preparado para el mando político. De ahí, probablemente, que la imagen que nos ha llegado de él no sea la de un guerrero o un gran jurisprurista, como sus antecesores, sino la de un rey que basa toda su fuerza en sus virtudes como la Prudencia, la Justicia, etc. Se puede decir que su imagen escondía el siguiente mensaje: el rey es bondadoso con los más débiles, la paz es fruto de su inmensa justicia y su poder para dirigir al pueblo le viene de Dios y de su obediencia a la Fe.

Su pintor de corte más representativo fue Pantoja de la Cruz, cuya técnica pictórica, muy minuciosa, nos sitúa en un momento de transición artística por la importancia que le concede a la luz y a los fondos de paisaje y que culminará con la aparición del gran genio del siglo XVII artístico, Diego de Silva Velázquez.

¹⁵ Cita extraída de Checa Cremades, F.: *Plus Ultra Omnis Solisque Vias. La imagen de Carlos V en el reinado de Felipe II*. Cuadernos de la Fundación Universitaria Española. Madrid, 1988.

¹⁶ J. Zabaleta fue autor de una obra muy famosa en su época llamada *Errores celebrados* (1653), reeditada por Espasa Calpe en 1972.

El caso de Felipe IV es bien distinto, ya que si hay un reinado bien conocido en la Edad Moderna española es éste, gracias al interés despertado por dos de las figuras que le rodearon y consideradas fundamentales en el siglo XVII, cada una en su campo, como son el Conde-duque de Olivares en política y Velázquez en las artes.

Al igual que ya sucediera con su padre, el retrato regio se aleja (aunque no lo abandona) de la semblanza guerrera que nos mostraban las obras con armadura y que tan importantes habían sido en la formación del retrato de Estado, para mostrar una imagen más cortesana y refinada. Felipe IV trató de acercar su imagen a la de su abuelo Felipe II, relegando a su padre, y son muchas las ocasiones en que coinciden en el modo de ser representados (a caballo, vestidos de negro, etc.).

Velázquez fue el Pintor de Corte de Felipe IV desde 1623, retratándole a lo largo de su vida más de 15 veces y a él le debemos algunas de las mejores obras de arte de todos los tiempos de sobra conocidas, pero a este rey también le inmortalizaron otros artistas como Pedro de Villafranca, famoso grabador de la época y que hizo un grabado del rey conmemorando la finalización del Panteón Real (última obra que aún estaba inacabada en El Escorial) tan bella y de tan alta calidad que recorrió gran parte de Europa y fue muy reutilizada a lo largo de todo el siglo. Ambos autores introducirán en su obra las características del pleno Barroco artístico con decoraciones suntuosas, lenguajes simbólicos, vuelta a la mitología clásica y todo ello con un gran y aparente naturalismo.

Otros autores de gran calidad que tuvieron la oportunidad de inmortalizar a la figura regia fueron Rubens, Montañés, Maino, etc.

Carlos II fue el último rey español perteneciente a la Casa de Austria y el resultado de múltiples matrimonios consanguíneos, cuyas consecuencias no podían esconderse en los retratos oficiales. El último Austria español era un hombre débil, enfermizo y defectuoso.

El autor que mejor reflejó al «irretratable» rey fue Juan Carreño de Miranda, que siguió al pie de la letra los cánones impuestos por sus antecesores, por lo que poco puede resaltarse de sus obras que no se haya dicho ya de todos los anteriores.

OTRAS MANIFESTACIONES DEL PODER

Iniciándose en el siglo XVI, pero teniendo su máximo desarrollo en el XVII, hoy podemos afirmar que el mejor método propagandístico que tuvo la realeza española de este periodo para difundir la imagen de príncipe virtuoso y ejemplar gobernante, fueron las celebraciones públicas en las que interviene directamente con su presencia o indirectamente, como en el caso americano, dónde a pesar de que los monarcas quedaban muy lejos y nunca serán vistos en persona, su figura siempre fue fundamental, gracias sobre todo a la labor propa-

gandística de los virreyes que nunca eclipsaron la constante presencia simbólica del rey en la sociedad.

Nacimientos, bodas, coronaciones, fallecimientos, etc., eran vividos por el pueblo con tal intensidad, que a veces pareciera que se trataba de un acontecimiento verdaderamente familiar, pero realmente son celebraciones que emanan del poder y se organizan con unas funciones e intenciones bien definidas; así como unos elementos que siempre coinciden: la calle se transforma con tapices, adornos, arcos triunfales, obeliscos con emblemas simbólicos, etc.

Son fiestas ocasionales ya que el amplio presupuesto que se les dedica hace imposible que se produzcan con más asiduidad, y al igual que la propia sociedad se organizan en forma piramidal, pues incluyen actos muy restringidos como representaciones teatrales para la Corte y actos más callejeros como las procesiones-cortejo, en la que hay arquitecturas efímeras, arcos triunfales, mascaradas, etc. Son por tanto, espectáculos que ponen una teatralidad desbordada al servicio de una causa civil o religiosa y una manera de exhibir el poder y la preeminencia social. La importancia que se le dará a los torneos, ballets, entradas triunfales, recibimiento de embajadores, etc., quedará reflejado en el gran número de libros imprimidos para conmemorar estos acontecimientos y que describen minuciosamente la arquitectura, pintura, decorados, trajes y demás elementos.

Eran obras concebidas para pasar a la posteridad como monumentos a la magnificencia regia y solían ser financiadas bien por el Estado, bien por las ciudades que acogían la celebración. Pero para que estas celebraciones cumplieran su función propagandística era necesario dotar de contenidos ideológicos a las estructuras efímeras construidas con maderas y telas, para lo que eran ornamentados con pinturas, esculturas, dibujos, jeroglíficos, poemas... que representaban o transcribían el significado de dicha celebración. Así, si nos referimos al ceremonial funerario de la Casa Real española, concluiremos que su verdadera función era la de impresionar al pueblo a través de una exhibición de grandeza, espectacularidad y lujo, falsos pero muy aparentes y con ricos programas iconográficos llenos de símbolos, alegorías y mitologías que eran elementos complementarios dirigidos a la minoría intelectual, a la vez que creaban un halo de misterio de cara al sencillo ciudadano que impresionaba aún más si cabe.

Las fuentes de las que bebe el festival barroco hasta crear una especie de enciclopedia de símbolos universal, son básicamente 3: los libros de caballería renovados, las imágenes del Sacro Imperio del cristianismo y los mitos e historias clásicas.

Y aunque no se reduce a ellos, centraremos nuestro pequeño resumen representativo en dos de las posibles manifestaciones aúlicas que hemos mencionado: entradas triunfales y exequias reales.

1. LAS ENTRADAS TRIUNFALES. Una de las obligaciones del soberano español era la de viajar, aunque se limitaron básicamente a la península y a excepción de Carlos V y Felipe II, rara era la vez que visitaban alguno de

sus territorios europeos; de las tierras americanas sólo se puede decir que jamás fueron visitadas por un monarca español durante los tres siglos que permanecieron bajo su dominio. Según la tradición, el Rey debía tomar posesión física de sus reinos, prestando juramento de fidelidad a los fueros (cuando éstos existían) del territorio, lo que conllevaba en cada viaje una recepción con mayor o menor boato, según las posibilidades económicas de la ciudad.

Heredada del Medievo, la entrada triunfal puede ser definida como el momento en que un soberano hacía su entrada solemne en una ciudad o villa y tomaba posesión de ella. Como bien explicó Strong¹⁷, el clero, los magistrados, la burguesía y los miembros de las cofradías recibían al gobernante a las puertas de la ciudad y le conducían al centro. A fines del siglo XV, sin embargo, la entrada se transforma en un ritual que abarcaba a toda la sociedad, junto con sus instituciones. Siempre se iniciaba con un gesto de lealtad por parte de la ciudad con la entrega oficial de sus llaves y se seguía con un intercambio de regalos; luego, el príncipe garantizaba los derechos y privilegios de los ciudadanos, gesto que se repetía más tarde con el clero al llegar a la iglesia principal o catedral. Los ciudadanos veían pasar una larga procesión encabezada por el rey bajo palio y seguido de sus funcionarios estatales, la nobleza, la aristocracia, el clero, etc. Ya en el siglo XVI, este tipo de bienvenida se vuelve más compleja con la introducción de representaciones callejeras.

Mientras no surjan datos que demuestren lo contrario, Alfonso V el Magnánimo, rey de Aragón, fue el primer monarca de la historia de España que realizó una entrada triunfal en Castel Nuovo en 1443 y el primer libro que nos describe una entrada real fue publicado, sin autor ni fecha de edición, tras una visita de Fernando el Católico a Sevilla.

En referencia a los Habsburgo españoles, se conservan ejemplos (gráficos o literarios) de muchas entradas reales, lo que ha permitido a diversos investigadores estudiar peculiaridades, semejanzas y diferencias entre ellas. Así, la entrada triunfal que hizo Carlos V en Burgos en 1520 sería usado como modelo a imitar posteriormente, aunque en realidad será un libro escrito por Juan Calvete de la Estrella y que narra el viaje del príncipe Felipe por Alemania el que será utilizado como fuente para el repertorio empleado en el siglo XVI. Es este un periodo en el que las entradas triunfales organizadas por ciudades como Génova, Amberes y Constantinopla superarán con creces a las de las ciudades peninsulares. Sin embargo y aunque Europa vive por entonces su época de gran esplendor en este campo, Felipe II mostró poco interés por este tipo de espectáculos y trató de imponer su estilo sobrio, austero y económico. Así, cuenta la historia que sus dos últimas esposas fueron recibidas con muchas ceremonias, pero pocos arcos y menos aún mitologías, aunque el Rey nunca se mostró en contra del empleo (moderado) de los dioses paganos como comparsas de esas entradas. Pero no sería lícito olvidar sus años de juventud, en los que sí gustaba de este tipo de celebraciones y, sobre todo, su entrada triunfal en Lisboa tras

¹⁷ Strong, R.: *Arte y Poder*. Alianza edit., Madrid, 1988 (1973).

proclamarse rey de Portugal, momento en que no tuvo ningún reparo en, como se dice normalmente, «tirar la casa por la ventana».

Felipe III empezó su reinado prohibiendo los tres arcos triunfales que Madrid preparaba para su entrada en 1598, pero acabado el luto por la muerte de su padre, ya no pondrá pegos a las celebraciones que le prepararon ciudades como Zaragoza, Barcelona, Denia, Valladolid, etc. Luego, durante el reinado de Felipe IV, las entradas reales (ya poco les quedaba de triunfales) fueron numerosas y vivirán una gran transformación que conllevaba menos monumentos y más cortejos, mascaradas, desfiles más complejos...; es decir, se deja un poco de lado la solemnidad para dar más protagonismo a la fiesta en sí. Es por entonces cuando cobran mayor importancia los fuegos artificiales y los ejercicios de lucimiento para la nobleza, como los juegos de cañas, toros, torneos, etc. Por último, también en el reinado de Carlos II hubo brillantes entradas reales como las que sirvieron para recibir a sus dos esposas, María Luisa de Orleans y Mariana de Neoburgo.

2. LAS EXEQUIAS REALES. Si las gloriosas entradas triunfales dieron trabajo a numerosos artesanos y artistas, mucho más lo hicieron los entierros de personas pertenecientes a la Familia Real. En un país tan profundamente católico como la España barroca, los fallecimientos regios podían llegar a ser calificados como conmemoraciones, ya que como dice un refrán castellano, «a Rey muerto, Rey puesto». Es decir, la muerte de un rey conllevaba la proclamación y posterior coronación del príncipe heredero, por lo que las celebraciones se sucedían durante días, semanas o incluso meses. El protocolo para exequias reales recomendaba hacer una especie de «retrato de la vida regia» en el que se resaltara al fallecido, destacando aquellos hechos que resumieran su vida o sus virtudes. Las exequias reales, al igual que el resto de espectáculos que giran en torno a la Corte, permitían competir entre ellos a grandes artistas. Ej.: Francisco Pacheco (suegro y maestro de Velázquez) participó en la construcción del catafalco que la ciudad de Sevilla erigió a la muerte de Felipe II.

Los sepulcros españoles de los ss. XV y XVI, como la Cartuja de Miraflores en Burgos y la Capilla Real de Granada, se habían caracterizado por ser obras independientes del resto de la arquitectura, muy ornamentadas y con el elemento en común de representar al difunto, variando sólo la postura y los rostros que tienden a ser auténticos retratos. Pero con la llegada de Carlos V se abandona ese tipo de sepulturas y surge la idea de hacer un panteón familiar, que será llevada a cabo por Felipe II y Felipe IV. Si a Felipe I el Hermoso (fundador de esta dinastía en España) su viuda, D.^a Juana la Loca, le brindó el más romántico y ajetreado sepelio que se pueda imaginar, aunque no el más propio de un rey y sus sepulturas son uno de los mejores ejemplos del Renacimiento español funerario, con Carlos V y Felipe II los sepulcros reales toman un aire austero, que rápidamente desaparecerá con sus sucesores, ya que durante el siglo XVII, la pompa, ostentación y suntuosidad fueron los parámetros generales a seguir por la Casa de Austria, probablemente para disimular su decadencia.

La lista de entierros reales incluye también los de las reinas, príncipes herederos, infantes... por lo que su número no es pequeño (podríamos citar más de catorce ejemplos en dos siglos) y hay que resaltar que el cambio de dinastía en el siglo XVIII con los Borbones no supuso un abandono de tales celebraciones; si no más bien lo contrario, por lo que las exequias de reyes como Felipe V, Luis I, Fernando VI y hasta Carlos III no son más que imitaciones de la dinastía anterior, que conservan hasta los aspectos emblemáticos tan importantes y característicos del XVII, pero ya anacrónicos en el XVIII.

Las velas y cirios son elemento básico de todo funeral como emblema del alma que no se apaga y de la luz de Cristo (hasta fines del XV era costumbre colocar una vela encendida en la mano de los moribundos, como aparece en muchos cuadros dedicados a la muerte de la Virgen). Otros elementos que no podían faltar son las colgaduras negras de terciopelo o paño, con orlas de oro y plata (o simplemente amarillas y blancas) en unión con los leones heráldicos de España y las calaveras, emblema aquí y entre los aztecas, de muerte y eternidad juntos. Además nunca faltaban numerosas telas pintadas que representaban, como ya hemos dicho, los sucesos más destacados de su vida y reinado y que se colgaban a lo largo y ancho de las iglesias.

Felipe II, siguiendo la voluntad de su padre de construir un panteón familiar (es uno de los motivos fundamentales para su creación, pero no el único) erigió el Monasterio de El Escorial y a partir de 1586, acabada ya la basílica se van instalando los féretros en la ubicación designada y se instaura un reglamento litúrgico ideado por el propio Rey, con un calendario que señalaba los aniversarios y la manera de celebrarlos. Luego, en el siglo XVII, la ostentación y el lujo nunca serán suficientes para que cada óbito sea el más espectacular de los celebrados. En 1693, Carlos II emitió una cédula para tratar de recortar gastos en lutos reales y su viuda, la reina Mariana, trató de ponerla en práctica en los funerales de su difunto marido en 1700, al ordenar que se moderaran los gastos de estas celebraciones.

Entre los más suntuosos monumentos funerarios erigidos en España destacaríamos el de la reina Isabel de Borbón en los Jerónimos de Madrid, en 1645¹⁸, los de Zaragoza dedicados al príncipe Baltasar Carlos (muerto en esta ciudad y heredero de Felipe IV) y el de Felipe IV, en el convento de la Encarnación de Madrid, en 1665.

En Hispanoamérica, la distancia que separa a los reyes de las colonias y los numerosos problemas marítimos de la época que hacían totalmente improbable su visita, hace que se potencie sobre todo lo demás, la imagen de la monarquía española como institución. Y el momento clave de la institución monárquica es, sin ninguna duda, la muerte del rey pues es cuando se destaca su capacidad para sucederse y perpetuarse, evitando así perturbaciones sociales. La lealtad del pueblo conlleva en tales circunstancias, el elogio del fallecido y la exaltación esperanzada del sucesor, aunque en ambos casos las cualidades y virtudes re-

¹⁸ Díaz de la Carrera: «Pompa, funeral, honras y exequias...» Madrid, 1651. (Biblioteca Nacional).

señadas, poco o nada tienen que ver con la realidad. Además, es una constante en las exequias reales, tanto del continente como de las colonias, recordar por medio de pinturas, esculturas o referencias literarias, a los antepasados dinásticos, convirtiendo así cada sepelio real en una verdadera apoteosis familiar. En todos los casos, los personajes son exaltados y asemejados con figuras mitológicas que representan sus virtudes.

Entre los numerosos catafalcos levantados en Hispanoamérica, destacaremos los realizados a la muerte de Felipe IV y en concreto el que financió la ciudad de México, expuesto en la catedral.

No cabe duda que después de lo expuesto en este artículo, nos encontramos ante un mundo tan nuevo como poco estudiado hasta ahora, el arte al servicio de la propaganda real. Aquí nos hemos centrado en un período y en una dinastía concreta, pero este estudio podría a otras monarquías, válidos, y sobre todo a otras épocas, pues aunque es a partir de la aparición de la imprenta cuando este fenómeno se hace más visible, puede decirse que ya desde la Antigüedad, el hombre con poder, lo ha usado para hacerse conocido y valorado por los demás. Pero todo esto implicaría un estudio mucho más largo y complejo, del que nuestro artículo sólo sería una pequeñísima aportación o como se suele decir una piedra de las tantas que forman una montaña.

BIBLIOGRAFÍA

- BOUZA, F.: *Imagen y Propaganda. Capítulos de historia cultural del reinado de Felipe II*. Edic. Akal, S. A., 1998.
- BOUZA, F., y SANTIAGO, E.: «Grabar la Historia, grabar en la Historia.» Catálogo de la exposición «Los Austrias. Grabados de la Biblioteca Nacional». Biblioteca Nacional y Julio Ollero Editor, Madrid, 1993. pp. 13-23.
- BROWN, J.: «Pintores en la Corte: Velázquez, Rubens y Van Dyck». *Arte*. Año I, n. II, enero 2000, Arlanza edic. S. A., Madrid, pp. 38-43.
- CHECA CREMADES, F.: *Plus Ultra Omnis Solisque Vias. La imagen de Carlos V en el reinado de Felipe II*. Cuadernos de la Fundación Universitaria Española, Madrid, 1988. pp. 55-80.
- DÍEZ BORQUE, J. M.: «Fiesta y teatro en la Corte de los Austrias». Catálogo de la exposición «Fiesta y teatro en la Corte de los Habsburgo y los Austrias». Museo Municipal de Madrid, 1994.
- GALLEGO, J.: «Aspectos emblemáticos en las Reales Exequias españolas de la Casa de Austria». *Goya*, nn. 187-188. Madrid, pp. 120-125.
- GALLEGO, J.: *Visión y Símbolos en la Pintura española del Siglo de Oro*. Edic. Aguilar, 1972 (1968).
- GONZÁLEZ DE ZARATE, J. M.: «Las claves emblemáticas en la lectura del retrato barroco». *Goya*, nn. 187-188, Madrid, pp. 53-62.
- LISÓN TOLOSÓN, C.: *La imagen del Rey*. Edit. Espasa Calpe, Madrid, 1992.
- MARAVALL, J. A.: *La cultura del Barroco*. Edit. Ariel, Barcelona, 1981 (1975).
- MÍNGUEZ CORNELLES, V.: *Los reyes distantes*. Publicacions de la Universitat Jaume I. Diputació de Castelló, 1995.

MORÁN TURINA, M. A., y PORTUS, J.: *El arte de mirar: la pintura y su ...* Madrid, 1997.

RAMÍREZ, J. A.: *Medios de masas e Historia del Arte*. Edit. Cátedra., Madrid, 1992.

SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: *Los retratos de los reyes de España*. Edic. Omega, S. A., Madrid, 1948.

STRONG, R.: *Arte y Poder*. Alianza edit., Madrid, 1988 (1973).