

POTESTAS

Revista de Estudios
del Mundo Clásico e Historia del Arte



POTESTAS



REVISTA DE ESTUDIOS
DEL MUNDO CLÁSICO E HISTORIA DEL ARTE

COMITÉ EDITORIAL

EDITA

Departamento de Historia, Geografía y Arte. Universitat Jaume I

DIRECCIÓN

Inmaculada Rodríguez Moya

SECRETARÍA

Oskar J. Rojewski
Core Ferrer Alcantud

COORDINACIÓN EDITORIAL

Eva Calvo

CONSEJO EDITORIAL

Linda Báez Rubí (Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Autónoma de México)
Josep Benedito Nuez (Universitat Jaume I)
Juan Chiva Beltrán (Universitat de València)
Eike Faber (Universität Potsdam)
Christiane Kunst (Universität Osnabrück)
Víctor Mínguez (Universitat Jaume I)
Carles Rabasa Vaquer (Universitat Jaume I)
Inmaculada Rodríguez Moya (Universitat Jaume I)
Mirosława Sobczyńska-Szczepańska (Uniwersytet Śląski w Katowicach)

CONSEJO ASESOR

Jaime Alvar (Universidad Carlos III de Madrid)
Pedro Barceló (Universität Potsdam)
Giulia Baratta (Università di Macerata)
Alain Bègue (Université de Poitiers)
Philippe Bordes (Université de Lyon 2)
Peter Burke (Emmanuel College, University of Cambridge)
Elena Castillo Ramírez (Universidad Complutense de Madrid)
Fernando Checa Cremades (Universidad Complutense de Madrid)
Rosa María Cid López (Universidad de Oviedo)
Jaime Cuadriello (Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Autónoma de México)
Peter Eich (Universität Freiburg)
Yolanda Fernández Muñoz (Universidad de Extremadura)
Juan José Ferrer Maestro (Universitat Jaume I)
Paola Galetti (Università di Bologna)
David Hernández de la Fuente (Universidad Complutense de Madrid)
Nikolas Jaspert (Universität Heidelberg)
Juan Monterroso Montero (Universidade de Santiago de Compostela)
Alfredo Morales Martínez (Universidad de Sevilla)
José Manuel Nieto Soria (Universidad Complutense de Madrid)
José Javier Ruiz (Universidad de Murcia)
Flocel Sabaté i Curull (Universitat de Lleida)
Rosa Sanz Serrano (Universidad Complutense de Madrid)
John Scheid (Collège de France)
Miguel Ángel Zalama (Universidad de Valladolid)

REDACCIÓN, ADMINISTRACIÓN Y SUSCRIPCIÓN

Departamento de Historia, Geografía y Arte
Facultad de Ciencias Humanas y Sociales
Universitat Jaume I. Campus del Riu Sec
Avda. Sos Baynat, s/n. 12071 Castellón de la Plana. España
potestas@uji.es
Teléfono: 964 72 9633 - Fax: 964 72 9633

El envío de originales se realizará a través del Open Journal Systems: <http://www.e-revistas.uji.es/>
Open Journal Systems (OJS) es una solución de software libre desarrollado por el Public Knowledge Project (PKP) <http://pkp.sfu.ca>

© Del texto: los autores y las autoras, 2022

© De esta edición: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2022

IMAGEN DE CUBIERTA: Luca Giordano atribuido (?), proyecto del retrato equestre de Felipe IV de Rubens/
Diego Velázquez, dibujo a pluma, final del siglo XVII(?), Viena, Colección Friedrich Polleroß.

INDEXACIÓN EN REVISTAS: DOAJ, CIRC EC3metrics – grupo B, RESH – grupo C, Dialnet, DICE – grupo C, INDICES CSIC, Latindex, Redib, MIAR, Dulcinea, RACO, Regesta Imperii, Sello de calidad de la FECYT, EBSCO, SCOPUS

ISSN: 1888-9867 e-ISSN: 2340-499X

DOI Revista: <http://dx.doi.org/10.6035/Potestas>

DL: CS 240-2010



Reconeixement-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-SA 4.0)
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

ÍNDICE

DAVID SERRANO ORDOZGOITI (Universidad Complutense de Madrid) <i>Le Roi Soleil: filosofía y política en la imagen plástica del emperador Publio Licinio Galieno (253-268)</i>	7
MELANIA SOLER MORATÓN (Universidad de Murcia) <i>Retratos de piedad, retratos de poder: las representaciones devocionales de Isabel I de Castilla y de su heredera, Juana I, y su simbología pública</i>	25
AITANA FINESTRAT MARTÍNEZ (Universidad Autónoma de Barcelona) <i>El espíritu de la Contrarreforma. Sor Hipólita de Jesús a través de sus cartas</i>	51
ANDRÉS HERRAIZ LLAVADOR (Universitat de València) <i>El Sacrificio de Isaac de Jerónimo Jacinto de Espinosa, modelo del arte religioso contrarreformista valenciano</i>	75
SALVADOR LIRA (Centro de Actualización del Magisterio, Zacatecas) <i>El sol en virgo: ritual y emblemática en las fiestas de beatificación a Sebastián de Aparicio en la Ciudad de México</i>	99
FRIEDRICH POLLEROß (Universität Wien) <i>Virtus Coronata Ex Augustissima Et Serenissima Domo Austriaca Et Hispana. El retrato ecuestre como símbolo de la Casa de Austria</i>	131
<i>„Virtus coronata ex augustissima et serenissima domo Austriaca et Hispana“. Das Reiterporträt als Herrschaftszeichen der Habsburger</i> ...	171
<i>Currícula de los autores</i>	199
<i>Revisores de este número</i>	203
<i>Contribuciones para Potestas</i>	205
<i>Submissions to Potestas</i>	209
<i>Beiträge für Potestas</i>	213
<i>Números publicados</i>	219
<i>Colección Biblioteca Potestas</i>	221

LE ROI SOLEIL: FILOSOFÍA Y POLÍTICA
EN LA IMAGEN PLÁSTICA DEL EMPERADOR
PUBLIO LICINIO GALIENO (253-268)

LE ROI SOLEIL: PHILOSOPHY AND POLITICS
IN THE PLASTIC IMAGE OF THE EMPEROR
PUBLIUS LICINIUS GALLIENUS (253-268)

DAVID SERRANO ORDOZGOITI¹
Universidad Complutense de Madrid
<https://orcid.org/0000-0001-6710-9850>

Recibido: 03/10/2020 Evaluado: 20/11/2020 Aprobado: 25/03/2021

RESUMEN: Durante los dos períodos del reinado del emperador Galieno, primero asociado con su padre Valeriano (253-260) y, después, en solitario (260-268), la institución imperial desarrolló, en consonancia con la delicada situación dinástica, un programa plástico adecuado al público con el que quería conectar y de acuerdo con los mensajes que quería desarrollar: estabilidad, prosperidad y autoridad. En el presente artículo explicaremos los detalles de la plástica de Galieno a través de sus 21 retratos actualmente reconocidos, analizando sus atributos y estadísticas más interesantes.

Palabras clave: Imagen del poder, plástica, Galieno, neoplatonismo, siglo III

1. El presente trabajo está financiado por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, según Resolución de 25 de septiembre de 2017, de la convocatoria de ayudas para contratos predoctorales para la formación de profesorado universitario de 22 de diciembre de 2016.

ABSTRACT: During the two periods of Emperor *Gallienus*' reign, first in association with his father Valerian (253-260) and then alone (260-268), the imperial institution developed, in line with the delicate dynastic situation, a plastic programme suited to the public it wanted to connect with and in accordance with the messages it wanted to develop: stability, prosperity and authority. In this article we will explain the details of *Gallienus*' plastic art through his 21 currently recognised portraits, analysing his most interesting attributes and statistics.

Key words: Image of power, plastic art, *Gallienus*, Neoplatonism, 3rd century

INTRODUCCIÓN

La imagen plástica constituye uno de los elementos de análisis de la autorrepresentación imperial más completos y significativos de todo el mundo romano. Aunque más escasos que los ejemplos de la numismática, los retratos imperiales en bulto redondo nos aportan más datos que las monedas y nos permiten estudiar mejor cómo los emperadores construían su imagen en tres dimensiones, auténtica punta de la lanza para llegar a todas las partes del Imperio, sustituyendo a su propia persona en conmemoraciones evergéticas locales, ceremonias religiosas o incluso en la memoria privada de las clases altas de Roma y de todo el orbe.² A diferencia de la imagen literaria, construida a *posteriori*, la elaboración de los tipos imperiales obedecía a la voluntad y la acción del emperador en persona y su *entourage* administrativo, político, artístico y filosófico. Los talleres oficiales e incluso los provinciales jugaban un papel fundamental en la difusión práctica de esta imagen. Sin embargo, los destinatarios de estas representaciones podían ser de muy diversos tipos, desde el propio círculo de confianza del emperador hasta el último ciudadano del Imperio en la provincia más remota, pasando por toda una serie de grados medios: altos funcionarios, élites locales, sacerdotes, militares, clase media local, etc.³ Por ello los mensajes que la imagen

2. Según Klaus Fittschen, de los 25-30.000 retratos romanos hallados hasta la fecha entre la República tardía y finales del siglo III d.C., tan solo 4-5.000 (16-16,6%) de ellos corresponden a retratos de los emperadores y sus familiares cercanos. KLAUS FITTSCHEN: «Methodological Approaches to the Dating and Identification of Roman Portraits», en Barbara Borg (ed.): *A Companion to Roman Art*, Chichester & West Sussex: John Wiley & Sons, 2015, p. 52. Su importancia, aun así, resulta decisiva.

3. DIETRICH BOSCHUNG: «Zur Portraitdarstellung der Kaiser des Gallischen Sonderreichs», en Thomas Fischer (ed.): *Die Krise des 3. Jahrhunderts n. Chr. und das Gallische Sonderreich*, Wiesbaden: Reichert, 2012, pp. 85-96; M. GEIGER: *Gallienus*, Frankfurt am Main: Peter Lang Edition, 2013, pp. 248-249; D. RÖSSLER: «Das Kaiserporträt im 3. Jahrhundert», en Gerda von Bülow y Klaus-Peter Johne (eds.): *Gesellschaft und Wirtschaft des Römischen Reiches im 3. Jahrhundert. Studien zu ausgewählten Problemen*, Berlin: Akademie Verlag, 1993, p. 322; KARL STROBEL: *Kaiser Traian: eine Epoche der Weltgeschichte*, Regensburg: Friedrich Pustet, 2010, p. 441.

imperial vehiculaba debían ser lo suficientemente claros para que todos estos colectivos los comprendiesen sin problemas, ya fuese reduciendo gradualmente su complejidad o construyendo diversos niveles de lectura según el público destinatario, lo que no siempre resultaba evidente en la práctica. Durante el siglo III, el breve reinado de muchos emperadores hizo cada vez más difícil que su imagen en bulto redondo se difundiera y se recibiera ampliamente por todo el Imperio, mientras que, en los demás tipos de soporte, como la moneda, el desarrollo estilístico e iconográfico continuó sin perturbaciones y dio lugar a una variedad mucho mayor de tipos.⁴

LA IMAGEN PLÁSTICA DE GALIENO EN CONJUNTO

Conocemos en la actualidad hasta 21 retratos diferentes del emperador Galieno identificados con cierta seguridad⁵ y atribuibles a varios tipos y períodos de su reinado. Las piezas se componen esencialmente de cabezas para estatuas de diversas tipologías,⁶ la mayoría, unas 13 (62%), son piezas exentas, algunas de ellas realizadas para ser insertadas en bustos⁷ y otras en estatuas colosales del propio emperador.⁸ Otros 6 ejemplos (29%), en cambio, se

4. M. GEIGER: *Gallienus*, p. 249; KLAUS-PETER JOHNE ET AL. (ed.): *Die Zeit der Soldatenkaiser: Krise und Transformation des Römischen Reiches im 3. Jahrhundert n. Chr. (235-284)*, Berlin: Akademie Verlag, 2008, pp. 76-77.

5. La lista completa, elaborada por el autor a partir de MARIANNE BERGMANN: *Studien zum römischen Porträt des 3. Jahrhunderts nach Christus*, Bonn: R. Habelt, 1977, pp. 47-59; KLAUS FITTSCHEN: «Das Bildnis des Kaisers Gallien aus Milreu: Zum Problem der Bildnistypologie», *Madriider Mitteilungen (Mainz)* 34, 1993, pp. 210-227; B. HAARLØV: «A contribution to the iconography of the emperor Gallienus», en KAREN ASCANI ET AL. (eds.): *Studia romana in honorem Petri Krarup septuagenarii*, Odense: Odense University Press, 1976, pp. 113-121., es la siguiente: Tipo I o Samtherrschaftstypus: Berlin - Staatliche Museen zu Berlin SK423 (R114); Copenhague - Ny Carlsberg Glyptotek 3388; Roma - Musei Capitolini S360; Roma - Musei Capitolini S487; Yorkshire - Castle Howard; Tipo II o Alleinherrschartypus: Roma - Museo delle Terme 644 (variante Terme); Bruselas - Musées Royaux d'Art et d'Histoire A3558 (Terme); Colonia - Colección privada (Terme); Desconocido - Mercado de arte 1984, 75 (Terme); Roma - Musei Capitolini S2572 (Terme); Roma - Mercati di Traiano 98 (Terme); Roma - Museo Torlonia 604 (Terme); Paris - Louvre MA512 (Terme); Paris - Louvre MA1223 (Terme); Lagos - Museu Municipal Dr. Jose Formosinho 1418 (variante Lagos); Roma - Palazzo del Quirinale, Sala delle Quattro Stagioni SM5071 (Lagos); Columbia, Missouri - University of Missouri, Museum of Art and Archaeology 62.46 (Lagos reelaborado de Nerón III); Tipo III: Paris - Louvre MA1041 (variante II Louvre); Copenhague - Ny Carlsberg Glyptotek 832 (II Louvre); Roma - Palazzo Altemps 8633 (II Louvre); Roma - Palazzo delle Assicurazioni Generali (II Louvre). Por otro lado, en cambio, conocemos casi 40 ejemplares (64,4% del total) que alguna vez se han relacionado en la historiografía con el emperador, pero que hoy están considerados como dudosos o directamente rechazados, provenientes de Alejandría, Atenas, Copenhague, Florencia, Ginebra, Leiden, Mantua, Múnich, Nápoles, Ostia, Palermo, París, Praga, Roma, San Petersburgo, Toulouse, Torino, Venecia y Viena, entre otras colecciones públicas y privadas.

6. Para la utilización de estas tipologías en el siglo III cfr. recientemente M. CADARIO: «Storie di statue. Aspetti delle strategie e forme di rappresentazione imperiale nel III secolo d.C.», en EUGENIO LA ROCCA, CLAUDIO PARISI PRESCICCE Y ANNALISA LO MONACO (eds.): *Letà dell'angoscia Da Commodo a Diocleziano (180-305 d.C.)*, Roma: Musei Capitolini, 2015, pp. 85-91.

7. Como es el caso de Roma - Museo delle Terme 644.

8. Como, por ejemplo, en las cabezas provenientes de Copenhague - Ny Carlsberg Glyptotek 3388 y 832.

encuentran montados sobre bustos modernos mientras que tan solo 2 (9%), hacen lo propio sobre bustos antiguos aún conservados.⁹ El material utilizado para su confección es en todos los casos el mármol, que se diferencia en esta ocasión por su proveniencia: en 3 ejemplos se trata de mármol lunense (14%),¹⁰ mientras que contamos con un ejemplo de mármol itálico (5%, la pieza Lagos - Museu Municipal Dr. Jose Formosinho 1418) y otro más de mármol griego (5%, Roma - Museo Torlonia 604), sin especificar más detalles que podrían ayudarnos en una interpretación más precisa de los talleres y canteras involucrados.¹¹ Las dimensiones de las piezas son variadas y reveladoras. Las medidas más habituales para la cabeza y el cuello oscilan entre los 0,3 y 0,4 m., con 9 ejemplos (43%), mientras que por debajo y por encima de estas medidas conservamos 2 (9%)¹² y 5 (24%) ejemplos respectivamente,¹³ lo que nos indica un claro predominio de los retratos de tamaño natural, con una presencia también significativa de retratos para estatuas colosales, útiles en contextos públicos o para ambientes privados muy cercanos al poder imperial. Atendiendo a la proveniencia de los retratos, comprobamos cómo la mayoría de ellos, hasta 13 ejemplos (62%), provienen directamente de Roma, de los cuales en algunos casos conocemos su contexto arqueológico¹⁴ mientras que en otros lo hemos perdido completamente; 3 ejemplares más (14%) provienen probablemente de Italia,¹⁵ mientras que otros 3 (14%) fueron hallados en las provincias romanas de Egipto, Lusitania y Asia Menor.¹⁶ A raíz

9. Los dos bustos antiguos, Roma - Musei Capitolini S487 y París - Louvre MA1041, nos permiten realizar un estudio más detallado de los atributos utilizados por el emperador en el cuerpo de los tipos escultóricos empleados.

10. Son los casos de Roma - Museo delle Terme 644, Roma - Musei Capitolini S481 y Roma - Musei Capitolini S360.

11. En muchos casos el dato del material junto al de la proveniencia de la pieza nos puede dar una idea de la proveniencia del mármol, pero, como demuestra el ejemplo Roma - Museo Torlonia 604, no podemos hacer una correlación directa sin un análisis exhaustivo previo de la pieza por parte de los responsables de las diversas colecciones. En cuanto al ejemplo Copenhague - Ny Carlsberg Glyptotek 3388 podríamos suponer la utilización de mármol griego u oriental, pero de nuevo nos encontramos con el mismo problema antes descrito.

12. Los ejemplos de Roma - Mercati di Traiano 98 y Lagos - Museu Municipal Dr. Jose Formosinho 1418 se acercan considerablemente a las dimensiones naturales, pero se quedan en unos escasos 0,29 m.

13. Desconocemos las dimensiones exactas de 5 de los retratos analizados: Desconocido - Mercado de arte 1984, Roma - Palazzo del Quirinale, Sala delle Quattro Stagioni SM5071, Roma - Museo Torlonia 604, Bruselas - Musées Royaux d'Art et d'Histoire A3558 y Roma - Palazzo delle Assicurazioni Generali.

14. En la mayoría de los casos las piezas provienen de contextos antiguos públicos, como son el caso de Roma - Museo Torlonia 604, proveniente de la 3ª milla de la vía Apia o de Roma - Palazzo delle Assicurazioni Generali, hallada posiblemente en la 9ª milla de la misma vía, en la villa suburbana de Galieno en la zona; Roma - Museo delle Terme 644, proveniente de la *Aedes vestae* en el Foro romano; Copenhague - Ny Carlsberg Glyptotek 832, hallada en 1869 cerca de las termas de Caracalla; o París - Louvre MA1223, encontrada en las ruinas de la *Domus Aurea* neroniana, muy probablemente realizada para decorar alguna de las estancias de las superiores termas de Trajano, del mismo modo que la anterior pieza podría adornar alguna sala de las de Caracalla.

15. Yorkshire - Castle Howard; Bruselas - Musées Royaux d'Art et d'Histoire A3558; y Berlín - Staatliche Museen zu Berlin SK423 (R114).

16. Respectivamente Columbia, Missouri - University of Missouri, Museum of Art and Archaeology 62.46; Lagos - Museu Municipal Dr. Jose Formosinho 1418; y Copenhague - Ny Carlsberg Glyptotek 3388.

de estos resultados podemos comprobar cómo Roma sigue siendo, en época de Galieno, el centro de la autorrepresentación imperial en bulto redondo, muy por encima en número de ejemplares de otras urbes importantes, como Milán, Tréveris o Antioquía, de las que no podemos acreditar con seguridad ningún retrato oficial del emperador hasta el momento.

Un elemento fundamental para el análisis de la imagen del poder en bulto redondo es la observación de los atributos de los retratos imperiales. En las cabezas y en aquellos bustos que conservan su integridad desde la antigüedad podemos adivinar elementos que la casa imperial, a través de los distintos talleres oficiales, desean mostrar al público para el que están dirigidos estos elementos de poder. Por ejemplo, hasta en 3 cabezas del emperador adivinamos su originaria función como *capite velato* a través de los restos sin trabajar que quedan en la parte posterior de las piezas,¹⁷ lo que nos indica su primigenia función religiosa, muy probablemente destinadas al cul-

Los posibles contextos antiguos son diferentes: los ejemplos de Egipto y Asia Menor (posiblemente talleres de Esmirna o Pérgamo) VAGN POULSEN: *Les portraits romains. 2: De Vespasien à la Basse-Antiquité*, Copenhague: Glyptothèque Ny Carlsberg, 1974, nr. 175; CORNELIUS C. VERMEULE: *Roman imperial art in Greece and Asia Minor*, Cambridge, Mass: Belknap Press of Harvard University Press, 1968, pp. 312, 404 provienen posiblemente de emplazamientos públicos, dado su tamaño colosal, mientras que el lusitano tiene una clara vocación privada, procedente de la villa de Milreu en Faro, encontrado en 1880 junto a otros dos retratos imperiales (de, presumiblemente, un total de 7): el de Agripina *Minor* y el de Adriano, ambos hoy conservados en el Museo Arqueológico y Lapidario Infante D. Henrique de Faro. Según García-Bellido y Fittschen, el retrato de Galieno sería originario de un taller proveniente de Roma, mientras que Gonçalves prefiere ser cauto e indicar Italia como área de importación de la cabeza. JOSÉ MARÍA ÁLVAREZ MARTÍNEZ ET AL. (ed.): *Lusitania romana: origen de dos pueblos = Lusitania romana: origem de dois povos*, Mérida: Gobierno de Extremadura, Consejería de Educación y Cultura, 2015, p. 308; ALEXANDRA CHAVARRÍA ARNAU: «Villas en "Hispania" durante la Antigüedad tardía», en ALEXANDRA CHAVARRÍA ARNAU, JAVIER ARCE y GIAN PIETRO BROGILO (eds.): *Villas tardoantiguas en el Mediterráneo Occidental*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2006, p. 24; C. FABIÃO: «145. Cabeça de Galieno», en ANTÓNIO CARVALHO y LÍVIA CRISTINA COITO (eds.): *Lusitânia Romana, origem de dois povos*, Mérida: INCM, 2015, p. 271; KLAUS FITTSCHEN: «Das Bildnis des Kaisers Gallien aus Milreu», pp. 210, 226; ANTONIO GARCÍA-BELLIDO: *Esculturas romanas de España y Portugal*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1949, p. 38 n° 29; LUIS JORGE RODRIGUES GONÇALVES: *Escultura romana em Portugal: uma arte do quotidiano*, Mérida (Badajoz): Museo Nacional de Arte Romano, 2007, pp. 45, 107; THEODOR HAUSCHILD, FELIX TEICHNER (eds.): *Milreu: Ruínas*, Lisboa: Instituto Português do Património Arquitectónico, 2002, pp. 45-46; VASCO DE SOUZA: *Corpus signorum Imperii Romani: Corpus der Skulpturen der römischen Welt. Portugal*, Coimbra: Instituto de Arqueologia da Faculdade de Letras de Coimbra, 1990, nr. 127.

17. Columbia, Missouri - University of Missouri, Museum of Art and Archaeology 62.46 es el único ejemplo, reelaborado, de estatua con una segura función religiosa, debido al evidente trabajo posterior para inserción de un velo. F. SMITH: «Ritratto di Gallieno, I tipo», en EUGENIO LA ROCCA, CLAUDIO PARISI PRESCICCE y ANNALISA LO MONACO (eds.): *Letà dell'angoscia Da Commodo a Diocleziano (180-305 d.C.)*, Roma: Musei Capitolini, 2015, p. 364 indica que Roma - Musei Capitolini S360 podría ser una estatua *capite velato*, gracias a la somera elaboración de la parte posterior del cráneo, y A. M. McCANN: «2 Head of Gallienus», en KURT WEITZMANN (ed.): *Age of Spirituality: Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*, Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 1979, pp. 9-10, asegura lo mismo para Roma - Museo delle Terme 644, gracias a los restos en la espalda derecha, contestado por F. SMITH: «Ritratto di Gallieno, variante del II tipo», en EUGENIO LA ROCCA, CLAUDIO PARISI PRESCICCE y ANNALISA LO MONACO (eds.): *Letà dell'angoscia Da Commodo a Diocleziano (180-305 d.C.)*, Roma: Musei Capitolini, 2015, p. 365, quien asegura que los restos pertenecen al borde de un *balteus* para sostener una espada, hoy desaparecida, lo que asignaría el retrato a una función más de tipo heroico-militar, como parece ser con más probabilidad. Cfr. DA I, 664-666 y GRAZIA SETTE: *L'abbigliamento*, Roma: Quasar, 2000, pp. 61-62. *H.A. Gal.* 16.4-6 nos cuenta que el emperador portaba con frecuencia un

to imperial en Roma y en las diferentes provincias del Imperio. La función religiosa también se adivina en 2 retratos de diferente época¹⁸ que portan el *strophion*,¹⁹ una suerte de corona anular radiada típica de los soberanos asimilados a *Ἥλιος*/Sol y de los sacerdotes de su culto (Fig 1 y 2).²⁰ Muy similar a la diadema helenística,²¹ este atuendo en la estatuaria de Galieno

gemmato balteo, pero, por lo visto en este ejemplar, nos encontraríamos ante un *balteus* poco decorado. La *Historia Augusta* quizás, exagere en este sentido.

18. Son los de Copenhague - Ny Carlsberg Glyptotek 3388 y París - Louvre MA1223. El primero presenta un *strophion* más sencillo que el del segundo, que conserva bandas torsas a lo largo de todo el volumen de la prenda, pero los dos presentan de manera evidente los foros que albergaban en metal los rayos que conformaban la corona radiada, FLEMMING JOHANSEN: *Roman portraits: catalogue: Ny Carlsberg glyptotek*, Copenhagen: Ny Carlsberg glyptotek, 1994, p. III, 124-125; KATE DE KERSAUSON (ed.): *De l'année de la guerre civile (68-69 après J.- C.) à la fin de l'Empire 2*, vol. 2, Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1996, p. II, 484-485 no 228. Otros emperadores del siglo III representados con *strophion* son Cómodo (Museo delle Terme, Roma), Caracalla (Palazzo Medici Riccardi, Florencia), Alejandro Severo (Costanza) y Gordiano III (Florencia). También existen retratos de múltiples sacerdotes con *strophion* relacionados con los cultos de Helios, Apolo o Asclepio durante el siglo III, provenientes de las provincias de *Acaya* (Atenas - Museo Arqueológico Nacional 349 y 448 y Atenas - Museo de la Acrópolis 1353) o *Asia* (París - Louvre MA4710, Selçuk - Depósito de San Juan M. 60/17, Vienna - Kunsthistorisches Museum I 818 e Izmir - Museo 525), algunos de ellos portando un *strophion* de varias bandas y corona de laurel, G. COLUGNATI: «Ritratto di sacerdote», en EUGENIO LA ROCCA, CLAUDIO PARISI PRESCICCE Y ANNALISA LO MONACO (eds.): *Letà dell'angoscia Da Commodo a Diocleziano (180-305 d.C.)*, Roma, Musei Capitolini, 2015, p. 402; G. COLUGNATI, «Ritratto di sacerdote», p. 403; JALE İNAN, ELISABETH ALFÖLDI-ROSENBAUM: *Roman and early Byzantine portrait sculpture in Asia Minor*, London: The British Academy, 1966, nr. 174, 180 y 238; KATE DE KERSAUSON (ed.): *De l'année de la guerre civile (68-69 après J.- C.) à la fin de l'Empire. 2*, vol. 2, pp. 400-401 n° 184 y 484-485 n° 228; F. PAJNO: «Ritratto di sacerdote di Helios-Sol», en EUGENIO LA ROCCA, CLAUDIO PARISI PRESCICCE Y ANNALISA LO MONACO (eds.): *Letà dell'angoscia Da Commodo a Diocleziano (180-305 d.C.)*, Roma: Musei Capitolini, 2015, p. 410; M. R. PERRELLA: «Ritratto di sacerdote», en EUGENIO LA ROCCA, CLAUDIO PARISI PRESCICCE Y ANNALISA LO MONACO (eds.): *Letà dell'angoscia Da Commodo a Diocleziano (180-305 d.C.)*, Roma: Musei Capitolini, 2015, pp. 402-403.

19. Plinio el Viejo (*Nat.* 21.2) utiliza la palabra *strophium* para diferenciarlo de las coronas utilizadas en sacrificios y honores militares. La misma palabra se utilizaba en la antigüedad para designar otra prenda femenina empleada para sostener los senos a modo de *fascia pectoralis* (*DA I*, 1536) GRAZIA SETTE: *Labbigliamento*, pp. 63-64.

20. KATE DE KERSAUSON (ed.): *De l'année de la guerre civile (68-69 après J.- C.) à la fin de l'Empire 2*, vol. 2, pp. 484-485 n° 228 y 571.

21. Ya en época helenística existían diademas tubulares, como la del Antíoco III del Louvre, o incluso también radiadas, como las que aparecen en algunas acuñaciones de Ptolomeo III (282-222 a.C.), Ptolomeo V (210-181 a.C.), Ptolomeo VIII (182-116 a.C.), Antíoco IV (215-163 a.C.), y Antíoco VI (148-138 a.C.) R. R. SMITH: *Hellenistic royal portraits*, Oxford & New York: Clarendon Press & Oxford University Press, 1988, p. 35 y plates 24 y 75; JORGE TOMÁS GARCÍA: «La corona radiada de Helios-Sol como símbolo de poder en la cultura visual romana», *Potestas: Religión, poder y monarquía. Revista del Grupo Europeo de Investigación Histórica* 11, 2017, p. 21. En todos estos casos la diadema se distinguía por el nudo y las colas en la parte posterior de la nuca. Estos atributos también aparecen ampliamente en la numismática de Galieno: la corona radiada con el nudo posterior (Cfr. p. ej. *RIC V.1* Gallienus 83), que aparece por primera vez en las acuñaciones del divino Augusto realizadas por Tiberio (Cfr. p. ej. *RIC I* Tiberius 72) y que empieza a ser usada de manera habitual a partir del año 64 y en los antoninianos a partir del 215, y la diadema con el nudo posterior, presente por primera vez en el mundo de los emperadores asociada directamente a la imagen de Galieno y, posteriormente, también de Numeriano y Constantino, MARIANNE BERGMANN: *Die Strahlen der Herrscher: Theomorphes Herrscherbild und politische Symbolik im Hellenismus und in der römischen Kaiserzeit*, Mainz: von Zabern, 1998, p. 114; MARIANNE BERGMANN: «Gli imperatori e le stilizzazioni delle loro immagini», en EUGENIO LA ROCCA, CLAUDIO PARISI PRESCICCE Y ANNALISA LO MONACO (eds.): *Letà dell'angoscia : da Commodo a Diocleziano, 180-305 d.C.*, Roma: Musei Capitolini, 2015, p. 79; JORGE TOMÁS GARCÍA: «La corona radiada de Helios-Sol como símbolo de poder en la cultura visual romana», p. 21.. Los *strophia* de estos bustos, sin embargo, carecen de nudo y colas posteriores, por lo que no pueden ser considerados diademas radiadas a la manera helenística o bien

confirmaría su vocación, ya en temprana edad, de participar en ámbito público en el culto de *Ἥλιος/Sol*.²²



Fig. 1. (Izda.) Copenhague - Ny Carlsberg Glyptotek 3388
(cortesía de David Sevillano López)

Fig. 2. (Dcha.) París - Louvre MA1223 (De Kersauson, *De l'année de la guerre civile (68-69 après J.- C.) à la fin de l'Empire*, 1996, pp. 484-485 n° 228)

estos elementos se hallaban marcados simplemente con pintura en el retrato final y por ello los hemos perdido. En cualquier caso, parece que Galieno procuraba no distinguir, quizás intencionadamente, estos atributos, en una suerte de asimilación político-religiosa tanto a los monarcas helenísticos, y de ahí a Alejandro Magno, y al dios Helios-Sol y su culto. Para la discusión completa sobre la corona radiada desde la época helenística hasta la tardo antigüedad cfr. MARIANNE BERGMANN: *Die Strahlen der Herrscher*; JORGE TOMÁS GARCÍA: «La corona radiada de Helios-Sol como símbolo de poder en la cultura visual romana», pp. 18-24.

22. No en todos los casos la presencia del *strophion* o de la corona radiada indicaba la relación del emperador con *Ἥλιος/Sol*. Para Andreas Alföldi, por ejemplo, la corona radiada era en realidad una corona real helenística, usada por los emperadores, de la que emanaban rayos simbólicos que señalaban la divinidad del emperador en cuestión. ANDREAS ALFÖLDI: «Insignien und Tracht der römischen Kaiser», *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 50, 1935, p. 46. Marianne Bergmann considera, en cambio, que la corona radiada era simplemente un atributo puramente simbólico, honorario de connotaciones solares y divinas. MARIANNE BERGMANN: *Die Strahlen der Herrscher*, pp. 116-117. Para Jorge Tomás García, finalmente, su uso por parte de Nerón desde el año 64, y luego regularmente por todos los emperadores romanos de Vespasiano a Constantino en su numismática, indicaba su utilización como elemento estándar de la iconografía imperial, como símbolo de autoridad espiritual y como atributo de visualización deliberadamente idealizada de la belleza Apolínea-Augusta. JORGE TOMÁS GARCÍA: «La corona radiada de helios-sol como símbolo de poder en la cultura visual romana», pp. 22-25.

El impacto de este culto en la autorrepresentación de Galieno también se deja ver en numerosos aspectos, más allá del puramente plástico. En primer lugar, aparece de manera notable entre las divinidades más representadas de sus diversas series numismáticas en todo el mundo romano: en *Mediolanum*, por ejemplo, detrás de la Victoria (con 29 ejemplos en total y 18% del total de tipos de divinidades) aparece *Ἥλιος/Sol* con 16 tipos diferentes y 10% del total, acompañado de los epítetos *ORIENS AVG* (*RIC V 1*, Gallienus (joint reign) 387-388; *RIC V 1*, Gallienus 448, 451, 495-496, 496A, 497-498), *ORIENS AVGG* (*RIC V 1*, Gallienus (joint reign) 303), *AETERNITAS AVG* (*RIC V 1*, Gallienus 465, 465A y 466) y *AETERNITATI AVGG* (*RIC V 1*, Gallienus (joint reign) 302, 373), a través de 12 tipos de antoninianos, 3 de *aurei* y uno de quinario áureo. En segundo lugar, la mano derecha frecuentemente levantada de Galieno en su numismática, la *ingens manus*, normalmente asociada a temas como el *adventus* o la *adlocutio* del monarca, podría ser también sinónimo de bendición del emperador en el contexto solar de su función de benefactor y salvador de la humanidad.²³ En tercer lugar, la inclusión y difusión del dios en cecas relacionadas con el Danubio, como la de *Siscia*, denotaría la voluntad de congraciarse con las tropas reclutadas allí.²⁴ En cuarto lugar, la utilización del epíteto *invictus* en la numismática y epigrafía del emperador, asociado tradicionalmente al culto del *Sol Invictus*.²⁵ En quinto lugar, la presencia de dioses *conservatores*,²⁶ entre los que destaca *Ἥλιος/Sol*. En sexto lugar, la supuesta influencia del neoplatonismo de Plotino en la concepción del poder de Galieno,²⁷ convertido en un *meson ti*, una posición intermedia

23. LUKAS DE BLOIS: *The policy of the emperor Gallienus*, Brill: Leiden, 1976, p. 165, siguiendo a HANS PETER L'ORANGE: «Sol invictus imperator. Ein Beitrag zur Apotheose», *Symbolae Osloenses* 14, 1, 1935, considera que la *ingens manus* sería un símbolo de bendición para los amigos, pero de destrucción solar para los enemigos. JEAN-MARC DOYEN: *Latelier de Milan (258-268): recherches sur la chronologie et la politique monétaire des empereurs Valérien et Gallien*, Louvain-la-Neuve: UCL - Université Catholique de Louvain, p. II, 497-498; en cambio, subraya su asimilación con el saludo de bendición solar, mientras que MARIA R.- ALFÖLDI: *Bild und Bildersprache der römischen Kaiser: Beispiele und Analysen*, Mainz: P. von Zabern, 1999, p. 107, lo interpreta como expresión de la naturaleza victoriosa del emperador.

24. Según STEPHAN BERRENS: *Sonnenkult und Kaisertum von den Severern bis zu Constantin I.*, Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2004, pp. 22-24; LUKAS DE BLOIS: *The policy of the emperor Gallienus*, pp. 114-115. Mitra, Sol y Luna eran populares en las provincias danubianas y es por ello que Galieno acuñó en *Siscia* numerosas monedas con el reverso de Sol, para ser destinadas a sus tropas panónicas e ilirias.

25. Los *Macriani* usaron la leyenda *invictus* asociada a Sol por primera vez en el año 260-261. Anteriormente ya encontramos testimonios en la numismática de Septimio Severo, pero no asociada exclusivamente a *Ἥλιος/Sol*, MARIANNE BERGMANN: *Die Strahlen der Herrscher*, p. 275; STEPHAN BERRENS: *Sonnenkult und Kaisertum von den Severern bis zu Constantin I.*, pp. 202-204; M. GEIGER: *Gallienus*, p. 242.

26. Como, por ejemplo, Marte, Apolo, Júpiter, Diana, Juno, Neptuno, Liber, Esculapio, Hércules o Mercurio.

27. Galieno se habría basado en este caso también en las teorías del pitagórico Ecfanto (s. IV a.c.), para el que el rey era la única persona en la tierra capaz de visualizar al verdadero rey celestial, como un águila se creía ser el único pájaro capaz de mirar directamente al sol (Ecphantus *ap. Stob.* 4.7.64), LUKAS DE BLOIS: «Plotinus and Gallienus», en ANTONIUS ADRIANUS ROBERTUS BASTIAENSEN, A. HILHORST Y C. H. KNEPKENS (eds.): *Fructus centesimus: melanges offerts a Gerard J.M. Bartelink a l'occasion de son soixante-cinquieme anniversaire*, Dordrecht: Kluwer, 1989, p. 78.

entre el Dios Supremo, a quien debía adorar piadosamente, y el mundo terrenal, al que tenía el deber de proteger, del mismo modo que *ὁ ἥλιος ὡσπερ κέντρον ὦν πρὸς τὸ φῶς τὸ παρ' αὐτοῦ ἀνηρημένον πρὸς αὐτόν*. (Plot. 1.7.1.25-26) (el Sol es como un centro con respecto a la luz que, dimanando de él, está suspendida de él).²⁸ Y, en séptimo y último lugar, la presencia de Ἥλιος/Sol asociado a Galieno en diversas fuentes literarias contemporáneas y posteriores, como en Dionisio de Alejandría (Eus. *Hist.* 7.23.1-3) o la *Historia Augusta*²⁹ (*H.A. Gal.* 16.4.2 y 18.2.1-2).³⁰

28. La idea parte originalmente de las tesis de Manfred Rosenbach, para el cual todos los dioses que había en el panteón se remontaban a Sol y podían considerarse como *virtutes* o *effecti* de Sol, es decir, aspectos de Sol con diversas funciones. De esta manera, el Sol mismo, ocuparía la posición del demiurgo en la imagen del mundo neoplatónico, entre los dioses y demonios más altos y los más bajos. MANFRED ROSENBACH: *Galliena Augusta: Einzelgötter und Allgott im Gallienischen Pantheon*, Tübingen: Max Niemeyer, 1958, pp. 41-65.

29. La *Historia Augusta* menciona que al emperador le gustaba pasear *radiatus* (*H.A. Gal.* 16.4.2) y que en un determinado momento *Statuam sibi maiorem colosso fieri praecepit Solis habitu, sed ea imperfecta perit* (*Ibid.* 18.2.1-2) (ordenó la construcción de una estatua, mayor que el Coloso, con el aspecto del Sol, pero esta se cayó antes de ser terminada). Andreas Alföldi destaca la poca fiabilidad histórica del capítulo 18, lleno de artificios retóricos y lugares comunes habituales en la historiografía posterior, ANDREAS ALFÖLDI: *Studien zur Geschichte der Weltkrise des 3. Jahrhunderts nach Christus*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1967, pp. 16-31, seguido por Lukas De Blois, LUKAS DE BLOIS: *The policy of the emperor Gallienus*, pp. 157, 165. Serena Ensoli subraya las limitaciones técnicas de realizar tal empresa, SERENA ENSOLI (ed.): *Aurea Roma: dalla città pagana alla città cristiana*, Roma: „L'Erma” di Bretschneider, 2000, p. 82. Por otro lado, el pasaje alude directamente al Coloso de Nerón y por tanto carga a la estatua de Galieno de las connotaciones negativas del emperador julio-claudio. Cfr. «Colossus: Nero», *LTUR* 1, 295-298 y SERENA ENSOLI (ed.): *Aurea Roma*, pp. 66-90, para una discusión actualizada. John Ferguson, sin embargo, indica la noticia como curiosa, pero no duda de su posible historicidad, JOHN FERGUSON: *The religions of the Roman Empire*, Londres: Thames and Hudson, 1970, p. 54.

30. ANDREAS ALFÖLDI: *Studien zur Geschichte der Weltkrise des 3. Jahrhunderts nach Christus*, pp. 228-311; MARIA R.- ALFÖLDI: *Bild und Bildersprache der römischen Kaiser*, p. 107; P. BASTIEN: *Le buste monétaire des empereurs romains*, vol. 1-3, Wetteren: Numismatique romaine, 1992, pp. 559, 567; MARIANNE BERGMANN: *Die Strahlen der Herrscher*, pp. 122, 275, 281; STEPHAN BERRENS: *Sonnenkult und Kaisertum von den Severern bis zu Constantin I.*, pp. 75, 218; REVD ALLEN BRENT: *The Imperial Cult and the Development of Church Order: Concepts and Images of Authority in Paganism and Early Christianity before the Age of Cyprian*, Leiden: Brill, 2015, pp. 275-77; LUKAS DE BLOIS: *The policy of the emperor Gallienus*, pp. 114-115, 148-69, 165; LUKAS DE BLOIS: «Plotinus and Gallienus», pp. 76-79; LUKAS DE BLOIS: «Traditional Virtues and New Spiritual Qualities in Third Century Views of Empire, Emperors and Practical Politics», *Mnemosyne* 47, 2, 1994, pp. 173-74; LUKAS DE BLOIS: «Emperors in a Period of Crises. Changes in Emperor Worship, Imperial Ideology and Perceptions of Imperial Authority in the Roman Empire in the Third Century A.D.», en LUKAS DE BLOIS y PETER FUNKE (eds.): *The impact of imperial Rome on religions, ritual and religious life in the Roman Empire*, Leiden & Boston: Brill, 2006, pp. 275-76; JEAN-MARC DOYEN: *Latelier de Milan (258-268)*, p. II, 497-498; M. GEIGER: *Gallienus*, pp. 240-245, 273-274; LUIS JORGE RODRIGUES GONÇALVES: *Escultura romana em Portugal*, p. 106; CLAIRE GRANDVALLET: «Le prince et le philosophe: Gallien et la pensée de Plotin», *Cahiers Numismatiques* 39, 152, 2002, pp. 24-40; KATE DE KERSAUSON (ed.): *De l'année de la guerre civile (68-69 après J.-C.) à la fin de l'Empire*. 2, vol. 2, p. II, 484-485 n° 228; PAUL ALLAN LEGUTKO: *Roman imperial ideology in the mid-third century A.D.: Negotiation, usurpation, and crisis in the imperial center*, Ann Arbor: University of Michigan, p. 239; ERIKA MANDERS: *Coining images of power: patterns in the representation of Roman emperors on imperial coinage, A.D. 193-284*, Leiden; Boston: Brill, 2012, pp. 272-75 y 283-91; JEAN-PIERRE MARTIN: *Pouvoir et religions de l'avènement de Septime Sévère au Concile de Nicée (193-325 ap. J.-C.)*, Roma: Sedes, 1998, p. 51; ALEXANDER MLASOWSKY, GISELA FITTSCHEN-BADURA: *Imago imperatoris: römische Kaiserbildnisse einer norddeutschen Sammlung*, München: Bering & Brinkmann, 2001, p. 267.

Por último, las funciones militares públicas, que tradicionalmente los emperadores muestran en su imagen en bulto redondo, también aparecen en la estatuaria de Galieno, al menos en otras 2 ocasiones, en las cuales *lorica*, *paludamentum* e incluso un *gorgoneion* en el pecho se dejan ver como símbolos distintivos del mando militar supremo³¹ (Fig. 3 y 4). Vistos los ejemplos anteriores, la imagen elegida por el gobernante dista mucho de la del resto de emperadores-soldado del momento y parece volver a los números más habituales de los siglos I y II d.C., cuando la exhibición del mando militar y de las funciones públicas y religiosas se alternan a un ritmo más equilibrado.³²

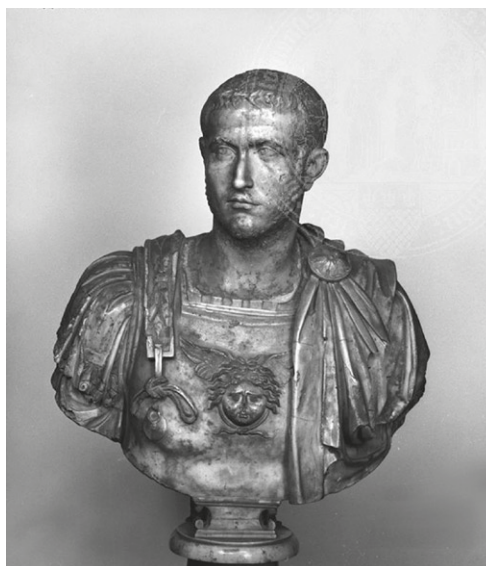


Fig. 3. París - Louvre MA1041 (De Kersauson, *De l'année de la guerre civile (68-69 après J.- C.) à la fin de l'Empire*, 1996, pp. 486-487 n° 229)

Fig. 4. Roma - Musei Capitolini S487 (<http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/28748>)

31. Son los casos de París – Louvre MA1041 y Roma - Musei Capitolini S487. *H.A. Gal.* 16.4-6 indica la *clamyde purpurea* como vestimenta preferida del emperador. Sin embargo, las que podemos ver en estos bustos se asemejan más a un *paludamentum* típico romano (*DA IV*, 295), GRAZIA SETTE: *Labbigliamento*, pp. 36-37 y, en cualquier caso, han perdido la capa de pintura, con lo que no podemos confirmar hasta el momento la versión de la *Historia Augusta* para los bustos en bulto redondo del monarca. La aseveración, de todas formas, no parece exagerada en este caso concreto. La púrpura, que durante mucho tiempo fue un símbolo de poder reconocible, como vemos también en el caso de Galieno, se fue haciendo cada vez más sagrada y se asoció estrechamente con el poder imperial en la antigüedad tardía.

32. La relación entre funciones religiosas y militares en la imagen en bulto redondo de Galieno se sitúa respectivamente en 5:2, en su valoración más generosa, o 4:3, en su valoración más crítica, lo que, en cualquier caso, nos demuestra la preferencia del emperador por exhibir su faceta pública más devota y vinculada a los dioses, en un momento en que las religiones chocan entre sí por la supremacía en el Imperio.

Otro elemento relevante en la estatuaria de Galieno es el de la reutilización de las piezas. Hasta 9 retratos diferentes, es decir, el 43% del total, fueron esculpidos nuevamente a partir de cabezas o bustos de sujetos con una identidad diferente a la actual, a menudo provenientes de emperadores del pasado.³³ En algunos casos, los investigadores han incluso hipotetizado posibles orígenes del retrato, identificando 2 provenientes de imágenes de Nerón (Roma - Palazzo delle Assicurazioni Generali y Columbia, Missouri - University of Missouri, Museum of Art and Archaeology 62.46),³⁴ uno de Adriano (París - Louvre MA1223) y otro de un miembro de la dinastía julio-claudia sin identificar (Bruselas - Musées Royaux d'Art et d'Histoire A3558).³⁵ Parece, por tanto, que las necesidades económicas y de materiales del Imperio de mediados del siglo III exigieron, casi una de cada dos veces, la reutilización de bustos antiguos para retratos de emperadores del presente, en este caso, del propio Galieno, una práctica común también en la epigrafía que, sin embargo, desmerecía enormemente el resultado autorrepresentativo final de dichos emperadores, sobre todo en comparación con las espléndidas y cuidadas realizaciones escultóricas de muchos de los retratos de los siglos I y II d.C.

La historiografía arqueológica ha buscado desde el principio la identificación de tipos escultóricos aplicables al emperador a partir de los tipos ofrecidos por la numismática oficial. Actualmente podemos distinguir entre 3 tipos diferentes según Bergmann (I, II y III) o bien 2 tipos y 3 variantes según Fittschen (I, II Louvre, II Terme y II Lagos).³⁶ Siguiendo a Marianne Bergmann, en total podemos observar cómo 5 retratos pertenecen al tipo I

33. Son los casos de Roma - Palazzo del Quirinale. Sala delle Quattro Stagioni SM5071, Yorkshire - Castle Howard, Copenhagen - Ny Carlsberg Glyptotek 832, Berlín - Staatliche Museen zu Berlin SK423 (R114) Roma - Museo Torlonia 604, París - Louvre MA1223, Roma - Palazzo delle Assicurazioni Generali, Columbia, Missouri - University of Missouri, Museum of Art and Archaeology 62.46 y Bruselas - Musées Royaux d'Art et d'Histoire A3558. Según Klaus Fittschen esta costumbre se aplica hasta finales del siglo III solo para los retratos de emperadores que han sufrido la *damnatio memoriae* y, a partir de Diocleciano, también para el resto de los gobernantes, KLAUS FITTSCHEN: «Methodological Approaches to the Dating and Identification of Roman Portraits», p. 64. Sin embargo, Marina Prusac defiende que la cabeza París - Louvre MA1223, por ejemplo, sea una reelaboración a partir de una cabeza del emperador Adriano, MARINA PRUSAC: *From face to face: recarving of Roman portraits and the late-antique portrait arts*, 2nd, Leiden & Boston: Brill, 2016, p. 142 n° 211, lo que aportaría nuevas excepciones a las teorías de Fittschen.

34. La pieza fue claramente reutilizada a partir de una cabeza de Nerón del tipo III, gracias a la identificación del peinado, pose y actitud del emperador julio-claudio y a la ausencia de pupilas marcadas en los globos oculares. ERIC R. VARNER: *Mutilation and transformation: Damnatio memoriae and Roman imperial portraiture*, Leiden & Boston: Brill, 2004, p. 64 y 255 n° 2.62.

35. ANDREA CORBASCIO: *La Tenuta del Palombaro. Una storia dell'archeologia lungo l'antica Via Appia*, Roma: Roma TrE-Press, 2017, p. 94; MARINA PRUSAC: *From face to face*, p. 142 n° 210-211, 53 y 142 n° 216; ERIC R. VARNER: *Mutilation and transformation*, p. 64 y 255 n° 2.62.

36. MARIANNE BERGMANN: *Studien zum römischen Porträt des 3. Jahrhunderts nach Christus*, pp. 47-59; KLAUS FITTSCHEN: «Das Bildnis des Kaisers Gallien aus Milreu», pp. 210-227.

(24%),³⁷ 12, la gran mayoría (57%) al II,³⁸ mientras que los últimos 4 (19%) pueden ser asignados al III tipo.³⁹ De acuerdo con Klaus Fittschen, en cambio, 5 (24%) seguirían siendo del tipo I,⁴⁰ 9 (43%), en cambio, pertenecerían al subtipo II Terme,⁴¹ 4 (19%) al II Louvre⁴² y los otros 3 (14%) al II Lagos.⁴³ En cualquier caso, sea cual sea el sistema utilizado, es evidente que el tipo II, con sus variantes, es el más y mejor difundido entre la élite urbana y provincial y que, dentro de este tipo, la variante Terme es la más escogida para representar al emperador y sus mensajes asociados, una imagen fuerte, heroica y definida para un emperador autodenominado tal, en medio de múltiples y constantes problemas políticos, militares y económicos.

CONCLUSIONES

Esta multiplicidad de tipos, de atributos y de elementos, responde claramente a una visión concreta de la imagen imperial de Publio Licinio Galieno, una imagen que, además, va cambiando con el tiempo y los eventos que se van sucediendo en el Imperio Romano de mediados del siglo III. Esta autorrepresentación plástica, en el punto álgido de la anarquía militar, presenta, tal y como hemos visto, un discreto número de características y propuestas interesantes.

En primer lugar, nos encontramos con una imagen versátil, en la que la tradición y la modernidad se aúnan en diferentes períodos y por motivos dispares. La tradición es visible en múltiples facetas de su imagen imperial: desde la clara prevalencia de los talleres romanos sobre el resto de talleres

37. Yorkshire - Castle Howard, Berlín - Staatliche Museen zu Berlin SK423 (R114), Copenhague - Ny Carlsberg Glyptotek 3388, Roma - Musei Capitolini S487 y Roma - Musei Capitolini S360.

38. Roma - Palazzo del Quirinale. Sala delle Quattro Stagioni SM5071, Columbia, Missouri - University of Missouri, Museum of Art and Archaeology 62.46, Lagos - Museu Municipal Dr. Jose Formosinho 1418, Roma - Museo Torlonia 604, París - Louvre MA1223, Bruselas - Musées Royaux d'Art et d'Histoire A3558, Roma - Mercati di Traiano 98, Desconocido - Mercado de arte 1984, 75, Colonia - Colección privada, Roma - Musei Capitolini S2572, París - Louvre MA512 y Roma - Museo delle Terme 644.

39. París - Louvre MA1041, Copenhague - Ny Carlsberg Glyptotek 832, Roma - Palazzo delle Assicurazioni Generali y Roma - Palazzo Altemps 8633.

40. Los mencionados anteriormente.

41. Roma - Museo Torlonia 604, París - Louvre MA1223, Bruselas - Musées Royaux d'Art et d'Histoire A3558, Roma - Mercati di Traiano 98, Desconocido - Mercado de arte 1984, 75, Colonia - Colección privada, Roma - Musei Capitolini S2572, París - Louvre MA512 y Roma - Museo delle Terme 644.

42. París - Louvre MA1041, Copenhague - Ny Carlsberg Glyptotek 832, Roma - Palazzo delle Assicurazioni Generali y Roma - Palazzo Altemps 8633.

43. Roma - Palazzo del Quirinale. Sala delle Quattro Stagioni SM5071, Columbia, Missouri - University of Missouri, Museum of Art and Archaeology 62.46, Lagos - Museu Municipal Dr. Jose Formosinho 1418. Los subtipos toman el nombre de los ejemplares más representativos: el Terme por Roma - Museo delle Terme 644, el Louvre por París - Louvre MA1041 y el Lagos por Lagos - Museu Municipal Dr. Jose Formosinho 1418.

provinciales para los ejemplares conservados hasta la actualidad, hasta la tradicional panoplia de atributos típicos del monarca romano. Sin embargo, también podrían verse innovaciones en la imagen del joven emperador Licinio, como pueden ser sus tipos II y III o su posible vínculo con las enseñanzas de Plotino y de la filosofía neoplatónica.

En segundo lugar, asistimos a una imagen plástica equilibrada, puesto que combina inteligentemente atributos militares, como la *lorica*, el *paludamentum* o el *gorgoneion*, con atributos religiosos y filosóficos, como su postura *capite velato* o la presencia del *strophion* en varios casos. Todo ello nos indica una cuidada planificación de los bustos e *imagines* imperiales para los distintos tipos de público: las élites militares y las élites religiosas.

En tercer lugar, nos encontramos con una imagen de un emperador en tiempos de crisis. No solo el número total de retratos fielmente atribuibles a su figura es escaso, debido, muy posiblemente, a su *damnatio memoriae*, sino que casi la mitad de ellos provienen de antiguos bustos de emperadores reutilizados para su imagen, detalles que nos confirman las dificultades económicas del período, corroboradas por la escasa calidad y factura también de la numismática y la epigrafía relacionada con el emperador en las distintas cecas y enclaves del Imperio.

Y en cuarto y último lugar, resulta interesante destacar también la intencionada vinculación de Galieno con el dios *Ἥλιος/Sol*. Hasta 2 retratos del emperador portan el *strophion*, la corona del culto a *Ἥλιος/Sol*, una asociación que también recalcan Dionisio de Alejandría, la *Historia Augusta*, la propia numismática del emperador en las diferentes cecas centrales del Imperio o, incluso, el empleo del epíteto *invictus* en la numismática y epigrafía del monarca romano. Aun así, aunque se ha intentado ver en él un digno predecesor de Aureliano, cuya vinculación a *Ἥλιος/Sol* fue la más estrecha jamás vista en toda la numismática del siglo III, la realidad de nuestras fuentes coloca al dios solar en una posición más secundaria: Victoria, Mars o *Iuppiter*, por ejemplo, tienen una presencia mucho más amplia en la epigrafía y numismática del emperador, en consonancia con una imagen mucho más marcial y heroica del emperador soldado, deseoso siempre de buscar el apoyo y la lealtad de sus tropas en unos momentos tan difíciles para la institución imperial y para su supervivencia como institución estable, una imagen que también refleja la estatuaria en bulto redondo de Galieno, como hemos podido comprobar. Pese a ello, *Ἥλιος/Sol* también tuvo un papel destacado en colocar al emperador como el Sol que «florece en todo su esplendor, se ve y se escucha más ampliamente y se extiende por todas partes» como bien quería enfatizar el contemporáneo Dionisio de Alejandría (Eus. *Hist.* 7.23.3).

FUENTES LITERARIAS

- EUSEBIO DE CESAREA: *Preparación evangélica I: Libros I-VI*, BÉCARES BOTAS, V. y NIETO IBÁÑEZ, J. M. trs. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2011.
- EUSEBIUS PAMPHILI: *Ecclesiastical History*, DEFERRARI, R. J. tr. Washington D.C.: The Catholic University of America Press, 2005.
- EUSEBIUS: *The Ecclesiastical History II*, OULTON, J. E. L. tr. Londres & Cambridge: William Heinemann & Harvard University Press, 1932.
- PLINIO EL VIEJO: *Historia Natural, libros III-VI*, FONTÁN, A. et al. trs. Madrid: Gredos, 1998.
- PLINY: *Natural History II*, RACKHAM, H. tr. Cambridge & Londres: Harvard University Press & William Heinemann, 1961.
- PLINY: *Natural History VI*, JONES, W. H. S. tr. Cambridge & Londres: Harvard University Press & William Heinemann, 1961.
- PLOTINO: *Enéadas III-VI*, IGAL, J. tr. Madrid: Gredos, 1985-1998.
- PLOTINUS: *Enneads II-VI*, ARMSTRONG, A. H. tr. Cambridge & Londres: Harvard University Press & William Heinemann, 1966-1988.
- PLOTINUS: *Porphyry on the life of Plotinus and the order of his books y Enneads I, 1-9*, ARMSTRONG, A. H. tr. Cambridge: Harvard University Press, 1966.
- PORFIRIO Y PLOTINO: *Vida de Plotino y Enéadas I-II*, IGAL, J. tr. Madrid: Gredos, 1982.
- SCRIPTORES HISTORIAE AUGUSTAE: *Historia Augusta III*, MAGIE, D. tr. Cambridge & Londres: Harvard University Press, 1932.
- SCRIPTORES HISTORIAE AUGUSTAE: *Historia Augusta*, PICÓN, V. y CASCÓN, A. trs. Madrid: Akal, 1989.
- The Pythagorean Texts of the Hellenistic Period*, THESLEFF, H. ed. Åbo: Åbo Akademi, 1965.
- TREBELIO POLIÓN: *Le vite di Valeriano e di Gallieno*, MANNI, E. tr. Palermo: Palumbo, 1969.

ABREVIATURAS

- DA = DAREMBERG, C. V. y SAGLIO, E.: *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*, París: Hachette, 1877-1919.
- LTUR = MARGARETA STEINBY, E. dir.: *Lexicon topographicum urbis Romae*, Roma: Quasar, 1993-2000.
- RIC = MATTINGLY, H. y SYDENHAM, E. A. eds.: *The Roman Imperial Coinage*, Londres: Spink, 1923-1994.

BIBLIOGRAFÍA

- ALFÖLDI, ANDREAS: «Insignien und Tracht der römischen Kaiser», *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 50, 1935, pp. 1–171.
- : *Studien zur Geschichte der Weltkrise des 3. Jahrhunderts nach Christus*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1967.
- ALFÖLDI, MARIA R.: *Bild und Bildersprache der römischen Kaiser: Beispiele und Analysen*, Mainz: P. von Zabern, 1999.
- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, JOSÉ MARÍA; CARVALHO, ANTÓNIO; FABIÃO, CARLOS (eds.): *Lusitania romana: origen de dos pueblos = Lusitania romana: origem de dois povos*, Mérida: Gobierno de Extremadura, Consejería de Educación y Cultura, 2015.
- BASTIEN, PIERRE: *Le buste monétaire des empereurs romains*, vol. 1-3, Wetteren: Numismatique romaine, 1992.
- BERGMANN, MARIANNE: *Studien zum römischen Porträt des 3. Jahrhunderts nach Christus*, Bonn: R. Habelt, 1977.
- : *Die Strahlen der Herrscher: Theomorphes Herrscherbild und politische Symbolik im Hellenismus und in der römischen Kaiserzeit*, Mainz: von Zabern, 1998.
- : «Gli imperatori e le stilizzazioni delle loro immagini», en EUGENIO LA ROCCA, CLAUDIO PARISI PRESICCE y ANNALISA LO MONACO (eds.): *L'età dell'angoscia: da Commodo a Diocleziano, 180-305 d.C.*, Roma: Musei Capitolini, 2015, pp. 74–83.
- BERRENS, STEPHAN: *Sonnenkult und Kaisertum von den Severern bis zu Constantin I.*, Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2004.
- BOSCHUNG, DIETRICH: «Zur Portraitdarstellung der Kaiser des Gallischen Sonderreichs», en THOMAS FISCHER (ed.): *Die Krise des 3. Jahrhunderts n. Chr. und das Gallische Sonderreich*, Wiesbaden: Reichert, 2012, pp. 85–96.
- BRENT, REVD ALLEN: *The Imperial Cult and the Development of Church Order: Concepts and Images of Authority in Paganism and Early Christianity before the Age of Cyprian*, Leiden: Brill, 2015.
- CADARIO, MATTEO: «Storie di statue. Aspetti delle strategie e forme di rappresentazione imperiale nel III secolo d.C.», en EUGENIO LA ROCCA, CLAUDIO PARISI PRESICCE y ANNALISA LO MONACO (eds.): *L'età dell'angoscia Da Commodo a Diocleziano (180-305 d.C.)*, Roma: Musei Capitolini, 2015, pp. 85–91.
- CHAVARRÍA ARNAU, ALEXANDRA: «Villas en “Hispania” durante la Antigüedad tardía», en ALEXANDRA CHAVARRÍA ARNAU, JAVIER ARCE y GIAN PIETRO BROGIOLO (eds.): *Villas tardoantiguas en el Mediterráneo Oc-*

- cidental*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2006, pp. 17-35.
- COLUGNATI, G.: «Ritratto di sacerdote», en EUGENIO LA ROCCA, CLAUDIO PARISI PRESICCE y ANNALISA LO MONACO (eds.): *Letà dell'angoscia Da Commodo a Diocleziano (180-305 d.C.)*, Roma: Musei Capitolini, 2015, p. 402.
- CORBASCIO, ANDREA: *La Tenuta del Palombaro. Una storia dell'archeologia lungo l'antica Via Appia*, Roma: Roma TrE-Press, 2017.
- DE BLOIS, LUKAS: *The policy of the emperor Gallienus*, Leiden: Brill, 1976.
- : «Traditional Virtues and New Spiritual Qualities in Third Century Views of Empire, Emperorship and Practical Politics», *Mnemosyne* 47, 2, 1994, pp. 166-176.
- : «Plotinus and Gallienus», en ANTONIUS ADRIANUS ROBERTUS BASTIAENSEN, A. HILHORST y C. H. KNEEPKENS (eds.): *Fructus centesimus: melanges offerts a Gerard J.M. Bartelink a l'occasion de son soixante-cinquieme anniversaire*, Dordrecht: Kluwer, 1989, pp. 69-82.
- : «Emperorship in a Period of Crises. Changes in Emperor Worship, Imperial Ideology and Perceptions of Imperial Authority in the Roman Empire in the Third Century A.D.», en LUKAS DE BLOIS y PETER FUNKE (eds.): *The impact of imperial Rome on religions, ritual and religious life in the Roman Empire*, Leiden & Boston: Brill, 2006, pp. 268–278.
- DE KERSAUSON, KATE (ed.): *De l'année de la guerre civile (68-69 après J.-C.) à la fin de l'Empire. 2*, vol. 2, Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1996.
- DOYEN, JEAN-MARC: *L'atelier de Milan (258-268): recherches sur la chronologie et la politique monétaire des empereurs Valérien et Gallien*, Louvain-la-Neuve: UCL - Université Catholique de Louvain.
- ENSOLI, SERENA (ed.): *Aurea Roma: dalla città pagana alla città cristiana*, Roma: „L'Erma” di Bretschneider, 2000.
- FABIÃO, C.: «145. Cabeça de Galieno», en ANTÓNIO CARVALHO y LÍVIA CRISTINA COITO (eds.): *Lusitânia Romana, origem de dois povos*, Mérida: INCM, 2015, p. 271.
- FERGUSON, JOHN: *The religions of the Roman Empire*, London: Thames and Hudson, 1970.
- FITTSCHEN, KLAUS: «Das Bildnis des Kaisers Gallien aus Milreu: Zum Problem der Bildnistypologie», *Madriider Mitteilungen (Mainz)* 34, 1993, pp. 210-227.
- : «Methodological Approaches to the Dating and Identification of Roman Portraits», en BARBARA BORG (ed.): *A Companion to Roman Art*, Chichester & West Sussex: John Wiley & Sons, 2015, pp. 52–70.
- GARCÍA-BELLIDO, ANTONIO: *Esculturas romanas de España y Portugal*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1949.
- GEIGER, M.: *Gallienus*, Fráncfort del Meno: Peter Lang Edition, 2013.

- GONÇALVES, LUIS JORGE RODRIGUES: *Escultura romana em Portugal: uma arte do quotidiano*, Mérida (Badajoz): Museo Nacional de Arte Romano, 2007.
- GRANDVALLET, CLAIRE: «Le prince et le philosophe: Gallien et la pensée de Plotin», *Cahiers Numismatiques* 39, 152, 2002, pp. 23-45.
- HAARLØV, B.: «A contribution to the iconography of the emperor Gallienus», en KAREN ASCANI et al. (eds.): *Studia romana in honorem Petri Krarup septuagenarii*, Odense: Odense University Press, 1976, pp. 113-121.
- HAUSCHILD, THEODOR; TEICHNER, FELIX (eds.): *Milreu: Ruínas*, Lisboa: Instituto Português do Património Arquitectónico, 2002.
- İNAN, JALE; ALFÖLDI-ROSENBAUM, ELISABETH: *Roman and early Byzantine portrait sculpture in Asia Minor*, London: The British Academy, 1966.
- JOHANSEN, FLEMMING: *Roman portraits: catalogue: Ny Carlsberg glyptotek*, Copenhagen: Ny Carlsberg glyptotek, 1994.
- JOHNE, KLAUS-PETER; HARTMANN, UDO; GERHARDT, THOMAS (eds.): *Die Zeit der Soldatenkaiser: Krise und Transformation des Römischen Reiches im 3. Jahrhundert n. Chr. (235-284)*, Berlin: Akademie Verlag, 2008.
- LEGUTKO, PAUL ALLAN: *Roman imperial ideology in the mid-third century A.D.: Negotiation, usurpation, and crisis in the imperial center*, Ann Arbor: University of Michigan.
- L'ORANGE, HANS PETER: «Sol invictus imperator. Ein Beitrag zur Apotheose», *Symbolae Osloenses* 14, 1, 1935, pp. 86-114.
- MANDERS, ERIKA: *Coining images of power: patterns in the representation of Roman emperors on imperial coinage, A.D. 193-284*, Leiden; Boston: Brill, 2012.
- MARTIN, JEAN-PIERRE: *Pouvoir et religions de l'avènement de Septime Sévère au Concile de Nicée (193-325 ap. J.-C.)*, Roma: Sedes, 1998.
- MCCANN, A. M.: «2 Head of Gallienus», en Kurt Weitzmann (ed.): *Age of Spirituality: Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*, Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 1979, pp. 9-10.
- MLASOWSKY, ALEXANDER; FITTSCHEN-BADURA, GISELA: *Imago imperatoris: römische Kaiserbildnisse einer norddeutschen Sammlung*, München: Biering & Brinkmann, 2001.
- PAJNO, F.: «Ritratto di sacerdote di Helios-Sol», en EUGENIO LA ROCCA, CLAUDIO PARISI PRESICCE y ANNALISA LO MONACO (eds.): *Letà dell'angoscia Da Commodo a Diocleziano (180-305 d.C.)*, Roma: Musei Capitolini, 2015, p. 410.
- PERRELLA, M. R.: «Ritratto di sacerdote», en EUGENIO LA ROCCA, CLAUDIO PARISI PRESICCE y ANNALISA LO MONACO (eds.): *Letà dell'angoscia Da Commodo a Diocleziano (180-305 d.C.)*, Roma: Musei Capitolini, 2015, pp. 402-403.
- POULSEN, VAGN: *Les portraits romains. 2: De Vespasien à la Basse-Antiquité*, Copenhagen: Glyptothèque Ny Carlsberg, 1974.

- PRUSAC, MARINA: *From face to face: recarving of Roman portraits and the late-antique portrait arts*, 2nd, Leiden & Boston: Brill, 2016.
- ROSENBACH, MANFRED: *Galliena Augusta: Einzelgötter und Allgott im Gallienischen Pantheon*, Tübingen: Max Niemeyer, 1958.
- RÖSSLER, D.: «Das Kaiserporträt im 3. Jahrhundert», en GERDA VON BÜLOW y KLAUS-PETER JOHNE (eds.): *Gesellschaft und Wirtschaft des Römischen Reiches im 3. Jahrhundert. Studien zu ausgewählten Problemen*, Berlín: Akademie Verlag, 1993, pp. 319-374.
- SETTE, GRAZIA: *L'abbigliamento*, Roma: Quasar, 2000.
- SMITH, F.: «Ritratto di Gallieno, I tipo», en EUGENIO LA ROCCA, CLAUDIO PARISI PRESICCE y ANNALISA LO MONACO (eds.): *Letà dell'angoscia Da Commodo a Diocleziano (180-305 d.C.)*, Roma: Musei Capitolini, 2015, p. 364.
- : «Ritratto di Gallieno, variante del II tipo», en EUGENIO LA ROCCA, CLAUDIO PARISI PRESICCE y ANNALISA LO MONACO (eds.): *Letà dell'angoscia Da Commodo a Diocleziano (180-305 d.C.)*, Roma: Musei Capitolini, 2015, p. 365.
- SMITH, R. R. R.: *Hellenistic royal portraits*, Oxford & Nueva York: Clarendon Press & Oxford University Press, 1988.
- SOUZA, VASCO DE: *Corpus signorum Imperii Romani: Corpus der Skulpturen der römischen Welt. Portugal.*, Coímbra: Instituto de Arqueologia da Faculdade de Letras de Coímbra, 1990.
- STROBEL, KARL: *Kaiser Traian: eine Epoche der Weltgeschichte*, Regensburg: Friedrich Pustet, 2010.
- TOMÁS GARCÍA, JORGE: «La corona radiata de helios-sol como símbolo de poder en la cultura visual romana», *Potestas: Religión, poder y monarquía. Revista del Grupo Europeo de Investigación Histórica* 11, 2017, pp. 5-26.
- VARNER, ERIC R.: *Mutilation and transformation: Damnatio memoriae and Roman imperial portraiture*, Leiden & Boston: Brill, 2004.
- VERMEULE, CORNELIUS C.: *Roman imperial art in Greece and Asia Minor*, Cambridge, Mass: Belknap Press of Harvard University Press, 1968.

RETRATOS DE PIEDAD, RETRATOS DE PODER:
LAS REPRESENTACIONES DEVOCIONALES
DE ISABEL I DE CASTILLA Y DE SU HEREDERA,
JUANA I, Y SU SIMBOLOGÍA PÚBLICA

PORTRAITS OF PIETY, PORTRAITS OF POWER:
THE DEVOTIONAL REPRESENTATIONS
OF ISABEL I OF CASTILE AND HER HEIR, JUANA I,
AND THEIR PUBLIC SYMBOLISM

MELANIA SOLER MORATÓN
Universidad de Murcia
<https://orcid.org/0000-0003-0467-921X>

Recibido: 29/03/2021 Evaluado: 15/11/2021 Aprobado: 22/12/2021

RESUMEN: En el siglo XIII comenzaron a surgir en todo Occidente imágenes de orantes que asistían a la narración divina. Producto de la consolidación de la vía afectiva de la imagen, estas representaciones tenían como fin último la salvación del alma del representado. Sin embargo, el surgimiento de este tipo de imágenes fuera de los espacios íntimos –capilla y el oratorio– inducirán a plantear las consideraciones públicas propias de las mismas. El objetivo del presente artículo versará en el estudio de las implicaciones sociopolíticas propias de las representaciones orantes de Isabel I de Castilla y Juana I de Castilla.

Palabras clave: Isabel I de Castilla, Juana I de Castilla, Edad Media, *Imitatio Christi*, Devoción Mariana e Imagen.

ABSTRACT: In the thirteenth century, images of praying persons assisting the divine narration began to appear throughout the West. Product of the consolidation of the affective via of the image, these representations had as their ultimate goal the salvation of the soul of the represented. However, the emergence of this type of images outside the intimate spaces - chapel and oratory - will induce to raise the public considerations proper to them. The objective of this article will be to study the sociopolitical implications of the praying representations of Isabel I of Castile and Juana I of Castile.

Key words: Isabel I of Castilla, Juana I of Castilla, Middle Ages, *Imitatio Christi*, Marian Devotion and Image.

UNA DEVOCIÓN DE ORDEN PÚBLICO: LA IMPORTANCIA DE LA RELIGIÓN DE LA REINA

En 1554 el jesuita Francisco de Borja escribía al rey Felipe II alertando a su majestad sobre la negativa de su abuela, la reina Juana I de Castilla, a seguir los preceptos marcados por la fe. Los últimos años de la hija de los Reyes Católicos habían transcurrido en un continuo ir y venir de confesores que, ante la imposibilidad de guiar en devoción a la reina, abandonaban el palacio de Tordesillas. La actitud de Juana hacia las prácticas devocionales no había sido siempre negativa, ya que, como ella misma aseguró al jesuita: « [...] que en los tiempos pasados solía confesar y comulgar y oía sus misas y tenía imágenes y rezaba en unas oraciones aprobadas que le había dado un fraile confesor de los reyes católicos... y... las imágenes que tenía... eran un santo domingo y un San Francisco y San Pedro y San Pablo ».¹

La misiva de Borja es solo un ejemplo más de la importancia otorgada a la devoción como medio idóneo de salvación. La necesidad por parte del religioso de informar de las negligencias devocionales de la reina respondía no solo al deseo de que esta alcanzara los cielos, sino también, de que cumpliera con las implicaciones morales y públicas que entrañaba el propio acto de la piedad devocional. Tal como puede comprenderse de lo manifestado por Juana, el ejercicio de la devoción conllevaba más allá de un simple acto de fe. El inventario de la reina es el mejor ejemplo de este hecho, encontrándose entre sus pertenencias una nutrida biblioteca de textos religiosos al igual que imágenes, rosarios y otros elementos

1. MIGUEL ÁNGEL ZALAMA: *Vida cotidiana y arte en el palacio de la reina Juana I en Tordesillas*, Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial y Universidad de Valladolid, 2003, p.261.

de devoción.² Su consulta permite confirmar el testimonio de juventud de la reina, ya que, tal como ha apuntado J.L. González García:

Efectivamente, allí se citan la Breve y muy provechosa doctrina de lo que debe saber todo cristiano (Granada, 1496) que le regalaría fray Hernando de Talavera junto con la *Vita Christi* de Francesc Eiximenis, impresa en el mismo lugar y año, más un *Breviarium romanum* adaptado a la iglesia granatense (Granada, 1506) y, por supuesto, las pinturas devocionales aludidas [...].³

La eucaristía, la caridad, la lectura de los evangelios y la oración, entre otras actividades, componían un complejo sistema socioreligioso en el que Juana, al igual que sus congéneres, se vería inmersa. La disparidad de labores que componían la vida religiosa desde finales de la Edad Media implicaba una estrecha relación entre el ámbito privado y el público. Esto hacía de la cuestión de la fe de la reina no solo una elección del espacio íntimo, sino también un aspecto de importancia social. Que la abuela del rey, aún encerrada y oculta a los ojos del pueblo, no se ciñera a los supuestos instaurados por la Iglesia hacía peligrar tanto el descanso eterno de la susodicha como su imagen pública y, con ella, la de la propia dinastía.⁴

La concepción política de la estirpe familiar había surgido en el territorio castellano en torno al siglo XIV con la consolidación de la dinastía Trastámara. El linaje se convertiría en la cabeza de una comunidad política, la cual se integraría en un esquema sociocultural personificado en su propia figura.⁵ La interrelación de la política y la religión hacía que los monarcas, y en especial las reinas, vieran medidas sus capacidades por medio de su propia devoción. Podemos comprender, de este modo, cómo las últimas Trastámara –entendiendo como tales a Isabel I de Castilla y a sus hijas, las infantas de Aragón y Castilla– se convirtieron en los ejemplos visibles de una devoción que sobrepasaba los muros de los monasterios, las paredes de las capillas y el silencio de los oratorios privados.⁶

2. Actualmente conservamos tres copias del citado inventario. El más completo de ellos podemos encontrarlo en el Palacio Real de Madrid. ALONSO DE RIVERA Y DIEGO DE RIVERA: «Inventario de los bienes de la reina doña Juana [todo tipo de objetos], 1509 (1565)», Real Biblioteca del Palacio Real de Madrid, 1509-1555, ms. II-3283.

3. JUAN LUIS GONZÁLEZ GARCÍA: «Saturno y la reina “impía”. El oscuro retiro de Juana I en Tordesillas», en MIGUEL ÁNGEL ZALAMA (dir.): *Juana I en Tordesillas: su mundo, su entorno*, Valladolid: Ayuntamiento de Tordesillas [et al.], 2010, p.169.

4. Sobre las consideraciones dinásticas de la figura de la reina debe consultarse ÁLVARO FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA MIRALLES: *La corte de Isabel I. Ritos y ceremonias de una reina (1474-1504)*, Madrid: Dykinson, 2002, pp. 76.

5. JOSÉ MANUEL NIETO SORIA: «Corona e identidad política en Castilla», en JOSÉ ANTONIO JARA FUENTE, GEORGES MARTIN e ISABEL ALFONSO ANTÓN (ed.): *Construir la identidad en la Edad Media. Poder y memoria en la Castilla de los siglos VII a XV*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2010, pp.205-207.

6. Este aspecto ha sido estudiado por JOAQUÍN YARZA LUACES: «Isabel la Católica coleccionista: ¿sensibilidad estética o devoción?», en JULIO VALDEÓN BARUQUE (ed.): *Arte y Cultura en la época de Isabel la Católica. Ponencias resentidas al III Simposio sobre el reinado de Isabel la Católica en las*

Las fuentes textuales aportan pruebas de esta interrelación político-religiosa, por lo que la valía de estas mujeres se medía conforme a sus aspiraciones piadosas. Más allá de las consideraciones inherentes al ejercicio de poder, en el caso de las reinas, era necesaria la ratificación de su labor por medio de aquellas cuestiones propias de su género. Es comprensible, por lo tanto, que la devoción de la reina Isabel fuera un elemento de interés para la ingente producción literaria producida en torno a su figura. Fray Martín de Córdoba trataría dicha cuestión en su célebre *Jardín de las nobles doncellas* donde, para apoyar la causa isabelina, se ensalzaría su persona como mediadora y madre. Se presenta a la reina como intercesora desde la perspectiva pública y como madre en el aspecto íntimo, sirviéndose así de una proximidad moral a la Virgen María para validar su función desde ambas perspectivas. Isabel es capaz de gobernar no por sus cualidades intrínsecas, sino por ser capaz de superar aquellos vicios inherentes a su sexo tal como ocurrió con la Madre de Dios.⁷ La devoción se convertirá en pieza clave en esta construcción de la personalidad regia, su ejercicio ensalzará a Isabel –y posteriormente a sus hijas– como paradigma de la virtud y ejemplo a seguir. Así debemos de comprender las palabras que Erasmo de Rotterdam dedica a Catalina de Aragón con motivo del envío de uno de sus libros a la reina de Inglaterra:

The nobility of her birth, her exalted rank, and her marriage with a most prosperous sovereign, are as nothing in contributing to her happiness, compared with her Majesty's gifts. It is more rare to find a lady, born and brought up at Court, placing all her hopes and solace in devotion and the reading of Scripture would that others widows at all events, would take an example from her and no widows only, but unmarried ladies, by devoting themselves to the service of Christ! He is a solid rock, the spouse of all pious souls, and nearer to each than the nearest tie. The soul that is devoted to this husband is not less grateful in adversity than in prosperity the knows what is expedient for all, and is often more propitious when the changes the sweet for bitter. Everyone must take up their cross, there is no entrance into heavenly glory without it. These are blessing which none can take away.⁸

A la manera que la literatura acercaba la religiosidad de la reina y las infantas, las tablas y retablos mostraban al espectador la imagen plástica de dicha fe. Observar los frutos de la meditación –principal función de estas tablas en el intrincado sistema oracional– elevaba el alma y construía la es-

ciudades de Valladolid y Santiago de Chile en el otoño de 2002, Valladolid: Instituto Universitario de Historia Simancas y Ámbito Ediciones, 2003.

7. CATHERINE SORIANO: «Conveniencia política y tópico literario en el Jardín de Nobles Doncellas (1468?) de Fray Martín Alonso de Córdoba», en JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS (ed.): *Actas del VI Congreso internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Tomo II, Alcalá: Servicio de Publicaciones, 1997, pp.1462-1463.

8. JOHN SHERREN BREWER: *Letters and Papers, Foreign and Domestic, Henry VIII, Volume 4, 1524-1530*, Londres: Her Majesty's Stationery Office, 1875, pp. 1774-1784.

cala mística apuntada por San Agustín y sus seguidores.⁹ Sin embargo, la correspondencia de las esferas público-privadas en la corte de las últimas Trastámara hacía de estas imágenes de las reinas un medio de validación política. Representaciones que, alejadas del componente afectivo-místico, servían para mostrar la relación social entre los poderes terrenos y divinos.

A OJOS DE LA IGLESIA: LA VISIÓN DE LA FAMILIA REAL Y LAS ÓRDENES MONÁSTICAS

Si hablamos de la iconografía de orante en relación con Isabel y sus hijas la primera obra que acude a nuestra mente es la Virgen de la Misericordia del Monasterio de las Huelgas (fig. 1). Obra atribuida al taller de Diego de la Cruz, la iconografía tuvo una gran acogida durante el periodo medieval, en especial, en los círculos bernardinos. Ello es debido a las consideraciones exvotivas propias de tal imagen, presentando a la Virgen como *Mater Omnium*.¹⁰ La idea de María como «madre de todos» queda subrayada por medio del uso del manto que, a manera de protección, despliega sobre la cabeza de los fieles. La familia real –compuesta a través del matrimonio real, el príncipe Juan y las infantas mayores, Isabel y Juana– se representa junto a Pedro González de Mendoza, Gran Cardenal de España.¹¹ En contraposición, al otro lado de la Virgen, se representa orando a un grupo de religiosas cistercienses con su abadesa, Leonor de Mendoza, a la cabeza.¹² Ante lo expuesto, puede observarse una relación directa entre la producción de la pieza y el monasterio bernardino de las Huelgas desde la perspectiva de fundación real y de centro intelectual femenino. Será por este carácter docto del cenobio femenino por el que se integren los dos diablos que sobrevuelan la parte superior de la pintura. *Titivillus* o *Tutuvillus*, diablo menor que husmeaba en los *scriptorium* y bibliotecas para engañar y provocar errores en

9. SAN AGUSTÍN: *Obras completas de San Agustín. XIX: Exposición de los Salmos [Introducción general de Enrique Eguiarte, OAR, Traducción de José Cosgaya García, OSSA, José Anoz, OSA y Miguel F. Lanero.]*, Madrid: Federación Agustiniiana Española, 2015.

10. JOSÉ LUIS HERNANDO GARRIDO: «Satanás con libros en la Virgen de la Misericordia de las Huelgas», en MARÍA LUISA MELERO MONEO (ed.): *Imágenes y promotores en el arte medieval: miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Barcelona: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2001, p.443.

11. PEDRO SALAZAR DE MENDOZA: *Crónica de el gran Cardenal de España don Pedro Gonçalez de Mendoza, Arçobispo de la muy Santa Yglesia Primada de las Españas ...*, Toledo: en la imprenta de doña María Ortiz de Sarauia, 1625.

12. AMANCIO RODRÍGUEZ LÓPEZ: *El Real Monasterio de las Huelgas de Burgos y el Hospital del Rey. Apuntes para su historia y colección diplomática con ellos relacionada. Tomo II*, Burgos: Imprenta y Librería del Centro Católico, 1907, p.5.

la copia de libros, es representado aquí portando esos mismos manuscritos plagados de disparates.¹³



Fig. 1. Diego de la Cruz (atrib.), *Virgen de la Misericordia con los Reyes Católicos y su familia*, ca. 1486, 149x127 cm, Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas, Burgos

13. JOAQUÍN YARZA LUACES: «El diablo en los manuscritos monásticos medievales», en *Codex aquilarensis: Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real (Ejemplar dedicado a El diablo en el monasterio)*, n.º 11, 1994, p.103-130.

Por otro lado, su compañero lanza saetas contra los fieles protegidos por el manto de la Virgen. La representación de estas flechas, unidas en su centro, relacionará la representación con la de Isabel de Castilla por medio de la reproducción de su enseña. O. Pérez Monsón señala el paralelismo entre esta representación y el contexto político-religioso del momento, apuntando a este ataque de flechas como las embestidas herejes contra los que la reina defendía Castilla.¹⁴ Por lo tanto, la salvaguarda del territorio permitía crear un punto de unión entre la castellana reina y la Madre de Dios, ambas como protectoras de la verdadera fe. A la manera de la visibilización de la Virgen por medio de la imagen, la figura de Isabel aportaba al fiel castellano un ejemplo de comportamiento devoto. La reina mostraría al pueblo la posibilidad de encuadrar una vida religiosa bajo el prisma de su majestad real por medio de aquellas virtudes propias de su sexo.¹⁵ Hernando del Pulgar apuntará a las mismas cuando describa a la monarca con estas palabras:

Era católica y devota; hacía limosnas secretas en lugares debidos; honraba las casas de oración; visitaba con voluntad los monasterios y casas de religión, en especial aquellas donde conocía que guardaban vida honesta; las dotaba magníficamente. [...] Le placía la conversación de personas religiosas y de vida honesta, con las cuales muchas veces había sus consejos particulares.¹⁶

Puede plantearse que el cronista, alentado por el aprecio manifiesto hacia su señora y por la vanagloria de su figura, exagerara aquellas cualidades que la hacían proclive a convertirse en la perfecta María en la tierra. Sin embargo, si acudimos a las cuentas de la reina, puede constatarse que aquellas actividades piadosas apuntadas anteriormente eran una constante en la vida de la reina y de sus hijas. Así puede confirmarse la constitución y amparo de diversos centros religiosos tal como ocurrió con Santa Clara la Real en Murcia,¹⁷ además de la financiación de estos lugares de culto por medio de dotaciones monetarias y de regalos de alto valor, tal como la cruz de plata que la princesa Isabel regalaría a la Cofradía de Nuestra Señora de la Concepción y que sería valorada en 1000 mrs.¹⁸ A estas prácticas relacionadas

14. OLGA PÉREZ MONZÓN: «La dimensión artística de las relaciones de conflicto», en JOSÉ MANUEL NIETO SORIA (ed.): *La monarquía como conflicto en la corona castellano-leonesa (c. 1230-1504)*, Madrid: Sílex Ediciones, 2006, p.572.

15. MARÍA DE LOS ÁNGELES PÉREZ SAMPER: «Las reinas de España en la Edad Moderna: de la vida a la imagen», en DAVID GONZÁLEZ CRUZ (ed.): *Virgenes, reinas y santas: modelos de mujer en el mundo hispano*, Huelva: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva, 2007, p.45.

16. MARÍA ÁNGELES PÉREZ SAMPER: *Isabel la Católica*, Barcelona: Plaza & Janés, 2003, p.499.

17. ELOY BENITO RUANO (ed.): *El Libro del limosnero de Isabel la Católica*, Madrid: Real Academia de la Historia, 2004.

18. ANTONIO DE LA TORRE Y E.A. DE LA TORRE (ed.): *Cuentas de Gonzalo de Baeza, tesorero de Isabel la Católica, Tomo II: 1492-1504*, Madrid: Consejo superior de investigaciones científicas, 1955-1956, p.272.

con la Iglesia debe sumárseles la de concesión de limosnas para festividades¹⁹ o la caridad a los pobres.²⁰ Por medio de estas prácticas Isabel primero, y más tarde sus hijas, adecuarían sus figuras públicas a los esquemas sociorreligiosos que la devoción tardomedieval había impuesto.

Debemos comprender desde esta perspectiva devota de Isabel y sus descendientes, la creación de la propia institución de las Huelgas y, con ella, de la pieza estudiada. Esta última podría considerarse, debido a la materialización del acto orante, como una pieza de carácter eminentemente privado. El acto de visualizar a la entidad divina por medio de la oración meditativa se había convertido desde mediados del siglo XII en una vía de salvación. Las teorías de autores como San Juan Damasceno,²¹ San Anselmo de Canterbury²² o San Bernardo de Claraval²³ abrieron una vía afectiva-representativa por la cual la imagen, constituida hasta estos momentos bajo el precepto gregoriano de la didáctica y la veneración,²⁴ poseía una nueva función principalmente representativa. Los preceptos de la *imitatio Christi* unidos a la teoría de la extramisión agustianiana, hacía del acto de oración llevado a cabo por los Reyes Católicos y sus hijos en la pintura de las Huelgas un testimonio gráfico de los frutos de la meditación devocional. La gloriosa visión de la Virgen era el resultado de un reglado proceso de oración que, sin embargo, solo los más venerables podían llevar a fin. Por lo tanto, su visión por parte de los reyes no solo subrayaba su santidad, sino también servía de aliciente al ejercicio de la oración meditativa cuyos frutos eran aquí representados. Ahora bien, ¿podía considerarse esta pieza como un elemento usado con fines meditativos por parte de la reina o alguno de sus descendientes? De ser así, este empleo debió de ser puntual y, posiblemente, anecdótico, teniendo en cuenta que la obra no se encontraba entre las pertenencias de Isabel, Fernando o alguno de sus vástagos, sino que se dispondría en las estancias del monasterio. Ello hace pensar que, al menos desde la perspectiva de los Reyes Católicos, la obra pudiera poseer otros fines. Desde este punto de vista, debemos recordar los esfuerzos expuestos por el artista de representar la realidad bélica

19. Un ejemplo de esta práctica son los 71.232 mrs que la reina, junto al príncipe y las tres infantas mayores, otorgaron para la celebración de jueves santo y las festividades de viernes santo. *Ibidem*, p.161.

20. La infanta María se encontraría muy ligada a estas prácticas, pudiendo constatar que las mismas se iniciarían cuando la niña contara con dos años y se ejercieran durante toda su vida adulta. Ejemplo de ello es el dinero cedido para el enterramiento de una mujer pobre en la ciudad de Sevilla. *Ibidem*, p.379.

21. SAN JUAN DE DAMASCO: «Λογοὶ ἀπολογητικοὶ πρὸς τοὺς διαβαλλόντας τὰς ἁγίας εἰκόνας [Imag. III.14-42]. Contra los que atacan las imágenes sagradas. Discurso apologético [Sobre las imágenes sagradas 3.14-42] [Traducción de José B. Torres Guerra]», en *Revisiones. Revista de Crítica Cultural*, vol.7, 2011-2012, pp.23-57.

22. SAN ANSELMO DE CANTERBURY: *Obras completas de San Anselmo I* [Traducción de Julián Alameda], Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2009.

23. SAN BERNARDO DE CLARAVAL: *Sermones sobre el Cantar de los Cantares (Edición española)*, Londres: Ivory falls book edition, 2017.

24. Sobre este aspecto P. MAYMÓ I CAPDEVILA: *El ideario de lo sacro en Gregorio Magno (590-604). De los santos en la diplomacia pontificia* [Tesis doctoral], Barcelona: Universidad de Barcelona, 2013.

del territorio y las acciones de los monarcas por servir a la verdadera fe. No solo las saetas lanzadas por el demonio servirán para subrayar este carácter protector de los reyes, la estrecha relación con órdenes observantes y las acciones intelectuales llevadas a cabo en estos centros, subrayarán la defensa por parte de Isabel, Fernando y su estirpe de la verdadera fe.

Teniendo en cuenta las consideraciones sociopolíticas en las que la pieza fue creada puede plantearse que los reyes no patrocinaran la misma. La presencia de los hermanos Mendoza²⁵ hace inevitable cuestionar su papel en el patronazgo de la Virgen de las Huelgas. Autores como S.A. Ordax,²⁶ J. Yarza Luaces²⁷ y O. Pérez Monzón,²⁸ atribuyen la creación de la obra a la abadesa del monasterio. Su teoría se sustenta no solo en el espacio al que estaría destinada la pieza, sino también, la posible producción de esta con fines de reconocimiento real. No podemos olvidar que fue gracias al apoyo de los reyes, por el que la citada Leonor conseguiría el cargo de abadesa perpetua de la institución real entre 1486 y 1499.²⁹ Sin embargo, otras investigaciones como las realizadas por P. Silva Maroto considerarán en sus estudios al Gran Cardenal de España como artífice de la pintura y a una acción votiva como el fundamento tras su creación.³⁰ Más allá de la cuestión relativa al patrón de la obra, lo que cabe destacar es que, pese al uso de una formulación plenamente devota, su función no era la de satisfacer inquietudes de carácter religioso. La obra se convierte en una imagen palpable del favor real y, por ende, de su intercesión con la divinidad. Fe y poder se interrelacionarán en esta obra, mostrarán a la comunidad femenina de las Huelgas la dimensión de la autoridad de los reyes.

Desde una perspectiva similar debemos plantear la conocida como Virgen de los Reyes Católicos (fig.2).³¹ La tabla de influencia flamenca muestra

25. La relevancia de esta familia en la vida política y cultural de la Castilla del siglo xv queda reflejada en las publicaciones de FELIPE PEREDA ESPESO: «Mención de Mendoza, mujer del I Condestable de Castilla: El significado del patronazgo femenino en la Castilla del siglo xv», en BEGOÑA ALONSO RUIZ (coord.): *Patronos y coleccionistas: los condestables de Castilla y el arte (siglos xv-xvii)*, Universidad de Valladolid y Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico, Valladolid, 2005, pp. 9-119; HELEN NADER: *Los Mendoza y el Renacimiento español*, Guadalajara: Institución Provincial de Cultura «Marqués de Santillana» y Diputación de Guadalajara, 1985.

26. SALVADOR ANDRÉS ORDAX: «La Virgen de la Merced», en JUAN JOSÉ MARTÍN GONZÁLEZ (ed.): *Las Edades del Hombre. El contrapunto y su morada*, Salamanca: Las Diócesis, 1993, pp.100-101.

27. JOAQUÍN YARZA LUACES: «Imágenes reales hispanas en el fin de la Edad Media», en ELOÍSA RAMÍREZ VAQUERO (coord.): *Poderes políticos en la España medieval. Principados, Reinos y Coronas. XXIII Semana de Estudios Medievales de Estella*, Gobierno de Navarra, Pamplona: Departamento de Educación y Cultura, 1997, pp. 464-465.

28. OLGA PÉREZ MONSÓN: «La dimensión artística de las relaciones de conflicto», p. 572.

29. AMANCIO RODRÍGUEZ LÓPEZ: *El Real Monasterio de las Huelgas de Burgos y el Hospital Real*, pp.8 y 14.

30. PILAR SILVA MAROTO: *Pintura hispanoflamenca castellana: Burgos y Palencia*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1990, p.400.

31. Tradicionalmente la obra se ha atribuido a un autor flamenco; sin embargo, las últimas investigaciones apuntan a que se tratara de un artista castellano formado por la corriente neerlandesa y, en concreto, un seguidor de la escuela de Fernando Gallego. PILAR SILVA MAROTO: «La pintura castellana

de nuevo al espectador a la familia real –compuesta en esta ocasión por los reyes, la princesa Isabel y el príncipe Juan–³² ante la Virgen con el Niño. Los acompañan Santo Domingo de Guzmán –tras la reina–, el mártir Pedro de Arbués –otras teorías apuntarían a San Pedro de Verona–, el Inquisidor general Fray Tomás de Torquemada –tras el rey– y Santo Tomás de Aquino. Más allá de los reyes y sus vástagos, todos los representados serán hombres de la Iglesia con un elemento en común: el Real Monasterio de Santo Tomás. Será esta institución la que se represente en la maqueta portada por el teólogo Santo Tomás, en cuyo honor se dedicará la fundación del monasterio. De igual manera, la simbología de la azucena que porta Santo Domingo se atribuye a la Orden de Predicadores, la cual sería fundada por el santo burgalés y serían quienes convivirían en el citado convento. La identificación del último de los personajes de la tabla es incierta, de manera habitual se ha atribuido a la figura del inquisidor aragonés Pedro de Arbués, quien sufriría martirio en la Seo de Zaragoza y se encontraría ligado al Tribunal del Santo Oficio.³³ El martirio de San Pedro de Verona –apuñalado también en el pecho– otorgaría esta segunda asignación, identificación que entroncaría con la tradición inquisitorial y con la de padres predicadores.³⁴

en tiempos de Gil de Siloe», en INSTITUCIÓN FERNÁN GONZÁLEZ Y REAL ACADEMIA BURGENSE DE HISTORIA Y BELLAS ARTES, *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloe y la escultura de su época. Burgos, 13-16 de octubre de 1999, Centro Cultural «Casa del Cordón»*, Burgos: Institución Fernán González, Real Academia Burgense de Historia y Bellas Artes, 2001, p.109.

32. Sobre la identidad de la infanta que acompaña a los reyes existen diversas teorías. La primera de ellas sugiere su identificación con la primogénita, Isabel, tal como apuntó VALENTÍN CARDERA Y SOLANO: *Iconografía Española. Colección de Retratos, Estatuas, Mausoleos y demás monumentos inéditos de reyes, reinas, grandes capitanes, escritores... desde el siglo XI hasta el XVII*, Madrid: Imprenta de Ramón Campuzano, 1855, pp. 58 y 85. Por otro lado, la corta edad entre las representaciones de Juan y la infanta han apoyado que J. Yarza Luaces y F. Checa Cremades atribuyan la representación a la futura reina Juana. FERNANDO CHECA CREMADES: «Poder y piedad: patronos y mecenas en la introducción del Renacimiento en España», en MARGARITA ESTELLA MARCOS: *Reyes y mecenas. Los Reyes Católicos, Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*, Madrid: Electra-Ministerio de Cultura, 1992, p.40 y JOAQUÍN YARZA LUACES: «Los dominicos y los Reyes Católicos. Relación e instrumentalización de sus santos», en *Hagiografía peninsular en els segles medievals*, Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, 2008, pp. 269-288.

La presente investigación apoya la teoría isabelina debido a tres hechos. En primer lugar, la idealización propia de los personajes impide delimitar un rango cronológico con respecto a los representados; por otro lado, la datación de la pieza (1491-1493) concuerda con el periodo en que Isabel se encontraría en Castilla al enviudar de su primer marido, el príncipe Alfonso. Para concluir, sería ella, junto con su hermano Juan, quien recibiría con mayor atención una educación cortesana y, por lo tanto, una imagen pública.

33. JOAQUÍN YARZA LUACES: *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*, Madrid: Nerea, 1993, pp. 35-38.

34. PILAR SILVA MAROTO: «Maestro de la Virgen de los Reyes Católicos», en FRANCESC RUIZ QUESADA: *La pintura gótica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo y su época*, Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya y Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2003, pp.412-417.



Fig. 2. Anónimo, *La Virgen de los Reyes Católicos*, ca.1491-1493, 123 x 112 cm, Museo del Prado, Madrid.

Por lo tanto, y tal como podemos observar, tanto la tabla como la fundación real a la que iría destinada, estarían diseñados según dos discursos propios del ideario religioso de los Reyes Católicos: el Tribunal de la Santa Inquisición y la Orden de Predicadores. La historia del Real Monasterio se relaciona con el tesorero real, Hernán Núñez Arnalte, quien había dispuesto en sus disposiciones testamentarias el deseo de construir una fundación que albergara una comunidad dominica. Su deseo se vería cumplido gracias a la intercesión de su esposa, María Davila, y del confesor de la reina, Fray

Tomás de Torquemada, quienes bajo el poder real concedido por los Reyes Católicos lograrían obtener la dispensa papal necesaria para el inicio de la construcción.³⁵ La financiación corrió a cargo de Isabel y Fernando quienes, junto con Torquemada, se encargarían de supervisar la obra. El estado bélico de la península, junto con otros gastos relativos a la década de 1480 y 1490, hicieron que la construcción se dilatara hasta 1493.³⁶

Por lo tanto, y a tenor de lo expuesto, la relación de los reyes con la fundación permite circunscribir la hipótesis de que la Virgen se tratara de una dádiva de los monarcas al monasterio. Así lo plantea I. Mateo cuando expone que se trata de una «escena de acción de gracias de la familia real junto al anhelo de perpetuidad de la monarquía».³⁷ Según esta teoría el patrocinio real de la pieza daría respuesta no solo a la localización de la pieza en el oratorio del Cuarto Real, sino también permitiría delimitar la cronología de la tabla. De este modo, J. Yarza Luaces alude a la incorporación del santo de Arbués –relevante personaje durante el reinado católico y que fallecería en 1485– para proponer la datación de la obra. La presencia del inquisidor aragonés, junto con una valoración de la edad aproximada del príncipe Juan –entre los trece y quince años–, permitió al autor suponer la creación de la tabla entre los años 1488 y 1492. Debemos tener en cuenta que el periodo apuntado por J. Yarza estaría definido por las guerras de religión llevadas a cabo en la península y que llevaron a la institucionalización de un órgano como el Tribunal de la Inquisición. La presencia de personajes relacionados con la fundación e historia del Santo Oficio convierte la representación divina en un pretexto, traduce su significado en un alegato favorable al ejercicio inquisitorial.³⁸

La presencia de estos hombres de la Iglesia relacionados con la Inquisición lleva a cuestionarse la participación de los reyes. La presencia de Fray Tomás de Torquemada, junto con las diversas donaciones que en su nombre realizarían Isabel y Fernando con objeto de «agradecer a Torquemada sus servicios porque no quiere ser pagado ni remunerado en otras dignidades y prelacías»³⁹, hacen suponer la intercesión del dominico en la obra real. Con ello, la obra de Ávila puede comprenderse desde una perspectiva más compleja que la meramente política. S. Escamilla subraya la edad con la que es presentado el prelado para suponer una simbología funeraria a la pieza. Sería

35. FRANCISCO SANTOS MONTES: «Hernán Núñez Arnalte, secretario y tesorero de los Reyes Católicos: Ocañense Ilustre», en *Anales toledanos*, n.º 44, 2008, p.17.

36. LUIS SUÁREZ FERNÁNDEZ y CARMEN MANSO PORTO (dir.): *Isabel la Católica en la Real Academia de la Historia* [Catálogo de exposición], Madrid: Real Academia de la Historia, 2004, pp.81-82.

37. ISABEL MATEO GÓMEZ: «Algunas consideraciones sobre la Virgen de los Reyes Católicos», en DEPARTAMENTO HISTORIA DEL ARTE DIEGO VELÁZQUEZ: *Cinco siglos de Arte en Madrid (xv-xx), III Jornadas de Arte*, Madrid: Alpuerto, 1991, pp. 377-381.

38. JOAQUÍN YARZA LUACES: «Imágenes reales hispanas en el fin de la Edad Media», p. 465.

39. SONIA CABALLERO ESCAMILLA: «Fray Tomás De Torquemada, iconógrafo y promotor de las Artes», en *AEA*, LXXXII, n.º325, 2009, p.20; FRAY JOAN LÓPEZ: *Tercera parte de la historia general de Sancto Domingo y de su orden de predicadores*, Valladolid: por Francisco Fernández de Cordoua y a su costa, 1613.

en 1497 cuando Torquemada abandonaría la corte para trasladarse a Santo Tomás de Ávila, lugar donde fallecería. Desde esta perspectiva, la tabla se convertiría en un relato de la salvación del alma del primer Inquisidor General de Castilla: los tres santos simbolizarían la sacralidad del Tribunal del Santo Oficio, mientras que la representación de la familia real se convertiría en un trasunto político y no religioso. Ellos serían los representantes de la divinidad en la tierra, desde una perspectiva pública se convertirían en ejemplos de las virtudes católicas presentes en la Reforma Observante que pervivirá gracias a la presencia de su stirpe.⁴⁰ Por lo tanto, la representación de la Virgen junto a su hijo, por un lado, y de los Reyes Católicos por otro, subrayaría la relación del Inquisidor con los dos poderes principales: el divino y el terrenal. Hecho que se desearía subrayar desde una perspectiva funeraria.⁴¹

A OJOS DE LA CORTE: DINASTÍA Y MATERNIDAD EN JUANA I DE CASTILLA

Si se acepta que el hombre es un ser transitorio, no hacia la muerte sino hacia la eternidad [...] y en ella se produce el encuentro definitivo con Dios, ningún bien puede ser comparable al de la fe, verdad absoluta, certeza que procede del mismo Dios que la ha revelado, seguridad descansada, criterio de razón y norma de moral mediante la cual el hombre puede alcanzar la plena dignidad. Tal era el criterio de fines del siglo xv, no el nuestro. Proporcionar a sus súbditos el acceso a la fe si aún no la tienen, conservarlos en ella, hacerlos crecer, ese era el bien público por excelencia.⁴²

Tal como expresa L. Suárez Fernández, orar será a partir del siglo xv, una fuente de reconocimiento público. Su acción expresaba a ojos del observador el favor divino. Desde la perspectiva del reinado de los Católicos este hecho se manifestó por medio de una política dominada por las consideraciones religiosas por encima de las meramente políticas.⁴³ No solo se debía rezar en el oratorio sino demostrar este ejercicio en público. La función del arte devocional desde la perspectiva de las últimas Trastámara no solo debe comprenderse como salvación del alma, sino como medio de exposición del poder terreno y del cumplimiento de los valores in-

40. ISABEL ENCISO ALONSO-MUÑUMER: *Los Reyes Católicos*, Madrid: Ediciones AKAL, 2001, p.14.

41. SONIA CABALLERO ESCAMILLA: «La Virgen de los Reyes Católicos: escaparate de un poder personal e institucional» en *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, nº 173, 2007, pp. 20-41.

42. LUIS SUÁREZ FERNÁNDEZ: *Claves históricas en el reinado de Fernando e Isabel*, Madrid: Real Academia de la Historia, 1998, p.262.

43. LUIS SUÁREZ FERNÁNDEZ: «Dimensiones religiosas en Isabel la Católica», en vv. AA.: *Isabel la Católica la magnificencia de un reinado. Quinto centenario de Isabel la Católica, 1504-2004* [Catálogo de exposición], Madrid-Valladolid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales y Junta de Castilla y León, 2004, pp.49-50.

trínsecos a su género.⁴⁴ La misa, la limosna o las peregrinaciones conformaban una realidad religiosa de carácter público a la que se ha hecho mención anteriormente; sin embargo, estas no podían mostrar la intercesión divina. Tal como ha podido observarse gracias a los ejemplos de las Huelgas y Santo Tomás estos requisitos sí podían ser cumplidos gracias a la representación.⁴⁵ De aquí puede comprenderse la proliferación de imágenes de este cariz ante la situación bélico-religiosa en la que se encontraba todo el continente.



Fig. 3. Jacob van Laethem (Atrib.), *Felipe el Hermoso y Juana de Castilla en los jardines del castillo de Bruselas (Tablas exteriores Tríptico de Zierikzee)*, ca. 1505-1506, 125x47 cm, Museo Real de Bellas Artes de Bélgica.

44. FERNANDO CHECA CREMADES: «Isabel I de Castilla: los lenguajes artísticos del poder», en vv. AA.: *Isabel la Católica la magnificencia de un reinado. Quinto centenario de Isabel la Católica, 1504-2004* [Catálogo de exposición], Madrid-Valladolid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales y Junta de Castilla y León, 2004, p.23.

45. NURIA SILLERAS FERNÁNDEZ: *Power, Piety and Patronage in Late Medieval Queenship. María de Luna*, Londres: Palgrave Macmillan, 2009, p.135.



Fig. 4. Jacob van Laethem (Atrib.), *San Livino y San Martín* (Tablas interiores *Tríptico de Zierikzee*), ca. 1505-1506, 125x47 cm, Museo Real de Bellas Artes de Bélgica.

Entre aquellas imágenes que mostraban la dignidad real, debemos destacar el *Tríptico de Zierikzee* (fig. 3). Obra hoy conservada en el Museo de Bellas Artes de Bruselas, está compuesta por dos tablas gemelas –y una tercera central que presenta el Juicio Final– que presentan a la Archiducuesa Juana como princesa de Castilla y a su esposo, Felipe el Hermoso.⁴⁶

46. MUSÉES ROYAUX DES BEAUX-ARTS DE BELGIQUE: *Inventario n° 2405* [Tabla izquierda: Felipe el Hermoso], *n°2406* [Tabla derecha: Juana I de Castilla], *n°4168* [Tabla central: Juicio Final].

Pieza atribuida al Maestro de la Vida de José, se ha identificado al mismo con el pintor Jacob van Laethem, artista al servicio del archiduque.⁴⁷ Este retablo estaba destinado a la iglesia de San Livino en Zierikzee, monasterio que había disfrutado del favor de la dinastía Austria desde los inicios de la familia,⁴⁸ y que tras el incendio de la citada institución, pasaría a custodiarse en el Ayuntamiento de la ciudad.⁴⁹ Comúnmente se presupone que la obra fue patrocinada por Felipe el Hermoso o su corte, con el objeto de celebrar el nombramiento de este y su esposa como herederos de los territorios castellanos y aragoneses.⁵⁰ La indumentaria junto a la representación heráldica permiten sustentar esta hipótesis, además de delimitar una datación entre 1500 y 1506, periodo que comprendería desde el nombramiento de los cónyuges como herederos peninsulares hasta la muerte de Felipe.⁵¹ La relación de este último y su estirpe con la fundación de San Livino subraya la relación de la obra con el espacio eclesiástico de Zelanda, mostrando a los herederos del territorio borgoñón de cuerpo entero en un espacio abierto identificado con el parque Warande. Este paraje se encontraba a espaldas del palacio de Coudenberg y se prolongaba hasta la iglesia de Santa Gúdula en Bruselas.⁵² Aquí Juana sería proclamada como reina de Castilla en 1505 y, del mismo modo, aquí se celebrarían las exequias por su muerte cincuenta años más tarde.⁵³ La disposición de los personajes, sumado a la inexistencia de un santo protector, desvincula esta representación de aquellas tablas expuestas anteriormente.⁵⁴ Sin embargo, San Livino y Santo Martín se representan en el interior de sendas tablas (fig. 4), como santos relacionados con la fundación a la que iba destinada la obra. A diferencia de los Santos Juanes

47. MIGUEL ÁNGEL ZALAMA y RAFAEL DOMÍNGUEZ CASAS: «Jacob Van Laethem, Pintor de Felipe “el Hermoso” y Carlos V: Precisiones sobre su obra», en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, vol. LXI, 1995, pp.348-357.

48. YVETTE VANDEN BEMDEN: «Le vitrail sous les ducs de bourgogne et les Habsbourg», en JOOST VANDER AUWERA, ANDRÉ TOURNEUX y JACQUES PAVOIT (ed.): *Alexander Colins Wirken am Ottheinrichsbau des Heidelberger Schlosses*, Lovaina: Peeters Publishers, 2001, p.28

49. BART FRANSEN: «El tríptico de Zierikzee en Bruselas. Una manifestación de poder de Felipe el Hermoso y Juana de Castilla», en FERNANDO CHECA Y BERNARDO GARCÍA GARCÍA (ed.): *El arte en la corte de los Reyes Católicos. Rutas artísticas a principios de la Edad Moderna*, Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2005, pp. 183-206.

50. MIGUEL ÁNGEL ZALAMA: «Felipe I el Hermoso y las artes», en MIGUEL ÁNGEL ZALAMA y PAUL VANDENBROECK (ed.): *Felipe I el Hermoso: la belleza y la locura*, Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica coeditado con la Fundación Carlos de Amberes y la Fundación Caja de Burgos, 2006, p.30.

51. M. J. ONGHENA: *De iconografie van Philips De Schone*, Bruselas: Palais des académies, 1959, pp.119-129.

52. MIGUEL ÁNGEL ZALAMA: «Juana I en las imágenes, las imágenes de la reina», en MIGUEL ÁNGEL ZALAMA (dir.): *Juana I en Tordesillas: su mundo, su entorno*, Valladolid: Ayuntamiento de Tordesillas, 2010, p.21.

53. BETHANY ARAM, *La reina Juana: Gobierno, piedad y dinastía*, Madrid: Marcial Pons Ediciones de Historia, 2016, p.57.

54. BART FRANSEN: «El tríptico de Zierikzee en Bruselas. Una manifestación de poder de Felipe el Hermoso y Juana de Castilla», pp.110-111.

o de San Francisco, ninguno de estos dos santos se encontraría presente en el inventario de la reina de Castilla. Este hecho hace suponer que se relacionarían no con la entonces princesa sino con la corte borgoñona y, en concreto, con la condición político-religiosa del monasterio de fundación Habsburgo. Livino será el patrón de Zierikzee y, por su parte, San Martín ejercería un papel paralelo en el obispado de Utrech –del que formaría parte la fundación de Zierikzee–. Ello evidencia que no se trataría de una obra comisionada con fin devoto, sino que condicionaría un origen político con fin propagandístico.⁵⁵



Fig. 5. Colijn de Coter (Atrib.), *Cristo mediador junto a Felipe el Hermoso y su séquito* y *la Virgen mediadora junto a Juana la Loca y su séquito*, ca. 1500, Museo del Louvre, París.

55. BELGIUM MINISTÈRE DE L'INTÉRIEUR ET DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE: *Bulletin des commissions royales d'art et d'archéologie, volúmenes 13-14*, Bruselas: Commission royale des monuments, Musées royaux de peinture et de sculpture de Belgique, Brussels y Musées royaux des arts décoratifs et industriels, 1874, p.162.

Desde una perspectiva próxima debe comprenderse el conjunto de tablas custodiadas en el Museo del Louvre y que, bajo los títulos *Le Christ médiateur accompagné de Philippe le beau et sa suite* y *La Vierge médiatrice, Jeanne la Folle et sa suite* (fig. 5), muestran a los herederos de los Reyes Católicos.⁵⁶ Ambas formaban parte de un retablo mayor, cuya tercera tabla hoy se encuentra desaparecida, que se atribuye a Colijn de Coter.⁵⁷ Se trata de una representación plástica de la conocida como *Speculum Humanae Salvationis* y, en concreto, del capítulo xxix: *Cristo y María intercediendo por los fieles*.⁵⁸ Siguiendo el relato, se representa a la Virgen suplicando por el alma de la reina de Castilla y el nutrido grupo de mujeres que la acompañan; por su lado, Cristo realiza lo propio frente a Felipe y su séquito.⁵⁹ Así, el artista crea una dicotomía visual que contrapone el Antiguo Testamento –representado por Antipater y Antifilia– con el Nuevo Testamento –Cristo y la Virgen–. El primero de ellos prefiguraría al Hijo de Dios al mostrar a César las cicatrices sufridas en la batalla, ejemplificando con ello a Cristo como guerrero de la Pasión. El gesto de María, quien muestra uno de sus senos a Dios, simbolizaría su acción de súplica por la salvación humana a la manera que Antifilia lo haría por su hijo.⁶⁰ Este hecho, unido a la disposición de los personajes,⁶¹ ha hecho suponer el carácter místico-afectivo de la pieza.⁶² Sin embargo, si se observa detenidamente al grupo que acompaña al matrimonio, puede observarse que está compuesto por personajes de diversa escala social y religiosa. Este hecho desvincula la tabla de un patronazgo monástico y apunta, debido a su naturaleza, a que pudiera tratarse de una cofradía religiosa dedicada a la Virgen María.⁶³ Estos grupos serían ejemplos fidedignos de la nueva devoción medieval, construcciones laicas que representarían los nuevos métodos de aproximarse a Dios. Esta hipótesis sería sustentada gracias a la la inscrip-

56. MUSEO DEL LOUVRE, *Inventario MNR 376* [Felipe el Hermoso] y *MNR 375* [Juana I de Castilla].

57. MIGUEL ÁNGEL ZALAMA: «Juana I en las imágenes, las imágenes de la reina», p.22; M. J. ONGHENA: *De iconografie van Philips De Schone*, Palais des académies, pp.120-121.

58. HEATHER FLAHERTY: *The Place of the Speculum Humanae Salvationis in the Rise of Affective Piety in the Later Middle Ages*, Michigan: Universidad de Michigan, 2006; ADRIAN WILSON Y JOYCE LANCASTER WILSON: *A Medieval Mirror: Speculum Humanae Salvationis, 1324-1500*, California: Universidad de California Press, 1984.

59. CRAIG HARBISON: «Visions and Meditations in Early Flemish Painting», en *Simius: Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol.15, n.º2,1985, p.101.

60. La descripción de este capítulo del *Speculum Humanae* ha sido realizada por el Instituto Warburg. Versión digitalizada: https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/Speculum_summary.html#ch39 (consultada el 9 de marzo de 2020).

61. Estos permiten plantear que existiera una tercera tabla, colocada en la parte superior, que no solo completara la cruz portada por Cristo, sino también una representación de Dios Padre. MILLE JEANNE TOMBU: «À propos d'une œuvre de Colyn de Coter. Un thème iconographique. Un thème iconographique (résumé de la communication faite par Mille Jeanne Tombu au Congrès archéologique et historique de Mons, 27^e session 1928)», en *Annales de la Fédération archéologique et historique de Belgique*, 1928, pp.74-75.

62. CRAIG HARBISON: «Visions and Meditations in Early Flemish Painting», p.101.

63. M.J. ONGHENA: *De iconografie van Philips De Schone*, p.120.

ción añadida en el manto de la Virgen: «MARIA/FLOS VIRRG/ NUM VELUD ROSA/ VEL LYL.../ FUNDE PRECES AD FYL.../ PRO/ SALUTE FYDELYUM AL ... LU.../ ERLANT/ (STOVTENB?) A MA/ CELO/ ...M...E O/ M...». ⁶⁴ Himno en honor a la Concepción de María, este hecho hace sopesar que la obra fuera comisionada con un objetivo natalicio. En concreto, el nacimiento de Carlos V en 1500 sería el conmemorado por esta pieza. ⁶⁵ ¿Qué supuso este nacimiento para la futura reina de Castilla? Dos años antes, en 1498, el nacimiento de la primogénita del matrimonio, Leonor, había iniciado a Juana en su principal deber como mujer: el de la maternidad. Sin embargo, el nacimiento de una niña suponía que, pese a que una herencia borgoñona femenina era posible, tal como se plantea con la figura de la abuela paterna de Leonor, esta se consideraría inestable al considerar a la mujer como menor en intelecto e incapaz en lo relativo a lo político. Por lo tanto, desde una perspectiva de género, el nacimiento de Carlos validaría a Juana como esposa al aportar un heredero Habsburgo. Además, sus implicaciones sobrepasarían los límites de los territorios borgoñones, ya que aseguraba la pervivencia de un linaje Austria en el trono peninsular. ⁶⁶ Nuevo ejemplo este de «devoción política», la obra del Louvre debe comprenderse como el resultado de una construcción dinástica por medio de la fe. Dinastía que la reina de Castilla construyó por medio del alumbramiento de seis hijos, quienes se convirtieron en reyes, reinas y emperadores de las principales potencias europeas.

RETRATOS DE PIEDAD, RETRATOS DE PODER: CONCLUSIONES FINALES

El estudio de estas piezas permite extrapolar ciertas conclusiones relativas a las representaciones orantes de Isabel y Juana. En primer lugar, la preferencia en estas representaciones por el contacto directo con la divinidad, como medio de representar el poder político y el favor divino hacia estas mujeres y sus dinastías. Imágenes construidas para el ámbito privado, su uso como medio de soporte oracional queda aquí relegado a un segundo plano ante las consideraciones representativas propias de su transición al ámbito público. La elección preferente por la tipología orante responde a una tradición tardomedieval, que desliga estas piezas de los retratos posteriores. De este modo, podemos citar la obra *La reina Isabel la Católica* hoy en el Museo Nacional del Prado, obra anónima de origen flamenco en el que se retrata a la reina en un instante de recogimiento meditativo. El libro de oración presente en sus manos, y cuyas páginas la reina marca con su dedo, retrata este instante religioso. De me-

64. HÉLÈNE ADHÉMAR: *Les primitifs flamands. Volumen 1*, París: Musée National du Louvre-Centre National de Recherches Primitifs Flamands, 1962, p.94.

65. *Ibidem*.

66. BETHANY ARAM: *La reina Juana: Gobierno, piedad y dinastía*, p.99.

dio cuerpo y desligado de connotaciones espaciales, la mirada del espectador se centra en el rostro de la reina con un fin representativo. La individualidad propia del retrato madrileño queda olvidada en los retratos expuestos en este trabajo, todos ellos conjuntos plurales donde la reina –ya fuera Isabel o Juana– es acompañada en su oración y visión divina por terceros.⁶⁷ Personajes que, ya fueran esposos, familia o cortesanos, vieron en el uso de la figura de la reina un medio de alcanzar su favor y establecer lazos públicos con ella y el poder que ella representaba, a la vez que mostraban dicho favor al público. Otro hecho relacionado con este carácter público podemos encontrarlo en el fin de estas obras, todas ellas realizadas con motivo de la conmemoración de eventos ya fueran dinásticos, natalicios o de acción de gracias. Desde esta perspectiva, podemos comprender como el fin meditativo de las representaciones orantes queda aquí convertido en un mero trasunto para representar un fin terrenal. Este hecho nos permite alcanzar una última conclusión, relativa a la construcción de las imágenes de estas mujeres. El uso de estas imágenes de devoción femenina por parte de terceros subraya la falta de control por parte de estas mujeres de cómo serían representadas en el acto de oración, a diferencia de aquellas piezas realizadas para su uso íntimo tal como ocurre en el *Libro de Horas de Juana I de Castilla* (British Library). Por ello, y con el deseo de que las reinas de Castilla fueran perfectamente discernibles a ojos del espectador, debe subrayarse el uso de escudos, enseñas y simbología propia de sus figuras, tal como ocurriría con la flecha o la granada.

Con todo ello, se plantean las posibilidades del retrato devocional más allá de las paredes del oratorio y la capilla privada. Se establece una nueva perspectiva de estas reinas y sus representaciones, mostrando con ello la relación directa entre poder, devoción y las consideraciones propias de su género en el entorno público.⁶⁸

BIBLIOGRAFÍA

- ADHÉMAR, HÉLÈNE: *Les primitifs flamands. Volumen 1*, París: Musée National du Louvre-Centre National de Recherches Primitifs Flamands, 1962.
- ANDRÉS ORDAX, SALVADOR: «La Virgen de la Merced», en JUAN JOSÉ MARTÍN GONZÁLEZ (ed.): *Las Edades del Hombre. El contrapunto y su morada*, Salamanca: Las Diócesis, 1993.

67. Desde esta perspectiva, O. Pérez Monzón destaca el carácter colectivo del acto de oración en «Imágenes sagradas. Imágenes sacralizadas. Antropología y devoción en la Baja Edad Media», en *Hispania Sacra*, LXIV, 2012, p.458

68. A. Fernández de Córdova Miralles destaca esta dualidad en su capítulo «Entre la *prudencia* y la *dissimulatio*», en ÁLVARO FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA MIRALLES, *La corte de Isabel I*, Madrid, Dykinson, 2002.

- ARAM, BETHANY: *La reina Juana: Gobierno, piedad y dinastía*, Madrid: Marcial Pons Ediciones de Historia, 2016.
- BELGIUM MINISTÈRE DE L'INTÉRIEUR ET DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE: *Bulletin des commissions royales d'art et d'archéologie, volúmenes 13-14*, Bruselas: Commission royale des monuments, Musées royaux de peinture et de sculpture de Belgique, Brussels y Musées royaux des arts décoratifs et industriels, 1874.
- BENITO RUANO, ELOY (ed.): *El Libro del limosnero de Isabel la Católica*, Madrid: Real Academia de la Historia, 2004.
- BREWER, JOHN SHERREN: *Letters and Papers, Foreign and Domestic, Henry VIII, Volume 4, 1524-1530*, Londres: Her Majesty's Stationery Office, 1875.
- CABALLERO ESCAMILLA, SONIA: «La Virgen de los Reyes Católicos: escaparate de un poder personal e institucional», *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, nº 173, 2007.
- : «Fray Tomás De Torquemada, iconógrafo y promotor de las Artes», *AEA*, LXXXII, nº325, 2009.
- CARDERA Y SOLANO VALENTÍN: *Iconografía Española. Colección de Retratos, Estatuas, Mausoleos y demás monumentos inéditos de reyes, reinas, grandes capitanes, escritores... desde el siglo XI hasta el XVII*, Madrid: Imprenta de Ramon Campuzano, 1855.
- CHECA CREMADES FERNANDO: «Poder y piedad: patronos y mecenas en la introducción del Renacimiento en España», en MARGARITA ESTELLA MARCOS: *Reyes y mecenas. Los Reyes Católicos, Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*, Madrid: Electra-Ministerio de Cultura, 1992.
- : «Isabel I de Castilla: los lenguajes artísticos del poder», en vv. AA.: *Isabel la Católica la magnificencia de un reinado. Quinto centenario de Isabel la Católica, 1504-2004* [Catálogo de exposición], Madrid-Valladolid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales y Junta de Castilla y León, 2004.
- DE CANTERBURY, SAN ANSELMO: *Obras completas de San Anselmo I* [Traducción de Julián Alameda], Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2009.
- DE DAMASCO, SAN JUAN, «Λογοι απολογητικοι προς τους διαβαλλοντας τας αγιας εικονας [Imag. III.14-42]. Contra los que atacan las imágenes sagradas. Discurso apologético [Sobre las imágenes sagradas 3.14-42] [Traducción de José B. Torres Guerra]», *Revisiones. Revista de Crítica Cultural*, 23-57, 2011-2012.
- DE LA TORRE, ANTONIO Y DE LA TORRE, E.A.(ed.): *Cuentas de Gonzalo de Baeza, tesorero de Isabel la Católica, Tomo II: 1492-1504*, Madrid: Consejo superior de investigaciones científicas, 1955-1956.

- DE RIVERA, ALONSO Y DE RIVERA, DIEGO: «Inventario de los bienes de la reina doña Juana [todo tipo de objetos], 1509 (1565)», Real Biblioteca del Palacio Real de Madrid, 1509-1555, ms. II-3283.
- ENCISO ALONSO-MUÑUMER, ISABEL: *Los Reyes Católicos*, Madrid: Ediciones AKAL, 2001.
- FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA MIRALLES, ÁLVARO: *La corte de Isabel I*, Madrid: Dykinson, 2002.
- FLAHERTY, HEATHER: *The Place of the Speculum Humanae Salvationis in the Rise of Affective Piety in the Later Middle Ages*, Michigan: Universidad de Michigan, 2006.
- FRANSEN, BART: «El tríptico de Zierikzee en Bruselas. Una manifestación de poder de Felipe el Hermoso y Juana de Castilla», en FERNANDO CHECA Y BERNARDO GARCÍA GARCÍA (ed.): *El arte en la corte de los Reyes Católicos. Rutas artísticas a principios de la Edad Moderna*, Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2005.
- GONZÁLEZ GARCÍA, JUAN LUIS: «Saturno y la reina “impía”. El oscuro retiro de Juana I en Tordesillas», en MIGUEL ÁNGEL ZALAMA (dir.): *Juana I en Tordesillas: su mundo, su entorno*, Valladolid: Ayuntamiento de Tordesillas [et al.], 2010.
- HARBISON, CRAIG: «Visions and Meditations in Early Flemish Painting», *Simius: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 87-118, 1985.
- HERNANDO GARRIDO, JOSÉ LUIS: «Satanás con libros en la Virgen de la Misericordia de las las Huelgas», en MARÍA LUISA MELERO MONEO (ed.): *Imágenes y promotores en el arte medieval: miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Barcelona: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2001.
- LÓPEZ FRAY, JOAN: *Tercera parte de la historia general de Sancto Domingo y de su orden de predicadores*, Valladolid: por Francisco Fernández de Cordoua y a su costa, 1613.
- MATEO GÓMEZ, ISABEL: «Algunas consideraciones sobre la Virgen de los Reyes Católicos», en DEPARTAMENTO HISTORIA DEL ARTE DIEGO VELÁZQUEZ: *Cinco siglos de Arte en Madrid (xv-xx)*, III Jornadas de Arte, Madrid: Alpuerto, 1991.
- MAYMÓ I CAPDEVILA, P: *El ideario de lo sacro en Gregorio Magno (590-604). De los santos en la diplomacia pontificia* [Tesis doctoral], Barcelona: Universidad de Barcelona, 2013.
- NADER, HELEN: *Los Mendoza y el Renacimiento español*, Guadalajara: Institución Provincial de Cultura «Marqués de Santillana» y Diputación de Guadalajara, 1986.
- NIETO SORIA, JOSÉ MANUEL: «Corona e identidad política en Castilla», en JOSÉ ANTONIO JARA FUENTE, GEORGES MARTIN e ISABEL ALFONSO ANTÓN (ed.): *Construir la identidad en la Edad Media. Poder y memoria*

- en *la Castilla de los siglos VII a XV*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2010.
- ONGHENA, M. J.: *De iconografie van Philips De Schone*, Bruselas: Palais des académies, 1959.
- PEREDA ESPESO, FELIPE: «Mencía de Mendoza, mujer del I Condestable de Castilla: El significado del patronazgo femenino en la Castilla del siglo XV», en BEGOÑA ALONSO RUIZ (coord.): *Patronos y coleccionistas: los condestables de Castilla y el arte (siglos XV-XVII)*, Valladolid: Universidad de Valladolid y Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico, 2005.
- PÉREZ MONZÓN, OLGA: «La dimensión artística de las relaciones de conflicto», en JOSÉ MANUEL NIETO SORIA (ed.): *La monarquía como conflicto en la corona castellanoleonesa (c. 1230-1504)*, Madrid: Sílex Ediciones, 2006.
- : «Imágenes sagradas. Imágenes sacralizadas. Antropología y devoción en la Baja Edad Media», en *Hispania Sacra*, LXIV, 2012.
- PÉREZ SAMPER, MARÍA ÁNGELES: *Isabel la Católica*, Barcelona: Plaza & Janés, 2003.
- : «Las reinas de España en la Edad Moderna de la vida a la imagen», en DAVID GONZÁLEZ CRUZ (ed.): *Vírgenes, reinas y santas: modelos de mujer en el mundo hispano*, Huelva: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva, Huelva, 2007.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ, AMANCIO: *El Real Monasterio de las Huelgas de Burgos y el Hospital del Rey. Apuntes para su historia y colección diplomática con ellos relacionada. Tomo II*, Burgos: Imprenta y Librería del Centro Católico, 1907.
- SALAZAR DE MENDOZA, PEDRO: *Cronica de el gran Cardenal de España don Pedro Gonçalez de Mendoça, Arçobispo de la muy Santa Yglesia Primada de las Españas ...*, Toledo: en la imprenta de doña María Ortiz de Sarauia, 1625.
- SAN AGUSTÍN: *Obras completas de San Agustín. XIX: Exposición de los Salmos [Introducción general de Enrique Eguiarte, OAR, Traducción de José Cosgaya García, OSA, José Anoz, OSA y Miguel F. Lanero.]*, Madrid: Federación Agustiniana Española, 2015.
- SANTOS MONTES, FRANCISCO: «Hernán Núñez Arnalte, secretario y tesorero de los Reyes Católicos: Ocañense Ilustre», *Anales toledanos*, 9-32, 2008.
- SILLERAS FERNÁNDEZ, NURIA: *Power, Piety and Patronage in Late Medieval Queenship. María de Luna*, Londres: Palgrave Macmillan, 2009.
- SILVA MAROTO, PILAR: «La pintura castellana en tiempos de Gil de Siloe», en INSTITUCIÓN FERNÁN GONZÁLEZ Y REAL ACADEMIA BURGENSE DE HISTORIA Y BELLAS ARTES, *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloe y la escultura de su época. Burgos, 13-16 de octubre de 1999*, Centro

- Cultural «Casa del Cordón»*, Burgos: Institución Fernán González, Real Academia Burgense de Historia y Bellas Artes, 2001.
- : «Maestro de la Virgen de los Reyes Católicos» en FRANCESC RUIZ QUESADA: *La pintura gótica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo y su época*, Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya y Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2003.
- : *Pintura hispanoflamenca castellana: Burgos y Palencia*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1990.
- SORIANO, CATHERINE: «Conveniencia política y tópico literario en el Jardín de Nobles Doncellas (1468?) de Fray Martín Alonso de Córdoba», en JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS (ed.): *Actas del VI Congreso internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Tomo II*, Madrid: Servicio de Publicaciones, Alcalá, 1997.
- SUÁREZ FERNÁNDEZ, LUIS: *Claves históricas en el reinado de Fernando e Isabel*, Madrid: Real Academia de la Historia, 1998.
- : «Dimensiones religiosas en Isabel la Católica», en VV. AA.: *Isabel la Católica la magnificencia de un reinado. Quinto centenario de Isabel la Católica, 1504-2004* [Catálogo de exposición], Madrid-Valladolid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales y Junta de Castilla y León, 2004.
- SUÁREZ FERNÁNDEZ, LUIS y MANSO PORTO, CARMEN (dir.): *Isabel la Católica en la Real Academia de la Historia* [Catálogo de exposición], Madrid: Real Academia de la Historia, 2004.
- TOMBU MILLE, JEANNE: «À propos d'une œuvre de Colyn de Coter. Un thème iconographique. Un thème iconographique (résumé de la communication faite par Mille Jeanne Tombu au Congrès archéologique et historique de Mons, 27^e session 1928)», *Annales de la Fédération archéologique et historique de Belgique*, 74-75, 1928.
- VANDEN BEMDEN, YVETTE: «Le vitrail sous les ducs de bourgogne et les Habsbourg», en JOOST VANDER AUWERA, ANDRÉ TOURNEUX y JACQUES PAVOIT (ed.): *Alexander Colins Wirken am Ottheinrichsbau des Heidelberger Schlosses*, Lovaina: Peters Publishers, 2001.
- WILSON, ADRIAN y LANCASTER WILSON, JOYCE: *A Medieval Mirror: Speculum Humanae Salvationis, 1324-1500*, California: Universidad de California Press, 1984.
- YARZA LUACES, JOAQUÍN: *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*, Madrid: Nerea, 1993.
- : «El diablo en los manuscritos monásticos medievales», en *Codex aquilarenis: Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real (Ejemplar dedicado a El diablo en el monasterio)*, 103-130, 1994.
- : «Imágenes reales hispanas en el fin de la Edad Media» en ELOÍSA RAMÍREZ VAQUERO (COOR.): *Poderes políticos en la España medieval. Principados, Reinos y Coronas. XXIII Semana de Estudios Medievales de Estella*,

- Pamplona: Gobierno de Navarra, Departamento de Educación y Cultura, 1997.
- : «Isabel la Católica coleccionista: ¿sensibilidad estética o devoción?», en JULIO VALDEÓN BARUQUE (ed.): *Arte y Cultura en la época de Isabel la Católica. Ponencias resentidas al III Simposio sobre el reinado de Isabel la Católica en las ciudades de Valladolid y Santiago de Chile en el otoño de 2002*, Valladolid: Instituto Universitario de Historia Simancas y Ámbito Ediciones, 2003.
- : «Los dominicos y los Reyes Católicos. Relación e instrumentalización de sus santos», *Hagiografía peninsular en els segles medievals*, Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, 2008.
- ZALAMA, MIGUEL ÁNGEL: *Vida cotidiana y arte en el palacio de la reina Juana I en Tordesillas*, Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial y Universidad de Valladolid, 2003.
- : «Felipe I el Hermoso y las artes», en MIGUEL ÁNGEL ZALAMA y PAUL VANDENBROECK (ed.): *Felipe I el Hermoso: la belleza y la locura*, Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica coeditado con la Fundación Carlos de Amberes y la Fundación Caja de Burgos, 2006.
- : «Juana I en las imágenes, las imágenes de la reina», en MIGUEL ÁNGEL ZALAMA (dir.): *Juana I en Tordesillas: su mundo, su entorno*, Valladolid: Ayuntamiento de Tordesillas, 2010.
- ZALAMA, MIGUEL ÁNGEL y DOMÍNGUEZ CASAS, RAFAEL: «Jacob Van Laethem, Pintor de Felipe “el Hermoso” y Carlos V: Precisiones sobre su obra», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 347-358, 1995.

EL ESPÍRITU DE LA CONTRARREFORMA.
SOR HIPÓLITA DE JESÚS A TRAVÉS
DE SUS CARTAS

THE SPIRIT OF THE COUNTER-REFORMATION.
SOR HIPÓLITA DE JESÚS THROUGH HER LETTERS

AITANA FINESTRAT MARTÍNEZ
Universidad Autónoma de Barcelona
<https://orcid.org/0000-0001-9797-2620>

Recibido: 04/03/2020 Evaluado: 28/06/2020 Aprobado: 28/10/2020

RESUMEN: El 12 de julio de 1564 Felipe II decreta oficialmente el cumplimiento de lo acordado en el Concilio de Trento. Comenzaría entonces la instauración de las medidas de la llamada «Contrarreforma» católica en España, poniéndose en marcha una serie de resortes que conducirán a España hacia una vivencia más exagerada y externalizada de la religión. Con reformas que afectan directamente a la sociedad, no se puede negar la gran influencia en sus mentalidades y en su vida cotidiana. Isabel de Rocabertí, como parte de esa sociedad y producto de esta, se vería directamente influida por su contexto.

Palabras clave: Contrarreforma, Hipólita, cartas, convento, espiritualidad

ABSTRACT: On July 12, 1564, Philip II of Spain officially decreed the compliance with all the agreements met in the Council of Trent. In that moment began the establishment of the measures of the so-called

Catholic “Counter-Reformation” in Spain starting up a series of events that will lead Spain and its people to a more exaggerated and excessive religious experience. With reforms that directly affect the society, the great influence on their mentalities and daily life cannot be denied. Isabel de Rocabertí, as part of that society and a product of the same, was surely influenced by her context.

Key words: Counter-Reformation, Hipólita, letters, convent, spirituality

Como es bien sabido, el siglo XVI en Europa es un momento de grandes cambios religiosos, políticos y sociales, causa y consecuencia de profundas inquietudes que hacen mella en la población. El largo y complejo proceso conocido como Contrarreforma forma parte de estas transformaciones, e influye en las mismas. No cabe duda de que reflexionar sobre la recepción y reflexión de la sociedad ante estas imposiciones, puede aportar una interesante perspectiva de los hechos estudiados. En este estudio, la perspectiva que hemos querido destacar proviene de una sección de la población que sufriría de primera mano la nueva normativa y las zozobras propias del momento: la población femenina en los conventos. Sin embargo, no es objeto del presente estudio resumir las generalidades, sino atender al caso particular desde una perspectiva casi microhistórica. Para poder aportar una visión interna y de primera mano de las posibles consecuencias a nivel particular, hemos recuperado el testimonio de la dominica catalana Hipólita de Rocabertí, cuya vida es el perfecto modelo de lo que una religiosa de la Contrarreforma debería ser, pero cuya voz propia transmite una personalidad más compleja, que puede llegar a reflejar de manera legítima su auténtica realidad.

RELIGIÓN Y RELIGIOSIDAD EN LA ÉPOCA DE TRENTO

La relevancia de la experiencia religiosa es innegable en un siglo, el XVI, en el que están sucediendo cambios tales como una marcada evolución del pensamiento: es el siglo del erasmismo, de la predominancia de la teología en las universidades, del humanismo cristiano, siglo de expansión del luteranismo, de la ruptura de la Iglesia, entre otros. El comienzo de la Edad Moderna fue un tiempo convulso en lo que a pensamiento, y especialmente pensamiento religioso, se refiere. De hecho, la época comenzó dominada por las inquietudes religiosas y el luteranismo, que llegó a conectar con el espíritu del momento ya que promovía, entre otras cosas, el individualismo, muy presente en este tiempo en la religión, en la filosofía y el pensamiento. Sin

embargo, la expansión de las ideas luteranas acabó provocando una ruptura de la Iglesia cristiana y, en consecuencia, el surgimiento de medidas para intentar subsanarla por parte de instituciones tanto civiles como religiosas. Estos movimientos se engloban generalmente con el término de Contrarreforma.

Lo cierto es que las necesidades de renovación en la Iglesia habían demostrado ya entonces ser una tendencia constante, casi cíclica, que, a pesar de todo, nunca se alcanzaría, precisamente por la falta de adaptación de las instituciones a una sociedad que evoluciona más rápido que las normas que la intenta controlar. Las reformas iniciadas en el Renacimiento son renovadoras y con consecuencias importantes, pero la tendencia se había iniciado tiempo atrás¹ y continuará tiempo después. Poco a poco se había empezado a poner en duda la capacidad mediadora de la Iglesia y, en consecuencia, su utilidad. En definitiva, en el siglo XVI predomina una sociedad preocupada por los problemas, consciente de la necesidad de cambio, para la que los simples sermones pronunciados desde el púlpito ya no eran suficientes. A la Iglesia de Roma le urgía reformarse. Y esto es lo que intentará a través de las medidas que se adoptarán en el conocido Concilio de Trento (1545-1563), dando paso así a una espiritualidad o moral cristiana más severa que impondrá un control social mucho mayor. Comienza con ello la llamada Contrarreforma católica, que no logrará imponerse de manera uniforme y homogénea, pues las numerosas grietas² que presentará en su proceso de implantación se irán haciendo evidentes.

El Concilio de Trento fue un concilio ecuménico convocado por el papa Paulo III que se llevaría a cabo en diferentes sesiones entre los años 1545 y 1563, con el que se pretendía reaccionar a los movimientos de Reforma pro-

1. Ya en la Edad Media existieron problemas en la Iglesia católica. Entre otras cosas, sucederán a menudo luchas de poder entre el emperador del Sacro Imperio Romano Germánico y el papa de Roma, la Querrela de las investiduras (s. XI-XII) es un buen ejemplo de ello. Las órdenes monásticas por su parte también habían comenzado a sentir la necesidad de reformas, ya desde comienzos del siglo IX, con un primer intento de renovación del monacato benedictino dentro del Imperio carolingio. Pero también la religiosidad popular y, en general, la doctrina cristiana sufrirá grandes cambios en el siglo XIII con la aparición de las órdenes mendicantes, considerándose este ya un intento serio de reforma y de generar una nueva espiritualidad más interiorista y cercana a Cristo. Los primeros en asumir esta novedosa reforma serán los franciscanos, y poco a poco también los dominicos, agustinos, carmelitas etc. Por lo tanto, en el siglo XIII se habría dado ya una primera gran reforma del cristianismo católico.

2. Los problemas de imposición de algunas de las normas surgidas en Trento serán evidentes en la población, pero especialmente en el ámbito de los conventos femeninos, a los que se les impondrá una férrea clausura que no será bien recibida en muchas ocasiones. Este tema ha sido ampliamente tratado por la historiadora Ángela Atienza, en trabajos como: ÁNGELA ATIENZA LÓPEZ: «Las grietas de la clausura tridentina. Polémicas y limitaciones de las políticas de encerramiento de las monjas... Todavía con Felipe IV» en *Hispania*, vol. LXXIV, nº248, 2014, pp. 807-834; ÁNGELA ATIENZA LÓPEZ: «Los límites de la obediencia en el mundo conventual femenino de la Edad Moderna: polémicas de clausura en la corona de Aragón, siglo XVII», en *Studia Historica. Historia Moderna*, vol. 40, nº 1, 2018, pp. 125-157 y ÁNGELA ATIENZA LÓPEZ: «De reacciones, de tolerancias, de resistencias y de polémicas. Las «grietas» de la Contrarreforma y los límites del disciplinamiento social», en *Hispania*, vol. 74, nº248, 2014, pp. 651-660.

testante, pero que también serviría para fijar y establecer el dogma cristiano y las medidas a tomar desde ese momento, frente a un clero degradado y una Iglesia débil. En España, Felipe II, ante la amenaza del movimiento originado años atrás por Lutero y en defensa de la ortodoxia católica, se apresurará a establecer estos mandatos en su reino, y el 12 de julio de 1564 ordena la ejecución de todo lo acordado.³ Cabe destacar, sin embargo, que este Concilio no sería sino el marco normativo general, que se irá reajustando y regulando en los años posteriores a través de numerosas bulas y breves papales, que irán introduciendo cambios hacia una religiosidad más barroca.

Según la doctora Pi Corrales,⁴ Trento representa la oposición a las ideas reformistas, tanto en el plano teológico como en el sociológico. Teológico porque, entre otras cosas, defenderá y reforzará el papel mediador de la Iglesia entre los hombres y Dios; y sociológico porque procurará estar presente en la vida de los fieles continuamente, ya sea a través del púlpito, los confesores, la literatura o las imágenes.

Lo que propuso el Concilio, en esencia, es un mayor rigor de las normas, generando una religiosidad exaltada de carácter contemplativo, incitando de esta manera a la oración mental y a la mortificación. En este sistema cada vez más endurecido destaca el misticismo,⁵ que acabaría siendo refugio para muchas mujeres.⁶ Santa Teresa de Jesús es precisamente uno de los mayores exponentes del misticismo español del siglo XVI, modelo y ejemplo a seguir para muchas religiosas. Estas quisieron imitar su espíritu y ánimo religioso, pero también su afán reformador y divulgador, creando conventos y escribiendo diarios y autobiografías tal y como ella hizo. Las monjas, recluidas desde Trento en una clausura férrea, empiezan por tanto a dejar por escrito sus reflexiones religiosas. Sin embargo, el Concilio también había establecido medidas⁷ que tenían que ver con la educación de estas mujeres, como por

3. Curiosamente, algo que caracteriza este concilio será «la ambigüedad, no solo política sino teológica, que impregnó las conclusiones de las distintas sesiones de Trento». (RICARDO GARCÍA CÁRCCEL, 1998, p. 51). Por lo tanto, la interpretación de las medidas y su puesta en funcionamiento no siempre se realizaría con la eficacia deseada.

4. MAGDALENA DE PAZZIS PI CORRALES: «Existencia de una monja: vivir el convento, sentir la Reforma (siglos XVI-XVII)», en *Tiempos Modernos: Revista Electrónica de Historia Moderna*, vol. 7, n.º 20, 2010.

5. En la tradición mística europea, destacan mujeres que escriben desde el convento como podrían ser Hildegarda de Bingen, Ángela de Fulgino o Caterina de Siena.

6. MARIA ÀNGELS HERRERO HERRERO: «Per manament del confessor: l'esclat de l'autobiografia femenina en l'Edat Moderna. El cas del Dietari espiritual de la il·licitana sor Gertrudis de la Santíssima Trinitat», en *Ítaca. Revista de Filologia* n.º1, Universidad de Alicante, Alicante, 2010, p. 180.

7. Concretamente en la sesión XXV del Concilio, que tuvo lugar entre el 3 y 4 de diciembre de 1563 se trataría el asunto de los religiosos y religiosas. Entre otras medidas, se les prohíbe terminantemente tener ninguna propiedad. Todo bien que estos hombres y mujeres poseyeran pasaría a ser propiedad del convento, de la comunidad, una vez entraran en la misma. Se establece también que no se pueda obligar a nadie a profesar (si bien las obligaciones familiares y la educación de las mujeres en el cumplimiento de estas harán que esta norma no sea totalmente cumplida) y la edad mínima para profesar se establece en 16 años, aunque esto variará según las diferentes órdenes (algunas como las carmelitas descalzas lo retrasan hasta los 17).

ejemplo la prohibición de la lectura en lengua vulgar o la libre interpretación de la Biblia. Para poder tener acceso a estos conocimientos, las monjas se tuvieron que valer de literatura subsidiaria como libros espirituales, compendios, manuales, comentarios, sermonarios, legendarios e imágenes.⁸

No obstante, una de las medidas más importantes (con mayores consecuencias) tomadas en la sesión xxv del Concilio fue, como se ha mencionado, el establecimiento de la clausura de todos los conventos femeninos.⁹ Las mujeres no podrían salir del convento en ningún caso una vez profesas, ni tampoco se permitía a nadie entrar en ellos so pena de excomunión. Esto no fue siempre acogido de buen grado. Los motivos de esta medida serán variados, pero entre ellos, sabemos que el espíritu tridentino y una nueva idea de santidad verán la virginidad como el estado de perfección para las mujeres, y la existencia más próxima a la santidad será la de la clausura y el rigor del encierro en la vida religiosa.

De gran relevancia también es el establecimiento del sistema de la confesión. Las religiosas deberían confesarse por lo menos una vez al mes con su confesor regular (ordinario) y dos o tres veces al año con un confesor extraordinario. La confesión se ha llegado a considerar por autores como Richard van Dülmen¹⁰ como uno de los instrumentos de la constitución de la conciencia moderna, del surgimiento de ese individualismo. También M^a Ángeles Herrero¹¹ establece el paso por los confesionarios y esta reflexión previa sobre el «yo mismo» como aquello que precedería a la redacción definitiva de la autobiografía, género que comenzó a cultivarse con más fuerza a partir de entonces. La figura del confesor, además, sería clave para el establecimiento de los pensamientos de la Contrarreforma. Este no solo sería un instrumento fundamental para imponer la represión, sino que también fue muchas veces culpable del aumento de textos autobiográficos, escritos por mujeres y hombres de las diferentes órdenes conventuales bajo su mandato (siendo mucho más abundantes, eso sí, las de las órdenes femeninas). Se escribirán autobiografías, ideas de perfección o virtudes, memoriales de carácter espiritual en los que se intentan mostrar como defensoras de la ortodoxia católica frente a los luteranos, alumbrados etc.¹² El confesor es, además, el

8. ADRIANA VALERIO: «La Biblia, las mujeres y la crisis de la Europa Moderna», en MARIA LAURA GIORDANO y ADRIANA VALERIO (eds.): *Reformas y Contrarreformas de la Europa Católica (siglos xv-xvii)*, Verbo Divino, Navarra, 2016, p. 35.

9. La bula *Circa Pastoralis* promulgada en 1566 por Pío V regulará con más precisión la rigurosa clausura de las religiosas que ya se había tratado en Trento. Con esta bula se impondría la clausura total y efectiva tanto a monjas como a terciarias y a arrepentidas.

10. RICHARD VAN DÜLMEN: *El descubrimiento del individuo 1500-1800*, Siglo XXI España, Madrid, 2016.

11. MARIA ÀNGELS HERRERO HERRERO: «Per manament del confessor: l'esclat de l'autobiografia femenina en l'Edat Moderna. El cas del Dietari espiritual de la il·licitana sor Gertrudis de la Santíssima Trinitat», en *Ítaca. Revista de Filologia* n°1, Universidad de Alicante, Alicante, 2010, pp. 179-190.

12. PAZZIS PI CORRALES: «Existencia de una [...]», p. 34.

contacto de las religiosas con el mundo exterior y jugó un papel fundamental en la transmisión de noticias del mundo exterior al interior de los conventos. Sin embargo, investigadores como la doctora Pi Corrales¹³ han expresado serias dudas sobre la posibilidad de que, por ejemplo, aspectos tan importantes de este siglo como la Reforma y los nuevos preceptos del humanismo religioso llegaran a penetrar en los conventos y afectar a sus moradoras.

Precisamente para poder conocer hasta qué punto las religiosas entienden y conocen su entorno y en qué medida les afecta, es fundamental recurrir a los egodocumentos.¹⁴ En este caso, se ha considerado la correspondencia personal como fuente principal para conocer la verdadera voz de estas mujeres. Desde la correspondencia con sus confesores hasta la correspondencia más personal dirigida a conocidos y familiares, estas cartas ofrecen una pequeña visión de su verdadero mundo interior. En este sentido, cabe destacar que los conventos se han considerado por la historiografía como lugares privilegiados para el desarrollo de la escritura femenina, lo cual se ve reflejado, por ejemplo, en esa intensa actividad epistolar llevada a cabo. Sin embargo, el rígido y restrictivo espíritu contrarreformista, consideraba que la mujer no debía ni necesitaba saber leer ni escribir.¹⁵ No obstante, es en estos momentos cuando la educación empieza a cobrar importancia (se crean escuelas y universidades por todo el territorio), y la mujer religiosa, dedicada a una vida de estudio e introspección, también aprenderá a escribir.¹⁶ Y así lo hará, ya fueran memorias, diarios espirituales, relatos de favores, autobiografías¹⁷ o, muy a menudo, cartas.

13. *Ibidem*, p. 10.

14. Los egodocumentos, término utilizado por primera vez por el historiador Jacques Presser, son aquellos escritos sobre la experiencia personal, pensamientos o sentimientos, redactados generalmente en primera persona, que suelen incluir una amplia variedad de documentos, entre ellos: correspondencia, autobiografías, diarios, relatos de viajes etc.

15. Por ejemplo el jesuita Gaspar de Astete comentaría en su *Tratado del gobierno de la familia y estado de las viudas y doncellas* (1597) que «a las mujeres no les era absolutamente necesario aprender a escribir y contar puesto que su “gloria” estaba en el huso, la rueca y la almohadilla, pero nunca en la pluma o en la espada, atributos del varón» (visto en: ANTONIO GÓMEZ CASTILLO y VERÓNICA SIERRA BLAS (dirs.), *Cinco siglos de cartas: historia y prácticas epistolares en las épocas moderna y contemporánea*, Universidad de Huelva, Huelva, 2014, pág.144).

16. Según apuntaban Nieves Baranda y M.ª Carmen Marín: «En su conjunto las monjas son el colectivo más educado entre las mujeres, ya que saben leer y escribir en un porcentaje muy superior a la media». Visto en: NIEVES BARANDA LETURIO y M.ª CARMEN MARÍN PINA: «El universo de la escritura conventual femenina: deslindes y perspectivas», en *Letras en la celda: cultura escrita de los conventos femeninos en la España moderna*, Tiempo emulado, Historia de América y España, 32, 2014, p. 12.

17. El estudio de referencia sobre autobiografías femeninas de religiosas en lo que se refiere a la Edad Moderna española, es sin lugar a duda la obra de ISABELLE POUTRIN: *Le Voile et la plume: autobiographie et sainteté féminine dans l'Espagne moderne*, de consulta obligatoria para todos los estudios sobre este tipo de egodocumentos espirituales femeninos, textos escritos por mandato de los confesores, que no siempre encajan con las particularidades del género literario de la autobiografía. Mediante estos egodocumentos. Poutrin afirma que las autoras, a pesar de las numerosas injerencias externas, podrían haber llegado a expresar su subjetividad y sus propias experiencias individuales. Visto en ISABELLE POUTRIN: «Autobiografías», en NIEVES BARANDA LETURIO y ANNE J. CRUZ (ed.): *Las escritoras españolas de la Edad Moderna. Historia y guía para la investigación*, UNED, 2018.

Antonio Castillo expresa que «las cartas eran el fruto de la negociación establecida entre la libertad de escribir, los temores a hacerlo cuando quien escribe es una mujer, la autocensura respecto de ciertos asuntos, las restricciones impuestas por determinados corresponsales y, por supuesto, la vigilancia ejercida por los superiores.»¹⁸ Por ello, aunque la correspondencia conservada a día de hoy puede transmitir mucha información, hay que tener en cuenta que las religiosas tuvieron presente esa peligrosa censura que les impide escribir con total libertad. Las cartas son por tanto fuentes que estudiar con mucha precaución, teniendo en cuenta las posibles influencias externas y verdaderas intenciones, pero al tener tintes personales, deberían ser capaces de reflejar en cierta medida sus opiniones y pensamientos.

EL ESPÍRITU DE TRENTO REFLEJADO EN LAS CARTAS DE HIPÓLITA DE JESÚS

Es en este contexto en el que surge la figura de Hipólita de Jesús, llamada en el siglo doña Isabel de Rocabertí. De noble linaje, Isabel era hija ilegítima de Don Francisco Dalmau, vizconde de Rocabertí. Según fray Antonio de Lorea,¹⁹ autor de su biografía póstuma, Isabel «era de la Casa de Rocabertí, de los Señores por la gracia de Dios Vizcondes de Rocabertí, nació con obligaciones de ser Santa pues tenía en sus venas la sangre más roja y la nobleza más antigua que ha venerado Europa en el discurso de casi mil años (...).»²⁰ Nacida un 22 de enero de 1551²¹ en Barcelona, Isabel entrará, al parecer por su propia voluntad,²² en el monasterio de Nuestra Señora de los Ángeles de Barcelona, de la orden de Santo Domingo, a los 11 años. Era priora de este monasterio su tía, sor Jerónima de Rocabertí.

Según Lorea, Isabel hasta los 11 años había tenido vocación de santa, dedicada siempre a la oración y al aprendizaje de la religión. Sin embargo, al entrar en el convento esto cambia y la niña perderá el interés por la dedicación a la religión, se le «resfrían los deseos de santa».²³ Esto la atormentará

18. ANTONIO GÓMEZ CASTILLO y VERÓNICA SIERRA BLAS (dirs.): *Cinco siglos de cartas: historia y prácticas epistolares en las épocas moderna y contemporánea*, Universidad de Huelva, Huelva, 2014, p. 149.

19. ANTONIO DE LOREA: *La venerable madre Hipólita de Jesús y Rocabertí, religiosa de la orden de n.p.s. Domingo en el monasterio de nuestra Señora de los Ángeles de la ciudad de Barcelona. Epítome de su prodigiosa vida, virtudes y admirables escritos, sacados de los procesos de su beatificación, y canonización, y otros instrumentos auténticos*, Vicente Cabrera, Valencia, 1679.

20. *Ibidem*, p. 3.

21. Existen diferentes fechas posibles para su nacimiento. Según escribió Antonio de Lorea en una fe de erratas de su biografía, nace en 1551 y «tomó el hábito» a los once años cumplidos en 1562. En la primera versión explicaba que nació en 1549 y entró en el monasterio el 30 de septiembre del 1564.

22. Según su biografía escrita por fray Antonio de Lorea cronista dominico en 1679.

23. LOREA: *La venerable madre* [...], p. 7.

toda la vida, a pesar de que según fray Antonio de Lorea, era algo habitual, que le había sucedido incluso a la propia Santa Teresa.²⁴ Finalmente, a los 16 años profesa como monja dominica con el nombre de sor Hipólita de Jesús y es entonces cuando vuelve a esa actitud de dedicación santa a la religión. Es tanta y tan alta su vocación que comenzará a infligirse tormentos y sacrificios a modo de penitencia de manera muy constante y violenta. Esto le provocará una «calentura continua por más de cuarenta años».²⁵ Para el resto de su vida sufrirá de una débil salud con esa calentura y dolores de estómago. Esta dedicación y exageración con los tormentos la podemos ver reflejada en su correspondencia, de donde podemos deducir que hasta su propio confesor le impide o prohíbe realizarlos, pues ponía en riesgo su vida. Incluso esta misma exageración en sus expresiones de humildad y servidumbre a la religión, le provocarían problemas con sus propias hermanas. Por ejemplo, se explica que su hábito estaba tan roto y gastado que sus hermanas la reprendían y se quejaban, en palabras de Antonio de Lorea: «Afrentábanse las religiosas de verla tan pobre, y avergonzadas de que les parecía las afrentaba con aquellos remiendos, y pobreza que ellas llamaban indecencia».^{26 27} Hipólita es tan dura y sufrida que no deseaba estar en el locutorio ni hablar con la gente de asuntos prosaicos, ni siquiera recibir visitas de familiares. Además, se juzga a sí misma tan pecadora e indigna de llevar el hábito que le provoca calentura. Esto, según Lorea, no lo ha visto ni en Santa Teresa ni en Santa Rosa (ambas también reconocidas por su humildad).²⁸

La priora la designará maestra de novicias, misión que cumplirá, pero siempre rechazará los ofrecimientos de ser priora a causa de su extrema humildad. Sin embargo, a lo largo de su vida escribió diversas obras demostrando un conocimiento y una sabiduría sorprendentes. Su amplia producción escrita se recogerá en 24 volúmenes, donde se pueden leer biografías de otras monjas, su propia autobiografía (escrita siguiendo la orden de su confesor, el maestro fray Raimundo Sansón), poemas, tratados espirituales, etc. Antonio de Lorea atestigua el mérito de una mujer no instruida que conoce los escritos de los Santos Padres, los entiende, y los puede enseñar a través de sus obras. Apuntes que demuestran que ha sido agraciada por Dios, pues-

24. Las comparaciones de sor Hipólita con Santa Teresa son constantes. Se ve clara la intención de hacer una comparación que las equipare para conseguir esa sensación de santidad en la figura de sor Hipólita.

25. LOREA: *La venerable madre* [...], Prólogo.

26. *Ibidem*, p. 21.

27. Estas afirmaciones sirven también para reflejar el comportamiento general de las religiosas en estos momentos. Aunque la intención es resaltar la santidad de Hipólita, la realidad es que nos está transmitiendo una forma de vida en el interior de los conventos muy alejado del ideal de religiosa. Las monjas, muchas ellas de linaje noble, siguen preocupándose por aspectos mundanos y no desean ver ni sufrir ese tipo de actitudes extremas de exaltación.

28. «ni de ninguno otro Santo me acuerdo haberlo visto escrito», visto en: LOREA: *La venerable madre* [...], p. 27.

to que le está transmitiendo un conocimiento que ella supuestamente no debería tener ni entender por su doble condición de mujer y monja, alejada (en teoría) de los sistemas de educación establecidos. Sor Hipólita escribía entonces por inspiración divina.²⁹

Hipólita morirá finalmente un 6 de agosto de 1624, a la edad de 73 años. Tras su muerte y gracias a su sobrino, Juan Tomás de Rocabertí, arzobispo de Valencia, se iniciará un proceso de beatificación. Este sería precisamente quien encargaría³⁰ la redacción de su biografía escrita por fray Antonio de Lorea.³¹ Sin embargo, este proceso no llegará a buen término y, de hecho, las obras de Hipólita serán incluidas en el *Índice de libros prohibidos* de la Inquisición en 1687, un momento en que la amenaza del quietismo o molinosismo estaba en pleno auge.³²

A priori y solo leyendo su biografía, Hipólita sería el ejemplo perfecto de producto de la Contrarreforma. Una mujer que nace en una familia noble, se introduce en un convento de clausura siendo niña y, con un gran sentido de la humildad, la santidad y la vocación, consagra su vida a la religión hasta el final de sus días. Su vida es uno de esos ideales de mujeres con aire de santas que enorgullecían a la Iglesia con sus sacrificios y mortificaciones. Además, ha sido tocada por la gracia de Dios, pues conoce sus palabras y es capaz de transmitir las por escrito. Sin embargo, esto podría ser poco más que un relato ideal de un «modelo de religiosa», conveniente para la buena publicidad de la Iglesia del momento.³³ Es por ello que sus cartas se convierten en pieza clave para tratar de entender su verdadera personalidad.

29. «[...] una mujer sin haber aprendido más que leer , y escribir , tener inteligencia perfectísima de la lengua latina, acomodar a su propósito muchas cláusulas con grande Magisterio en la Gramática, una profundísima inteligencia de la Sagrada Escritura, y de sus misterios, y dificultades, en que suelen trabajar los grandes ingenios, un Magisterio admirable de los Dogmas, y principios de nuestra Santa Fe Católica, una comprensión grande de los escritos de los Santos Padres, y Concilios, pues lo sublimado de San Dionisio, lo recóndito de las Epístolas de San Pablo, lo profundo de San Agustín, lo elocuente de San Juan Crisóstomo, lo agudo de San Cipriano, lo dulce de San Bernardo, lo retórico de San León Papa, (...) que recomendación no deben tener consigo los escritos de esta Venerable Madre, a quien los Santos Doctores la enseñaban, la instruían y la ilustraban». LOREA: *La venerable madre* [...], en Prólogo y Protestación del Autor.

30. En el fondo, tras estas intenciones subyacía la intención de conseguir recuperar el prestigio de la familia Rocabertí, dañado durante la revuelta catalana de 1640 (la Guerra dels Segadors).

31. Sin embargo, esta no fue la primera biografía escrita sobre Hipólita. Al parecer cuando Lorea se dispuso a escribir su obra, existían ya otras dos previas: una escrita por un dominico anónimo en 1672 y otra escrita por Juan de Ribas con el título *Vida de la venerable Hipólita de Rocabertí*, desaparecida hoy en día. Visto en: LAIA DE AHUMADA BATLLE: «Hipólita de Jesús. Biografía y bibliografía», en ROSA MARÍA ALABRÚS (ed.): *La vida cotidiana y la sociabilidad de los dominicos: entre el convento y las misiones (siglos XVI, XVII y XVIII)*, Arpegio, San Cugat, 2013, p. 137.

32. ROSA MARÍA ALABRÚS IGLESIAS: «Los confesores y los relatos autobiográficos de monjas en la transición del siglo XVI al siglo XVII: Hipólita de Rocabertí y Ana Domenge», en *Pedralbes: Revista d'història moderna*, n° 37, 2017, p. 108.

33. Hipólita vivió durante la segunda mitad del siglo XVI, momento en que las reformas ya estaban instauradas y asentadas, lo que la separa en el tiempo y el contexto de personajes como Santa Teresa de Jesús, que viven los primeros intentos ilusionantes de reforma católica.

La carta, en general, se escribe con una misión o funcionalidad práctica básica, que es la de la transmisión de información entre un emisor y un receptor que se encuentran separados por una distancia física. Sin embargo, en esta transmisión de información, también se transmiten ideas y, si se trata de cartas privadas, estarán expresando muy probablemente los propios pensamientos, creencias y preocupaciones del emisor. Desgraciadamente, es difícil que se conserven los epistolarios conventuales. Al fin y al cabo, la carta tiene un carácter funcional efímero. Una vez se ha transmitido el mensaje, carece de utilidad. Además, hay que contar siempre con la censura (y autocensura) con la que escriben las monjas, cuyas cartas son revisadas siempre por las prioras y abadesas antes de salir del convento.³⁴ A pesar de todo, es necesario destacar el papel de las cartas para estudiar aspectos cotidianos y de la vida de estas mujeres pese a la censura, teniendo en cuenta lo que no dicen e interpretando bien lo que dicen, pues mucho se puede interpretar a través del texto. Por ello las cartas de Hipólita nos pueden aportar una valiosa información sobre su vida.

Actualmente se pueden leer 8 cartas completas y 7 fragmentos en la biografía escrita por fray Antonio de Lorea. Además, en el archivo del convento de los Ángeles, la historiadora Laia de Ahumada encontraría tres cartas más, publicadas en su artículo del 2011: «La carta privada a l'època moderna: un epistolari conventual femení inèdit».³⁵ Por tanto, actualmente se pueden leer un total de 10 cartas completas escritas por ella, 1 carta de la cual Hipólita fue receptora, y 7 fragmentos de otras cartas que escribió. La gran mayoría de cartas conservadas se dirigen a su confesor, el Maestro fray Raimundo Sansón, y se escribieron en catalán, su lengua materna. Sin embargo, en su biografía, Antonio Lorea las traduce al castellano para que las lea el gran público. Esta probablemente no será la única modificación que introduzca su biógrafo, hay que tener en cuenta que existe la posibilidad de que manipulara las cartas al incluirlas en la obra con tal de demostrar ese carácter de santa de sor Hipólita. De varias cartas extrae únicamente fragmentos, dejando de lado el resto por no servir a sus propósitos e incluso en una de las cartas que, en teoría, se transcriben íntegras, Lorea admite haber dejado párrafos fuera deliberadamente: «Después de otras cosas, prosigue la Venerable Madre».³⁶ Por lo tanto, aunque lo que leemos ha sido efectivamente producto de la

34. La única manera de que una de estas cartas no sufriera la obligada revisión era que se calificaran como «de conciencia». Estas eran las que se enviaban normalmente a los confesores, siendo así privadas pues las superiores no debían leerlas. El confesor podría contestar de la misma manera, evitando de nuevo la revisión.

35. LAIA DE AHUMADA BATLLE: «La carta privada a l'època moderna: un epistolari conventual femení inèdit», en *Manuscrits: Revista d'història moderna*, n.º29, 2011, pp. 51-64.

36. LOREA: *La venerable madre* [...], p. 96.

mano y pluma de sor Hipólita, es necesario tener presente que puede haber sufrido modificaciones.³⁷

A continuación, analizaremos los diferentes rasgos de la vida y personalidad de Hipólita extraídos de la lectura detallada de estas fuentes:

1. Autodevaluación. En las cartas se pueden leer numerosas expresiones de humildad exageradas, una manera insistente de infravalorar su persona, considerándose a sí misma una pecadora sin remedio. Es por ello por lo que desea una y otra vez infligirse numerosos tormentos como el ayuno, sacrificios que su confesor no le permite llevar a cabo puesto que su salud es muy débil. En consecuencia, ella expresa su sufrimiento ante la perspectiva de no poder llevar a cabo esos castigos «merecidos». Concretamente en una de las cartas, Hipólita insiste en ayunar por Cuaresma, obedeciendo lo que manda la santa Iglesia; pero su débil condición no se lo permite y tanto la priora como el médico le prohíben ayunar. Ella expresa su frustración pero, sobre todo, su preocupación por no poder cumplir con las penitencias necesarias para su alma. Esta carta fue escrita y dirigida tanto a su confesor, el maestro Sansón, como a otro padre, el maestro Fray Pedro Guasc,³⁸ para suplicarles que ambos le permitieran ayunar: «el fin principal porque escribo esta juntamente a los dos, es por suplicarles humildemente y con muchas veras que pues los dos tienen oración larga y tratan de veras con Dios, que me alcancen su inmensa liberalidad, el grandísimo don del santo ayuno».³⁹

Podemos observar numerosos ejemplos de expresiones de humildad en sus cartas:

- Hablando sobre sus escritos, no desea que se conozca su nombre, solo permanecer en el anonimato: «jamás he deseado ser conocida

37. Una aportación interesante de Antonio de Lorea es que explica que existían en aquel momento varias cartas de sor Hipólita que guardaba su sobrino y expresa su deseo de ver esas cartas editadas en un libro, a modo de otros personajes importantes cuyo epistolario habría sido publicado. Sin embargo, esto nunca llegó a suceder y las cartas, a día de hoy no sabemos si siguen existiendo: «Las cartas originales, escritas de la mano de esta Esposa de Cristo, las guarda con todos los demás escritos, el Excelentísimo Señor Don Fray Juan Tomás de Rocabertí, Arzobispo, y Virrey de Valencia, su sobrino. Bien quisiera yo, que todos gozaran de todas en libro aparte, con notas para la inteligencia de algunas cosas que la piden; y atendiendo a orden superior, que me lo manda, he hecho elección de algunas, encerrándolas en el límite de este Capítulo». Visto en LOREA: *La venerable madre* [...], p.87.

38. Según Lorea el maestro fray Pedro Guasc era religioso de la Orden de Predicadores, «vivió en el Convento de Santa Catalina Mártir de Barcelona, con grande opinión de virtud y fundó en la mesma Ciudad el Convento de San Raymundo donde su cuerpo descansa, con opinión de Santo». Visto en LOREA: *La venerable madre* [...], p.89.

39. LOREA: *La venerable madre* [...], p.89.

de ninguno, sino de Jesucristo, de su Santísima Madre y de los Santos del Reino de los Cielos».⁴⁰

- Se considera a sí misma como gran pecadora: «Pero como me veo tan pecadora y tan indigna de que Dios me trate con tantos regalos espirituales (...)».⁴¹
- «considerando yo ser la pecadora más culpada, y necesitada más que todos, fue mi espíritu inflamado en el amor de Dios»⁴²
- Se insulta y desprecia: «Suplico a V. Paternidad que pues tiene allá dos libros escritos y dictados de este vilísimo gusano despreciable, que no me obligue más a escribir por ahora y descansenos unos días».⁴³

Cabe destacar que las comparaciones con otras religiosas de similares condiciones indican que, los autodesprecios suelen ser expresión acostumbrada, casi prescriptiva. Sin embargo, en muchos casos todo quedará en una breve despedida, que resalta la humildad de la escribiente (humilde servidora, indigna abadesa, menor súbdita etc.), expresión de carácter prácticamente obligatorio en la correspondencia de una religiosa. En el caso de Hipólita, no obstante, las cartas contienen una mayor expresión de autodesprecio, similar a las utilizadas por la religiosa sor Mariana de Jesús (1555-1635), contemporánea de Hipólita, franciscana descalza en Trujillo.⁴⁴

2. Conocimiento de la doctrina. También se observa a través de sus cartas cómo Hipólita demuestra conocer el evangelio y las doctrinas de los Santos Padres de la Iglesia. Se pueden leer numerosas citas en latín extraídas de los Evangelios, de San Agustín, de David, de Jeremías, también de San Gerónimo, del profeta Daniel, los Salmos, las palabras de San Bernardo, de Santo Domingo, etc. Este hecho, que sorprende tanto a su biógrafo como a los censores que revisan la obra, transmite la idea de que realmente Hipólita es una persona instruida. Al contrario de lo que piensan los hombres que intentan entenderla, dando por hecho que su condición de mujer, y el haber entrado tan joven en el convento, harían de ella una persona con poca instrucción, poco conocimiento y, además, poca capacidad; la realidad es que es una mujer

40. *Ibidem*, p. 73.

41. *Ibidem*, p. 103.

42. *Ibidem*.

43. *Ibidem*, p. 113.

44. Las cartas de sor Mariana de Jesús han sido editadas en M.ª ÁNGELES DE LA CÁMARA MANEIRO, *Estudio sobre la Vida de sor Mariana de Jesús* (Trabajo de Fin de Máster), Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 2019.

con bastantes recursos y demostrados conocimientos de religión, del evangelio y de las enseñanzas de los Santos Padres.⁴⁵ Esa supuesta ignorancia suya hace que sus escritos se consideren de inspiración divina y adquieran por lo tanto más valor. En palabras de Poutrin:

Mujer y sin estudios de latinidad, era evidente que sor Hipólita había recibido, por un favor especial de Dios, las «superiores ilustraciones» y «celestiales luces» sin las cuales no hubiera podido escribir; entraba así en la categoría bastante selecta de las «mujeres místicas escritoras», cuya figura emblemática era santa Teresa de Jesús.⁴⁶

A pesar de que Trento habría prohibido la libre interpretación de la Biblia y su lectura en lenguas vulgares, Hipólita dice haberla leído,⁴⁷ y de ahí posiblemente su conocimiento de los santos profetas y sus citas. Se puede leer: «(...) por lo cual tuve dulcísimos coloquios con este contemplativo Profeta Daniel, por haber gustado muchas veces de sus Divinas Profecías leyéndolas, no solo en la Biblia, pero mucho más en la oración mental».⁴⁸ Si bien todo parece indicar que sor Hipólita habría tenido a su disposición los instrumentos necesarios para adquirir los conocimientos que exhibe (debido a su condición de religiosa), no se puede restar mérito a una persona que había conseguido comprender y trató de transmitir la compleja teología del momento.

3. Miedo a las represalias. Un aspecto importante que se puede extraer de sus cartas, es que sor Hipólita expresa aparentemente gran dependencia de su confesor, pues todo lo que hace lo consulta o comunica al maestro Sansón. De esta manera estaría asegurándose de no cometer errores en sus acciones o pensamientos, es decir, de no incurrir en herejía. Lo que hay detrás de esa dependencia es el miedo, el miedo a equivocarse ante el peligro de represalia. Sor Hipólita evidencia en la primera carta transcrita en su biografía, que todo lo que hace es por

45. Es más, según María Laura Giordano en su estudio de la figura de sor Hipólita, el convento donde vivía debía ser un lugar donde predominara el conocimiento de la liturgia y la teología: «el nivel de conocimiento y de familiaridad con las Escrituras en el monasterio dominicano de Nuestra Señora dels Àngels de Barcelona tuvo que haber sido de entre los más elevados de la época», un contexto que a buen seguro ayudó a desarrollar sus pensamientos y enseñanzas. Visto en MARÍA LAURA GIORDANO: «La «redención» del tiempo perdido. La dominica sor Hipólita de Jesús y la enseñanza de la Biblia en tiempos de la Contrarreforma», en ROSA MARÍA ALABRÚS (ed.): *La vida cotidiana y la sociabilidad de los dominicos: entre el convento y las misiones (siglos XVI, XVII y XVIII)*, San Cugat, Arpegio, 2013, p. 155.

46. ISABELLE POUTRIN: «Censura y elogios. Los paratextos de las obras de sor Hipólita de Jesús (1679-1683)» en *CRITICÓN*, nº 125, 2015, p. 113-114.

47. Se entiende que sor Hipólita habría leído la Vulgata, única versión admitida por el Concilio de Trento y de ahí también sus continuas citas en latín.

48. LOREA: *La venerable madre* [...], p.103.

consejo de su confesor. En caso de que alguna de sus acciones fuera vista como sospechosa por la Inquisición, el contenido de esta carta sería prueba de exculpación, pues ella no hacía nada sin el permiso del maestro:⁴⁹

Porque bien sabe v.p. que yo no tengo cosa de importancia, que no comunique, y en que deje de consultar a v.p. y siempre desde que Dios me hizo merced de que le conociese, y comunicase, siempre he seguido sus consejos, llenos de temor de Dios y de discreción: con que me ha ido muy bien, y confío morir debajo de su religiosa disciplina.⁵⁰

Este recurso se podría considerar en cierta forma algo habitual. Como indicaba Doris Moreno, muchas mujeres aplicarían la que denomina «retórica de la feminidad»,⁵¹ es decir, subrayar la debilidad de su propio sexo aprovechándose de la creencia mayoritaria en la debilidad de la mujer, su inferioridad intelectual y su infantilización, recurriendo así a la devaluación de sí mismas para quedar libres de culpa y sobrevivir, por ejemplo, a un proceso inquisitorial.⁵² Podría ser un buen ejemplo de esa expresión de falsa llaneza en la que la propia religiosa destaca su simpleza para protegerse de acusaciones, aprovechando la consideración de inferioridad que de ellas tienen sus superiores y en general la sociedad.

En este sentido, sor Hipólita comunica a su confesor también haber tenido visiones, como por ejemplo una visión de San Juan Bautista que le transmitía la necesidad de fundar un nuevo convento. Pero al mismo tiempo, expresa sus dudas sobre la autenticidad de esta, dudando si era realmente una santa revelación o, tal vez, obra del diablo, enviada para confundirla. Este apunte es fundamental. Si hubiese llegado a oídos de la Inquisición que sor Hipólita tenía visiones o arrobamientos, podrían haber puesto en cuestión su veracidad y represaliarla por ello. Así, ella misma incluye en su explicación la posibilidad de que esas visiones no sean tales, sino trampas del demonio. De esta manera se protege e intenta no incurrir en una falta grave:

49. Cabe destacar la existencia de casos como el de la terciaria Ana Domenge que, habiendo sido acusada ante la Inquisición por sus arrobamientos, dirigirá finalmente la culpa hacia su confesor, al cual se le abrirá un proceso. En este sentido, el responsable de sus faltas es aquel que la había guiado en su camino espiritual.

50. LOREA: *La venerable madre* [...], p. 72.

51. Término ya empleado por Alison Weber y analizado ampliamente en su detallado estudio sobre la obra de Santa Teresa. ALISON WEBER: *Teresa of Avila and the Rhetoric of Femininity*, New Jersey: Princeton University Press, 1996.

52. DORIS MORENO: «Aproximación al nicodemismo del protestantismo español del siglo XVI. Lenguaje y prácticas sociales», en *Studia Historica. Historia Moderna*, vol. 40, n.º1, 2018, p. 64

Estando en los pensamientos de fundación de un nuevo Monasterio, un día de San Juan Bautista, luego que hube recibido el Santísimo Sacramento, sin pensar yo en este santo, me pareció, que este santo estaba presente en mi alma, y que delante de Iesu Christo, a quien tenía presente en el Sacramento, sin pensar yo en aquel punto en cosa alguna de fundación, me dijo: que hiciese la fundación, que él me ayudaría con su intercesión, para que yo pudiese ayunar. Y sabe Iesu Christo, que estaba presente, que yo digo verdad. Pero como el demonio es tan sutil: ¿qué sé yo si fue astucia, y engaño suyo, mereciéndolo mis pecados?⁵³

Hipólita llega a declarar en otra carta⁵⁴ que su espíritu fue elevado al Coro de los Santos Profetas y fue capaz de hablar con ellos, inundándose su espíritu de amor a Dios. De nuevo estamos ante una confesión peligrosa. Hipólita está hablando de favores que Dios le hace, que la elige de entre las demás para concederle estas visiones o arrobamientos. Por ello siempre muestra prudencia, y procura pedir a su confesor que sea él quien le aclare si son visiones de Dios o no, expresa: «lo que Dios obra en la oración mental en el lugar que v.p. sabe y allí lo verá, para poderlo examinar con mucho rigor si hay engaño o error, de lo cual siempre estoy con miedo».⁵⁵

En esta época existía en la Iglesia del momento un verdadero escepticismo con respecto a estas manifestaciones divinas. Era frecuente que las visiones fueran muchas veces achacadas al demonio y varias de las mujeres que sufrieron esos arrobamientos fueron procesadas por la Inquisición por alumbradas o falsas visionarias.⁵⁶

4. Humildad. La sexta carta⁵⁷ que se transcribe en su biografía reviste especial interés. En esta respuesta de sor Hipólita a una carta previa de su confesor, podemos leer que la venerable madre había escrito un libro (no es el primero pues asegura que ya tiene otros escritos) por su mandato.⁵⁸ Sin embargo, ella insiste en que no quiere que se conozca

53. LOREA: *La venerable madre* [...], p.90.

54. *Ibidem*, p. 96.

55. *Ibidem*, p. 104.

56. Resonaban ejemplos como los de Magdalena de la Cruz (1487-1560), Francisca de los Apóstoles (1541-final s. XVI), o María de la Visitación (1551-principios XVII) casos sonados y conocidos por la población, sus procesos constituían claras advertencias para el resto de las mujeres que desearan expresar manifestaciones similares.

57. LOREA: *La venerable madre* [...], pp. 109 a 115.

58. La escritura de obras por mandato del confesor fue habitual durante la Edad Moderna. Este mandato era fundamental para que las religiosas tuvieran el «permiso» de escribir, pero al mismo tiempo la obligación, suponiendo para muchas de ellas (según expresaban) una auténtica tortura, como en el caso de Ana de San Agustín (1555-1624), pues no deseaban escribir. El motivo por el cual no desearían escribir ya sería objeto de un análisis más profundo. Se puede leer sobre la carmelita y sus autobiografía

su nombre: «Y esto es por confirmarme en mi intento, y propósito de que ni aun después de mi muerte quiero que en mis escritos se sepa mi nombre». Todo esto lo expresa después de explicar su temor a caer en el pecado de la soberbia y, por tanto, en línea con esa humildad que caracteriza todos sus escritos, pide que ni aun cuando muera, se conozca su nombre como autora de los libros.

Sin embargo, lo que es especialmente interesante de esta carta es que, al parecer, su confesor el Maestro Sansón le habría escrito previamente cuestionando la autoría de su obra. Esto transmite esa idea generalizada (incluso después de su muerte, por los encargados de valorar sus obras), de que siendo una mujer que además no había recibido instrucción elevada de teología y latín, era casi imposible que hubiese escrito esos textos caracterizados por un gran conocimiento de la teología, las escrituras y la ortodoxia cristiana (si no fuera por inspiración divina). Su propio confesor está dudando de sus capacidades. Ella se defiende en esta carta ante esa duda o acusación del maestro Sansón y reafirma su autoría diciendo: «¿En lo que v.p. me dice, si hay dos autores? No por cierto, sola yo miserable lo soy, así en el escribir como en el dictar; así de este libro como de los otros que tengo escritos».⁵⁹

También apunta ella misma que ha escrito en castellano, a pesar de que su lengua materna es el catalán, con el que se comunica, porque es la lengua más adecuada para el gusto del pueblo: «Y la causa porque he escrito en Castellano es, porque si el buen Jesús ordena que salgan a luz en algún tiempo, hagan así más efecto: porque he oído muchas veces, que al pueblo agrada más la lengua Castellana, que la Catalana».⁶⁰ Podemos entrever así una clara intención de llegar a ser publicada, disimulada tras sus continuas expresiones de humildad y la declaración de no querer ser reconocida. Sor Hipólita intenta transmitir un sentimiento de pecadora humilde y errada, pero en esencia se puede captar el propósito de querer llegar al público, de transmitir sus ideas. Por ello escribe directamente sus obras en castellano, y por eso insiste en que es solo ella la autora de sus obras. Existe una aparente expresión exagerada de humildad, que transmite una gran autodevaluación, pero al mismo tiempo, se intuye un trasfondo de seguridad en sus enseñanzas y cierto autorreconocimiento. Se puede apreciar un cierto afán divulgador. De nuevo podemos entrever esa «retórica de la

en: VINCENT PARELLO: «Entre el velo y la pluma: el discurso de la vida de la carmelita descalza Ana de San Agustín (1555-1624)», en *Cahiers d'Études des Cultures Ibériques et Latino-américaines*, nº3, Université Toulouse Jean-Jaurès-Université Paul-Valéry, Montpellier, 2017.

59. LOREA: *La venerable madre* [...], p. 110.

60. *Ibidem*.

humildad» de la que hablaba Alison Weber⁶¹ en su análisis sobre los textos de Santa Teresa, donde se aprecia una expresión aparentemente humilde que contrasta con ese auténtico deseo de llegar a la gente con sus escritos.

5. Reconocimiento externo. En la misma misiva anterior, también se puede leer a Hipólita respondiendo a una solicitud de consejo sobre un problema de salud que su confesor padece. Ella le recomienda un remedio tanto físico como espiritual. En este caso, aparentemente los papeles se han intercambiado y es la religiosa la que aconseja al confesor. Se puede comprobar así un creciente reconocimiento en quienes conocen a sor Hipólita, de una autoridad suficiente como para aconsejar a un superior quien, en teoría, debía aconsejarla a ella. Además, sor Hipólita solicita a su confesor, de quien tanta necesidad de consejo manifestaba en sus primeras misivas, que dejen pasar un tiempo sin escribirse. Las tornas habían cambiado y era el maestro Sansón quien encontraba consuelo en sus cartas y sus palabras. Sin embargo, ella se erige como la persona que marca los tiempos de esa relación y no desea escribir. Se aprecia, por tanto, una clara evolución en la relación entre confesada y confesor. Sor Hipólita ya ha escrito varios libros, ha puesto sus ideas sobre papel, ha reflexionado y quiere transmitir su aprendizaje. Su confesor, el maestro Sansón, se convierte en el receptor de sus consejos, quien encuentra consuelo en sus palabras, dejando entrever, sin quererlo, la cesión de cierta autoridad o reconocimiento espiritual. Este último punto, además, se puede corroborar con su siguiente carta. En esta se puede leer cómo las propias hermanas de su convento le pedían que les leyera las escrituras. Sus propias compañeras reconocen en ella cierta autoridad en el conocimiento de la doctrina y la religión, y desean escuchar lo que tiene que decir.⁶² Ella, continuando con su acostumbrada humildad, se ve obligada a escribir a su confesor para pedirle permiso. Como hemos señalado, Sor Hipólita no actuaba sin comunicarlo todo primero a su confesor y solicitar su aprobación:

Lo que ahora se me ofrece de nuevo es, que algunas Religiosas, mozas y ancianas, así legas como del Coro, me han rogado, que los días de fiesta,

61. ALISON WEBER: *Teresa of Avila and the Rhetoric of Femininity*, New Jersey: Princeton University Press, 1996.

62. No solamente sus hermanas reconocen en ella cierta autoridad, también era reconocida por los vecinos, fuera del convento, por ejemplo, entre las viudas: «las viudas acreditan una vez más su fama de maestra espiritual fuera de las paredes del monasterio, ya que pedían su consejo y ella las animaba a entregarse a la palabra de Dios y a la oración». Visto en: GIORDANO: «La redención del [...]», p. 157.

y Domingos, les declare la letra de la Epístola, y Evangelio de aquel día, y en fin el día de San Lucas y en este último. [...] Con todo ello, vea v.p. si le parece: porque pues me rijo por v.p. sino le parece, sin duda no lo haré. En esta misma mañana, me ha rogado una Religiosa del Coro, de las ancianas, con grande insistencia que le declarase la Epístola y el Evangelio de esta santa octava.⁶³

6. Crítica con cautelosa prudencia. Por último, la última carta transcrita en la biografía de Lorea no es dedicada a su confesor, sino a cierto prelado del que no especifica nombre. En ella, sor Hipólita se atreve a recordarle sus deberes como ministro de la Iglesia y le anima a caminar por el buen camino de la ortodoxia católica, es decir, le exhorta a la perfección. Para ello, se sirve de las enseñanzas de los Santos Padres y profetas de la Biblia, por lo que la carta está plagada de citas con las que habla del amor de Dios. Durante varios párrafos, y tras haber expuesto las enseñanzas de los buenos pastores y profetas como David, sor Hipólita se dedica a criticar a los «malos pastores». Habla de la falta de humildad y de sacrificio, pues no se sacrifican por «sus ovejas» porque son prelados únicamente por las tentadoras riquezas. Aquí se observa una de las críticas más frecuentes de la sociedad a los representantes eclesiásticos en el siglo xvi: la relajación de sus ministros. Sor Hipólita, eso sí, es consciente de que camina por una delgada línea, por lo que tiene el cuidado de no usar palabras mayores ni realizar ninguna acusación directa que pudiera haber levantado sospechas de «herejía reformadora». Ella se limitaría a hacer una sencilla advertencia esgrimiendo siempre las sagradas escrituras como razonamiento y la glorificación de Dios como único propósito de sus palabras:

No digo más, sino que ruego per viscera Christi, que el Señor, y Padre Obispo, que de veras desea dar su descargo en oficio pastoral, y dar buena cuenta al Omnipotente Dios justo Juez, y alcanzar la corona de justicia, como dice S. Pablo, como habemos dicho: procura tener oración mental cada día, y que una vez en el mes se haga leer este cap. 34 del Profeta Ezequiel: porque casi en todo él habla Dios con los pastores de su Iglesia, que como el sagrado, y divino Texto tiene tanta fuerza, y eficacia, al fin es viva palabra de Dios: no dudo yo que sus almas sacarán gran provecho, y sus ovejas también, y será Dios glorificado, que es lo que pretendemos solamente.⁶⁴

63. LOREA: *La venerable madre* [...], p.119.

64. *Ibidem*, pág.162.

Ese miedo o precaución que se intuye ante la posibilidad de ser acusada se puede identificar también en otro hecho: la carta no va dirigida directamente al prelado en cuestión, sino que la dirige a su confesor, el maestro Sansón, para que él la lea primero. Manifestando su humilde ignorancia, Hipólita no está segura de que la adecuación de lo escrito y solicita que, de no serlo, la carta sea destruida.⁶⁵ De esta manera no quedarían pruebas de una posible muestra de soberbia, al haberse atrevido a reprender la actitud de un superior, que bien fácilmente podría sentirse ofendido (con graves consecuencias para ella).

En un apunte, el propio Lorea aclara: «Según se parece de las últimas cláusulas de esta carta, lo escribió para algún señor Prelado, a quien fue necesario volverle a hacer recuerdo de las obligaciones en que estaba de su reformatión: de amar a Dios, y servirle, y de amar y cuidar de sus ovejas».⁶⁶ La intención de sor Hipólita queda clara para Lorea, al igual que el hecho de proceder con mucha cautela, sin mencionar el nombre del prelado al que se dirige, sin firmar la carta y sin decirle al portador de la misma su contenido. En todo ello se aprecia la delicadeza de los tiempos y la necesidad de proceder con mucha prudencia para no ser acusada ante la Inquisición:⁶⁷ «Con toda esta prudencia procede, para haber de advertir su obligación a un Prelado: porque no se vuelva en injuria, lo que es consejos, y él no se pase de avisado a ofendido».

7. Capacidad de gestión. En las últimas cartas encontradas en el Archivo de los Ángeles y publicadas por Laia de Ahumada⁶⁸ se leen sobre todo asuntos referentes al gobierno del convento, ya sea como subpriora o como una de las enviadas al convento de las Magdalenas para reformarlo. También se observa algún asunto más mundano como es el de procu-

65. «Y así quemando v.p. esta carta, por muy buen fin que aya sido el que me ha regido: yo no tendría de dar cuenta de esta buena obra: y por ser yo tan ignorante, no puedo decir que esté buena: y así con animo contrito, y el espíritu de humildad, lo dexo todo en manos de v.p. (y mi anima también) dilectísimo Padre, en Christo Iesús». LOREA: *La venerable madre* [...], p.163.

66. *Ibidem*.

67. Los tribunales inquisitoriales se encargarán así de llevar a cabo el proceso de «re-educación» de la Contrarreforma a través de la persuasión, pero sobre todo, a través de la represión. En palabras de Arturo Morgado, que escribe según lo visto en Prosperí (1999), el nuevo papel de la Inquisición durante la llamada Contrarreforma se podría explicar de la siguiente manera: «La educación de la colectividad por medio de rituales públicos como el auto de fe y la abjuración (con todo lo que ello implica de sometimiento al poder), la educación de la moralidad individual con el uso de medios coercitivos, introduciéndose la Inquisición en terrenos nuevos (la bigamia, la falsa o fingida santidad) que hasta entonces pertenecían al ámbito de lo privado, y, finalmente, la voz de la conciencia, a la cual la Inquisición supo dictar lo que había que decir, utilizando como aliado al confesor». Visto en: ARTURO MORGADO GARCÍA: *El clero en la España de los siglos XVI y XVII. Estado de la cuestión y últimas tendencias*, Depósito digital UAB, 2007, pág. 93.

68. AHUMADA BATLLE: «La carta privada [...]», pp. 51-64.

rar la herencia de los bienes de la señora Corregona⁶⁹ para su convento de los Ángeles. De todo ello se recoge que sor Hipólita se preocupaba por estar bien informada y por contribuir al beneficio de su comunidad. Se puede apreciar cierta autosuficiencia en su proceder, ya que podía ocuparse de los asuntos de organización del convento y hacerlo de manera eficiente a través de sus conocimientos y contactos.

CONCLUSIONES

Hipólita tiende a recurrir al disimulo de sus capacidades, a la prudencia a la hora de expresarse y a una humildad exacerbada, no solo en sus cartas sino en su vida y proceder. Se observa en ella también a una aparente dependencia de su confesor, que esconde el miedo a ser acusada de herejía, disfrazando una innegable autosuficiencia y seguridad en sus ideas y ortodoxia. En palabras de la historiadora Alabrús,⁷⁰ sor Hipólita «recurre a la retórica de la falsa llaneza ya esgrimida con anterioridad por Teresa de Jesús. En el caso de Hipólita se convirtió en el principio de su discurso religioso, una especie de autonegación de sus capacidades, expresada desde el rechazo al cargo de priora a la valoración de su propia obra».

Hipólita fue además una mujer que, contrariamente a lo que se pensaba, habría estudiado las sagradas escrituras, las conocía y las citaba. Ya fuera por instrucción, ya por inteligencia o autoaprendizaje, Hipólita había llegado a conocer y comprender la compleja teología del momento, siendo profundamente ortodoxa en su proceder.

En conclusión, sor Hipólita fue un producto de la disciplina religiosa impuesta durante los tiempos de la Contrarreforma, tras la aplicación de las decisiones tomadas en el Concilio de Trento. Es el resultado de una época en la que religión y religiosidad fueron exaltadas desde las instituciones hasta tal punto que, personas como ella respondieron al adoctrinamiento con una rigidez espiritual férrea. Durante su vida insistió en asegurar su ortodoxia como resultado del miedo permanente a la herejía y a sus consecuencias, recurriendo al disimulo, a la autodevaluación, al anonimato y al silencio. Sin embargo, gracias a las cartas que hoy quedan podemos ver que, en realidad, era alguien con una gran personalidad, amplios conocimientos y la suficiente seguridad en sí misma como para atreverse a reprender a un prelado, a predicar entre sus hermanas o a escribir obras para el aprendizaje de toda la sociedad.

69. Àngela Jerònima Poch Codina, conocida como Corregona por su segundo marido, Galcerán de Corregó. Esta mujer al parecer cuidó a Hipólita y la crio como si fuera su propia madre. Visto en: AHUMADA BATLLE: «Hipólita de Jesús [...]», p. 139.

70. ALABRÚS IGLESIAS: «Los confesores [...]», p. 102.

BIBLIOGRAFÍA

- AHUMADA BATLLE, LAIA DE: «La carta privada a l'època moderna: un epistolari conventual femení inèdit», en *Manuscrits: Revista d'història moderna*, n°29, 2011.
- : «Hipólita de Jesús. Biografía y bibliografía», en ROSA MARÍA ALABRÚS (ed.): *La vida cotidiana y la sociabilidad de los dominicos: entre el convento y las misiones (siglos XVI, XVII y XVIII)*, Arpegio, San Cugat, 2013.
- ALABRÚS IGLESIAS, ROSA MARÍA: «La espiritualidad de Hipólita de Rocabertí y la construcción de su imagen en el siglo XVII», en *Hispania Sacra*, vol. 67, n°135, 2015.
- : «Los confesores y los relatos autobiográficos de monjas en la transición del siglo XVI al siglo XVII: Hipólita de Rocabertí y Ana Domenge», en *Pedralbes: Revista d'història moderna*, n° 37, 2017, pp.95-114.
- : *Razones y emociones femeninas. Hipólita de Rocabertí y las monjas catalanas del Barroco*, Cátedra, Madrid, 2019.
- ATIENZA LÓPEZ, ÁNGELA: «Las grietas de la clausura tridentina. Polémicas y limitaciones de las políticas de encerramiento de las monjas...Todavía con Felipe IV», en *Hispania*, vol. LXXIV, n° 248, 2014, pp. 807-834.
- : «De reacciones, de tolerancias, de resistencias y de polémicas. Las «grietas» de la Contrarreforma y los límites del disciplinamiento social», en *Hispania*, vol. 74, n°248, 2014, pp. 651-660.
- : «Los límites de la obediencia en el mundo conventual femenino de Edad Moderna: polémicas de clausura en la corona de Aragón, siglo XVII», en *Studia Historica. Historia Moderna*, vol. 40, n° 1, 2018, pp. 125-157.
- : «El mundo de las monjas y de los claustros femeninos en la Edad Moderna. Perspectivas recientes y algunos retos», en ELISEO SERRANO MARTÍN (coord.): *De la tierra al cielo. Líneas recientes de investigación en Historia Moderna*, vol. 1, Institución «Fernando el Católico», Zaragoza, 2012, pp. 89-108.
- BARANDA LETURIO, NIEVES Y MARÍN PINA, M.^a CARMEN: «El universo de la escritura conventual femenina: deslindes y perspectivas», en *Letras en la celda: cultura escrita de los conventos femeninos en la España moderna*, Tiempo emulado, Historia de América y España, 32, 2014.
- CÁMARA MANEIRO, M.^a ÁNGELES DE LA: *Estudio sobre la Vida de sor Mariana de Jesús* (Trabajo de Fin de Máster), Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 2019.
- FERNÁNDEZ TERRICABRAS, IGNASI: «Éxitos y fracasos de la Reforma católica. Francia y España (siglos XVI-XVII)», en *Manuscrits: revista d'història moderna*, núm. 25: *Confessionalització i disciplinament social a l'Europa catòlica (segles XVI-XVIII)*, 2007, pp. 129-156.

- GARCÍA CÁRCCEL, RICARDO: «De la Reforma protestante a la Reforma católica: reflexiones sobre una transición», en *Manuscrits: Revista d'història moderna*, n.º 16, 1998, pp. 39-64.
- GIORDANO, MARÍA LAURA: «La “redención” del tiempo perdido. La dominica sor Hipólita de Jesús y la enseñanza de la Biblia en tiempos de la Contrarreforma», en ROSA MARÍA ALABRÚS (ed.): *La vida cotidiana y la sociabilidad de los dominicos: entre el convento y las misiones (siglos XVI, XVII y XVIII)*, Arpegio, San Cugat, 2013, pp. 149-166.
- GÓMEZ CASTILLO, ANTONIO y SIERRA BLAS, VERÓNICA (dirs.): *Cinco siglos de cartas: historia y prácticas epistolares en las épocas moderna y contemporánea*, Universidad de Huelva, Huelva, 2014.
- HERRERO HERRERO, MARIA ÀNGELS: «Per manament del confessor: l'esclat de l'autobiografia femenina en l'Edat Moderna. El cas del Dietari espiritual de la il·licitana sor Gertrudis de la Santíssima Trinitat», en *Ítaca. Revista de Filologia* n.º1, Universidad de Alicante, Alicante, 2010, pp. 179-190.
- LOREA, ANTONIO DE: *La venerable madre Hipólita de Jesús y Rocabertí, religiosa de la orden de n.p.s. Domingo en el monasterio de nuestra Señora de los Ángeles de la ciudad de Barcelona. Epítome de su prodigiosa vida, virtudes y admirables escritos, sacados de los procesos de su beatificación, y canonización, y otros instrumentos auténticos*, Vicente Cabrera, Valencia, 1679.
- MORENO, DORIS: «Aproximación al nicodemismo del protestantismo español del siglo XVI. Lenguaje y prácticas sociales», en *Studia Historica. Historia Moderna*, vol. 40, n.º1, 2018, pp.31-73.
- MORGADO GARCÍA, ARTURO: *El clero en la España de los siglos XVI y XVII. Estado de la cuestión y últimas tendencias*, Depósito digital UAB, 2007.
- PARELLO, VINCENT: «Entre el velo y la pluma: el discurso de la vida de la carmelita descalza Ana de San Agustín (1555-1624)», en *Cahiers d'Études des Cultures Ibériques et Latino-américaines*, n.º3, Université Toulouse Jean-Jaurès–Université Paul-Valéry, Montpellier, 2017.
- PAZZIS PI CORRALES, MAGDALENA DE: «Existencia de una monja: vivir el convento, sentir la Reforma (siglos XVI-XVII)», en *Tiempos Modernos: Revista Electrónica de Historia Moderna*, vol. 7, n.º 20, 2010.
- POUTRIN, ISABELLE: *Le Voile et la plume: autobiographie et sainteté féminine dans l'Espagne moderne*, Madrid: Casa de Velázquez, 1995.
- : «Censura y elogios. Los paratextos de las obras de sor Hipólita de Jesús (1679-1683)» en *CRITICÓN*, n.º 125, 2015, pp. 107-119.
- : «Autobiografías», en NIEVES BARANDA LETURIO y ANNE J. CRUZ (ed.): *Las escritoras españolas de la Edad Moderna. Historia y guía para la investigación*. UNED, 2018.
- RAVINA, AURORA: «Archivos revisitados: la correspondencia epistolar como fuente para la historia social», en *Memoria Académica*, La Falda, Córdoba, 2009.

- VALERIO, ADRIANA: «La Biblia, las mujeres y la crisis de la Europa Moderna» en M. L. GIORDANO Y A. VALERIO (eds.): *Reformas y Contrarreformas de la Europa Católica (siglos XV-XVII)* ed. Verbo Divino, Navarra, 2016, pp. 11-38.
- VAN DÜLMEN, RICHARD: *El descubrimiento del individuo 1500-1800*, Siglo XXI España, Madrid, 2016.
- WEBER, ALISON: *Teresa of Avila and the Rhetoric of Femininity*, New Jersey: Princeton University Press, 1996.

FUENTES ORIGINALES

CONCILIO DE TRENTO. Sesión XXV. 3 y 4 de diciembre de 1536. Los religiosos y las monjas.

Amb els suport de la Secretaria d'Universitats i Recerca de la Generalitat de Catalunya i del Fons Social Europeu.

EL SACRIFICIO DE ISAAC DE JERÓNIMO JACINTO
DE ESPINOSA, MODELO DEL ARTE RELIGIOSO
CONTRARREFORMISTA VALENCIANO*

EL SACRIFICIO DE ISAAC BY JERÓNIMO JACINTO
DE ESPINOSA, A MODEL OF VALENCIAN
COUNTER-REFORMATION RELIGIOUS ART

ANDRÉS HERRAIZ LLAVADOR
(Universitat de València)
<https://orcid.org/0000-0002-4728-1095>

Recibido: 30/03/2021 Evaluado: 16/07/2021 Aprobado: 03/09/2021

RESUMEN: El presente artículo aborda el estudio del lienzo *El Sacrificio de Isaac* de Jerónimo Jacinto de Espinosa (ca. 1640), que actualmente se encuentra en la Real Parroquia de San Andrés de Valencia. Desde una perspectiva culturalista, analiza la concreción de la configuración icónica a partir de la tradición cultural convencionalizada en su vertiente tanto visual como escrita. Su principal propósito es poner de relieve la obra del artista alicantino realizando un análisis iconográfico-iconológico que permita acceder a la función que la misma tuvo en el contexto cultural del siglo XVII valenciano.

Palabras clave: Sacrificio de Isaac, Jerónimo Jacinto de Espinosa, Barroco, Contrarreforma, Iconografía-Iconología, Pintura valenciana.

* El presente trabajo forma parte del proyecto de I+D+i «Los tipos iconográficos de la tradición cristiana» PID2019-110457GB-I00, del Ministerio de Ciencia e Innovación, dirigido por Rafael García Mahiques y Sergi Doménech García (Universitat de València) y se ha realizado gracias a la financiación de la Universitat de València y su programa de ayudas «Atracció de talent».

ABSTRACT: This article deals with the study of the canvas *El sacrificio de Isaac* by Jerónimo Jacinto de Espinosa (ca. 1640), which is currently in the Royal Parish of San Andrés in Valencia. From a culturalist perspective, it analyzes the concretion of the iconic configuration from the conventionalized cultural tradition in both its visual and written aspects. Its main purpose is to highlight the work of the Alicante artist by carrying out an iconographic analysis that allows access to the function that it had in the cultural context of the Valencian seventeenth century.

Key words: Binding of Isaac, Jerónimo Jacinto de Espinosa, Baroque, Counter-Reformation, Iconography-Iconology, Valencian Painting.

La historia del arte ha dedicado numerosos estudios a la obra de Jerónimo Jacinto de Espinosa, no obstante, ninguno de estos se ha detenido a analizar desde una perspectiva culturalista el lienzo conocido como *El Sacrificio de Isaac* (ca. 1640), actualmente en la Real Parroquia de San Andrés de Valencia. El presente estudio tiene como objetivo poner de relieve la obra del artista contestano tomando como punto de partida las lecturas que autores como Pérez Sánchez, Fernando Benito, Rafael García Mahiques o Asunción Alejos Morán realizaron de la producción pictórica del pintor y su tiempo. De este modo, el análisis iconográfico-iconológico del *Sacrificio de Isaac* de Espinosa nos permite acceder a la función que esta obra tuvo en el contexto cultural del siglo XVII valenciano y, a su vez, subsanar la orfandad académica a la que este lienzo ha sido relegado. En primer lugar, se ha atendido a los aspectos documentales relativos tanto a la obra como al artista. En segundo lugar, se ha puesto en relación el tipo iconográfico con la tradición cultural convencionalizada, realizando un análisis comparativo entre los lienzos de Espinosa y Orrente. Así mismo, se ha llevado a cabo un análisis pormenorizado de los elementos presentes en la configuración icónica y han sido abordadas las fuentes icónicas y textuales que llevaron a Espinosa a configurar una versión única del pasaje veterotestamentario. Finalmente, el estudio atiende a la función que la obra y su compañera *Abraham y Melquisedec*, atribuida también a Espinosa, tuvieron en el contexto contrarreformista valenciano, integrándose dentro de un programa iconográfico destinado al culto eucarístico.

El Sacrificio de Isaac y su pareja *Abraham y Melquisedec* flanquean el altar mayor de la Real Parroquia de San Andrés de Valencia. El edificio, actualmente situado en la calle de Colón, fue construido con el fin de dar acogida al culto del santo en un nuevo emplazamiento, tras quedar inutilizada la antigua sede. La anterior ubicación, localizada sobre una pretérita mezquita, era la de una de las iglesias más antiguas de Valencia, reconstruida a principio del siglo XVII

bajo el mandato del Patriarca Ribera.¹ Será en 1946 cuando se tome la decisión de trasladar el lugar de advocación del santo y toda la colección de obras maestras del anterior emplazamiento, hoy iglesia de San Juan de la Cruz, a la actual Parroquia de San Andrés, encargando al arquitecto diocesano Vicente Traver la realización del templo actual, concluido en 1953.

Poco se conoce sobre la procedencia de los lienzos *El Sacrificio de Isaac* [fig.1] y *Abrahán y Melquisedec* [fig.2] realizados por Espinosa ca. 1640 y presentados en 1972 de la mano de Pérez Sánchez, quien los ubicó en la producción central del artista.² Ambas obras han sido abordadas en contadas ocasiones por estudios monográficos y catálogos dedicados a su producción artística. En este sentido, la ausencia de noticias documentales señalada tanto por Adela Espinós³ como por Victoria Bosch⁴ podría justificar la poca atención prestada por parte de los estudios previos.

Por lo que respecta a la biografía del artista, sabemos por la fe de bautismo citada por Orellana⁵ que Jerónimo Jacinto de Espinosa nació en Cocentaina el 20 de julio de 1600 trasladándose a Valencia antes de 1623, probablemente en 1616, cuando ingresó en el colegio de pintores de la ciudad, tal como apuntó Luis Tramoyeres a principios del siglo xx.⁶ Espinosa se formó en la capital del Turia, tal y como señalaba Palomino, en el taller de Francisco Ribalta encontrando en la producción pictórica de ambos numerosas similitudes estilísticas y compositivas.⁷ Siguiendo lo descrito por Orellana, sabemos que casó joven y enviudó pronto.⁸ En 1631 bautizó a su hijo Jacinto Raymundo Feliciano en la antigua iglesia de San Andrés.⁹ Tras la desaparición del taller de los Ribalta, tal como advertía Fernando Benito, la fama de Espinosa creció y, siguiendo la estela que estos habrían dejado, el artista continuó realizando obras de carácter religioso a las que imbuía su estilo propio, formando parte de la gran generación artística que protagonizó las mejores obras de la pintura española del siglo de Oro.¹⁰

1. FERNANDO PINGARRÓN-ESAÍN SECO: *Arquitectura Religiosa del siglo xvii en la ciudad de Valencia*, Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1998, pp. 142-161.

2. ALFONSO E. PÉREZ SÁNCHEZ: *Jerónimo Jacinto de Espinosa*, Madrid: Instituto Diego Velázquez, 1972, p. 31.

3. ADELA ESPINÓS DÍAZ: *Dibuixos Valencians del segle xvii*, Valencia: Conselleria de Cultura, 1994, pp. 84-85.

4. VICTORIA BOSCH MORENO: «Jerónimo Jacinto de Espinosa, Concepción Niña», en Pablo González Tornell (ed): *Intacta María. Política de religiosidad en la España barroca*, Valencia: Generalitat Valenciana, 2020, pp. 276-280.

5. MARCOS A. DE ORELLANA, ed. Xavier de Salas: *Biografía pictórica Valenciana*, Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1967, p.138.

6. LUIS TRAMOYERES BLASCO: «Un Colegio de Pintores en Valencia», *Archivo de Investigaciones Históricas*, I, 1911, p.520.

7. ANTONIO PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO: *El Museo Pictórico*, Madrid: Aguilar, 1947, p. 1006.

8. MARCOS A. DE ORELLANA: *Biografía pictórica valenciana*, XAVIER DE SALAS (ed.), Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1967, p.141.

9. LUIS TRAMOYERES BLASCO: «El pintor Jerónimo Jacinto de Espinosa», *Archivo de Arte Valenciano*, 1915, I, pp. 127-141.

10. FERNANDO BENITO DOMÉNECH: «La pintura durant els segles xvi i xvii», en ENRIQUE A. LLOBREGAT i JOSÉ FRANCISCO IVARS (dir.), *Història de l'Art al País Valencià*, Valencia: Biblioteca d'estudis i investigacions Tres i Quatre, 1988, pp. 61-103.



Fig. 1. Jerónimo Jacinto de Espinosa, *Sacrificio de Isaac*, ca.1640, 100 x 35 cm, Real Parroquia de San Andrés, Valencia



Fig. 2. Jerónimo Jacinto de Espinosa, *Abrahán y Melquisedec*, ca.1640, Real Parroquia de San Andrés, Valencia

El análisis estilístico de la producción pictórica de Espinosa y, más concretamente del *Sacrificio de Isaac*, confirma lo ya establecido por otros autores cuyos estudios se centraron en la relación de la pincelada de Espinosa y la de Ribalta. Las tonalidades terrosas o la configuración de las figuras angélicas de *La visión de la Storta*, obra estudiada en profundidad por Rafael García Mahiques,¹¹ permitieron a autores como Fernando Benito aseverar la impronta ribaltiana en la obra del joven Espinosa.¹² Mas allá de su temprana formación en el taller de los Ribalta, contamos con pocas referencias documentales sobre el aprendizaje del artista contestano. Si bien sabemos que conocería la obra de los artistas italianos, hemos de poner en duda, como ya hizo Orellana, su posible formación en Italia, pues la ingente cantidad de obras realizadas en ámbito valenciano, así como diversos aspectos de su vida privada, poco tiempo pudieron dejarle para realizar tal formación. Se trata, por tanto, de un artista que «admiró el orbe, sin tal vez haber viajado más que de Cosentayna a Valencia».¹³ Por otro lado, las similitudes formales entre la producción pictórica de Espinosa y la obra de Zurbarán llevaron a Fernando Benito a advertir un posible viaje a Sevilla en el cual estaría en contacto con la obra del artista de Fuente de Cantos.¹⁴

Todas estas influencias de carácter estilístico devienen en relaciones compositivas en el momento en que artistas como Alonso Cano, Tomás Hernández, Isidoro Tapiés, o Pedro de Orrente [fig.3] albergan en su producción pictórica lienzos con el mismo tipo iconográfico. Los artistas formados en la escuela sevillana, como Alonso Cano o Juan de Valdés Leal, dieron primacía a las composiciones de carácter horizontal en las que la intervención angélica cobra un papel protagonista, presentando a un Isaac maniatado por la espalda, con los ojos vendados y dispuesto sobre un altar conformado por lajas pétreas y leños. Tanto en el caso de Tomás Hernández como en el de Isidoro Tapiés, si bien el altar presenta la misma disposición, Isaac ha sido dispuesto sobre este con las manos atadas por el frente, sin presentar venda sobre sus ojos, apartando la vista del Ángel de Yahvé que detiene el brazo ejecutor de Abrahán.

11. RAFAEL GARCÍA MAHÍQUES: «Jerónimo Jacinto de Espinosa y la iconografía de San Ignacio de Loyola en la Casa Profesa de Valencia», *Archivo español de Arte*, 68, 1995, pp. 271-283.

12. FERNANDO BENITO DOMENECH: «Jerónimo Jacinto de Espinosa en sus comienzos como pintor», *Ars Longa*, 4, 1993, pp.59-63.

13. MARCOS A. DE ORELLANA: *Biografía pictórica valentina*, XAVIER DE SALAS (ed.), Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1967p. 143.

14. FERNANDO BENITO DOMÉNECH: *Los Ribalta y la pintura valenciana de su tiempo*, Valencia: Diputación Provincial de Valencia, 1987, p. 280.



Fig. 3. Pedro de Orrente, *Sacrificio de Isaac*, ca. 1616, 133,5 x 167 cm
Museo de Bellas Artes, Bilbao

Finalmente, y aproximándonos al ámbito más cercano a Espinosa, el análisis comparativo del *Sacrificio de Isaac* pintado por Pedro de Orrente y el realizado por Espinosa evidencia las innovaciones que, a modo de variante tipológica, recogió el artista contestano en su lienzo para la Parroquia de San Andrés de Valencia. Pedro de Orrente, al igual que Espinosa, configura la imagen de un Abrahán anciano, tal y como se presenta en las Sagradas Escrituras, poniendo ambos de relieve este hecho a través de la calvicie del patriarca. Esta característica fisonómica configura una particularidad icónica poco común dentro de la continuidad del tipo iconográfico, encontrando escasos ejemplos previos a Espinosa, como es el caso de las puertas de bronce de la Catedral de Monreale (ca. 1185, Bonanno Pisano, Pisa, Catedral de Monreale).

Por lo que respecta al significado fáctico y expresivo, siguiendo la terminología panofskiana, reconocemos en la gestualidad de Abrahán la virulencia necesaria para cometer el sacrificio. Esta se manifiesta a través de la tela que cubre los ojos de Isaac y de la cual se vale el padre para aferrarse a

su hijo con el fin de ejecutarlo. En la línea de lo definido por Aby Warburg, esta fórmula emotiva o *Pathosformeln* proviene de la Antigüedad y evidencia los extremos de un lenguaje gestual patente en la retórica muscular tanto del patriarca como de Isaac. Con todo ello, las cualidades significantes que subyacen en este esquema compositivo permiten a Abrahán erigirse como un héroe de la fe católica.¹⁵

En ambos casos el carnero, que habrá de sustituir a Isaac y que constituirá el sacrificio final, se encuentra atrapado en un zarzal. La similitud de la figura angélica ubicada en el cuadro de Orrente junto a las ropas de Isaac, con el ángel del lienzo de *Tobías y el Ángel* de Espinosa, advierte las similitudes estilísticas entre ambos artistas que, durante años, han conducido la opinión de algunos académicos hacia la confusión en cuestiones de atribución. Estas semejanzas, unidas al claroscuro que invade toda la composición, evidencian la deuda orrentiana en el lienzo de Espinosa, tal y como apunta David Gimilio.¹⁶ Con todo ello, los lienzos de Cano, Hernández, Tapiés u Orrente atestiguan como el Génesis 22 ha sido representado a lo largo de los siglos, hallando en la literatura patrística y en la tratadística barroca las claves para su interpretación.

A la hora de acometer un análisis pormenorizado del *Sacrificio de Isaac* de Espinosa, hemos de partir, en primer lugar, de la fuente directa hallada en la propia descripción del pasaje veterotestamentario (Gn 22, 1-18):¹⁷

15. ANDRÉS HERRAIZ LLAVADOR: «Abraham como héroe cristiano. A propósito del lienzo “El sacrificio de Isaac” de Espinosa», en MARÍA DE LOS ÁNGELES FERNÁNDEZ VALLE (ed. lit.), CARMÉ LÓPEZ CALDERÓN (ed. lit.), INMACULADA RODRÍGUEZ MOYA (ed. lit.), *Discursos e imágenes del barroco iberoamericano*, Sevilla: Andavira, 2019, pp. 101-116.

16. DAVID GIMILIO SANZ: «Jerónimo Jacinto de Espinosa (1600-1667), un pintor valenciano en el Siglo de Oro español», en PABLO GONZÁLEZ TORNEL (ed.), *La Inmaculada Concepción de Valencia (1662). Conocer el pasado, recuperar la memoria*, Gijón: Ediciones Trea, 2020, p.65-89.

17. «Quae postquam gesta sunt, tentavit Deus Abraham et dixit ad eum: ‘Abraham.’ Ille respondit: ‘Adsum.’ Ait: ‘Tolle filium tuum unigenitum, quem diligis, Isaac et vade in terram Moria; atque offer eum ibi in holocaustum super unum montium, quem monstraverō tibi.’ 3 Igitur Abraham de nocte consurgens stravit asinum suum ducens secum duos iuvenes suos et Isaac filium suum. Cumque concidisset ligna in holocaustum, surrexit et abiit ad locum, quem praeceperat ei Deus. Die autem tertio, elevatis oculis, vidit locum procul dixitque ad pueros suos: ‘Expectate hic cum asino. Ego et puer illuc usque properantes, postquam adoraverimus, revertemur ad vos.’ Tulit quoque ligna holocausti et imposuit super Isaac filium suum; ipse vero portabat in manibus ignem et cultrum. Cumque duo pergerent simul, dixit Isaac Abrahae patri suo: ‘Pater mi!’ Ille respondit: ‘Quid vis, fili?’ ‘Ecce, inquit, ignis et ligna; ubi est victima holocausti?’ Dixit Abraham: ‘Deus providebit sibi victimam holocausti, fili mi.’ Pergebant ambo pariter; et venerunt ad locum, quem ostenderat ei Deus, in quo aedificavit Abraham altare et desuper ligna composuit. Cumque colligasset Isaac filium suum, posuit eum in altari super struem lignorum extenditque Abraham manum et arripuit cultrum, ut immolaret filium suum. Et ecce angelus Domini de caelo clamavit: ‘Abraham, Abraham.’ Qui respondit: ‘Adsum.’ Dixitque: ‘Non extendas manum tuam super puerum neque facias illi quidquam. Nunc cognovi quod times Deum et non pepercisti filio tuo unigenito propter me.’ Levavit Abraham oculos suos viditque arietem unum inter vepres haerentem cornibus; quem assumens obtulit holocaustum pro filio. Appellavitque nomen loci illius: ‘Dominus videt.’ Unde usque hodie dicitur: ‘In monte Dominus videtur.’ Vocavit autem angelus Domini Abraham secundo de caelo et dixit: ‘Per memetipsum iuravi, dicit Dominus: quia fecisti hanc rem et non pepercisti filio tuo unigenito, benedicam tibi et multiplicabo semen tuum sicut stellas caeli et velut arenam, quae est in litore maris. Possidebit semen tuum portas inimicorum suorum, et benedicentur in semine tuo omnes gentes terrae, quia oboedisti voci meae».

Después de estas cosas sucedió que Dios tentó a Abraham y le dijo: “¡Abraham, Abraham!” Él respondió: “Heme aquí”. Díjole: “Toma a tu hijo, a tu único, al que amas, a Isaac, vete al país de Moriah y ofrécele allí en holocausto en uno de los montes, el que yo te diga”. Levantóse, pues, Abraham de madrugada, aparejó su asno y tomó consigo a dos mozos y a su hijo Isaac. Partió la leña del holocausto y se puso en marcha hacia el lugar que le había dicho Dios. Al tercer día levantó Abraham los ojos y vio el lugar desde lejos. Entonces dijo Abraham a sus mozos: “Quedaos aquí con el asno. Yo y el muchacho iremos hasta allí, haremos adoración y volveremos donde vosotros”. Tomó Abraham la leña del holocausto, la cargó sobre su hijo Isaac, tomó en su mano el fuego y el cuchillo, y se fueron los dos juntos. Dijo Isaac a su padre Abraham: “¡Padre!” Respondió: “¿Qué hay, hijo?”. “Aquí está el fuego y la leña, pero ¿dónde está el cordero para el holocausto?”. Dijo Abraham: “Dios proveerá el cordero para el holocausto, hijo mío”. Y siguieron andando los dos juntos. Llegados al lugar que le había dicho Dios, construyó allí Abraham el altar, y dispuso la leña; luego ató a Isaac, su hijo, y le puso sobre el ara, encima de la leña. Alargó Abraham la mano y tomó el cuchillo para inmolar a su hijo. Entonces le llamó el Ángel de Yahveh desde los cielos diciendo: “¡Abraham, Abraham!” Él dijo: “Heme aquí”. Dijo el Ángel: “No alargues tu mano contra el niño, ni le hagas nada, que ahora ya sé que tú eres temeroso de Dios, ya que no me has negado tu hijo, tu único”. Levantó Abraham los ojos, miró y vio un carnero trabado en un zarzal por los cuernos. Fue Abraham, tomó el carnero, y lo sacrificó en holocausto en lugar de su hijo. Abraham llamó a aquel lugar “Yahveh provee”, de donde se dice hoy en día: “En el monte ‘Yahveh provee’”. El Ángel de Yahveh llamó a Abraham por segunda vez desde los cielos, y dijo: “Por mí mismo juro, oráculo de Yahveh, que por haber hecho esto, por no haberme negado tu hijo, tu único, yo te colmaré de bendiciones y acrecentaré muchísimo tu descendencia como las estrellas del cielo y como las arenas de la playa, y se adueñará tu descendencia de la puerta de sus enemigos. Por tu descendencia se bendecirán todas las naciones de la tierra, en pago de haber obedecido tú mi voz”.

Si bien el pasaje es extenso, la mayor parte de los significados extraídos del mismo han sido principalmente condensados en el momento en el que Abrahán se dispone a ejecutar a Isaac y un ángel emerge de la bóveda celeste para detener su acción. El alto grado de difusión del tema durante el barroco se debió, en buena parte, al dramatismo del suceso, pero, sobre todo, a la exégesis tipológica de la literatura patrística que vio en este holocausto veterotestamentario una prefiguración de la pasión de Cristo.

Espinosa partió a la hora de componer *El Sacrificio de Isaac* de esquemas compositivos previos que le eran familiares y por los que transitaba de manera cotidiana. Por ello, a la hora de encauzar el análisis de este lienzo hemos de partir del capitel de la puerta de l'Almoina (s.XIII, Catedral de Valencia) [fig. 4] en donde Abrahán ha sido dispuesto con la cabeza volteada hacia el ángel intercesor que desde la bóveda celeste emerge para detener su acción. Junto al patriarca, y sobre lo que semeja una esquemática representación del monte Moria, encontramos a Isaac encima de la leña, previamente cortada para el holocausto y, en primer término, al carnero que habrá de sustituirlo.



Fig. 4. *Capitel de la puerta de l'Almoina*, s.XIII, Portada románica de la Catedral de Valencia

De igual modo, y como ya señalaron autores como Delphine Fitz Darby o Fernando Benito, tanto Ribalta como Espinosa empleaban las estampas de grabadores como Cornelis Cort para «confeccionar sus respectivos

cuadros». ¹⁸ Pudiendo valerse de aguafuertes flamencos como el publicado por Cornelis Galle el Viejo (ca. 1630-1650, Londres, BM, 1891,0414.546) [fig.5] o de esbozos procedentes de Italia como el que se conserva en la Biblioteca Nacional de España (Anónimo italiano, s.XVI, Madrid, BNE) con el mismo tipo iconográfico, ¹⁹ Espinosa llegó a conformar un *Sacrificio de Isaac* único y, en ocasiones, olvidado dentro de los estudios dedicados a su producción pictórica.

Respecto al ara sacrificial, Espinosa, al igual que de Orrente o Galle, no emplea para su composición un altar labrado o vestido como sí acontece en otras variantes del tipo iconográfico, sino que, conocedor de la prohibición establecida en el libro del Éxodo, opta por que este siga lo estipulado en las Sagradas Escrituras (Ex 20, 24-26):²⁰

Hazme un altar de tierra para ofrecer sobre él tus holocaustos y tus sacrificios de comunión, tus ovejas y tus bueyes. En todo lugar donde haga yo memorable mi nombre, vendré a ti y te bendeciré. Y si me haces un altar de piedra, no lo edificarás de piedras labradas; porque al alzar tu cincel sobre ella queda profanada. Tampoco subirás por gradas a mi altar, para que no se descubra tu desnudez sobre él.

No es llamativo, por tanto, que Isaac haya sido dispuesto sobre una pila de troncos junto a unas rocas apiladas y extraídas del propio monte Moria. La localización de este sacrificio tampoco es casual y sobre esta han girado los planteamientos de la exegética barroca. Concretamente, y si acudimos a los comentarios realizados sobre el Antiguo Testamento por el jesuita Cornelio a Lapide, advertimos la relevancia de este lugar sagrado destinado a convertirse en el testigo de los principales misterios del cristianismo. El teólogo flamenco se refería a Moria, apenas veinte años antes de que Espinosa compusiera su lienzo, como el lugar donde se hallaba la tumba de Adán, donde Salomón alzó su templo y donde Cristo fue crucificado, añadiendo que según la tradición hebrea también podría haber sido el lugar que vio el sacrificio de Abel o la ofrenda de Noé.²¹

18. FERNANDO BENITO DOMÉNECH: «Jerónimo Jacinto de Espinosa en sus comienzos como pintor», *Ars Longa*, 4, 1993, pp. 59-63.

19. Este dibujo fue ya recogido en: ÁNGEL M. DE BARCIA: *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*, Madrid: Tipografía de la revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, p. 539.

20. «Altare de terra facietis mihi et offeretis super eo holocausta et pacifica vestra, oves vestras et boves; in omni loco, in quo memoriam fecero nominis mei, veniam ad te et benedicam tibi. Quod si altare lapideum feceris mihi, non aedificabis illud de sectis lapidibus; si enim levaveris cultrum super eo, polluetur. Non ascendes per gradus ad altare meum, ne reveletur turpitudine tua».

21. CORNELIUS CORNELII A LAPIDE: *In Pentateuchum Mosis commentaria*, París: Edmundi Martini, 1626, p.175.



Fig. 5. Cornelis Galle el Viejo, *Sacrificio de Isaac*, ca.1630, 302 x 213 mm, British Museum,1891,0414.546, Londres

Isaac ha sido representado cubierto únicamente por una tela que, a modo de paño de pureza, evita la desnudez total del sacrificado siguiendo las prescripciones tridentinas y el principio de *decorum*, pues tal y como se estableció en Trento las imágenes no habían de ser adornadas «con hermosura escandalosa».²² La controversia generada en torno al desnudo en el arte favoreció el surgimiento y diáspora de numerosos tratados pictóricos centrados en el veto a la desnudez. Libros como *Il Dialogo degli errori dei pittori* de Giovanni Andrea Gilio (1564) o *Il Riposo* de Raffaello Borghini (1584) atestiguan esta censura hacia el desnudo en el arte. Desde Molanus hasta el cardenal Paleotti encontramos textos que ponen su mirada en la imagen sacra. Espinosa, fiel a los postulados tridentinos, evita el desnudo total de Isaac sumándose así a la lista de artistas que, como Philippe de Champagne, optaron por no realizar ningún desnudo, haciendo consigo todavía más ardua la labor de pintar con verosimilitud el pasaje veterotestamentario.

Así mismo, la configuración icónica es recogida en *El Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco donde reúne los alegatos de S. Gregorio Niceno quien, al contemplarla, «mudaba interiormente, sin poder detener las compasivas lágrimas», señalando también los Santos Padres la utilidad de la imagen sacra que «si a tan maestro dio lágrimas y utilidad, cuanto más útil será a los hombres rudos».²³ Este tipo de testimonios advierten como la representación del momento culminante del pasaje veterotestamentario sirvió de apoyo visual para la elevación espiritual y la meditación en torno a los misterios divinos.

Una de las claves interpretativas en lo relativo a la figura de Isaac la hallamos en el versículo noveno del Génesis 22 (Gn 22, 9),²⁴ en el cual se especifica que Abraham ató a Isaac: «Llegados al lugar que le había dicho Dios, construyó allí Abraham el altar, y dispuso la leña; luego ató a Isaac, su hijo, y le puso sobre el ara, encima de la leña». La hermenéutica cristiana verá en esta *Akedah*, término hebraico que significa atadura o ligadura, una lectura tipológica que vincula la figura de Isaac con la de Cristo y, al mismo tiempo, una predisposición por parte del hijo quien es conducido al sacrificio como cordero tal y como postula Melitón de Sardes (*Melit. Fr.*; PG, V, 1216-1218).²⁵ Además de las ataduras de Isaac, la venda que cubre sus ojos cobra

22. Decreto «De invocations, veneration, et reliquiis Sanctorum, etsacrisimaginebus», de *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*, sesión xxv, 4 de diciembre de 1563. Texto latino publicado en Roma en 1564, traducción al castellano realizado por IGNACIO LÓPEZ DE AYALA (trad.), *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*, París: Librería de Rosa, 1853, pp. 361-366.

23. FRANCISCO PACHECO: *El arte de la pintura*, Madrid: Cátedra, 1990, p. 257.

24. «Et venerunt ad locum, quem ostenderat ei Deus, in quo aedificavit Abraham altare et desuper ligna composuit. Cumque colligasset Isaac filium suum, posuit eum in altari super struem lignorum».

25. «Sicut Enim Aries vinctus est, inquit de Domino nostro Jesu Christo, et sicut agnus tonsus est, et sicut ovis ad occisionem ductus est, et sicut agnus crucifixus est, et portavit lignum humeris, adductus ut immolaretur, sicut Isaac, a patre suo. Sed Christus passus est, Isaac autem non est passus; typus enim erat futurae passionis Dominicae. Autem licet typus tantum modo Christi esset, tamen stupore et timore percussit homines».

un papel protagonista dentro de la configuración icónica de esta variante del tipo iconográfico. Al igual que de Orrente, Cano o Valdés Leal y, posiblemente siguiendo el grabado de Cornelis Galle el Viejo, Espinosa dispuso sobre Isaac una venda que cubriera sus ojos y sirviera a Abrahán para aferrarse a la testa de su hijo.

Desde la iconografía, autores como Louis Réau dan fe de la consolidación de esta variante del tipo iconográfico: «la cuarta escena es la del sacrificio propiamente dicho. Las otras, que solo son la preparación, con frecuencia se eliminan. Isaac, con los ojos vendados, como los condenados a muerte antes de la ejecución, se arrodilla frente al altar».²⁶ Los planteamientos de Réau siguen la estela de lo ya descrito en 1887 por Joseph Wilpert quien advirtió que la venda podría inspirarse en los relatos de las ejecuciones de los primeros mártires del cristianismo, en las cuales frecuentemente se menciona que sus ojos fueron vendados.²⁷ De este modo, la venda que cubre los ojos de Isaac acentúa el dramatismo del momento culminante del pasaje veterotestamentario, encontrando en algunas representaciones como la *Grande Bible historique compléteé* (1380-1390, Guiart des Moulins, BNF, Français 20090, fol. 22v) [fig.6] asociaciones directas con las ejecuciones. La presencia de esta venda dentro del Sacrificio de Isaac, aunque ausente en las Sagradas Escrituras, ha sido citada por tratadistas y teólogos como Johannes Molanus quien, en su *De historia SS. imaginum et picturarum pro vero earum usu contra abusum libri IV*,²⁸ ya dispuso que Isaac habría de llevar el rostro cubierto. El jesuita Charles de la Rue, a principios del siglo XVII, en sus *Panegyriques, Oraisons funèbres et Sermons de morale* describía el momento del sacrificio como la inmolación de Isaac en tanto que víctima inocente que ha sido dispuesta sobre la hoguera por las manos de Abrahán, con los brazos atados y los ojos vendados.²⁹ En 1743 el tratadista francés, François Maximilien Misson en su *Voyage d'Italie* se sorprendía frente a obras que no presentaran lo que él denominaba la manera común de pintar a Isaac en el sacrificio, es decir, genuflexo y con los ojos vendados.³⁰ Con todo ello, la consulta de las fuentes, así como la pervivencia de la venda sobre los ojos de Isaac en el arte dan fe de la consolidación de esta variante que, a partir del Barroco, terminará por consolidarse como canónica dentro de la tradición cultural convencionalizada occidental.

26. LOUIS RÉAU: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia-Antiguo Testamento*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 2007, p. 167.

27. JOSEPH WILPERT: «Das Opfer Abrahams in der altchristlichen Kunst mit besonderer Berücksichtigung zweier unbekanntenen Monumente», *Römische Quartalschrift*, 1, 1887, pp. 126-160.

28. JOHANNES MOLANUS: *De historia SS. imaginum et picturarum pro vero earum usu contra abusum libri IV*, Lovanii: Typis Academicis, 1575, p. 50.

29. «Cet innocent Isaac élevé sur le bûcher par les mains d'Abraham, les bras liés, les yeux bandés, & sur le Point d'être inolé, ne songeoit plus à son héritage». CHARLES DE LA RUE: *Panegyriques des Saints*, 1740, París: Pierre Gisse, p. 215.

30. «Coûtume de peindre Isaac à genoux et les yeux bandés». FRANÇOIS MAXIMILIEN MISSION: *Voyage d'Italie*, París: Augmentée, vol. 2, 1743, p. 253.



Fig. 6. Guiart des Moulins, *Grande Bible historique complétée*, 1380-1390, Biblioteca Nacional de Francia, Français 20090, fol. 22v, París

Más allá de las cualidades expresivas del sacrificio, hemos de acudir a lo descrito en el Antiguo y Nuevo Testamento para hallar el sentido simbólico de la venda que cubre los ojos de Isaac. Por un lado, el velo o venda podría ser empleado a modo de protección frente a lo sobrenatural, estableciendo con ello una separación entre lo divino y lo terreno. Cubrirse el rostro manifestaría, por tanto, una actitud de reserva y distancia con la divinidad, la misma que Moisés presenta cuando se cubre el rostro frente a la zarza

ardiente «porque temía mirar a Dios» (Ex 3, 6),³¹ suponiendo esta acción un acto de protección frente a un poder sobrehumano. Del mismo modo, en el Levítico podemos encontrar como Moisés, siguiendo las órdenes de Yahvé, indica a su hermano Aarón que no debe pasar el santuario que se encuentra tras el velo, pues podría morir (Lv 16,2).³² Por otro lado, y siguiendo la exégesis bíblica, este podría ser otro elemento más como la leña o la zarza que permita establecer asociaciones entre la figura de Isaac y la de Cristo en tanto que prefigura. Para ello, hemos de acudir a los evangelios de Lucas (Lc 22, 63-65)³³ y Marcos (Mc 14,65)³⁴ en donde es descrito el momento en el que son dirigidos los improperios a Cristo, a quien se le vendan los ojos para que adivine cuál de los sayones le propina los golpes.

Por otro lado, Abrahán fue retratado por Espinosa como un hombre vestido y barbado, tal y como fue concebido dentro de las representaciones del tipo iconográfico desde sus orígenes. En la vestimenta del patriarca hallamos una de las particularidades estilísticas del pintor quien, como advertía Pérez Sánchez, gustaba de trasladar los temas sacros al ámbito de lo cotidiano.³⁵ Por este motivo, no hallamos en el lienzo un Abrahán ataviado con túnica sacerdotal o engalanado con ropas moriscas sino, más bien, un Abrahán humilde que se aproxima a la realidad del creyente y que le permite acceder al misterio que la obra preserva. En este sentido, el lienzo se inscribe dentro de la llamada pintura reformada que, como ya definió Rafael García Mahiques, «encarna los ideales estéticos surgidos del concilio de Trento». Esta nueva estética trata de armonizar el *decorum*, es decir lo apropiado para el culto y la devoción, con el naturalismo. La obra según estos parámetros había de ser próxima a la realidad tangible y, al mismo tiempo, dignificar de manera ideal el tema religioso que había de servir para la contemplación.³⁶ De este modo, y continuando con la tradición ribaltiana, es en la humildad del patriarca donde descubrimos la capacidad de Espinosa de hallar en lo profano un lugar para lo sacro.

Por lo que respecta al arma sacrificial, Espinosa descarta el alfanje o *aljanyar* presente en *Sacrificios de Isaac* contemporáneos, como el realizado

31. «Et ait: 'Ego sum Deus patris tui, Deus Abraham, Deus Isaac et Deus Iacob'. Abscondit Moyses faciem suam; non enim audebat aspicere contra Deum».

32. «Loquere ad Aaron fratrem tuum, ne omni tempore ingrediatur sanctuarium, quod est intra velum coram propitiatorio, quo tegitur arca, ut non moriatur, quia in nube apparebo super propitiatorium».

33. «Et viri, qui tenebant illum, illudebant ei caedentes; et velaverunt eum et interrogabant eum dicentes: "Prophetiza: Quis est, qui te percussit?". Et alia multa blasphemantes dicebant in eum» (Lc 22, 63-65).

34. «Et cooperunt quidam conspuere eum et velare faciem eius et colaphis eum caedere et dicere ei: "Prophetiza"; et ministri alapis eum caedebant».

35. ALFONSO E. PÉREZ SÁNCHEZ: *Jerónimo Jacinto de Espinosa (1600-1667)*, Valencia: Generalitat Valenciana, 2001, p. 44.

36. RAFAEL GARCÍA MAHÍQUES: «Contrarreforma y Barroco», en FERNANDO BENITO DOMÉNECH (dir.), *La luz de las imágenes*, Valencia: Generalitat Valenciana, 1999, p.18.

por Mattia Preti (ca. 1650), considerado un arma de ejecución y más concretamente de decapitación.³⁷ El artista contestano opta por una espada de guarnición conocida en el mundo anglosajón como *bilbo* y en el ámbito hispano como de guarnición bivalva, de conchas o veneras.

La intervención angélica, así como su manera de interactuar con el patriarca, responde a los cánones de la visualidad barroca en donde la primigenia *Dextera Dei* ha dejado paso a la visualidad del ángel intercesor. Detrás de Abrahán, la presencia de un joven imberbe de fisonomía adolescente remite directamente a los primeros ángeles configurados por el arte cristiano, aquellos que, según describen las sagradas Escrituras, cobran apariencia humana al interactuar con los mortales.³⁸ La voz que clama desde los cielos al patriarca y lo exhorta a detener el sacrificio también fue objeto de exégesis para la literatura patristica que vio en el Ángel de Yahvé la materialización de la propia voz divina tal y como expresa Orígenes (*Hom. in Gen.* 8, 8; SC 7/ bis, 208-209).³⁹ De un modo similar, Pedro el Venerable contempla la manifestación de esta forma angélica con la palabra de Dios que adquiere forma física frente a los ojos del patriarca (*Adv. Iuda.* 2; PL, 189, 521-522).⁴⁰ Una vez consolidados los postulados tridentinos, exégetas como Cornelio a Lapide retomaron el estudio de la intervención divina estableciendo que esta se manifiesta a través de un ángel que no ha de ser confundido con el hijo de Dios:

*Verum contrarium docent passim Patres, scilicet angelum hunc fuisse angelum, non Filium Dei patet enim ex sequentibus eum loqui ut legatum Dei, verbaque Dei enuntiare, quasi esset praeco Dei, ergo fuit angelus, non Filius Dei.*⁴¹

Señalado por el ángel intercesor, Espinosa dispone, en la esquina inferior izquierda, al carnero que habrá de sustituir a Isaac tras la prueba de fe. Siguiendo lo descrito en las Sagradas Escrituras, el animal elegido para

37. GERMÁN DUEÑAS BERAIZ: «Introducción al estudio tipológico de las espadas españolas: Siglos XVI-XVII», *Gladius*, 24, 2004, pp. 209-260.

38. RAFAEL GARCÍA MAHÍQUES: «Tipologías angélicas generales», en Rafael García Mahiques (dir.), *Los Tipos Iconográficos de la Tradición Cristiana. Los Ángeles I. La Gloria y sus jerarquías*, Ediciones Encuentro, Madrid, 2016, pp. 108-165.

39. *Et tamen considerandum est, quia angelus haec refertur ad Abraham locutus, et quia in consequentibus evidenter hic angelus Dominus ostenditur. Unde puto quod sicut inter nos homines habitu repertus est un homo, ita et inter angelos habitu est repertus ut angelus.*

40. *Hic enim velut angeli metas excedens, Dei personam sibi assumere videtur, ut ilie, quem Abrahae loquentem eadem Genesis Scriptura introduit, dicens: Ecce angelus Domini de caelo clamavit: Abraham, Abraham (Gen xxii). Et verso interpositio: Nunc cognovi quia times Deum, et non pepercisti filio tuo ungenito propter me. Sed tamen Abraham, non propter angelum, sed propter Deum filio suo non pepercit. Videtur ergo in his verbis personam Dei eundem sibi angelum assumpsisse, vel Deum in angelo locutus fuisse.*

41. CORNELIUS CORNELII A LAPIDE: *In Pentateuchum Mosis commentaria*, París: Edmundi Martini, 1626, p. 179.

las representaciones del episodio veterotestamentario es el carnero, concretamente el macho domesticado de la especie *ovis orientalis aries*, pues las cualidades fácticas de su cornamenta permitieron a los Padres de la Iglesia establecer relaciones tipológicas entre este y Cristo. No obstante, en algunos casos concretos y potenciando el valor simbólico de la cornamenta del animal, los artistas han incorporado subespecies silvestres del *ovis orientalis* como el muflón (*Ovis orientalis vignei*) o el urial (*Ovis orientalis musimon*) al tipo iconográfico.⁴² Estas cualidades expresivas ligadas a las diferentes exégesis del texto sacro han derivado en que el animal bíblico se codifique también como cordero, es decir, la cría de la especie domesticada puesta en relación con la figura del *Agnus Dei* redentor, pudiendo remplazar este animal al carnero como ya advirtió Louis Réau.⁴³

Siguiendo el texto sacro, el artista contestano pinta con verosimilitud el elemento vegetal en el que se encuentra atrapado el carnero. La zarza o *Rubus fruticosus* destaca por sus largos tallos flexibles llenos de espinas, así como por sus hojas pinnadas patentes en el lienzo. Son numerosos los ejemplos en los que podemos encontrar al animal vinculado al zarzal, pues la imagen del carnero atrapado en este elemento vegetal permitió a los primeros exégetas cristianos establecer, de manera temprana, las asociaciones tipológicas anteriormente mencionadas entre los elementos del pasaje veterotestamentario y la Pasión de Cristo. De este modo, la tradición paulina es continuada por Melitón de Sardes o Tertuliano (TERT. Adv.iud. X; PL II, 626)⁴⁴ quienes ahondan en la relación existente entre la madera del holocausto o el zarzal del Génesis 22 y la cruz y la corona de espinas del Nuevo Testamento.

Todas estas asociaciones tipológicas y reflexiones exegéticas son recogidas por los planteamientos contrarreformistas que ven en el holocausto veterotestamentario una prefigura eucarística que facilita la comprensión del sacrificio de Cristo. Estas asociaciones pervivieron en el imaginario barroco como evidencia la exégesis realizada por Fray Juan de Mora en su *Enigma numérico predicable*, encontrando entre sus páginas referencias dirigidas al animal sustitutorio:

«Y el Sacramento Eucharístico figurado en el Cordero, que vió Abrahan entre espinas» como al arma sacrificial: «Isaac, rindiendo el cuello al imperioso golpe del cuchillo del qual, como afirma el doctísimo Isaac Hebreo, se formaron

42. ANDRÉS HERRAIZ LLAVADOR: «El ángel y el carnero en el Sacrificio de Isaac. Continuidad y variación en la cultura visual», *Boletín de Arte-UMA*, 41, Málaga: Universidad de Málaga, 2020, pp. 93-102.

43. LOUIS RÉAU: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia-Antiguo Testamento*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 2007, p. 167.

44. «Itaque imprimis Isaac, cum a patre hostia duceretur lignum [que] ipse sibi portans, Christi exitum iam tunc denotabat in victimam concessi a patre lignum passionis suae baiulantis».

después los clavos, con que fue enclavado Christo mi bien en la Cruz [...]»⁴⁵

De este modo, el *Sacrificio de Isaac* de Espinosa se erige como modelo del arte religioso contrarreformista, un arte severo, sintético, en el que nada es accesorio o distrae al fiel de su meditación, sino que lo refuerza en su fe. Siguiendo lo ya estudiado por Émile Mâle, todo aquello que no sirva a este fin debe ser alejado ya que es la grandeza del Evangelio lo que debe emocionarnos, no la belleza de la naturaleza o su mimesis.⁴⁶ Así, la doctrina de la Iglesia halló en Abrahán un ejemplo que facilitaba el acercamiento del fiel al culto eucarístico y, al mismo tiempo, que sirviera como modelo de obediencia y sumisión al mandato divino. La Iglesia Católica se encontraba en este momento en una pugna constante frente al terror escatológico generado por los piratas berberiscos y la inestabilidad del pontificado, por ello requería de modelos que reforzaran la fe del creyente en las promesas divinas y aliviaran así el horror de la visión de la muerte, no tanto del cuerpo sino del alma. Centrándose en el aspecto salvífico de las buenas obras, el concilio de Trento, en su primera etapa, declaró que la fe tiene una parte importante en la justificación, pero que esta no se realiza solamente por la fe. La justificación consistía en la misma justicia de Dios, que nos hace justos a los hombres y que, además, requiere la colaboración del individuo a la acción divina de la gracia mediante las buenas obras.⁴⁷ Inserta en esta línea interpretativa, la primera epístola de Santiago (St. 2, 12-24)⁴⁸ exalta la fe de Abrahán como modelo de justificación por las obras:

Hablad y obrad tal como corresponde a los que han de ser juzgados por la Ley de la libertad. Porque tendrá un juicio sin misericordia el que no tuvo misericordia; pero la misericordia se siente superior al juicio. ¿De qué sirve, hermanos míos, que alguien diga: “¿Tengo fe”, si no tiene obras? ¿Acaso podrá

45. JUAN DE MORA: *Enigma numérico predicable*, Madrid: Imprenta de Juan García Infançon, 1628, p. 183.

46. ÉMILE MÂLE: *El Barroco. Arte religioso del siglo XVII. Italia, Francia, España, Flandes*, ANA M^a GUASCH (trad), Madrid: Encuentro, 1985, p. 29.

47. RAFAEL BENÍTEZ SÁNCHEZ-BLANCO: «La Contrarreforma», en MIGUEL NAVARRO SORNÍ (dir.) *La luz de las imágenes*, Valencia: Generalitat Valenciana, 1999, p. 222.

48. Sic loquimini et sic facite sicut per legem libertatis iudicandi. Iudicium enim sine misericordia illi, qui non fecit misericordiam; superexsultat misericordia iudicio. Quid proderit, fratres mei, si fidem quis dicat se habere, opera autem non habeat? Numquid poterit fides salvare eum? Si frater aut soror nudi sunt et indigent victu cotidiano, dicat autem aliquis de vobis illis: “Ite in pace, calefacimini et saturamini”, non dederitis autem eis, quae necessaria sunt corporis, quid proderit? Sic et fides, si non habeat opera, mortua est in semetipsa. Sed dicet quis: “Tu fidem habes, et ego opera habeo”. Ostende mihi fidem tuam sine operibus, et ego tibi ostendam ex operibus meis fidem. Tu credis quoniam unus est Deus? Bene facis; et daemones credunt et contremiscunt! Vis autem scire, o homo inanis, quoniam fides sine operibus otiosa est? Abraham, pater noster, nonne ex operibus iustificatus est offerens Isaac filium suum super altare? Vides quoniam fides cooperabatur operibus illius, et ex operibus fides consummate est; et suppleta est Scriptura dicens: “Credidit Abraham Deo, et reputatum est illi ad iustitiam”, et amicus Dei appellatus est. Videtis quoniam ex operibus iustificatur homo et non ex fide tantum.

salvarle la fe? (...) Así también la fe, si no tiene obras, está realmente muerta. Y, al contrario, alguno podrá decir: “¿Tú tienes fe?; pues yo tengo obras. Pruébame tu fe sin obras y yo te probaré por las obras mi fe. ¿Tú crees que hay un solo Dios? Haces bien. También los demonios lo creen y tiemblan ¿Quieres saber tú, insensato, que la fe sin obras es estéril? Abraham nuestro padre ¿no alcanzó la justificación por las obras cuando ofreció a su hijo Isaac sobre el altar? ¿Ves cómo la fe cooperaba con sus obras y, por las obras, la fe alcanzó su perfección? Y alcanzó pleno cumplimiento la Escritura que dice: Creyó Abraham en Dios y le fue reputado como justicia y fue llamado amigo de Dios”. Ya veis cómo el hombre es justificado por las obras y no por la fe solamente.

De este modo, y a través de la prueba de fe a la que Dios somete a Abrahán, se promulgaba la idea de que el hombre no se justifica solamente por su fe sino por sus obras. La iglesia valenciana imbuida por el espíritu reformista y, capitaneada por la figura del Patriarca Ribera, promovió la fundación de colegios en los que se formara a los prelados, en ocasiones desconocedores de la lengua propia de las Sagradas Escrituras. El paradigma de este proceso paulatino es el Colegio del Corpus Christi de Valencia en cuya capilla de la Inmaculada el tipo iconográfico de Abraham alzando el cuchillo para sacrificar a Isaac (ca. 1606, Valencia, Colegio del Corpus Christi, Capilla de la Purísima) se inscribe, junto a otras prefiguraciones veterotestamentarias, dentro del programa iconográfico eucarístico concebido por Juan de Ribera y perpetrado por Tomás Hernández. El episodio bíblico se incluye junto con otros sacrificios expiatorios como «el sacerdocio de Aarón», «el maná», «el cordero pascual» o «el árbol de la vida» dentro de aquello que Alejos Morán definió como «símbolos eucarísticos»⁴⁹ que, en tanto que prefiguraciones, aventuraban el sacrificio de Cristo. Inserto dentro de los pasajes veterotestamentarios que prefiguran la venida y pasión de Cristo, el episodio de Abrahán y Melquisedec (Gn 14, 17-24)⁵⁰ ha sido objeto de exégesis por parte de la literatura patristica, que siguiendo la tradición paulina veía en Melquisedec un tipo de Cristo.⁵¹ Será san Agustín quien en su *De civitate Dei* relacione este

49. ASUNCIÓN ALEJOS MORÁN: *La Eucaristía en el arte valenciano*, Valencia: Artes gráficas Soler, 1977, p. 347.

50. A su regreso después de batir a Quedorlaomer y a los reyes que con él estaban, le salió al encuentro el rey de Sodoma en el Valle de Savé (o sea, el Valle del Rey). Entonces Melquisedec, rey de Salem, presentó pan y vino, pues era sacerdote del Dios Altísimo, y le bendijo así: «¡Bendito sea Abrán del Dios Altísimo, creador de cielos y tierra, y bendito sea el Dios Altísimo, que entregó a tus enemigos en tus manos!» Y Abrán le dio el diezmo de todo. Dijo luego el rey de Sodoma a Abrán: «Dame las personas y quédate con la hacienda». Pero Abrán dijo al rey de Sodoma: «Alzo mi mano ante el Dios Altísimo, creador de cielos y tierra: ni un hilo, ni la correa de un zapato, ni nada de lo tuyo tomaré. Así no dirás que me has enriquecido. Nada en absoluto, salvo lo que han comido los mozos y la parte de los hombres que fueron conmigo: Aner, Escol y Mambré. Ellos que tomen su parte».

51. Este Melquisedec, rey de Salem, sacerdote del Dios Altísimo, que salió al encuentro de Abrahán cuando regresaba de la derrota de los reyes, y le bendijo, es aquel a quien dio Abrahán el diezmo de todo. Su nombre significa, en primer lugar, «rey de justicia» y, además, rey de Salem, es decir, «rey de paz».

momento junto con el sacerdocio de Aarón con el sacrificio eucarístico (Avg. civ.17, V; PL, 41, 535-536).⁵²

El culto eucarístico fue tan relevante que la Sagrada Forma no fue solamente venerada en el tabernáculo del altar, sino que desde las grandes basílicas como Santa María sopra Minerva en Roma hasta las pequeñas sedes como la antigua Parroquia de San Andrés de Valencia contaron con espacios dedicados al culto del Sagrado Sacramento, espacios que florecieron durante los siglos XVI y XVII en el ámbito valenciano. Por ello, no es de extrañar que los lienzos del *Sacrificio de Isaac y Abraham y Melquisedec* formaran parte de un programa iconográfico centrado en el culto eucarístico. Dado que la antigua parroquia de San Andrés se hallaba en plena remodelación cuando ambas obras fueron pintadas, es lógico suponer que estas formaran parte de un programa iconográfico dedicado a la eucaristía que, con su traslado a la nueva sede en calle Colón, fueran dispuestas flanqueando el altar manteniendo así su función original. Ambas sirvieron de apoyo visual al discurso retórico del párroco quien, ya introducido en el dogma contrarreformista, actuaba de intermediario entre los misterios y el vulgo.

A modo de síntesis, este estudio de caso permite subsanar la deuda que la historia del arte ha tenido con la emblemática obra del artista contestano, advirtiendo el análisis pormenorizado y comparativo de los elementos del lienzo, puestos en relación con las fuentes escritas contemporáneas, la estrecha relación entre la producción pictórica de Espinosa con los planteamientos tridentinos. La violencia y el dramatismo, propios de la visualidad barroca, quedan codificados dentro del tipo iconográfico y se manifiestan a través de la gestualidad con la que Abrahán se aferra a Isaac, así como en la venda que cubre sus ojos. Estos, junto con otros elementos presentes en el lienzo, como el carnero, el zarzal o el altar, atestiguan la vigencia de los planteamientos de los primeros Padres de la Iglesia, así como la confluencia de una serie de exégesis centradas en la asociación entre Isaac y Cristo en tanto

Nada se dice de su padre, su madre o su genealogía; tampoco de su nacimiento y de su muerte. De este modo, a semejanza del Hijo de Dios, permanece sacerdote para siempre (Hb 7, 1-3).

52. «Quid ergo dicit iste, qui venit adorare sacerdoti Dei et sacerdoti Deo? Jacta me in unam partem sacerdotii tui, manducare panem. Nolo in patrum meorum collocari honore, qui nullus est: jacta me in partem sacerdotii tui. Elegi enim abjectus esse in domo Dei (Psal. LXXXIII, 11): quaecumque et quantumcumque membrum esse cupio sacerdotii tui. Sacerdotium quippe hic ipsam plebem dicit, cujus plebis ille sacerdos est Mediator Dei et hominum homo Christus Jesus. Cui plebi dicit apostolus Petrus, Plebs sancta, regale sacerdotium (I Petr. II, 9). Quamvis nonnulli, sacrificii tui sint interpretati; non, sacerdotii tui: quod nihilominus eundem significat populum christianum. Unde dicit apostolus Paulus, Unus panis, unum corpus multi sumus (I Cor. X, 17). Quod ergo addidit, manducare panem, etiam ipsum sacrificii genus eleganter expressit, de quo dicit sacerdos ipse, Panis quem ego dedero, caro mea est pro saeculi vita (Joan. VI, 52). Ipsum est sacrificium, non secundum ordinem Aaron, sed secundum ordinem Melchisedech: qui legit, intelligat. Brevis itaque ista confessio et salubriter humilis, qua dicitur, Jacta me in partem sacerdotii tui, manducare panem, ipse est obolus argenti; quia et breve est, et eloquium Domini est habitantis in corde credentis. Quia enim dixerat superius dedisse se domui Aaron cibos de victimis veteris Testamenti, ubi ait, Dedi domui patris tui omnia quae sunt ignis filiorum Israel in escam; haec quippe fuerant sacrificia Judaeorum: ideo hic dixit, manducare panem; quod est in novo Testamento sacrificium Christianorum».

que prefigura eucarística. Valiéndonos de la iconografía y la iconología como disciplinas, la obra, a modo de fuente icónica, nos ha permitido aproximarnos a una realidad más amplia en la que fue concebida, un contexto convulso en el que la imagen se hallaba supeditada al juicio y a la reflexión constante. Por tanto, podemos concluir que aquello descrito en el Génesis 22 permitió a Espinosa componer, desde su particular concepción de lo sacro, una obra única que descubre aquello velado tornándolo trascendente y convirtiendo lo narrado en eterno.

BIBLIOGRAFÍA

- A LAPIDE, CORNELII: *In Pentateuchum Mosis commentaria*, París: Edmundi Martini, 1626.
- BENÍTEZ SÁNCHEZ-BLANCO, RAFAEL: «La Contrarreforma», en MIGUEL NAVARRO SORNÍ (dir.), *La luz de las imágenes*, Valencia: Generalitat Valenciana, 1999, p.222.
- BENITO D., FERNANDO: *Los Ribalta y la pintura valenciana de su tiempo*, Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1987.
- BENITO D., FERNANDO: «La pintura durant els segles XVI i XVII», en ENRIQUE A. LLOBREGAT i JOSÉ FRANCISCO IVARS (dir.), *Història de l'Art al país valencià*, Valencia, Biblioteca d'estudis i investigacions Tres i Quatre, 1988.
- : «Jerónimo Jacinto de Espinosa en sus comienzos como pintor», *Ars Longa*, 1993.
- : *Real Colegio y Museo del Patriarca*, Valencia: Generalitat Valenciana, 1995.
- BERAIZ DUEÑAS, GERMÁN: «Introducción al estudio tipológico de las espadas españolas: Siglos XVI-XVII», *Gladius*, Madrid, XXIV, 2004.
- BOSCH MORENO, VICTORIA: «Jerónimo Jacinto de Espinosa, Concepción Niña», en PABLO GONZÁLEZ TORNELL (ed): *Intacta María. Política de religiosidad en la España barroca*, Generalitat Valenciana, Valencia, 2020.
- CALLADO ESTELA, EMILIO: *El Cabildo de la Catedral de Valencia en el siglo XVII. Crisis y conflicto*, Valencia: Tirant humanidades, 2019.
- DE BARCIA, ÁNGEL MARÍA: *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*, Madrid: Tipografía de la revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- DE MORA, JUAN: *Enigma numérico predicable*, Madrid: Imprenta de Juan García Infançon, 1628.
- DE ORELLANA, MARCOS A.: *Biografía pictórica Valentina*, XAVIER DE SALAS (ed.) Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1967.

- ESPINÓS DÍAZ, ADELA: *Dibuixos Valencians del segle XVII*, Valencia: Conselleria de Cultura, 1994.
- GARCÍA MAHÍQUES, RAFAEL: «Jerónimo Jacinto de Espinosa y la iconografía de San Ignacio de Loyola en la Casa Profesa de Valencia», *Archivo español de Arte*, 68, 1995.
- : «Contrarreforma y Barroco», en FERNANDO BENITO DOMÉNECH (dir.), *La luz de las imágenes*, Valencia: Generalitat Valenciana, 1999.
- : *Iconografía e Iconología. Cuestiones de método*, Madrid: Ediciones Encuentro, 2009.
- : *Los Tipos Iconográficos de la Tradición Cristiana. La visualidad del Logos*, Madrid: Ediciones Encuentro, 2016.
- : «Tipologías angélicas generales», en RAFAEL GARCÍA MAHÍQUES (dir.), *Los Tipos Iconográficos de la Tradición Cristiana. Los Ángeles I. La Gloria y sus jerarquías*, Ediciones Encuentro, Madrid, 2016.
- GIMILIO SANZ, DAVID: «Jerónimo Jacinto de Espinosa (1600-1667), un pintor valenciano en el Siglo de Oro español», en PABLO GONZÁLEZ TORNEL (ed.): *La Inmaculada Concepción de Valencia (1662). Conocer el pasado, recuperar la memoria*, Gijón: Ediciones Trea, 2020.
- HERRAIZ LLAVADOR, ANDRÉS: «Abraham como héroe cristiano. A propósito del lienzo “El sacrificio de Isaac” de Espinosa», en MARÍA DE LOS ÁNGELES FERNÁNDEZ VALLE (ed. lit.), CARME LÓPEZ CALDERÓN (ed. lit.), INMACULADA RODRÍGUEZ MOYA (ed. lit.), *Discursos e imágenes del barroco iberoamericano*, 2019, Sevilla: Andavira, 2019.
- : «El ángel y el carnero en el Sacrificio de Isaac. Continuidad y variación en la cultura visual», *Boletín de Arte-UMA*, nº 41, Málaga: Universidad de Málaga, 2020.
- JONES D. W., MARTIN: *The Counter Reformation. Religion and Society in Early Modern Europe*, Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- LÓPEZ DE AYALA, IGNACIO (trad.): *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*, París: Librería de Rosa, 1853.
- MÂLE, ÉMILE: *El Barroco. Arte religioso del siglo XVII. Italia, Francia, España, Flandes*, ANA M^a GUASCH (trad.), Madrid: Encuentro, 1985.
- MOLANUS, JOHANES: *De historia SS. imaginum et picturarum pro vero earum usu contra abusum libri IV*, Lovanii: Typis Academicis, 1575.
- MORÁN ALEJOS, ASUNCIÓN: *La Eucaristía en el arte valenciano*, Valencia: Artes gráficas Soler, 1977.
- PACHECO, FRANCISCO: *Arte de la pintura*, Madrid: Cátedra, 1990.
- PALOMINO DE CASTRO Y ANTONIO VELASCO: *El Museo Pictórico*, Madrid: Aguilar, 1947.
- PÉREZ SÁNCHEZ, ALFONSO E.: *Jerónimo Jacinto de Espinosa*, Madrid: Instituto Diego Velázquez, 1947.
- : *Jerónimo Jacinto de Espinosa (1600-1667)*, Valencia: Generalitat Valenciana, 2001.

- PINGARRÓN-ESAÍN SECO, FERNANDO: *Arquitectura Religiosa del siglo XVII en la ciudad de Valencia*, Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1998.
- RÉAU, LOUIS: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia-Antiguo Testamento*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 2007.
- RODRÍGUEZ MERINO, MARCELO: *La Biblia comentada por los Padres de la Iglesia y otros autores de la época patristica. Antiguo Testamento*, Madrid: Ciudad Nueva, 2005.
- SANCHIS Y SIVERA, JOSÉ: *La Catedral de Valencia. Guía histórica y artística*, India: Pranava Books, 1908.
- SEBASTIÁN, SANTIAGO: *Contrarreforma y barroco*, Madrid: Alianza Editorial, 1981.
- TRAMOYERES BLASCO, LUIS: «Un Colegio de Pintores en Valencia», *Archivo de Investigaciones Históricas*, 1, 1911.
- : «El pintor Jerónimo Jacinto de Espinosa», *Archivo de Arte Valenciano*, 1915.
- WILPERT, JOSEPH: «Das Opfer Abrahams in der altchristlichen Kunst mit besonderer Berücksichtigung zweier unbekanntenen Monumente», *Römische Quartalschrift*, vol. 1, 1887.

EL SOL EN VIRGO: RITUAL Y EMBLEMÁTICA
EN LAS FIESTAS DE BEATIFICACIÓN A SEBASTIÁN
DE APARICIO EN LA CIUDAD DE MÉXICO

THE SUN IN VIRGO: RITUAL AND EMBLEMATIC
IN THE BEATIFICATION SOLEMNITIES TO
SEBASTIÁN DE APARICIO IN MEXICO CITY

SALVADOR LIRA

Centro de Actualización del Magisterio, Zacatecas
<https://orcid.org/0000-0002-8055-6636>

Recibido: 02/10/2020 Evaluado: 22/11/2021 Aprobado: 04/01/2022

RESUMEN: La imagen de fray Sebastián de Aparicio ha tenido una producción interesante desde el siglo XVI tanto en Puebla de los Ángeles, como en otros centros de la América Septentrional. En las solemnidades de su beatificación se generaron producciones artísticas con diversos intereses que, para el caso de la Ciudad de México, generó ciertos elementos de disconformidad en ritual y en motivos iconográficos. Desde una perspectiva histórica cultural, de arte y hermenéutica literaria, el objetivo del presente trabajo es explicar las rupturas y especificaciones de la celebración por la beatificación de fray Sebastián de Aparicio en la Ciudad de México en 1791 y presentar, con una primera lectura, el testimonio con emblemas al beato franciscano, atribuido a Bruno Larrañaga.

Palabras clave: Magnificencia y Poder, Emblemática y Literatura Novohispana.

ABSTRACT: The image of Sebastián de Aparicio has had an interesting production since the 16th century in Puebla de los Ángeles and in other centers of North America. On the solemnities of his beatification, artistic productions were generated with various interests that, in the case of Mexico City, generated certain elements of disagreement in ritual and in iconographic motifs. From a historical, cultural, art and literary hermeneutic perspective, the objective of this work is to explain the ruptures and specifications of the celebration for the beatification of fray Sebastián de Aparicio in Mexico City in 1791, with a first reading, the witness with emblems to blessed Franciscan, attributed to Bruno Larrañaga.

Key words: Magnificence and Power, Emblematic and Literature of New Spain

INTRODUCCIÓN

En el balance de las imágenes del periodo virreinal y su difusión es sin duda la de la Virgen de Guadalupe la que ha tenido mayor éxito, tanto en su poder integrador, como en su perduración. Y, si bien su consolidación en el siglo XVI respondió, sin entrar en detalles, quizá a un proyecto en específico de su tiempo y contexto, se pueden encontrar representaciones en diversos senderos, con otros fines. Es probable que de los más relevantes sea el de, en perspectiva, la conformación de una identidad novohispana, al proponérsele como un elemento, sobre todo en el siglo XVIII, a la par de otras, como el águila mexica y los sellos reales.

Aunque, es menester precisar que, a lo largo del ciclo virreinal, así como en sus diferentes espacios, se propusieron múltiples imágenes en el intento de dar contención e identidad a ciertos grupos, no hay que olvidar que las imágenes devocionales, como los héroes, son sistemas de valores. Por referir ciertos casos, el de San Felipe de Jesús o el de fray San Diego que, dependiendo de las circunstancias, fueron propuestos con una serie de atributos –el águila o el nopal por mencionar algunos– en la integración de un nuevo ciclo novohispano, frente a otros que, en la región y periferia, hacen divergencia ante las obras de carácter poético y político.

Ahora bien, lejos de afirmar la consolidación de una imagen en toda la América Septentrional sin conflicto alguno, es preciso aclarar que muchas de ellas generaron una serie de divergencias y acciones. Esto, como causa o consecuencia, formó en perspectiva conflictos entre diversas instituciones, que entendían, en el contexto de la fiesta barroca, un código simbólico en las diferentes solemnidades con la colaboración entre el rito, la arquitectura

efímera, la literatura emblemática y la representación de corporaciones y/o instituciones, que asistían a tales eventos.

Uno de los casos más singulares es la festividad por la beatificación de fray Sebastián de Aparicio en la Ciudad de México en febrero de 1791. Su imagen tuvo una presencia y consideración relevante fundamentalmente en Puebla de los Ángeles, dirimida bajo la centralidad de su eje catedralicio. Su interacción fuera de dicha jurisdicción eclesiástica, como es el caso en la capital novohispana, articuló desemejantes puntos de vista en la construcción y consolidación de una imagen que, por principio de cuentas, tenía disímiles usos e interpretaciones.

Los trabajos en torno a los procesos e iconografía de fray Sebastián de Aparicio si bien constan de elementos relevantes, aún no cuenta con un estudio en la dinámica de transformación antes, durante y después de su proceso de beatificación.¹ Mucho menos se ha realizado un estudio que analice el caso de la imaginería de Sebastián de Aparicio fuera del territorio que constaba las delimitaciones de la catedral poblana, especialmente en la Ciudad de México o bien las producciones italianas.

Este asunto no es tema baladí porque a diferencia de los motivos y tipos iconográficos que se pudieran proponer, sobre todo en la dinámica poblana, fuera de tal responderá a desemejantes formulaciones. El caso de las festividades por la beatificación a fray Sebastián de Aparicio en la Ciudad de México es singular, en tanto la ausencia expresada por la Real Audiencia y, en consecuencia, el cabildo de la ciudad, así como la propuesta emblemática de Bruno Larrañaga en el aparato efímero.

El objetivo del presente trabajo, desde una perspectiva histórica, cultural, de arte y hermenéutica literaria, es explicar las rupturas y especificaciones de la celebración por la beatificación de fray Sebastián de Aparicio en la Ciudad de México en 1791. A su vez, realizar una primera lectura y explicar algunos emblemas del testimonio artístico al beato franciscano. Determinadas fiestas fueron una expresión en las que intervinieron las representaciones y atribuciones que no respondieron plenamente a las propuestas de la Real Audiencia o los cabildos de la catedral o la ciudad por las disconformidades de preeminencia entre instituciones. Antes, se vieron especificadas, a su vez por las marcas de estilo diseñadas en el tipo iconográfico y los emblemas atribuidos a Bruno Larrañaga. Con ello, la correlación entre la festividad y

1. El trabajo hasta el momento más íntegro al respecto es la tesis de Monserrat Báez. Su objetivo es la de identificar, entre las imágenes de Sebastián de Aparicio que se construyeron a partir de su vida y muerte, las referentes a su cuerpo difunto, primero como despojo corporal y después como reliquia taumaturga escenario de santidad. La hipótesis que plantea es que «la imagen de este cuerpo, al margen de las expresiones devocionales que generó, se trata en realidad de un actor relevante en el proceso apostólico, llegando inclusive –como se verá– a convertirse en el detonante de la apertura de la causa oficial, aunque alcanzando diferentes niveles de relevancia durante el mismo». MONSERRAT ANDREA BÁEZ HERNÁNDEZ: *De los despojos corporales a la reliquia y su imagen: el caso angelopolitano del beato Sebastián de Aparicio*, Ciudad de México: Tesis de Maestría en Historia del Arte–UNAM, 2017, p.8.

organización en dependencia con la conformación de la obra para la solemnidad, alejado de las particularidades de imagen que se elaboraron al beato en el espacio poblano.

El presente trabajo se divide en tres partes. En la primera se aborda de manera sucinta elementos iconográficos de la vida de fray Sebastián de Aparicio. En la segunda, se analizan los factores y puntos de la celebración en la Ciudad de México. En la última parte se realiza una primera lectura del manuscrito *El sol en virgo...*, atribuido a Bruno Larrañaga, en donde se explican algunos emblemas.

ASPECTOS ICONOGRÁFICOS DEL BEATO

Sebastián de Aparicio es uno de los casos de construcción de identidad y, en su accionar, la ubicación de un ideal de lo que pudiera reconocerse como un prototipo de hombre en el Nuevo Mundo. La propuesta de su imagen contrastaba con una formación y perfil de un «buen personaje» oriundo de la península ibérica. Nacido en La Gudiña, Orense en 1502, su paso a la Nueva España, entre el hecho histórico y la construcción simbólica de su vida, fue poco a poco considerándose con atribuciones axiológicas. Ragon argumenta:

A primera vista, la historia personal de Sebastián de Aparicio y la del progreso de su causa de beatificación son ricas en paradojas. Aunque nunca predicó la palabra divina, Sebastián de Aparicio fue el único franciscano de la provincia misionera del Santo Evangelio que obtuvo un título de santidad, mientras que su orden renunciaba a defender la causa de sus padres fundadores. En el momento en que los voceros de la Nueva España iban relacionando progresivamente la búsqueda de la canonización con la afirmación de la identidad criolla, tanto por su vida como por la sensibilidad religiosa que cristalizaba, Aparicio aparece como un personaje muy europeo. Finalmente, mientras que la Iglesia de la Contrarreforma buscaba santos que fueran ante todo modelos de virtudes cristianas, muy pocos elementos en la vida de Aparicio lo señalaban como tal. Esto nos indica que su beatificación respondía a expectativas muy distintas y revela otra dimensión de la Iglesia novohispana: Aparicio no es un santo clerical, su beatificación fue el resultado de la tremenda presión ejercida por la opinión pública, y su fama de santidad era fiel reflejo de las preocupaciones religiosas de los colonos españoles de la región de Puebla.²

2. PIERRE RAGON: «Sebastián de Aparicio: un santo mediterráneo en el altiplano mexicano», *Estudios de Historia Novohispana*, año 36, volumen 60, enero-junio 2019, p. 18.

Los detalles de la vida de Sebastián de Aparicio, que se relacionaron a su proceso de beatificación, fueron el de su oficio como carretonero y limosnero en la Ciudad de México y Zacatecas. Contuvo nupcias en dos ocasiones, aunque según los relatos siguió siendo virgen. Este hecho fue ratificado en un amplio razonamiento jurídico y teológico *a posteriori* por la Universidad de Salamanca y la Universidad de La Sorbona.³

Sebastián de Aparicio reunió una fortuna que, según varias descripciones, fue utilizada a fin de apoyar a los pobres. En San Francisco de Puebla murió recogiendo las limosnas para el sostenimiento del convento, recorriendo con su carreta la región poblana. De allí que uno de sus perfiles principales sea el de viajante, hasta la fecha.

Es relevante notar que el proceso de consolidación de su perfil pasó por distintas etapas. Su muerte el 25 de febrero de 1600 y su exhumación el 9 de julio de ese mismo año, en la observancia de su cuerpo –según las relaciones incorrupto–, motivaron una amplia devoción, del que poco a poco fueron solicitando su ascenso a los altares.

Se pueden observar algunas categorías en la construcción y consolidación de la imagen de fray Sebastián de Aparicio, previo a su beatificación. La primera, siguiendo a Monserrat Báez,⁴ fue una construcción literaria iniciada por fray de Torquemada en 1601. A partir de aquí, se encuentra un extenso acervo bibliográfico con descripciones de vida, en la que se observa la repetición de atributos; algunos de ellos en proyección de ciertos puntos y argumentos nuevos propios de su tiempo y contexto. La gran mayoría son de origen novohispano, aunque existen otras en distintos idiomas publicadas en Europa.⁵

A finales del siglo xvii es cuando se inicia el proceso de su construcción gráfica. Los atributos al beato más importantes serán las analogías con San Francisco, el espacio geográfico, el árbol milagroso, las carretas, el domar animales salvajes y la jícara.⁶ Respecto a este último, cabe mencionar el siguiente relato. En los últimos momentos de su vida, según diversas relaciones, el fraile pidió en una casa un poco de agua. Una moza se lo dio en un jarro, hecho por el cual fue reprendida por su ama y la obligó a tirarlo en un corral. Luego de su muerte, el ama fue a buscar la jarra, que estaba intacta y con una azucena creciendo, hecho interpretado como la pureza virginal del beato.⁷

3. *Pareceres de las Universidades...*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1720. BNE, Sede Recoletos, Signatura 2/67399(2).

4. BÁEZ HERNÁNDEZ: *De los despojos...*, p. 21.

5. ISIDORO DE SAN MIGUEL: *Paraíso cultivado...*, Nápoles: Estampería de Juan Vernuccio y Nicolas Layno, 1695; PAOLO MARIANI: *Vita, e miracoli del venerabile servo di Dio fr. Sebastiano d'Apparisio...*, Roma: Marc'Antonio & Orazio Campana, 1696; y NICOLÁS PLUMBENSI, *Opusculum vitae...*, Roma: Ex Oficina Reverendae Camerae Apostolicae, 1696.

6. BÁEZ HERNÁNDEZ: *De los despojos...*, p. 39.

7. *Ibidem*.

De estos elementos iconográficos se observarán una serie de grabados y pinturas, dentro y fuera de la Nueva España. Se pueden encontrar tres constantes y puntos álgidos durante el siglo xvii y xviii. Están aquellos en los que fray Sebastián de Aparicio tiene en su mano derecha una piedra para su mortificación y en la izquierda un rosario. Alrededor de él, relieves llenos con azucenas. Se encuentran otros en donde de una enorme azucena saldrá el beato en posición orante.⁸ Al lado de él, en algunas ocasiones, se propondrán los motivos de la carreta, los animales domados o los motivos naturales y el árbol milagroso. Otras más harán relación a su cuerpo incorrupto (Fig. 1).

Aunque, para este estudio, es relevante hacer notar aquellas imágenes con características y atributos que tienen que ver con la formulación de imágenes por instituciones. En este sentido, retoma importancia que no se tenga en la Ciudad de México a través del cabildo catedralicio o la orden franciscana la propuesta de alguna imagen o atributo iconográfico, fuera de su logro de beatificación. Y a pesar de ello, de ejemplos notables hay, que permiten explicar tales devenires.

En la biografía *Opusculum vitae...* de Nicolás Plumbensi aparece uno de los grabados más interesantes. En la parte izquierda asoma, floreciendo de una azucena, fray Sebastián de Aparicio con la piedra de mortificación y el rosario. Se encuentra junto al motivo del árbol, sobre una carreta y un buey. Hasta aquí, todo el conjunto contrastaba con la imaginería del fraile. No obstante, el conjunto es aún más rico. En la parte inferior, se colocó al águila devorando a la serpiente, sobre un nopal, con todo el esplendor coronado. Detrás, una ciudad que, por la inscripción, se trata de Roma. En la parte derecha del grabado, América hincada ofreciendo un libro con la inscripción «Vita de v. s. d. f. Sebastian de Aparicio». Su postración es en la orilla de una costa, por la que una nave unifica dos territorios y, más allá, un sol amaneciendo. Arriba, el retrato de Inocencio XII con el sello papal y con el regio de Carlos II.

El grabado es una conjunción interesante de atributos. En suma, es notable no pensar en la referencia al emblema de Isidro de Sariñana en el *Llanto del Occidente...*, libro de exequias a Felipe IV, en donde por vez primera, bajo un sello por la Real Audiencia de México, se propuso a América revestida, adornada de huipil. En el centro, uniendo con Europa, el túmulo filipino y la nave con la noticia real, hecho que igualaba los reinos. En este caso, América propone la vida sin mácula del fraile y lo apunta con la izquierda, cual fruto ofrecido a la veneración del pontífice.

8. Véanse por ejemplo los grabados en: FRAY JOSEPH PLANCARTE: *Rezo devoto...*, Ciudad de México: Imprenta de Mariano Zúñiga y Ontiveros, 1925; o en *The life of the blessed Sebastian of Apparizio...*, London: Thomas Richardson and Son, 1848.

Esta reproducción es relevante, en tanto que el modelo de elaboración no fue la propia Real Audiencia o alguna institución del orbe novohispano. Por el contrario, se trató de una representación europea, que en perspectiva retomó elementos de significación y propuso la imagen del orbe. Cabe decir que, debajo de la mujer vestida de huipil, se colocó la inscripción de *America Septentrionalis*, de este modo dio atisbos al territorio novohispano, dejando de lado elementos característicos de Puebla de los Ángeles.

Sin embargo, tan notable fue la representación, como única en su modo y forma en la conjugación del beato con el águila mexicana y la noble señora del orbe. Se tiene otra representación parecida, realizada por Pietro Leon Bombelli y Arnold Van Westerhout, justo en el momento de la beatificación. Aparece Sebastián de Aparicio ascendiendo al cielo, cargado por ángeles y querubines, entre árboles, azucenas y el espacio poblano. En la parte inferior, fuera del grabado, una inscripción y como centro el escudo del águila coronado encima de un nopal, devorando a la serpiente. Y, aunque se trate de un elemento integrador, cabe decir que bien es un grabado que trató de sintetizar un motivo por la ocasión, cual manera de pertenencia.

Es probable que, como punto dialógico a la imagen de Pietro Leon Bombelli y Arnold Van Westerhout, se halla elaborado, con referencias poblanas, el grabado de José de Nava en 1790. El beato está con sus atributos característicos. En la parte inferior, el esplendor del escudo de armas de Puebla de los Ángeles con una inscripción.⁹

Las imágenes poblanas van en la repetición y observancia de los motivos del árbol, los relieves geográficos, el rosario, la piedra de las mortificaciones, los animales domados y la jícara. A su vez, con tremenda fuerza, la construcción de su cuerpo incorrupto.

El lego franciscano [argumenta Monserrat Báez] como sujeto histórico vivió inmerso en una sociedad estamentaria regulada por instituciones que buscaron definir a través de sus normas la dimensión social y espiritual de su vida. Una de estas instituciones, la Iglesia, codificó la vida a través del cristianismo y su liturgia, regulando los conceptos de los fenómenos ligados a la existencia humana tanto del ámbito terrenal como del espiritual: el nacimiento y la muerte, la salvación y el pecado, el cielo y el infierno; siendo de nuestro especial interés el relativo al cuerpo, vehículo central del plan de salvación. Aparicio poseyó un cuerpo sujeto al concepto cristiano en sus dos realidades: materia precedera y móvil de santidad; pero como miembro de una orden religiosa, también estuvo determinado por la visión de lo corpóreo que se tenía al interior de dicha corporación. Si bien el fenómeno del comportamiento prodigioso de los cadáveres de personajes muertos con fama de santidad no resulta un acontecimiento único en la Nueva España ya

9. JOSEPH CARMONA: *Panegírico sagrado del B. Sebastián de Aparicio...*, Puebla de los Ángeles: Oficina del Real Seminario Palafoxiano, 1792, p. sn.

que se tienen noticias de venerables que se comportaron de forma similar, la manera en que el cuerpo de Sebastián de Aparicio se convirtió en el móvil que detonó la búsqueda de la causa de santidad y que posteriormente se conservó a manera de prueba durante el proceso, lo convierten en un caso atípico en el que vale la pena detenerse.¹⁰

Hasta aquí, un breve recuento de las construcciones iconográficas de fray Sebastián de Aparicio. Ciertamente aún existen otros elementos de construcción, como en los territorios italianos. Se tienen noticias de que muchos atributos fueron elaborados en otros espacios, por ejemplo los de Nicolás Gadini y el legajo resguardado en la Biblioteca Nacional de México, en donde aparecen otros nombres de autores.¹¹ Sin embargo, con todo ello, los atributos del franciscano irán entre su perfil de carretonero, limosnero y hombre de pureza virginal.¹²

LA BEATIFICACIÓN DE SEBASTIÁN DE APARICIO EN LA CATEDRAL DE MÉXICO

La festividad de la beatificación de Sebastián de Aparicio en la Ciudad de México es un caso de extrema observancia o, mejor dicho, la formulación de poderes y resguardo del *decoro* en pleno siglo XVIII. Su interés radica por la declarada ausencia de la Real Audiencia, encabezada por el virrey Juan Vicente de Güemes, ante lo que pudiera considerarse como uno de los momentos más álgidos del ciclo novohispano, por acercarse a un previo escaño de santidad a un hombre que, en perspectiva simbólica, forjó su carrera religiosa en los territorios novohispanos. Y, frente a la ausencia de la máxima autoridad novohispana, el secundo generalizado por la totalidad del cabildo de la Ciudad de México.

Aunque es poca la documentación que se ha podido recabar al respecto; se puede construir y constituir que, en lo general, el asunto dispuesto y las problemáticas fueron de orden de preeminencia. La beatificación de

10. BÁEZ HERNÁNDEZ: *De los despojos...*, p. 146.

11. «Memoria de los diseños por algunos pintores...», 1623, Clasificación 124/1623.4, BNM.

12. En las solemnidades por la beatificación en Guadalajara, se hizo un aparato con una carreta. En la Gaceta de México aparece una descripción: «Se puso una Carreta, máquina de cohetes con todo su atavío de bueyes, timón y ruedas, que por unas cuerdas voló desde lo alto de la Torre, pasando por todo el Cementerio hasta la Torre de la Iglesia de San Antonio: encima de la Carreta se dejaba ver un Retablo del Bienaventurado Aparicio, adornado de luces que no dejaban cosa alguna por registrar en el lienzo, ni por admirar en la Imagen; y esto aparte de un árbol de fuego, que asimismo dio que admirar mucho al concurso». *Gazeta de México*, 1791-06-07, pp- 329-331, consúltese en: <http://www.hndm.unam.mx/index.php/es/>.

Sebastián de Aparicio, con la colaboración y gestiones de Mateo Ximénez,¹³ encargado del proceso en Roma, amplían dudas y procesos de un conflicto mayor, que no es más que el ajuste de cuentas y la observancia de poderes en un momento en reordenación, posiblemente por las nuevas dinámicas que generaron las Reformas Borbónicas años atrás. El tema se agrava si se toman en cuenta las dificultades por las que pasó la orden para que el fraile llegara al título de beato.¹⁴ En torno al conflicto, se suscitan varios cuestionamientos: ¿por qué la ausencia?, ¿qué elementos desencadenaron la no participación de la Real Audiencia y del cabildo de la ciudad?, ¿cómo interpretar los gestos rituales y artísticos como sellos característicos de, en general, el espacio poblano frente al circuito de poder por la catedral metropolitana, la capital novohispana y el espacio del convento de San Francisco en México?

Ante lo que se ha considerado por la historiografía, el fasto de celebración por la beatificación en la ciudad de México fue amplio y con enormes tintes.¹⁵ Además de lo registrado por el cabildo de la Ciudad de México, la biblioteca de la catedral metropolitana o la Biblioteca Nacional de México, es preciso señalar el documento *El Sol en Virgo...* (Fig. 2) que no es más que una descripción manuscrita de los emblemas y algunos poemas realizados para la beatificación en el convento de San Francisco en la Ciudad de México, para el día 25 de febrero de 1791. Tal documento demuestra el nivel de fasto que se elaboró al respecto.

13. Mateo Ximénez sacó a la luz un documento en honor a Sebastián de Aparicio. MATEO XIMÉNEZ: *Compendio della vita del Beato Sebastiano D'Apparizio...*, Roma: Estamperia Salomoni, 1789.

14. «La temporalidad de la documentación permitió identificar como fechas extremas el 25 de febrero de 1600, muerte de Aparicio y el 17 de mayo de 1789, día de la declaración de su beatitud. Otras fechas importantes son 1603, momento en que el rey Felipe III solicita al prelado angelopolitano Diego Romano las primeras informaciones de Aparicio; 1628, año en que arribó el *Rótulo* o las letras remisoriales y compulsoriales que dieron inicio a la apertura de la causa en Roma; y el 2 de mayo de 1768, cuando el lego fue declarado siervo de Dios por el papa Clemente XIII». BÁEZ HERNÁNDEZ: *De los despojos...*, p. 8.

15. *Cfr.* «La noticia que, como se mencionó, llegó en 1790 a Nueva España, fue celebrada en la Ciudad de México con “general repique y continuadas salvas de cohetes y bombas” aunque sin mucho adorno, probablemente por estar ocupada la ciudad en celebrar las honras fúnebres de Carlos III, muerto el 14 de diciembre de 1788. En Puebla se efectuaron honras a partir del 16 de octubre, y durante 12 días, todas las religiones rindieron función solemne: el primer día cantó misa Pontifical el recién erigido obispo Salvador Biempica y Sotomayor y en los días sucesivos el cabildo Catedralicio, seguido por las comunidades de Santo Domingo, San Agustín, El Carmen, La Merced, Belén, San Felipe Neri, San Antonio, San Francisco, la Nación Gallega y el gremio de plateros. En días posteriores también se unieron otros gremios de la ciudad y el cabildo de Naturales». MONSERRAT ANDREA BÁEZ HERNÁNDEZ: «El proceso apostólico de Sebastián de Aparicio patrono no jurado de la ciudad de los Ángeles», *Cuextlaxcoapan Revista del Centro Histórico de la ciudad de Puebla*, año 4, no. 14, verano 2018, p. 20. Por ejemplo, a propósito del certamen del siglo XVII no impreso de la beatificación de San Pedro Nolasco, fray Fernando Álvarez inscribía en el manuscrito: «¿Q^e vergüenza p^a nosotros será el q^e, siendo lego este Sto, y no siendo patriarcha (como lo es N. P. S. Nolasco) salga impressas p^r sus religiosos [sic], los cuales se mantienen de la providencia, sus obsequiosas funciones?». Citado en JESSICA C. LOCKE: *Es grande el poder de la poesía*, Madrid: Iberoamericana–Vervuert, 2019, p. 119.



Fig. 2. Portada de *El sol en virgo...* cuadernillo por las fiestas de beatificación a Sebastián de Aparicio en la Ciudad de México, AHPSEM-BX4705 A6.556.5 1791, AHPSEM

Lo que es menester dilucidar son las condicionantes de la producción y el porqué, en todo caso los cabildos de la ciudad y catedral o mucho menos la Real Audiencia hicieron alarde y efectivos fastos por la beatificación de Sebastián de Aparicio, siendo que, en perspectiva, se prestaban tales condiciones. Por otro lado, las manifestaciones artísticas y literarias distan mucho de los motivos propuestos en el espacio poblano.

Todo apunta a que la ausencia fue por una *política «revisionista» y de restitución*, por parte del virrey. El proceso es mucho más amplio. Se debe decir que, en el momento en que se llegó la noticia de la beatificación del fraile, coincidió con el también aviso de la muerte del monarca Carlos III y el posterior relevo entre virreyes. Para ese momento, se encontraba aún en el mando Manuel Antonio Flórez Maldonado. Haciendo un recuento breve, las exequias a Carlos III se solemnizaron antes de la jura a Carlos IV, a diferencia de lo que estipulado en todo el ciclo virreinal. La vigilia y las vísperas, a voto consultivo por la sala del Real Acuerdo, se llevaron a cabo el 26 y 27 de mayo de 1789, como lo consta el impreso de exequias.¹⁶

Las exequias a Carlos III en perspectiva rompieron ciertas condicionantes en la mayoría de los puntos y ciudades del orden virreinal anteriormente realizados. Los diseños de la pira fueron de orden neoclásico¹⁷ y, por ejemplo, el de la catedral metropolitana se realizó sin revestimiento alguno de emblemas. Y aunque en el protocolo de exequias se siguieron como se hizo anteriormente, hubo algunos de «nuevo orden», como el concepto de «relación historiada» o bien la simplificación de algunas etiquetas.

Sin embargo, el asunto de mayor interés fue la posición de ciertas figuras, que a la llegada del II conde de Revillagigedo se buscó respetar. Como es bien sabido, las Reformas Borbónicas plantearon una nueva figura jurídica, al mando de una división político-fiscal: el intendente. Esto, en el cabildo de la catedral y la ciudad de México configuró algunos conflictos que, en efecto, para la realización del ritual de vísperas y vigilia, fue resuelto por el organigrama superior en tanto que el virrey, como cabeza de la Real Audiencia, sobreponía su figura como representación del monarca y por lo tanto la custodia de las insignias reales. No obstante, en otros espacios de la Nueva España, por conflicto de preeminencia y *decoro*, múltiples figuras lucharon

16. *Reales exequias celebradas en la santa iglesia catedral...*, Ciudad de México: Imprenta de Felipe de Zúñiga y Ontiveros, 1790.

17. Véase: FRANCISCO DE LA MAZA: *Las piras funerarias en la Historia y en el Arte de México. Grabados, Litografías y Documentos del siglo XVI al XIX*, Ciudad de México: UNAM-Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, 1946; VÍCTOR MÍNGUEZ: *Los reyes distantes: imágenes del poder en el México virreinal*. Castelló de la Plana: Univesitat Jaume I, 1995; VÍCTOR MÍNGUEZ, JUAN CHIVA BELTRÁN, PABLO GONZÁLEZ TORNE E INMACULADA RODRÍGUEZ MOYA (coords.): *La fiesta barroca. Los virreinos americanos (1560-1808)*, Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2012; SALVADOR LIRA: «De la alegoría a la virtud: exequias reales a Carlos III en la Nueva España», *Revista Dieciocho*, número 44, fall 2, 2021, pp. 279- 308.

por mantener o abrogar su posición en el ritual, en tanto código de observancia plena de los poderes y la jerarquía.

El relevo del mando virreinal entre Manuel Antonio Flórez Maldonado y el II conde de Revillagigedo se dio entre la observancia de llevar a cabo dos rituales: la jura real a Carlos IV y la entrada triunfal del nuevo virrey. El *lapsus tempus* fue de al menos unos meses y, entre esa situación, también lo estaba la organización del fasto al beato.

De este modo, la Real Audiencia de México y el cabildo de la ciudad iniciaron con la consideración de «proyectos» para tales solemnidades. Se tiene el registro del proyecto de Ignacio de Castera, signado el 12 de julio de 1789. Cabe decir que este tipo de planes eran presentados ante los comisarios para su discusión en el proceso-protocolo jurídico ritual. Se trata de un manuscrito con más de 20 puntos, junto a varios dibujos de las diferentes arquitecturas festivas. Se puede resumir en aspectos rituales, elementos artísticos, economía, así como la edificación de aparatos ya no efímeros. Tales dan pauta a un cambio de pensamiento, ya que buscaba unificar la jura al monarca y la entrada triunfal del virrey, además de querer reunir celebraciones con otros organismos, modelo de pensamiento con miras hacia la Modernidad.¹⁸

La relevancia de este documento es para observar una proyección y en perspectiva la decisión del virrey de mantener algunas festividades para no alterar «formalidades». Así, el virrey II conde de Revillagigedo no aceptó la propuesta, dado que diferentes instituciones, como la Real Universidad, el Gremio de Plateros o la propia Real Audiencia se veían afectadas en la ostentación de sus títulos y obras, ante una idea unificadora. De la realización, se sabe que estas tres instituciones efectuaron lo conveniente.¹⁹ La real Audiencia lo hizo el 28 de diciembre de 1789, con la escritura de emblemas por Bruno Larrañaga, mientras que las otras festividades se dieron durante 1790.²⁰

Durante ese proceso, se dieron también las discusiones entre la elaboración del fasto del beato.²¹ Las fechas estipuladas fueron del 24 al 27 de

18. Para un análisis más extenso de este caso, véase: SALVADOR LIRA Y MARÍA ISABEL TERÁN ELIZONDO: «Las juras a Carlos IV en la Nueva España y el proyecto de Ignacio de Castera», en prensa, 2021.

19. Juan Chiva Beltrán destaca la polémica por la búsqueda de ahorros en el fasto de la entrada virreinal del conde de Revillagigedo. Véase: JUAN CHIVA BELTRÁN: *El triunfo del virrey. Glorias novohispanas: origen, apogeo y ocaso de la entrada virreinal*, Castellón de la Plana: Universitat Jaume I, 2012, pp. 236-237.

20. JUAN DE BORJA: *Breve relación de las funciones...*, Ciudad de México: Imprenta de Felipe de Zúñiga y Ontiveros, 1790 y *Obras de elocuencia y poesía premiadas por la Real Universidad de México...*, Ciudad de México: Imprenta de Felipe de Zúñiga y Ontiveros, 1791. En febrero de 1791, Bruno Larrañaga solicitó le regresaran un cuadernillo con los versos puestos en el tablado de jura a Carlos IV. El cuadernillo, de momento, está perdido. Véase: Actas de Cabildo, Libro 17, AHCM, pp. sn.

21. De las primeras noticias de una solemnidad por la beatificación de fray Sebastián de Aparicio en la Ciudad de México se sitúan justo en el proceso antedicho, con repique y salvas el 4 de noviembre. Por la mañana se habían celebrado las honras por el inicio de los festejos al cumpleaños de Carlos IV. Véase: *Gazeta de México*, 1789-11-10, p. 420, consúltese en: <http://www.hndm.unam.mx/index.php/es/>.

febrero de 1791 en la iglesia del convento del San Francisco, con el clímax celebratorio el 25 en conmemoración de la muerte del beato y el 27, su cierre. De este asunto, se generó una confusión por preeminencia. El obispo de Puebla, Salvador Biempica y Sotomayor, recién nombrado,²² llevaría a cabo las solemnidades el 27, lo que quizá haya sido el mayor malestar entre las autoridades en la Ciudad de México, ya que restaba a su poder y dignidad.

El intendente corregidor de la Ciudad de México Bernardo Bonavía recibió, con el cabildo de la ciudad, el 18 de febrero de 1791 a un convite de padres provinciales franciscanos y dominicos para la asistencia a la primera función del beato y se aceptó la participación. No obstante, a un día previo, el 23 de febrero, se expresa en las actas de cabildo una reunión entre el intendente corregidor y el virrey. Allí, se da cuenta que ni la Real Audiencia, ni su presidencia asistirían a las funciones, por lo que ahí se determinó que, por «formalidad», tampoco lo haría el cabildo. Dado que no se contestó por escrito la resolución de la primera visita, se hizo un documento de respuesta negativa.²³

En este sentido, se da cuenta que la rispidez fue entre el virrey y la forma de organización, dado que la negativa refiere a los atributos por «formalidad», que en este caso refieren a la manera de llevar rituales y la preeminencia de instituciones. Cabe decir que el obispo Salvador Biempica en efecto celebró las solemnidades y, aunque de momento no se tienen noticias, cabe la posibilidad de que los cuerpos institucionales de Puebla de los Ángeles hayan tenido participación, en cierto modo, protagónico. Con ello, acrecentando una rivalidad por distinción de tiempo entradas ciudades. El sermón de Quintela generó un guiño sobre este conflicto. Al momento de explicar la humildad de fray Sebastián de Aparicio, en una forma de analogía, distingue esta cualidad y la igualdad entre el obispo de Puebla y el virrey:

Aquella distinción, que la humana Política ha hecho de títulos y tratamientos, para distinguir las personas, no la conocía su admirable simplicidad: y satisfecho, de que tratando a Dios con el respeto más rendido, bastaba tratar a los hombres de cualquiera manera, a todos los trataba de vos. Es verdad que respetaba las Dignidades, y a todos se rendía con humildad cristiana; mas en los títulos de tratamiento no distinguía él ni Excelencia, ni Señorías. De vos trataba a los Virreyes, de vos trataba a los Obispos; bien que los Obispos y los Virreyes, muy lejos de ofenderse, quedaban antes edificados de su sencillez columbina. Admiráronse de ella los Gaspares de Zúñiga Virreyes de esta Nueva España, y edificáronse con ello los Ilustrísimos Diegos Romanos Obispos de la Puebla.²⁴

22. JUAN PABLO SALAZAR ANDREU: «Algunos aspectos políticos y jurídicos del obispo de Puebla Salvador Biempica y Sotomayor (1790-1802)», *Anuario Mexicano de Historia del Derecho*, vol. xvii, 2005, pp. 83-96.

23. *Actas de Cabildo*, Libro 17, AHCM, pp. sn. La única participación fue la de iluminar las casas capitulares víspera y día. Véase: Ayuntamiento, Patronato, 3604, exp. 22, AHCM.0

24. AGUSTÍN DE QUINTELA: *La sencillez...*, Ciudad de México: Imprenta de Mariano Joseph de Zúñiga y Ontiveros, 1791, p. 6.

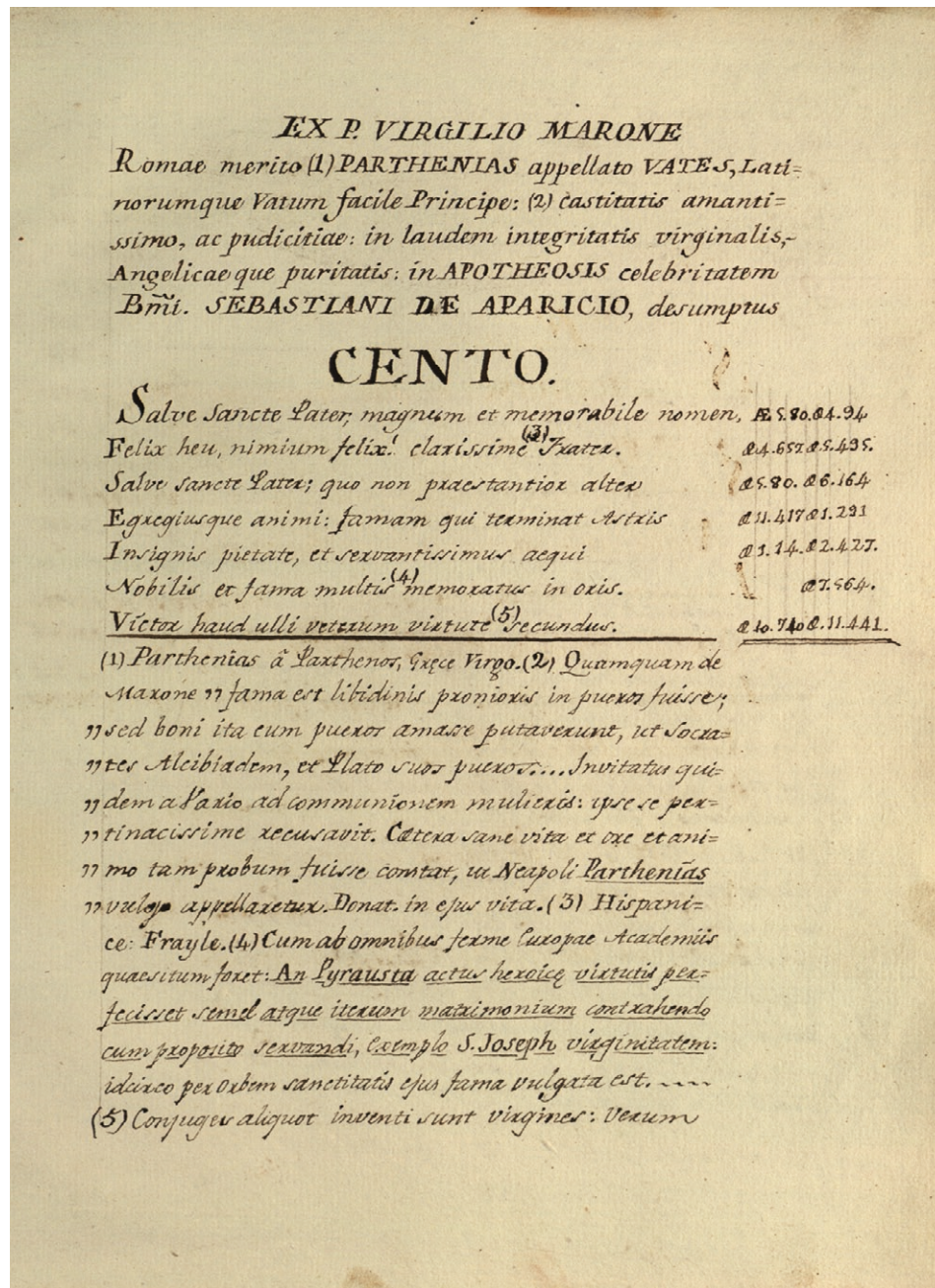


Fig. 3. Primera página del poema centón a Sebastián de Aparicio con referencias de Virgilio, AHPSEM-BX4705 A6.556.5 1791, AHPSEM

La ausencia de la Real Audiencia como máxima autoridad novohispana ante la beatificación de fray Sebastián de Aparicio es notable. No se publicaron los fastos, salvo el sermón de Agustín de Quintela. Se cuenta únicamente con breves narraciones en la *Gaceta de México*.²⁵ Ahí, se sabe que el 24 y 25 de febrero se llevó en procesión la efigie del beato de la Catedral a la iglesia de San Francisco, acompañado por diversas órdenes y religiones, cerrado por el Cabildo Catedral. Con una iglesia adornada, se hicieron las vísperas cantadas que terminaron ya por la noche. Hubo también un elogio por fray Joseph Olmedo, catedrático de la Real Universidad, con la ceremonia por el arzobispo el 26. El cierre ritual lo hizo el obispo poblano con el sermón de Quintela.

LOS EMBLEMAS A FRAY SEBASTIÁN DE APARICIO

El único testimonio de un artefacto artístico literario en torno a las fiestas por la beatificación de fray Sebastián de Aparicio es *El sol en virgo...* (Fig. 2).²⁶ Se trata de un manuscrito de 67 páginas no numeradas, de 30 centímetros, sin el nombre del escritor o del dibujante, hasta ahora inédito. El testimonio está compuesto de tres partes: la primera muestra las inscripciones y emblemas en el artefacto que se elaboró para la celebración; la segunda un poema centón con las obras de Virgilio (Fig. 3) y la tercera es una recopilación de poemas «jocoserios». Se ha dicho que no tiene el nombre del relator o del autor de los emblemas, sin embargo, lo atribuimos a Bruno Larrañaga,²⁷ en principio, porque es al único escritor que se le paga en las fiestas de beatifica-

25. Véase: *Gazeta de México*, 1791-03-15, pp. 277-280, consúltese en: <http://www.hndm.unam.mx/index.php/es/>.

26. El documento se encuentra en el Archivo Histórico de la Provincia Franciscana del Santo Evangelio de México. Clasificación: AHPSEM-BX4705 A6.556.5 1791, ahpsem. Recientemente, se digitalizó la totalidad del documento, mismo que se puede consultar en la siguiente liga: http://catarina.udlap.mx/xmLibris/projects/biblioteca_franciscana/book?key=book_ca89eb.xml. Se cuenta con otra brevísimas descripción de emblemas en Guadalajara, en una relación impresa en la *Gaceta de México*. Lamentablemente, la relación íntegra no se ha podido encontrar. Según el breve testimonio, fue un arco de lienzo pintado con varios «jeroglíficos, símbolos y emblemas». Los emblemas referidos por la *Gaceta* fueron: un león reposado en un campo verde, con una corona por serpiente; león pisando la tierra y su cuerpo sobre el mar; un león erizado en un campo azul, resguardando con sus garras la cruz y la espada; un león feroz, defendiéndose de un cazador, agazapado en las orillas del mar; y en el centro, un león en una gruta, alentando a sus cachorros. Véase, *Gazeta de México*, 1791-06-07, pp. 329-331, consúltese en: <http://www.hndm.unam.mx/index.php/es/>.

27. María Isabel Terán Elizondo es quien más ha analizado su figura. Véase: MARÍA ISABEL TERÁN ELIZONDO: *Orígenes de la crítica literaria en México: La polémica entre Alzate y Larrañaga*, Zacatecas: UAZ - El Colegio de Michoacán, 2001; y MARÍA ISABEL TERÁN ELIZONDO: *Dos poetas admiradores de Virgilio. La obra literaria de Bruno Francisco y José Rafael Larrañaga*, Ciudad de México: Factoría Ediciones - UAZ - La Serpiente Emplumada, 2020.

ción²⁸ y también por su caligrafía, sobre todo en la del centón final. Aunque, son quizás las marcas de estilo y las referencias a determinadas obras las que permiten dar crédito de realización.²⁹ Al parecer se elaboró para una futura publicación por los fastos del 25 de febrero en el convento de San Francisco.³⁰

Hay que señalar que la primera parte no muestra una descripción de cómo se elaboró el artefacto en sus dimensiones o de la relación ritual. No obstante, tiene un enorme interés para los estudios de la emblemática, debido a que reproduce a cabalidad sus partes: *pictura*, *mote suscriptio*. Aparecen 28 emblemas (Fig. 4), siendo los dos primeros (Fig. 5) una configuración de tres lienzos o escenas con tres motes y una *suscriptio*. Los demás (Fig. 6 y Fig. 7) se componen por una página para la *pictura* y el mote con una breve explicación y en la siguiente la *suscriptio*. En el dibujo, en la parte superior, se muestra el mote, por lo que es probable que sea tal cual y como aparecieron en el aparato festivo.

La gran mayoría de los emblemas no corresponden en perspectiva a los atributos característicos del beato, ni los elaborados en el espacio poblano. Únicamente en la «Fachada del Cuaderno» aparece una enorme jícara con una azucena en lo alto, mientras que de soporte un dibujo del beato tirando dos bueyes y caminando hacia un templo.

En el manuscrito, la propuesta se funda en la propia tradición emblemática, con la asociación del tema de la pureza y la virginidad del fraile. En la portada, a manera de fachada arquitectónica, se impone el tipo iconográfico de todo el conjunto (Fig. 2): el sol en el signo de Virgo en alegoría con fray Sebastián de Aparicio y la castidad. El beato aparece hincado sobre un frontispicio y debajo de un sol luminoso, que va pasando en un relieve cósmico; formulación astral que se puede visibilizar en dos grabados de las obras de Redelio y Dor-

28. *Cuenta y razón de todo lo gastado por el padre Galindo en las fiestas de la beatificación de fray Sebastián de Aparicio realizadas en Puebla y México*. Clasificación Local: 126/1641.5, BNM.

29. Por poner solo un ejemplo, en la jura a Fernando VII en 1808, descrita por el zacatecano se encuentra una misma estructura de organización textual: descripción de los emblemas, un poema epigramático virgiliano y finalmente una serie de poemas. Por otro lado, muchos emblemas de los tablados se repiten en forma por lo que inclusive se puede llegar a pensar que algunas pinturas del beato fueron utilizadas para la aclamación. Fundamentalmente son el sol con estrellas; el sol alumbrando al orbe y a la tierra; el farol de cristal resguardando una vela de los vientos; el sol en oriente ahuyentando aves nocturnas; el panal y las abejas; el heliotropo mirando al sol; la concha con la perla sobre las aguas; o las estrellas de noche. Cabe decir que, junto a su hermano Rafael Larrañaga, en reiteradas ocasiones propusieron al sol como un elemento para homenajear a personajes en varias obras. Véase: JOSÉ MANUEL TRUJILLO DIOSDADO: *Ritual político y emblemática novohispana. Representaciones del héroe en la entrada triunfal virreinal*, Querétaro: Tesis de Maestría en Estudios Históricos, UAQ, 2017.

30. Es probable que sea la que refiere la *Gaceta de México*: «La Relación que intenta publicar de estas fiestas la Seráfica Provincia llenará los deseos de los que aguardan la noticia circunstanciada de ellas, respecto a no ser posible reducirla a los límites de la Gaceta; pero habiendo llegado a nuestras manos una Estampa Romana de este esclarecido Héroe, a cuyo pie se halla un *Elogio* Compendio de su portentosa Vida, nos ha parecido insertarlo en esta, para que puedan formar alguna idea de su eximia santidad de las Personas que no hubieren leído alguno de los libros que tratan de ella». *Gazeta de México*, 1791-03-15, p. 279, consúltese en: <http://www.hndm.unam.mx/index.php/es/>.

nn.³¹ Debajo de él, el escudo de la orden de San Francisco con algunos ángeles con laureles. Sobre las columnas cuatro doncellas con proporciones de Cesare Ripa: la Virginitad aunque con laurel y corona en ambas manos, así como la Religión con el libro de la ley, el fuego y la cruz, sin embargo, vestida de atributos franciscanos, con el escudo en el centro y el cordón con nudos. Las otras dos estatuas son más interesantes aún, en el lado izquierdo Hispania o España, vestida con los atributos de Europa, según la *Iconología*, y América, siguiendo el modelo que se instauró en el *Llanto del Occidente...* de Isidro de Sariñana y también recuperada en el libro de Nicolás Plumbesi (Fig. 1). Estas dos últimas sostienen dos escudos de armas, el de Castilla, así como el del águila y la serpiente encima de un nopal. Tal será la única representación característica de la Ciudad de México de todo este conjunto, utilizada en otros espacios por la Real Audiencia o bien los cabildos de la ciudad o de la catedral, también equiparable a la portada del libro impreso en Roma.³²

Destáquense ahora los siguientes emblemas.³³ Los dos primeros dibujos del manuscrito son representaciones de pinturas emblemas (Fig. 5). Su elaboración es la postura de tres episodios, con motes, que se anclan a un poema. Esta forma es en cierto modo representativa de pinturas de ciclos franciscanos elaborados en el siglo XVIII, que en un solo emblema lienzo fueran reproducidos varios episodios, por ejemplo, los del convento de Guadalupe en Zacatecas o bien en la iglesia en donde se encuentran los restos de fray Sebastián de Aparicio en Puebla de los Ángeles.³⁴ No obstante, es una cuestión de forma, ya que en contenido, como se ha dicho, no se corresponden a los motivos del beato en el espacio poblano o inclusive a alguna alusión de la vida de San Francisco. De hecho, aparece una interesante *pictura* de un impresor de estampas que trabaja en su tórculo, alejado de la iconografía atribuida en sí al beato.³⁵ Lo mismo sucede con los emblemas subsecuentes, de carácter astral en Virgo, en función de la virginidad del beato.

31. A. C. REDELIO: *Elogia Mariana...*, Augsburg: Martino Engelbrecht Chalcographo, 1732 y FRANCISCO XAVIER DORN: *Letanía Lauretana...*, Valencia: Imprenta de la viuda de Joseph de Orga, 1768.

32. SALVADOR LIRA Y MARÍA ISABEL TERÁN ELIZONDO: «*Non fecit taliter omni nationi*: los emblemas de la identidad criolla novohispana en expresiones de lealtad a la monarquía de los Austrias menores», JOSÉ JULIO GARCÍA ARRANZ Y PEDRO GERMANO LEAL (eds.): *Jeroglíficos en la Edad Moderna. Nuevas aproximaciones a un fenómeno intercultural*, Coruña: SIELAE, 2020, pp. 331-368.

33. Queda para futuros trabajos el análisis pormenorizado de cada uno de los emblemas del manuscrito.

34. Algunos ejemplos aparecen en BÁEZ HERNÁNDEZ: «El proceso apostólico...». Otros ejemplos se pueden observar en LEONARDO AGUADO: *Vida del beato Sebastián de Aparicio*, Ciudad de México: Secretaría del Arzobispado de México, 1947.

35. Mariana Garone Granvier refiere que para el caso americano únicamente se tienen dos ejemplos de grabados o dibujos de impresores: una en las exequias a Carlos II en el Perú de 1701 con la leyenda «Retrato de José de Contreras en su imprenta» y la otra en Puebla de los Ángeles de 1788 de la ampliación de la imprenta de Pedro de la Rosa. Esta es, por tanto, la tercera manifestación de un impresor, aunque no se indica el nombre. Véase: MARINA GARONE GRANVIER: «Imprenta y libro antiguo. Consideraciones para el estudio material de la literatura novohispana», en JESSICA C. LOCKE; ANA CASTAÑO y JORGE GUTIÉRREZ REYNA (coords.): *Historia de las literaturas en México. Siglos XVI al XVIII, Tomo 1: El primer siglo de las letras novohispanas (1519-1624)*, Ciudad de México: UNAM, 2021, pp. 3-40.

EMBLEMAS EN APARATO EFÍMERO A FRAY SEBASTIÁN DE APARICIO EN <i>EL SOL EN VIRGO...</i>				
NO.	ALEGORÍA	TIPO DE POEMA	IDIOMA	MOTE
1	La mujer de Putifar con el patriarca Joseph	Soneto	Español	"Nequaquam acquiescens operi nefario... fuget et egressus est foras"
2	Los desposorios de San José con la virgen María	Soneto	Español	"Desponsata MARIA... JOSEPH"
3	Un vidrio plano transparente y dos candelas encendidas, con la frente en candeleros de oro	Soneto	Español	"Duplicata que imago est"
4	Judith sacada por un ángel de la tienda de Halofernes con su cabeza	Soneto	Español	"Angelus Domini custodivit me; et sine pollutione peccati revocavit me"
5	El arcángel San Rafael instruyendo a Tobías en cómo debía ser casto con su esposa	Soneto	Español	"Continens esto ab ea..., et nil aliud, nisi orationibus vacabis"
6	Impresor de estampas trabajando en su tórculo	Soneto	Español	"Imago sapius occurrens"
7	Madre perla o concha nácar cerrada, sobre las aguas del mar	Soneto	Español	"Pretiosiora latent"
8	Farol de cristal, guardando en su seno una luz y defendiéndola de muchos vientos	Epigrama	Latino	"Immota manet"
9	Un peñasco en medio del mar, azotado de muchas olas	Soneto	Español	"Se mole tenet"
10	Un espejo que recibe los rayos del Sol	Soneto	Español	"Unam faciemus utramque"
11	Dafne quien, huyendo enamorado de Apolo, se convirtió en laurel para que conservara su virginidad	Epigrama	Latino	"Cui laurus aeternis honores peperit triumpho"
12	El Sol cuyos rayos pasan por las nubes y dan a la tierra, que por un lado se enciende y por otro está lleno de cerdos	Soneto	Español	"Non violabile vestrum Numen"
13	Un Sol amaneciendo y apagando con sus esplendores los de la estrella de Venus, el lucero	Poema en endecasílabos y heptasílabos	Español	"Nuda recede Venus"
14	Un mar en que se copia toda la parte del cielo	Soneto	Español	"Quantum instar in ipso est!"
15	Un sol llenando de rayos el globo celeste y el globo terráqueo	Elegía	Latino	"Utroque magnus in orbe"
16	La esfera armilar	Soneto	Español	"Non inferiora secutus"
17	Un monte incendiado por un rayo, que se desprende de una nube	Epigrama	Latino	"Fulgor ibi ad Coelum se tollit"
18	Volcán de fuego reventado en la cima de un monte	Epigrama	Latino	"Flamma propiore calesco"
19	Árboles pequeños que aún combatidos por huracanes perseveran ilesos; los altos son abatidos	Soneto	Español	"Feriunt que summos"
20	Un farol de cristal con una luz dentro y cubierto con un pabellón	Oda	Latina	"Exhausta pericula terrae"
21	Garza blanca levantándose del suelo, antes que dispare un cazador que le apunta	Carmen	Latino	"Effugere est triumphus"
22	Ulises atado al palo mayor del navio, antes de enfrentar a las sirenas	Soneto	Español	"Frustra exercent cantus"
23	Una hoguera	Epigrama	Latino	"Vitio caret, et sine labe"
24	La estatua de Astrea con resplandores de oro, colocada en la faja del Zodíaco bajo el signo de Virgo	Epigrama	Latino	"Tempora... aurati bis radij cingunt"
25	El heliotropo mirando al sol	Soneto	Español	"Sequor, et quia ducitis adsusum"
26	Panales de abeja y un enjambre	Elegía	Latina	"Foecundus erit, quod mirum in virgine, partus"
27	Una rosa con sus espinas cercadas en un jardín con reja de hierro	Oda	Latina	"Praesidium, et dulce decus"
28	Un cielo con horizonte de día y un poco más alto un lucero	Epigrama	Latino	"Extulit ossacrum Coelo"

Cuadro de elaboración propia

Fig. 4. Tabla de emblemas en *El sol en virgo...*, cuadro de elaboración propia



Fig. 5. Segundo emblema que aparece en *El sol en virgo...* a Sebastián de Aparicio, AHPSEM-BX4705 A6.556.5 1791, AHPSEM

Uno de los emblemas más interesantes es el de la alegoría con las sirenas y el barco de Ulises. Se trata de la referencia homérica de la prueba en donde Ulises se manda atar al navío, para no caer en la tentación del canto de las

sirenas (Fig. 8). El emblema tiene referencia en la obra de Alciato, en el CXIV de la edición de Diego López, donde justo aparece la disposición de la nave del héroe de Ítaca, con los tres seres cantando con cítara, concha y voz. El sentido moral se fundamenta en la *narrathio philoshopica* del valenciano, continuada por alegoría en el emblema III del *David Pecador...* por Antonio de Lorea. En ambos, se coincide en la historia como ejemplo del hombre prudente y sabio, significado por Ulises, quien no hace caso de los vicios, transfigurados en las sirenas: «Poco importa el canto de las sirenas, como el hombre no quiera dar oídos a sus acentos».³⁶ Antes, persigue la virtud, pues «soy columna que sujeto este edificio».

Tal es el sentido moral que encierra el emblema dedicado al beato. La *pictura* reproduce los motivos de los emblemistas referidos. En el mote, «Frustra exercent cantus» retomado de *Geórgicas* de Virgilio, se hace la sentencia del hombre sabio que no cede al canto. La *suscriptio* indica la alegoría entre fray Sebastián de Aparicio y Ulises, como arquetipos de la virtud, el valor, la prudencia y la defensa de la nave:

¿Para qué por tu mano te has atado
con una *cuerda* a un Árbol temeroso;
si golfos de peligros victorioso,
ya peleando, ya huyendo has navegado?
Si tu valor está bien enseñado
a triunfar de un incendio escandaloso.
¿Cómo ya desconfía de ti medroso,
y a los ojos, y oídos te has tapado?
Nunca más cuerdo Ulises ni valiente;
pues volando en la Nave de la vida
es por fin el salvarse contingente.
Cante en el *Siglo* turba fementida:
que en esa Nave tu intención prudente
va dos veces segura, y defendida.³⁷

De esta manera, el soneto sostiene cómo el siglo y sus pesares son también otro canto de sirenas. Aunque, sobre la nave, según el verso, «va dos veces segura y defendida» en la presencia implícita del beato. Con ello, la idea de la pureza virginal, fuera de vicios.

36. ANTONIO DE LOREA: *David Pecador...*, Madrid: Imprenta del Reyno por Francisco Sanz, 1674, p. 42; y DIEGO LÓPEZ: *Declaración magistral de los emblemas de Alciato...*: Nájera, Imprenta de Juan de Mongastón, 1615, pp. 285v-288r.

37. *El sol en virgo...*, p. sn.

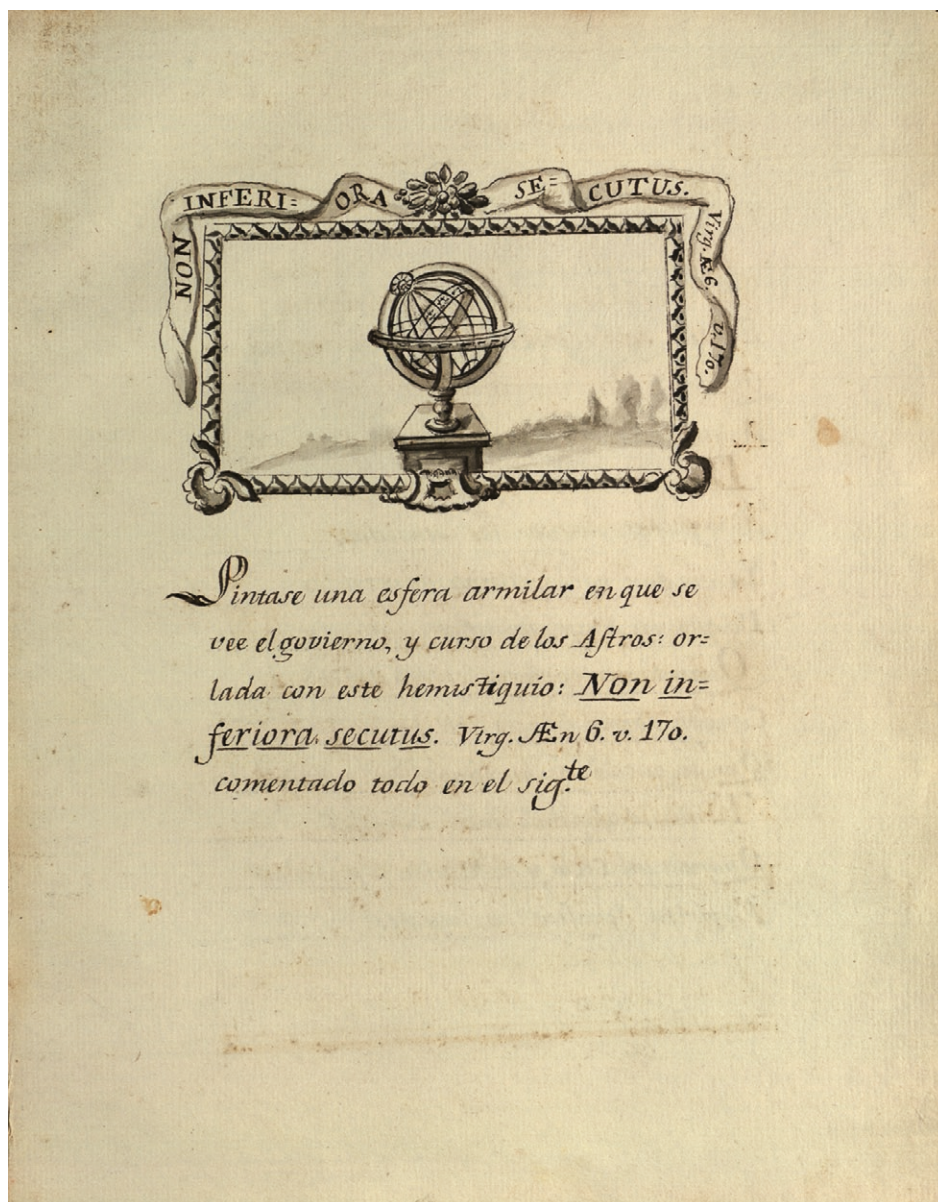


Fig. 6. Emblema de la esfera armilar a Sebastián de Aparicio, AHPSEM-BX4705 A6.556.5
1791, AHPSEM

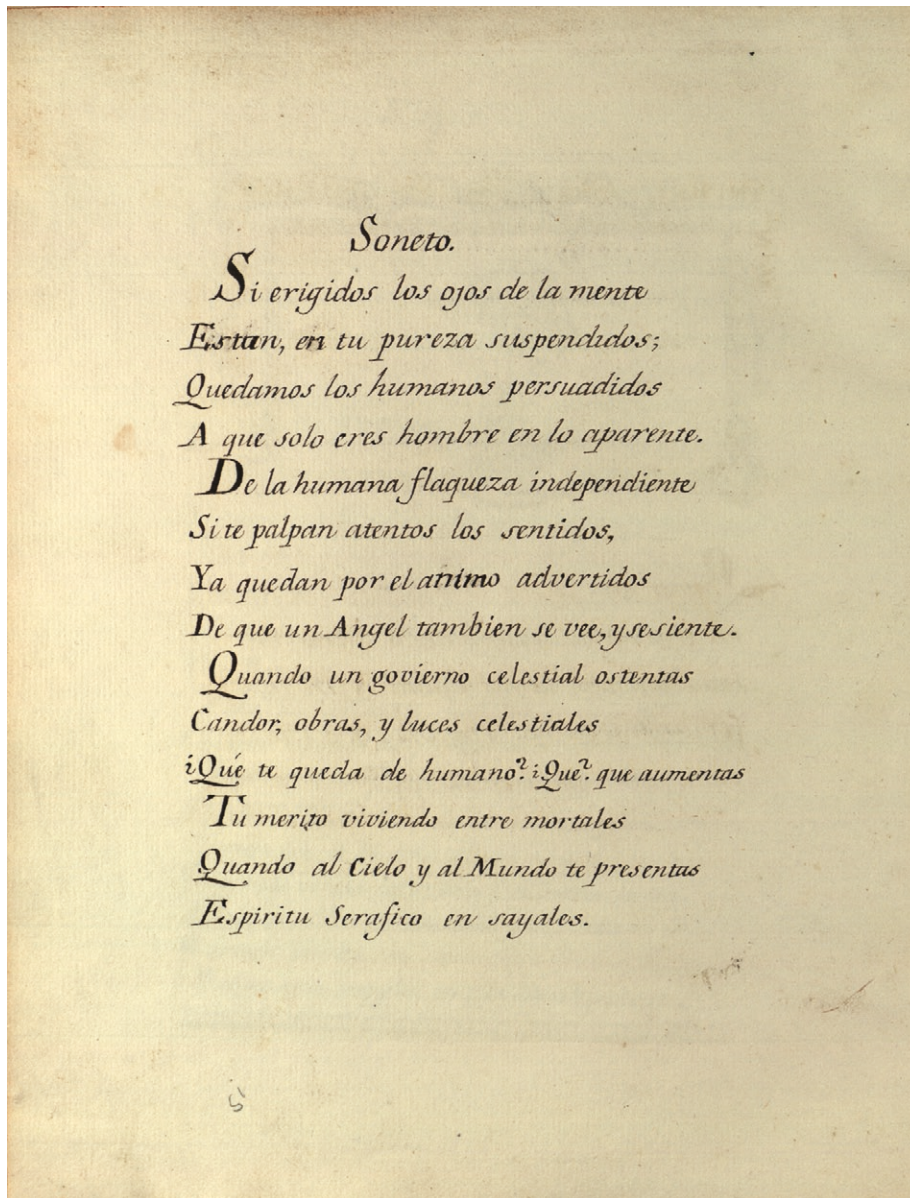


Fig. 7. Poema del emblema de la esfera armilar a Sebastián de Aparicio, AHPSEM-BX4705 A6.556.5 1791, AHPSEM

Es menester destacar el sentido astrológico que cuenta el testimonio. El tipo iconográfico de todo el conjunto sitúa al sol en el signo de Virgo y con la alegoría del beato. De allí, se desprenden una serie de emblemas de características solares y con atributos de pureza y castidad. Está, por supuesto, la *pictura* del astro mayor llenando de luces a la tierra, de una larga tradición con referencias como por ejemplo el emblema XIX de *L. Anneo Seneca...*³⁸ de Juan Baños de Velasco, el de Juan de Borja o el propio Diego de Saavedra de Fajardo,³⁹ aunque en este caso en un sentido de virginidad. Otro emblema es de un sol proyectando sus rayos en un espejo, quien refleja con mayor intensidad su imagen; emblema que puede rastrearse en el emblema CLXXI de Juan de Borja, con el enclave para el beato de amor divino en el cielo.⁴⁰ Está también el sol con los heliotropos, con la referencia a Juan de Covarrubias,⁴¹ donde mientras que en los *Emblemas Morales...* se argumenta la caída de la gracia en la oscuridad, en la dedicada al fraile se incide que, a pesar de vivir entre mortales, su juicio y virtud prevalecieron.

Por su contenido y construcción, recálquense los siguientes emblemas solares en el manuscrito: la esfera armilar (Fig. 6 y Fig. 7), Dafne y la pureza (Fig. 9), así como el de Astrea (Fig. 10). El primero referido se trata en su *pictura* del instrumento cosmográfico «del que se ve el gobierno de los astros». De mote lleva el hemistiquio *Non inferiora secutus* de Virgilio y un soneto de *suscriptio*. El contenido emblemático respecto a la astrología tuvo un interesante traspaso de sentidos, siendo los primeros de carácter negativo, como sucede en los emblemas del astrólogo de Alciato o bien en Covarrubias en su emblema XLIX de la devoración del astrólogo Asdetarion por los perros o el XCVII del estudio de la astrología judiciaria que por *pictura* llevaba una esfera celeste sostenida por una mano. Sin embargo, el estudio de los astros cambió de sentido,⁴² que en cierta medida se señalaba en la *narrathio philosophica* de Covarrubias: permitida en las causas naturales, pero no de la dependencia del libre albedrío o la voluntad de divina.

38. JUAN BAÑOS DE VELASCO: *L'Aneno Seneca...*, Madrid: Impreso por Mateo de Espinoza y Arteaga, 1670, p. 305.

39. DIEGO SAAVEDRA DE FAJARDO: *Idea de un Principe Político Cristiano...*, Amberes: Casa de Ieronimo y Iuan Bapt. Verdussen, 1655.

40. JUAN DE BORJA: *Empresas Morales...*, Bruselas: Impreso por Francisco Foppens, 1680, pp-378-379.

41. SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS HOROZCO: *Emblemas Morales...*, Madrid: Imprenta de Luis Sánchez, 1610, p. 112.

42. Véase: CARLO GINZBURG: *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*, Barcelona: Editorial Gedisa, s.a., 1999; VÍCTOR MÍNGUEZ: *Los reyes solares: Iconografía astral de la monarquía hispánica*, Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 2001; o SALVADOR LIRA: *Protocolos, ceremoniales y símbolos en los Actos de Real Sucesión patrocinados por la Real Audiencia de México durante la transición dinástica (1666-1725)*, Zacatecas: Tesis de Doctorado en Estudios Novohispanos - UAZ, 2020, específicamente el apartado «*De Revolutionibus Orbium Caelestium*: los emblemas astrológicos en la transición», pp. 332-345.

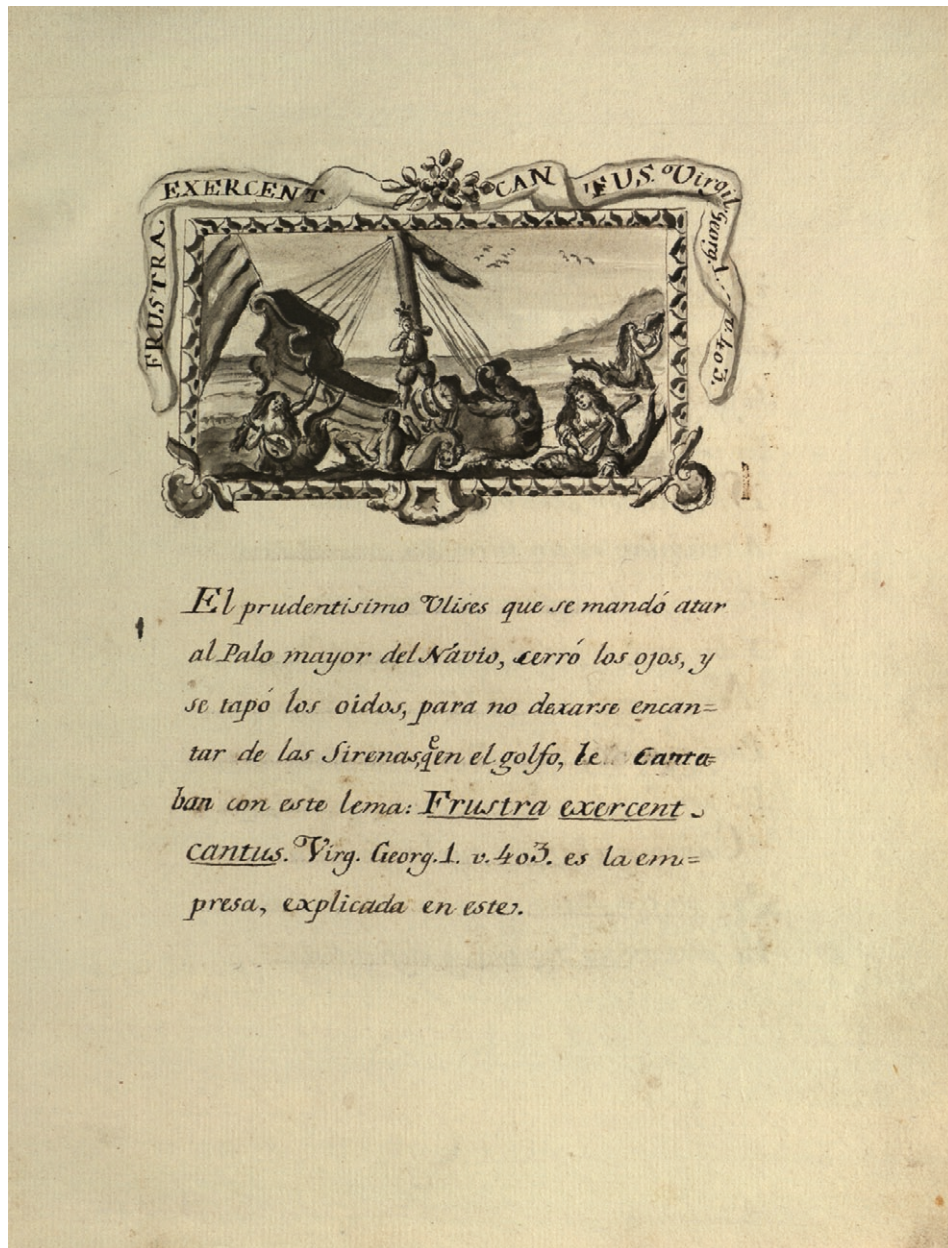


Fig. 8. Emblema de la nave de Ulises a Sebastián de Aparicio, AHPSEM-BX4705 A6.556.5 1791, AHPSEM

Cabe decir que son pocos los ejemplos de la esfera armilar como *pictura*. Dentro de las obras con emblemas en Nueva España, aparece la esfera armilar en dos emblemas: uno con el emblema del astrólogo estudiando al sol en las exequias a Carlos II y otra en Urania como atributo en las exequias a Luis I.⁴³ En ambos, el sentido de la lectura de las estrellas es para reafirmar la idea y grandeza de ambos monarcas fallecidos, sin mácula, cuales eternos soles. El mismo sentido, aunque de carácter lunar, se encuentra en la obra de Francisco Xavier Dornn, fundamentalmente en «Mater Purissima».⁴⁴ En tal, los astrólogos con el telescopio y en la medición de instrumentos como la esfera armilar, al centro, o el compás, observan a la virgen «toda pulcra, sin mácula». La *suscriptio* y el *mote* al beato confirman la idea de que en la apariencia solo es un hombre, aunque su pureza, bien mirado entre astros, cielo y tierra, lo hacen un «Espíritu Seráfico en sayales».

El emblema de Dafne y la pureza (Fig. 9), por su parte, tiene como referencia el de Hernando de Soto. En los *Emblemas moralizados...*,⁴⁵ en el IX aparece Apolo con su cara en forma de sol y con vestimenta del siglo XVI, cantando a tres figuras «Dafne», que se han convertido en árboles de laurel. El sentido del emblema es que en este tiempo muchos se llaman poetas, aunque los dignos son aquellos que combinan arte y favor divino. En el emblema al beato, Apolo aparece con arco y con vestimenta más antigua, con la cabeza iluminada. Dafne es aquí un solo árbol, en donde tanto en la descripción como en la *suscriptio* y *mote*, se destacan la conservación intacta de la virginidad en favor divino, con lo que se hace alusión a la castidad de fray Sebastián de Aparicio aún contrayendo nupcias.

El emblema de Astrea (Fig. 10), finalmente, apunta a la justicia en los tiempos romanos, según la descripción. Se alude, por un lado, a Ripa por justicia divina o recta, quien sostiene la balanza y la espada, con una paloma en lo alto cual Espíritu Santo de vínculo.⁴⁶ El concepto se refuerza en la cinta zodiacal en Virgo, con la referencia de Redeliu y Dornn en «Regina Apostolorum». En este caso, en la cintilla zodiacal aparece Sebastián de Aparicio, en la misma forma de la portada del manuscrito, reforzando el sentido del tipo iconográfico de todo el conjunto del aparato y sus emblemas. El sentido del emblema recalca la justicia y la virtud de la castidad.

43. AGUSTÍN DE MORA: *El sol eclipsado...*, Ciudad de México: Imprenta de Joseph Guillena Carrascoso, 1701 y JOSÉ DE VILLERÍAS: *El llanto de las estrellas...*, Ciudad de México: Imprenta de Josep Bernarndo de Hogal, 1725.

44. No hay que olvidar que su hermano, Rafael Larrañaga, realizó una traducción de las letanías para este tiempo. Véase: FÁTIMA DE LIRA URANDAY: *Estudio de la versión de las Letanías lauretanas de Francisco Xavier Dornn por Francisco Rafael Larrañaga, en la traducción de 1789 a Úrsula Garcez y Eguía*, Zacatecas: Tesis de Doctorado en Estudios Novohispanos (en proceso)-UAZ, 2021.

45. HERNANDO DE SOTO: *Emblemas moralizados...*, Madrid: Imprenta de los herederos de Juan Ñíguez de Lequerica, 1599.

46. CESARE RIPA: *Iconología II*, Madrid: Akal Ediciones, 1996, p. 9.

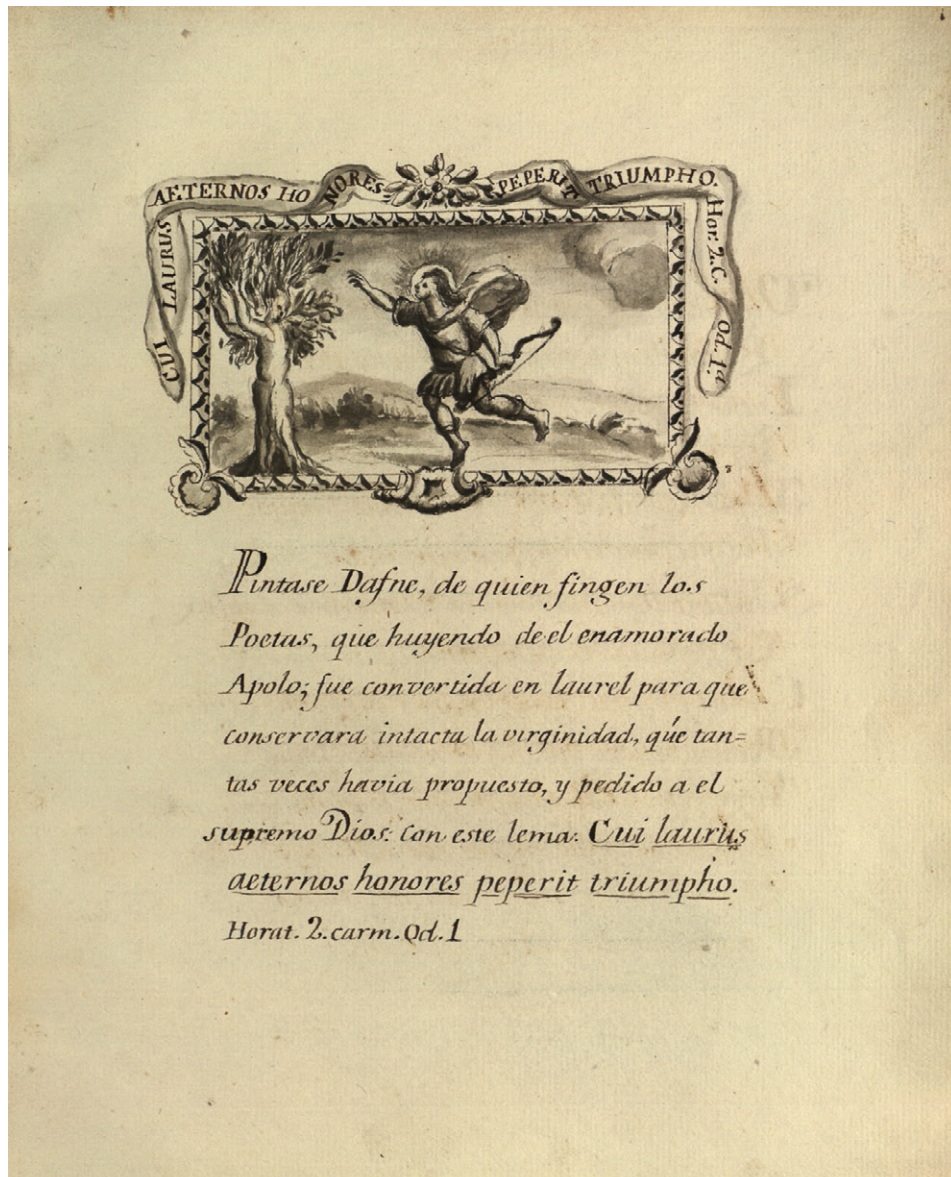


Fig. 9. Emblema de Dafne y Apolo a Sebastián de Aparicio, AHPSEM-BX4705 A6.556.5 1791, AHPSEM

A manera de conclusión, las fiestas de beatificación a fray Sebastián de Aparicio en la ciudad de México mostraron una serie de condicionantes que, en perspectiva, no responden ni a sus atributos construidos durante el siglo XVII y XVIII, ni a las propuestas en el espacio poblano. En términos rituales,

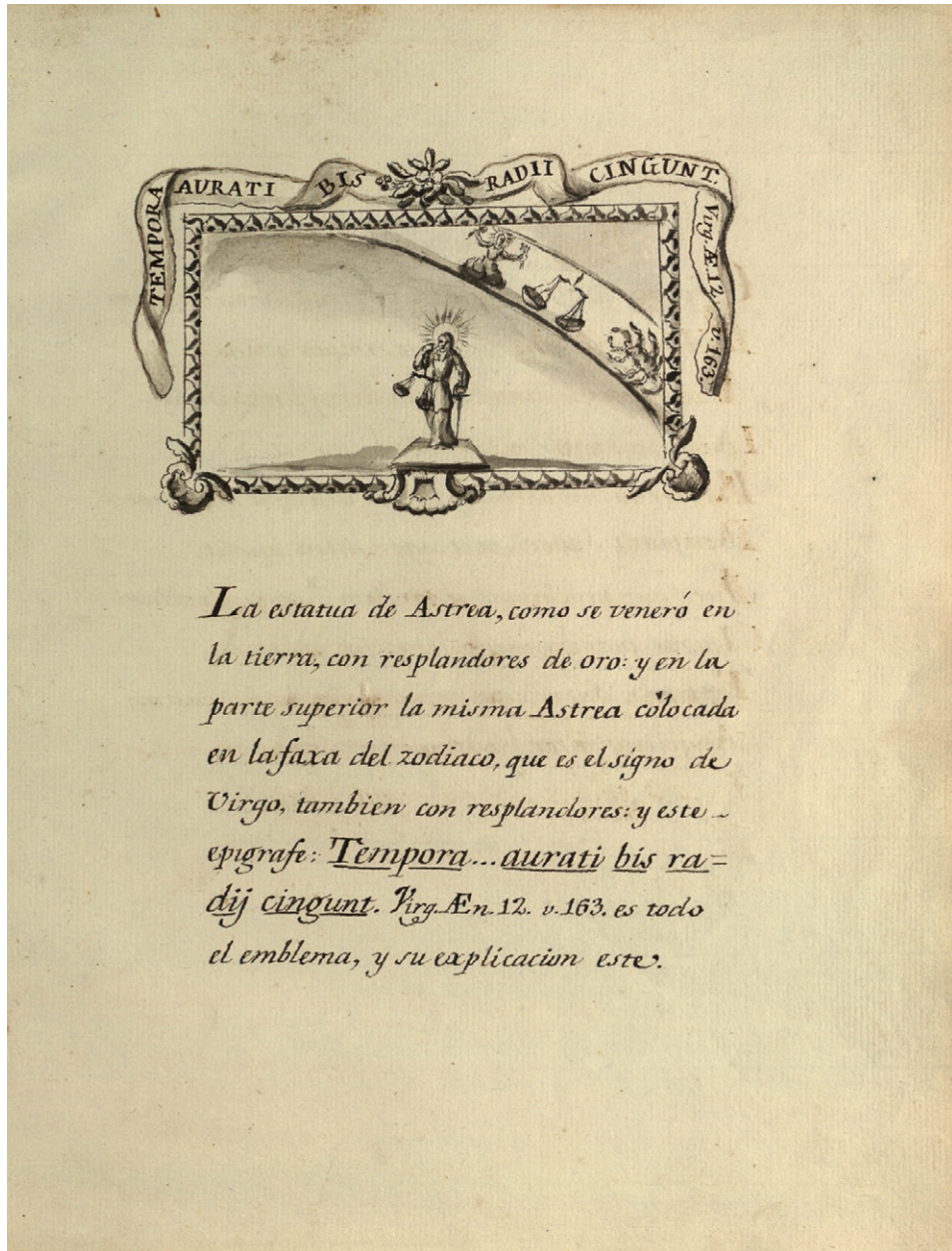
las divergencias se dieron por parte de una razón de preeminencia. La ausencia de la Real Audiencia condicionó la también ausencia del cabildo de la ciudad, por lo que es muy probable que tales fastos no tuvieran el impacto a lo largo y ancho de la América Septentrional, a pesar de ser un momento o la proposición de identidad que pudiera posibilitar la exaltación novohispana. Esto toma mayor interés, si se tiene en cuenta que no se siguió con un apoyo para el proceso de santificación.

Por otro lado, a pesar de la magnífica propuesta emblemática en *El Sol en Virgo...*, no se imprimieron las relaciones de beatificación. Es probable que se deba justamente por el no apoyo económico posterior a las fiestas o bien porque esto implicaría un desajuste de espacios que, por ejemplo, se sugiere en la oración por Agustín de Quintela y la dignidad mayor al obispo poblano por encima de otras figuras en la capital novohispana.

Muchos elementos están todavía por estudiarse. Ya se ha dicho que aún está pendiente la revisión de las representaciones de fray Sebastián de Aparicio fuera del espacio poblano; así como una edición crítica de *El Sol en Virgo...* con un estudio pormenorizado de los emblemas y poemas. Con ello, la apertura y repaso de representaciones artísticas –antes, durante y después de su proceso de beatificación– con diversos códigos, tales como el siguiente poema «jocoserio»:

Llegó a la portería de Santa Clara
por APARICIO un Payo preguntando;
y una Monja le respondió mofando:
mejor fuera que en Roma lo buscara.
No fuera mucho (él dijo) que lo hallara
en Roma, o con Ustedes habitando:
algún día vendrá de allá triunfando
y aquí querrán ponerlo su Altar y Ara.
Con él, Maternidades melindrosas,
estuvieran muy bien, y él estuviera:
pues quien guardó en batallas peligrosas
su Castidad que no se le perdiera,
y quien puras guardó sus dos Esposas,
mejor con las de Cristo procediera.⁴⁷

47. *El sol en virgo...*, p. sn.



La estatua de Astrea, como se veneró en la tierra, con resplandores de oro: y en la parte superior la misma Astrea colocada en la faxa del zodiaco, que es el signo de Virgo, tambien con resplandores: y este epigrafe: Tempora... aurati bis radij cingunt. Virg. Æn. 12. v. 163. es todo el emblema, y su explicación este.

Fig. 10. Emblema de Astrea a Sebastián de Aparicio, AHPSEM-BX4705 A6.556.5 1791, AHPSEM

BIBLIOGRAFÍA

- Actas de Cabildo*, Libro 17, AHCM.
- AGUADO, LEONARDO: *Vida del beato Sebastián de Aparicio*, Secretaría del Arzobispado de México, Ciudad de México, 1947.
- Ayuntamiento, Patronato, 3604, exp. 22, AHCM.
- BÁEZ HERNÁNDEZ, MONSERRAT ANDREA: *De los despojos corporales a la reliquia y su imagen: el caso angelopolitano del beato Sebastián de Aparicio*, Ciudad de México: Tesis de Maestría en Historia del Arte – UNAM, 2017.
- : «El proceso apostólico de Sebastián de Aparicio patrono no jurado de la ciudad de los Ángeles», *Cuextlaxcoapan Revista del Centro Histórico de la ciudad de Puebla*, año 4, n. 14, verano 2018, pp. 16-21.
- BAÑOS DE VELASCO, JUAN: *L'Aneno Seneca...*, Madrid: Impreso por Mateo de Espinoza y Arteaga, 1670.
- BORJA, JUAN DE: *Empresas Morales...*, Bruselas: Impreso por Francisco Foppens, 1680.
- Breve relación de las funciones...*, Ciudad de México, Imprenta de Felipe de Zúñiga y Ontiveros, 1790.
- CARMONA, JOSEPH: *Panegírico sagrado del B. Sebastián de Aparicio...*, Puebla de los Ángeles: Oficina del Real Seminario Palafoxiano, 1792.
- CHIVA BELTRÁN, JUAN: *El triunfo del virrey. Glorias novohispanas: origen, apogeo y ocaso de la entrada virreinal*, Castellón de la Plana: Universitat Jaume I, 2012.
- COVARRUBIAS, SEBASTIÁN DE: *Emblemas Morales...*, Madrid: Imprenta de Luis Sánchez, 1610.
- Cuenta y razón de todo lo gastado por el padre Galindo en las fiestas de la beatificación de fray Sebastián de Aparicio realizadas en Puebla y México*, Clasificación Local: 126/1641.5, BNM.
- DORNN, FRANCISCO XAVIER: *Letanía Lauretana...*, Valencia: Imprenta de la viuda de Joseph de Orga, 1768.
- EGUIARA EGUREN, JUAN JOSÉ: *Bibliotheca mexicana...*, Ciudad de México: Ex Nova Typographia in Aedibus Athoris editioni ajusdem Bibliothecae Destinata, 1755.
- El sol en virgo...*, AHPSEM-BX4705 A6.556.5 1791, AHPSEM.
- GARONE GRANVIER, MARINA: «Imprenta y libro antiguo. Consideraciones para el estudio material de la literatura novohispana», en JESSICA C. LOCKE, ANA CASTAÑO y JORGE GUTIÉRREZ REYNA (coords.): *Historia de las literaturas en México. Siglos XVI al XVIII, Tomo 1: El primer siglo de las letras novohispanas (1519-1624)*, Ciudad de México: UNAM, 2021, pp. 3-40.
- Gazeta de México*, en: <http://www.hndm.unam.mx/index.php/es/>.
- GINZBURG, CARLO: *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*, Barcelona: Editorial Gedisa, s.a., 1999.

- ISIDORO DE SAN MIGUEL: *Paraíso cultivado...*, Nápoles: Estampería de Juan Vernuccio y Nicolas Layno, 1695.
- LIRA, SALVADOR: *Protocolos, ceremoniales y símbolos en los Actos de Real Sucesión patrocinados por la Real Audiencia de México durante la transición dinástica (1666-1725)*, Zacatecas: Tesis de Doctorado en Estudios Novohispanos-UAZ, 2020.
- : «De la alegoría a la virtud: exequias reales a Carlos III en la Nueva España», *Revista Dieciocho*, número 44, fall 2, 2021, pp. 279- 308.
- LIRA, SALVADOR Y TERÁN ELIZONDO, MARÍA ISABEL: «*Non fecit taliter omni nationi*: los emblemas de la identidad criolla novohispana en expresiones de lealtad a la monarquía de los Austrias menores», en JOSÉ JULIO GARCÍA ARRANZ Y PEDRO GERMANO LEAL (eds.): *Jeroglíficos en la Edad Moderna. Nuevas aproximaciones a un fenómeno intercultural*, Coruña: SIELAE, 2020, pp. 331-368.
- : «Las juras a Carlos IV en la Nueva España y el proyecto de Ignacio de Castera», en prensa, 2021.
- LIRA URANDAY, FÁTIMA DE: *Estudio de la versión de las Letanías lauretanas de Francisco Xavier Dornn por Francisco Rafael Larrañaga, en la traducción de 1789 a Úrsula Garcez y Eguía*, Zacatecas: Tesis de Doctorado en Estudios Novohispanos (en proceso)-UAZ, 2021.
- LOCKE, JESSICA C.: *Es grande el poder de la poesía*, Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2019.
- LÓPEZ, DIEGO: *Declaración magistral de los emblemas de Alciato...*: Nájera, Imprenta de Juan de Mongastón, 1615.
- LOREA, ANTONIO DE: *David Pecador...*, Madrid: Imprenta del Reyno por Francisco Sanz, 1674.
- MARIANI, PAOLO: *Vita, e miracoli del venerabile servo di Dio fr. Sebastiano d'Apparisio...*, Roma: Marc'Antonio & Orazio Campana, 1696.
- MAZA, FRANCISCO DE LA: *Las piras funerarias en la Historia y en el Arte de México. Grabados, Litografías y Documentos del siglo XVI al XIX*, Ciudad de México: UNAM-Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, 1946
- MEDINA, BALTASAR DE: *Crónica de la Santa Provincia de San Diego...*, Ciudad de México: Juan de Ribera Impresor, 1682.
- «Memoria de los diseños por algunos pintores...», 1623, Clasificación 124/1623.4, BNM.
- MÍNGUEZ, VÍCTOR: *Los reyes distantes: imágenes del poder en el México virreinal*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 1995.
- : *Los reyes solares: Iconografía astral de la monarquía hispánica*, Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 2001
- MÍNGUEZ, VÍCTOR; JUAN CHIVA BELTRÁN; PABLO GONZÁLEZ TORNEL Y INMACULADA RODRÍGUEZ MOYA (coords.): *La fiesta barroca. Los virreinos americanos (1560-1808)*, Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2012

- MORA, AGUSTÍN DE: *El sol eclipsado...*, Ciudad de México: Imprenta de Guillena Carrascoso, 1701.
- Obras de elocuencia y poesía premiadas por la Real Universidad de México...*, Ciudad de México: Imprenta de Felipe de Zúñiga y Ontiveros, 1791.
- PLANCARTE, FRAY JOSEPH: *Rezo devoto...*, Ciudad de México: Imprenta de Mariano Zúñiga y Ontiveros, 1925.
- PLUMBENSI, NICOLÁS: *Opusculum vitae...*, Roma: Ex Oficina Reverendae Camerae Apostolicae, 1696.
- QUINTELA, AGUSTÍN DE: *La sencillez...*, Ciudad de México: Imprenta de Mariano Joseph de Zúñiga y Ontiveros, 1791.
- RAGON, PIERRE, «Sebastián de Aparicio: un santo mediterráneo en el altiplano mexicano», *Estudios de Historia Novohispana*, año 36, volumen 60, enero-junio 2019, pp. 17-45.
- Reales exequias celebradas en la santa iglesia catedral...*, Ciudad de México: Imprenta de Felipe de Zúñiga y Ontiveros, 1790.
- REDELIO, A. C.: *Elogia Mariana...*, Augsburg: Martino Engelbrecht Chalco-grapho, 1732.
- RIPA, CESARE: *Iconología II*, Madrid: Akal Ediciones, 1996.
- SAAVEDRA DE FAJARDO, DIEGO: *Idea de un Príncipe Político Cristiano...*, Amberes: Casa de Ieronimo y Iuan Bapt. Verdussen, 1655.
- SALAZAR ANDREU, JUAN PABLO: «Algunos aspectos políticos y jurídicos del obispo de Puebla Salvador Biempica y Sotomayor (1790-1802)», *Anuario Mexicano de Historia del Derecho*, vol. XVII, 2005, p. 83-96.
- SARIÑANA, ISIDRO DE: *Llanto del Occidente...*, Ciudad de México: Imprenta de la Viuda de Calderón, 1666.
- SOTO, HERNANDO DE: *Emblemas moralizados...*, Madrid: Imprenta de los herederos de Juan Íñiguez de Lequerica, 1599.
- TERÁN ELIZONDO, MARÍA ISABEL: *Orígenes de la crítica literaria en México: La polémica entre Alzate y Larrañaga*, Ciudad de México: UAZ- I Colegio de Michoacán, 2001.
- : *Dos poetas admiradores de Virgilio. La obra literaria de Bruno Francisco y José Rafael Larrañaga*, Ciudad de México: Factoría Ediciones - UAZ - La Serpiente Emplumada, 2021.
- The life of the blessed Sebastian of Apparizio...*, London: Thomas Richardson and Son, 1848.
- TRUJILLO DIOSDADO, JOSÉ MANUEL: *Ritual político y emblemática novohispana. Representaciones del héroe en la entrada triunfal virreinal*, Querétaro: Tesis de Maestría en Estudios Históricos, UAQ, 2017.
- VILLERÍAS, JOSÉ DE: *El llanto de las estrellas...*, Ciudad de México: Imprenta de Joseph Bernardo de Hogal, 1725
- XIMÉNEZ, MATEO: *Compendio della vita del Beato Sebastiano D'Apparizio...*, Roma: Stamperia Salomoni, 1789.

*VIRTUS CORONATA EX AUGUSTISSIMA
ET SERENISSIMA DOMO AUSTRIACA ET
HISPANA.* EL RETRATO ECUESTRE COMO
SÍMBOLO DE LA CASA DE AUSTRIA*

„*VIRTUS CORONATA EX AUGUSTISSIMA
ET SERENISSIMA DOMO AUSTRIACA
ET HISPANA*“.** *DAS REITERPORTRÄT
ALS HERRSCHAFTSZEICHEN DER HABSBURGER*

*VIRTUS CORONATA EX AUGUSTISSIMA
ET SERENISSIMA DOMO AUSTRIACA ET HISPANA.
THE EQUESTRIAN PORTRAIT AS A SYMBOL
OF THE HOUSE OF HABSBURG*

FRIEDRICH POLLEROß
Universität Wien

Recibido: 23/09/2021 Evaluado: 03/12/2021 Aprobado: 10/01/2022

RESUMEN: El trabajo ofrece una visión sobre el uso de los retratos ecuestres en el contexto de la representación de ambas líneas de la Casa de Austria. Hay muchos estudios sobre el retrato ecuestre de los reyes españoles en el siglo XVII, pero pocos se ocupan del fenómeno en la corte de la rama austriaca de la familia. En efecto, ya existía una escultura ecuestre de Rodolfo I en la catedral de Estrasburgo, y el monumento

* Versión abreviada en latín del título del libro del jesuita Juan Eusebio Nieremberg, publicado originalmente en 1643 en Madrid en castellano y del cual apareció en 1675 en Viena una traducción al alemán.

** Verkürzte Version des lateinischen Titels des Buches des Jesuiten Juan Eusebio Nieremberg, das ursprünglich 1643 in Madrid in spanischer Sprache und 1675 in Wien in lateinischer Übersetzung erschienen ist.

ecuestre del archiduque Leopoldo V sobre un caballo levantado en Innsbruck era anterior a la escultura de Felipe IV en Madrid. Con la ayuda de algunas fuentes icónicas poco utilizadas en este contexto se ha podido subrayar la función de los retratos ecuestres en el Salón de los Espejos del Alcázar y en el Salón de Reinos del palacio del Buen Retiro como Salas de Virtudes Principescas y como espejo principesco para el Infante. También parece posible que el rey Fernando III y su cuñado el rey Felipe IV tras el triunfo en la batalla de Nördlingen tuvieran la idea de una estrategia común de representación para la Casa de Austria, y que Pedro Pablo Rubens tuviera algún papel en ello.

Palabras clave: Retrato ecuestre, Alcázar, Buen Retiro, Peter Paul Rubens, Diego Velázquez

ZUSAMMENFASSUNG: Der Aufsatz bietet einen Überblick über die Verwendung des Reiterporträts im Rahmen der Repräsentation der Casa de Austria. Zwar wurde bereits viel über Reiterbildnisse der spanischen Könige des 17. Jahrhunderts, insbesondere jene von Diego Velázquez publiziert. Aber der Zusammenhang mit der Tradition dieses Typus bei der österreichischen Linie der Habsburger wurde bisher kaum beleuchtet. So gab es bereits eine Reiterstatue von Rudolph I. am Straßburger Münster, und auch das bronzene Reiterstandbild des Erzherzog Leopold V. auf steigendem Pferd in Innsbruck ging jenem von Philipp IV. in Madrid voraus. Aufgrund der Einbeziehung von einigen in diesem Zusammenhang bisher kaum beachteten Bildquellen wird die Rolle der Portraitserien im Salón de los Espejos des Alcázar und im Salón de Reinos des Buen Retiro als Fürstenspiegel für die Infanten betont. Außerdem scheint es naheliegend, dass König Ferdinand III. und sein Schwager König Philipp IV. nach dem Triumph von Nördlingen eine gemeinsame ikonologische Strategie der Casa de Austria verfolgten, und auch Peter Paul Rubens darauf einen Einfluss gehabt haben könnte.

Schlüsselwörter: Reiterporträt, Alcázar, Buen Retiro, Peter Paul Rubens, Diego Velázquez

ABSTRACT: The paper offers an overlook about the use of equestrian portraits in the context of the representation of both lines of the Casa de Austria. There are many studies about the equestrian portrait of the Spanish kings in the 17th century, but few look after the pheno-

men at the court of the Austrian branch of the family. Indeed, there was already an equestrian sculpture of Rudolph I at the cathedral of Strasbourg, and the equestrian monument of Archduke Leopold V on a rising horse in Innsbruck was earlier than the sculpture of Philippe IV in Madrid. With the help of some in this context not very used iconic sources it was possible to underline the function of the equestrian portraits in the Salón de los Espejos of the Alcázar and in the Salón de Reinos of the Buen Retiro palace as Halls of Princely Virtues and as a prince mirror for the Infant. It seems also possible that King Ferdinand III and his brother-in-law King Philippe IV had the idea of a common strategy of representation for the Casa de Austria after the triumph in the battle of Nördlingen, and that Peter Paul Rubens played some part in it.

Key words: Equestrian portrait, Alcázar, Buen Retiro, Peter Paul Rubens, Diego Velázquez

Desde que fuera proclamado Emperador Romano en Trento en 1508, Maximiliano I venía trayéndose la idea de una estatua ecuestre que tomara como modelo la de Marco Aurelio sobre el Capitolio de Roma. El monumento, diseñado por Hans Burgkmaier «El Viejo», según la apreciación del humanista Konrad Peutinger, combinaba la antigua representación de la Gloria, con la función de representar al donante y a la *memoriae* cristiana.¹ El *epitaphium* fue levantado en un coro que financió Maximiliano para la Basílica de San Ulrico y Santa Afra en Augsburgo. La ejecución se le confió a Gregor Erhart, aunque el monumento quedaría inconcluso.² Al Habsburgo no solamente se le señala en la inscripción como *Imperator Caesar*, sino que además se le representa tanto con la corona imperial como con el orbe, lo que hace referencia al monumento imperial romano. Por otra parte, la espada en alto hace alusión a la porfía de Maximiliano como Protector de la Cristiandad.

Lo más importante del monumento ecuestre augsburgués se dice en el *Fuggerschen Ehrenspiegel (Espéculo de Honores de Fugger)* de Clemens Jäger,

1. Acerca de este género artístico, v. JOACHIM POESCHKE, THOMAS WEIGEL, BRITTA KUSCH-ARNHOLD (coords.): *Reiter-standbilder von der Antike bis zum Klassizismus (Praemium Virtutis III)*, Münster: Rhema, 2008; ULRICH KELLER: «Reiterstandbild» (art.), en UWE FLECKER, MARTIN WARNKE, HENDRIK ZIEGLER (eds.): *Politische Ikonographie. Ein Hand -buch*, Múnich: C.H. Beck, 2014, vol. 2, 2ª ed., pp. 301-307. El texto ha sido traducido por Christian Blanco Fernández.

2. EVA MICHEL, MARIA LUISE STERNATH (coords.): *Kaiser Maximilian I. und die Kunst der Dürerzeit*, Múnich: Prestel, 2012, pp. 348-355 (cat. exp.); HEIDRUN LANGE-KRACH (ed.): *Maximilian I. 1459-1519. Kaiser, Ritter, Bürger zu Augsburg*, Regensburg: Schnell & Steiner, 2019, (cat. exp.), pp. 296-297.

de mediados del siglo XVI. Y dado que además en esta obra se habla de un monumento ecuestre a Rodolfo I (Fig. 1), quizá también pueda suponerse que esta estatua con una espada levantada inspirara a Maximiliano I. Los ciudadanos de Estrasburgo la habían erigido en su honor sobre la Plaza del Mercado de la ciudad como agradecimiento por el apoyo en la lucha contra el obispo en favor de las libertades de la ciudad: «Rodolfo y los Habsburgo [!] género de una eterna memoria, un bello epitafio, a saber, un gran caballo en alza, sobre él un escudado rey con una desenvainada y levantada espada» y la inscripción reza: «Rudolpho Victorioso Comiti in Habsburg. s.p.q. Argentiniens. Praefect. Strenno, Statuam hanc Equest. pp. M.CCLXVI».³

La versión impresa de esta obra en nombre del emperador Leopoldo I publicada en 1668 también añade que el monumento no solo se había remontado a la tradición de los monumentos romanos, sino que además «auspiciaba» la majestad imperial de Rodolfo I y sus descendientes:

Los ciudadanos de Estrasburgo/que con su memoria y ejemplo a los descendientes muestra su agradecimiento/luego de cuatro años/“Rudolpho” como su salvador y protector/una obra de honor o “Statuam” en su ciudad han erigido/a saber, la imagen coronada de un jinete a caballo/con una espada desenvainada/tallada en piedra/y con ella una firma [...]. Esto no tiene la fama del héroe/cuando está tallado en piedra:/el mármol puede aplastar el tiempo/ Las piedras no permanecen para siempre./Rodolfo tiene una columna de honor para sí mismo:/porque la Casa de Habsburgo [*Ostenhaus*] aún deja ver su virtud. En esta pieza, la loable corte y la ciudadanía de Estrasburgo han imitado a los romanos/ que solían dedicar públicamente tales estatuas, ecuestres o columnas de jinetes, a sus merecidos señores de la guerra: sobre los cuales puede leerse de Lazio y Rosino. Pero al honrar a nuestro *Rudolphum* a la moda romana/con ignorancia, por así decirlo, establecieron un presagio/ que la corona romana algún día la heredaría él y sus descendientes.⁴

3. El «Ehrensiegel des Hauses Österreich» se encuentra en la Biblioteca Estatal de Baviera (BSB), Clm. 895, folio 97v.

4. El texto original en alemán: «Die Burger zu Straßburg/ damit sie ein gedächtniß und beyspiel der dankbarkeit den Nachkommen hinterliessen/ liessen vier Jahre hernach/ ‚Rudolpho‘ als ihrem Erlöser und Schutzherrn/ ein Ehrenbild oder ‚Statuam‘ in ihrer Stadt aufrichten/ nämlich die gekrönte Bildniß eines Ritters zu Pferd/ mit gezuck -tem Schwert/ aus Stein gehauen/ samt einer Unterschrift [...], Diß hält nicht der Helden Ruhm/ wann er steht in Stein gehauen:/ Marmor kan die Zeit zermalmen/ Steine stehn ewig nicht./ Rudolf eine Ehrenseule ihm hat selber zugericht:/ weil sein ewigs Ostenhaus seine Tugend noch lässt schauen. In diesem stuck haben der löbliche Raht und Bürgerschaft zu Straßburg den Römern nachgeahmet/ welche ihren wolverdienten Kriegsfürsten dergleichen Statuas Equestres oder Ritterseulen öffentlich zu widmen pflegten: wovon beym Lazio und Rosino zu lesen ist. Sie haben aber auch dadurch/ indem sie unsern Rudolphum auf Römisch geehret/ unwissend gleichsam ein Vorzeichen aufgestellt/ daß die Römische Kron dermaleinst auf ihn und seine Nachkommen erben würde» (N. del T.). v. SIGISMUND VON BIRKEN: *Spiegel der Ehren des Höchstlößlichen Kayser-und Königlichen Ertzhauses Österreich* [...], Nüremberg: Michael und Johann Friedrich Endter, 1668, pp. 62-64.



Fig. 1. Monumento ecuestre del emperador Rodolfo I en Strasburgo de 1263 o 1266, Philipp Kilian, (?), grabado en cobre, en: *op. cit.*, Sigismund von Birken, Colección Friedrich Polleroß

Ambas líneas familiares ya se habían remitido a esta forma de representación a principios del siglo XVII. Sin embargo, se trata de esculturas monumentales que no se erigieron en una plaza pública, sino en un jardín residencial. Son los casos del monumento al archiduque Leopoldo I de Caspar de Gras en Innsbruck, empezado en 1625 (Fig. 2)⁵ y no pudiendo acabarse debido a la temprana muerte del donante, y la escultura ecuestre a Felipe III que llevaron a cabo Giambologna y Pietro Tacca en 1606-1616 en el Real Jardín de la Casa de Campo.⁶ En 1634-1640 y siguiendo la pintura de Velázquez, apareció el monumento al rey Felipe IV de Tacca en el Palacio del Jardín del Buen Retiro que es, al contrario que el monumento ecuestre insbriqués que no le hace a esta justicia alguna, la primera estatua con la dificultosa representación técnica de un caballo en alza (Fig. 3).⁷ Por otra parte, es un hecho digno de mención, que tanto el soberano tirolés, que luchaba en España contra los protestantes, como el rey español, fueran retratados como mariscales de campo y con vestimenta militar y el bastón de mando.

Luego de los monumentos tridimensionales y sus diversos focos de influencia políticos y artísticos⁸ que han recibido tanta atención en la investigación, como las pinturas españolas de este tipo,⁹ se ofrecerá aquí una descripción comparativa del uso de este en las cortes de Viena y de Madrid, y la

5. WALTER LIEDTKE: *The Royal Horse and Rider. Painting, Sculpture and Horsemanship 1500-1800*, Nueva York: Abaris Books, 1989, pp. 212-213, il. 76; Artur ROSENAUER (ed.): *Spätmittelalter und Renaissance (Geschichte der bildenden Kunst in Österreich 3)*, Múnich: Prestel 2003, p. 393, NC 186 (Cornelia Plieger); Thomas KUSTER: *Hoch zu Ross. Das Reiterstandbild Erzherzog Leopolds V.* cat. exp. Innsbruck, Viena: Kunsthistorisches Museum 2020.

6. KATHARINE WATSON: *Pietro Tacca. Successore to Giovanni Bologna*, Londres: Garland Publishing, 1983, pp. 226-260; FRANCA FALLETTI (ed.): *Pietro Tacca. Carrara, la Toscana, le grandi corti europee*, Carrara: Mandragora, 2007, pp. 54-73 y NC 18 (cat. exp.). Acerca de la procedencia artística y política de la tradición del monumento, véase: JESSICA MACK-ANDRICK: *Pietro Tacca. Hofbildhauer der Medici (1577-1640). Politische Funktion und Ikonographie des frühabsolutistischen Herrscherdenkmals unter den Großherzögen Ferdinando I., Cosimo II. und Ferdinando II.*, Weimar: VDG, 2005.

7. KARIN HELLWAG-KONKERTH: *La estatua ecuestre de Felipe IV de Pietro Tacca y la fachada del Alcázar de Madrid*, Madrid: Archivo Español de Arte n.º 250, 1990, pp. 233-241; JOSÉ MANUEL MATILLA: *El Caballo de Bronce. La estatua de Felipe IV. Arte y técnica al servicio de la Monarquía*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1997; DIMITRIOS ZIKAS: «*Ars sine scientia nihil est*». *Il contributo di Pietro Tacca al bronzo italiano* (cap.), en *op. cit.*, FALLETTI, pp. 54-73. DIANE H. BODART: *Pouvoirs du portrait sous les Habsbourg d'Espagne*, París: CTHS/ INHA, 2011, pp. 414-418.

8. Para un vistazo a los géneros en relación con las influencias en los medios, v.: *op. cit.*, LIEDTKE; LARS OLOF LARSON: *Antonio Tempesta und das Reiterporträt im 17. Jahrhundert eine typologische Studie. In Wege nach Süden. Wege nach Norden. Aufsätze zu Kunst und Architektur. Als Festgabe zum 60. Geburtstag hg. von Adrian von Buttlar, Ulrich Kuder und Hans-Dieter Nägelke*, Kiel: Ludwig, 1998, pp. 26-35; VÍCTOR MÍNGUEZ, INMACULADA RODRÍGUEZ MOYA: *Napoleón y el espejo de la antigüedad. Arqueología de las imágenes del poder*, Valencia: Universidad de Valencia, 2014, pp. 71-88 («Imperator ecuestre»).

9. Acerca del retrato ecuestre español, WALTER A. LIEDTKE, JOHN F. MOFFITT: «Velázquez, Olivares, and the baroque equestrian portrait» (art.), en vv.AA.: *The Burlington Magazine*, n.º CXXIII, 1981, n.º 942, pp. 528-537; JOHN F. MOFFITT: «Velázquez y el significado del retrato ecuestre barroco» (art.), en vv. AA.: *Goya*, n.º 202, 1988, pp. 207-215; MIGUEL MORÁN TURINA, FERNANDO CHECA, JONATHAN BROWN: *El Palacio del Buen Retiro y el nuevo Museo del Prado* Madrid, 2000, pp. 63-87; VÍCTOR MÍNGUEZ: *La invención de Carlos II. Apoteosis simbólica de la Casa de Austria*, Madrid: CEEH, 2013, 193-216 («El rey cabalga y gobierna»).

ideología que hay detrás de ellos.¹⁰ Un condicionante de ambos géneros es el interés hipológico, característico del linaje español y austriaco, y el entusiasmo por la Escuela Española de Equitación.¹¹ Esto ya quedó de manifiesto en 1581 en el primer ilustrado *Catálogo de Colección* de los Habsburgo: Juan de Austria, el hijo ilegítimo de Carlos V, hizo que Jan van der Straet grabara a cobre una serie de grabados de sus caballos más valiosos.¹² Y los retratos de Velázquez y Alonso Cano muestran explícitamente a Felipe IV, y sobre todo a su hijo Baltasar Carlos, en la Escuela de Equitación haciendo la llamada *corveta* o *levade*, una maniobra particularmente difícil en el arte de la equitación, ya que el caballo en alza solo puede ser domado con una mano.¹³ Así se utilizaba, entre otras cosas, aquella antigua metáfora de que «un buen gobernante sabe dirigir bien tanto a su caballo como a su pueblo», formulada en 1623 por el jurista Jerónimo de Cevallos en su tratado *Arte real para el buen gobierno de los reyes y príncipes y de sus vasallos, expressis verbis*, con referencia a Valerius Maximus: «El reynar, señor, es como domar un cavallo desbocado, y feroz' que sino se rige con prudencia, y arte, derribará al que subiere en el. *Qui regnum adipiscitur simile est ei, qui equum habet indomitum, à quo nisi cum arte et perittà noverit, tergo eius insidere* (Val. Max. lib. 7)». ¹⁴

10. Para un pequeño vistazo de las estatuas ecuestres y de las estatuillas de corte en Madrid, Viena y París, JESÚS SÁENZ DE MIERA: «Sobre los géneros artísticos y la representación del poder» (art.), en FERNANDO CHECA CREMADES (ed.): *Cortes del Barroco. De Bernini y Velázquez a Luca Giordano*, Madrid: SEACEX, 2003, pp. 216-223 (cat. exp.). Un primer resumen de esta contribución está en: FRIEDRICH POLLEROB: «"Theatro della Gloria Austriaca". Das Reiterporträt als Herrschaftszeichen der Casa de Austria» (art.), en ALEXANDRA MERLE, ÉRIC LEROY DU CARDONNOY (eds.): *Les Habsbourg en Europe. Circulations, échanges, regards croisés*, pp. 79-92, Figs. 1-29.

11. ELISABETH GÜRTLER, ARMIN BASCHE, RENÉ VAN BAKEL: *450 Jahre Spanische Hofreitschule: 450 Years Spanish Riding School*. Baden: Edition Lammerhuber 2015; *Rubens, Velázquez, and the Spanish Riding School* (cap.), en *op. cit.*, LIEDTKE, pp. 18-35.

12. *op. cit.*, LIEDTKE, pp. 192-193; MARJOLEIN LEESBERG, HUIGEN LEEFLANG: *Johannes Stradanus. Part III (The New Hollstein. Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450-1750)*, Amsterdam: Sound & Vision, 2008, pp. 232-277, NC 527-566. Ya se han tratado las posibles influencias de Velázquez y estos grabados en SABINA DE CAVI: «Nuove fonti per l'iconografia equestre del Salón de los Reinos di Velázquez al Buen Retiro (1628-1634/35)» (art.), en *Locvs amoenvs*, n° 11, 2011/2012, pp. 129-149, esp. 136-137.

13. MARTIN WARNKE: *Das Reiterbildnis des Baltasar Carlos von Velázquez* (cap.), en KURT BADT, MARTIN GOSEBRUCH (eds.): *Amici amico*, Múnich: Fink, 1968, pp. 217-227; DAWSON W. CARR: *Painting and Reality: The Art and Life of Velázquez* (art.) en: DAWSON W. CARR, XAVIER BRAY, JOHN H. ELLIOT, LARRY KEITH, JAVIER PORTÚS: *Velázquez*, London: Yale University Press 2006, pp. 26-53, 38, esp. 76-179, NC 25, 182-185, 27 (cat. exp.).

14. JERÓNIMO DE CEVALLOS: *Arte real para del buen gobierno de los Reyes, y Principes, y de sus vasallos*. Toledo: Imprenta de Jerónimo de Cevallos, 1623, fol. 96r.



Fig. 2. *Estatua ecuestre del Archiduque Leopoldo*, Caspar Gras, circa 1625, Innsbruck, Lepoldsbrunnen



Fig. 3. *Estatua ecuestre del rey Felipe IV*, Pietro Tacca, circa 1635; Madrid, Plaza de Oriente

El cuadro de Tiziano del emperador Carlos V en la batalla de Mühlberg en 1548 es un buen punto de partida en un sentido artístico e ideológico (Fig. 4).¹⁵ Incluso si permite una variedad de interpretaciones iconográficas desde *Miles Christi* hasta la *Profectio Augusti*, y desde César hasta Constantino o quizás, mejor dicho, si se relaciona intencionadamente,¹⁶ el *typus* se mantiene en la tradición del monumento ecuestre de Marco Aurelio en el Capitolio, que durante mucho tiempo ha sido considerado un monumento del que fuera el primer emperador cristiano Constantino. La pintura sirvió como recordatorio de la victoria imperial sobre la Liga Protestante de Schmalkalden. En consecuencia, el gobernante aparece no solo con la armadura que usó durante la batalla del 24 de abril de 1547,¹⁷ sino también con la banda carmesí de los católicos. En la opinión de Pietro Aretino, el papel de Carlos V como defensor de la fe católica debería haberse visualizado con mayor claridad. El poeta propuso pintar sobre el gobernante las personificaciones de la Religión con un cáliz y una cruz, y de la Fama con una trompeta y un globo terráqueo: «la Religión y la Fama, una con la cruz y el cáliz en mano, que le muestra el cielo, y la otra con las alas y la trompeta, que le ofrece el mundo».¹⁸

Que el *typus* encarnaba tanto una imagen española como una imperial en el contexto de los Habsburgo, puede ser probado por algunos grabados. Cuando el veneciano Domenico de Franceschi creó una *vera efigie* para el príncipe heredero Felipe II hacia 1555, el *filio di Carlo Quinto Imperatore* no solo fue retratado a caballo, sino también con el águila bicéfala como signo de la descendencia imperial.¹⁹

15. FERNANDO CHECA: *Tiziano y la monarquía hispanica. Usos y funciones de la pintura veneciana en España (siglos XVI y XVII)*, Madrid: Nerea, 1994, pp. 35-51; *La Restauración de El emperador Carlos V a caballo en Mühlberg de Tiziano*, cat. exp. Madrid: Museo del Prado 2001; *op. cit.*, BODART, pp. 255-260.

16. JÖRG OBERHAIDACHER: *Zu Tizians Reiterbildnis Karls V. Eine Untersuchung seiner Beziehungen zum Georgs-thema* (cap.), en *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, n.º 78, 1982, pp. 69-90; JOHN F. MOFFITT: *The Forgotten Role of a „Determined Christian Knight“ in Titian's Depiction of „Charles V, Equestrian, at Mühlberg“* (art.), en *Gazette des Beaux Arts*, n.º 137, 2001, pp. 37-52.

17. ÁLVARO SOLER DEL CAMPO (ed.): *El arte del poder. La Real Armería y el retrato del corte*, Madrid: SEACEX, 2010, pp. 138-141, NC 15, 16 (cat. exp.).

18. Texto original en italiano: «*la Religione e la Fama, l'uno con la croce e il calice in mano, che gli mostrasse il cielo, e l'altra con le ali e le trombe, che gli offerisse il mondo*» (N. del T.). Carta, n.º CDXII de abril de 1548, en FIDENZIO FERTILE (ed.): *Lettere sull'arte di Pietro Aretino, (1543-1555)*, Milán: Edizioni del Milione, 1957, p. 212 (2.º vol.); HAROLD E. WETHEY: *The Paintings of Titian. II. The Portraits*, Londres: Phaidon, 1971, pp. 87-90, n.º 21; *op. cit.*, CHECA, p. 42.

19. *op. cit.*, POLLEROß, Tabla XIV.



Fig. 4. *Carlos V en la Batalla de Mühlberg*, Tiziano, 1548, óleo s. lienzo, Madrid, Museo Nacional del Prado

En 1604, en la ciudad imperial de Colonia, se puso en boga la idea de que «a la forma le sigue la función» [*form follows function*], y el grabadista neerlandés Crijspin De Passe la tomó para su serie de retratos a cobre de los *Romani Imperatores Domo Austriae editi X hoc tempore postremi*. Esta era la contrapieza o la continuación de su otra serie de grabados a cobre de los Doce Emperadores Romanos que hiciera unos años atrás. En su serie de

retratos de los emperadores habsburgo, también había hecho una referencia iconográfica a los comienzos del antiguo imperio romano, pues a los diez emperadores no solo se les había representado como jinetes, sino además *all'antica*, con coronas de laurel, armaduras o edificios antiguos romanos al fondo. De estos, el retrato de Alberto I de Habsburgo es una variante de un grabado anterior de Vespasiano, y el de Alberto II, una paráfrasis del de Tiberio en la serie grabada de retratos de los emperadores romanos de Antonio Tempesta.²⁰ El título de la obra copia al del frontispicio de Hendrik Goltzius de 1586, que asimismo estaba dedicado a Rodolfo II y reemplazaba la personificación de Roma por el águila bicéfala.²¹ De hecho, desde 1594, De Passe había grabado retratos de Rodolfo II varias veces y también copiado el conocido retrato ecuestre de la serie imperial de Egidio Sadeler según Adriaen De Vries.²² Tanto las numerosas alegorías relievadas en bronce de este último y una pintura de Bartholomeus Spranger y Hans von Aachen,²³ el retrato ecuestre del emperador realizado por el grabadista de Rodolfo II a gran formato, pretendía aludir a las victorias de aquel sobre los turcos a través de una inusual lanza, que toma como referencia directa del retrato ecuestre de Carlos I (Fig. 5).²⁴ Este grabado y, sobre todo, el monumento ecuestre a Rodolfo II de 63 cm. de altura de Giambologna (1595 circa),²⁵ demuestra que los Habsburgo recurrían a esta iconografía como signo de su dignidad imperial, plasmándola artísticamente a través del característico arte del grabado y las piezas de cámara de arte.²⁶

20. ECKHARD LEUSCHNER: *Antonio Tempesta (= The illustrated Bartsch 35/ 2)*, Nueva York, NY: Abaris Books, 2007.

21. K. G. BOON, J. VERBEECK: *Van Ostade–De Passe (Hollstein XV)*, Amsterdam: Hertzberger, 1964, pp. 217-218, NC 655-666; MILAN PELC: «Illustrium Imagines. Das Porträtbuch der Renaissance» (art.), en *Studies in Medieval and Reformation Thought LXXXVIII*, Leiden: Brill, 2002, p. 105, NC 122.

22. ILIJA VELDMAN: «Crispijn de Passe's Representations of Emperor Rudolf II» (art.), en LUBOMÍR KONEČNÝ, LUBOMÍR SLAVIČEK (eds.): *Libellus Amicorum Beket Bukovinská*, Praga: Artefactum, 2013, pp. 136-155, esp. 136-155.

23. KARL VOCELKA: «Die politische Propaganda Kaiser Rudolfs II. (1576-1612)», en *Veröffentlichungen der Kommission für die Geschichte Österreichs*, vol. IX, Viena: pp. 219-299 («Die Zeit des Langen Türkenkrieges»); LARS OLOF LARSON: *Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Kaiser Rudolfs II*, Viena: Lucas 1988, pp. 87, 102-104, 163, 182-183, NC 58 (1º vol), NC 548-550, 676 2º vol.; VV.AA.: *Praga magica 1600*, Dijon: Dijon, 2002, NC 29 (cat. exp.); CLAUDIA REICHL-HAM: *Der „Lange Türkenkrieg“ Rudolfs II. und seine Rezeption im Heeresgeschichtlichen Museum* (art.), en *Viribus Unitis. Jahresbericht*, Viena, 2008, pp. 11-34, esp. pp. 7-22.

24. ALENA VOLRÁBOVÁ, BLANKA KUBÍKOVÁ (eds.): *Rudolf II. a mistři grafické 'ho umění*, Praga: Národní Galerie v Praze, 2012, pp. 20-21, NC 1/3 (cat. exp.).

25. *op. cit.*, LARSSON, p. 139, NC 46.

26. ECKHARD LEUSCHNER: «Roman Virtue, Dynastic Succession and the Re-Use of Images: Constructing Authority in Sixteenth & Seventeenth-Century Portraiture» (art.), en *Studia Rudolphina*, nº 6, 2006, pp. 5-25, 19-21; FRIEDRICH POLLEROß: «Kaiserliche Schatz- und Kunstkammer». *Die habsburgischen Sammlungen und ihre Öffentlichkeit im 17. Jahrhundert* (cap.), en SABINE HAAG, FRANZ KIRCHWEGER, PAULUS RAINER (eds.): *Das Haus Habsburg und die Welt der fürstlichen Kunstkammern im 16. und 17. Jahrhundert*, Viena: Holzhausen, 2016, pp. 255-295, esp. 255-262.



Fig. 5. *Retrato ecuestre del emperador Rodolfo II*, Edigio Sadeler según Adriaen de Vries, circa 1603/4, Colección Friedrich Polleroß

Empero, el retrato ecuestre (con el caballo sobre dos patas) no solamente alude a una raíz española y romana, sino también, explícitamente, como se ha mencionado anteriormente, a una tradición imperial habsburga, como el monumento al rey Rodolfo I en Estrasburgo, que se describe en el *Espéculo*

de Honor de la Casa de Austria de 1555. Rodolfo II y sus herederos disponían de una copia de este manuscrito, por lo que no es seguramente una casualidad que el «tipo rudolfiano» de retrato ecuestre fuera explícitamente adoptado tanto por el emperador Fernando II como por su hijo. Así produjo Lucas Kilian un grabado en cobre de gran formato del rey romano tras la victoria habsburga contra los protestantes en la Batalla de Nördlingen de 1634, como paráfrasis directa con el retrato de grabado de Rodolfo II (Fig. 6).²⁷

No obstante, Fernando III también recurrió a la segunda idea de su predecesor, esto es, a la representación de la majestad imperial por medio de estatuillas ecuestres en la cámara de arte.²⁸ Los monumentos del cuarto imperial de Rodolfo II, del archiduque Maximiliano III y del archiduque Leopoldo V eran todavía las piezas únicas²⁹ que había, por lo que, poco después de asumir el cargo de emperador, se hizo cargo del rediseño de estas, mandando hacer una serie de monumentos representativos que revalorizara el concepto rudolfiano de crear una cámara de arte imperial.³⁰ Alrededor de 1640, se le encargó a Caspar Gras la realización de estatuillas ecuestres en metal de Fernando II y Fernando III, seguidas de las de Segismundo Francisco y Leopoldo I.³¹ Así, el principio de representación de la secuencia de retratos ecuestres de series imperiales de entre 1580³² y 1640 se trasladaba deliberadamente al género de los monumentos de cámara de arte (Fig. 7). Sin embargo, al no solo porque era de la familia, sino además por la conexión artística y política con su primo, cuñado y suegro Felipe IV,³³ la idea de Fernando III de crear una serie familiar vienesa de retratos ecuestres, o podría haber tenido su inspiración en la de Madrid, o al menos haberse desarrollado al tiempo que esta, e incluso junto con ella. De hecho, se hizo una estatuilla ecuestre en bronce dorado de Felipe IV como príncipe de la corona alrededor de 1615-1620, atribuida a Pietro Tacca. No se conoce quién fue el propietario original de la obra que el Museo del Prado compró en 1952, como tampoco de qué se

27. GERD DETHLEFS: *Das Kunstwerk des Monats*, Münster: WFLM Münster, 2016: http://www.lwl.org/landesmuseum-download/kdm/archiv/2016/Ans_KdM_Mai_2016.pdf.

28. Sobre el efecto modelo a seguir de las impresiones, etc. en los retratos ecuestres de Velázquez v, *op. cit.* LARSSON, pp. 26-31.

29. Para la estatuilla ecuestre del archiduque Maximiliano III, de Hubert Gerhard, de ca 1600/05 v., GERT AMMANN (ed.): *Ruhm und Sinnlichkeit. Ruhm und Sinnlichkeit. Innsbrucker Bronzeguss 1500-1650 von Kaiser Maximilian I. bis Erzherzog Ferdinand Karl*, Innsbruck: Tiroler Landesmuseum, 1996, pp. 242-244 (exp. cat.). (Manfred Leithe-Jasper).

30. Evidentemente, se completaron los bustos de Carlos V de Leone Leoni y Rodolfo II de Adriaen de Vries a partir del busto de bronce de Fernando III von Schweiger: *op. cit.*, POLLEROß, p. 268.

31. *op. cit.*, AMMANN, pp. 300-317.

32. GABRIELE VITÁSEK: *Das Effigierivm caesarvm opvs, Kaiserreihe von 1580*, Viena: Frühneuzeit-Info, n° 11, 2000, cuaderno 2, pp. 28-49.

33. FRIEDRICH POLLEROß: «Serie, Paraphrase, Kopie: Diego Velázquez und Frans Luycx als Porträtisten der Casa de Austria» (art.), en SYLVIA FERINO-PAGDEN (ed.): *Velázquez: Anregungen, Vorschläge, Lösungen*, Viena: KHM, 2018, pp. 142-165.

trataba, de si era un borrador para una segunda estatua en Madrid, o si era «solo» un regalo diplomático y obra de cámara de arte.³⁴



Fig. 6. *El rey Fernando III de Hungría como vencedor de la Batalla de Nörlingen*, Lucas Kilian, 1634, grabado en cobre, Colección Friedrich Polleroß

34. LETICIA AZCUE BREA: «Panorama de la escultura cortesana y el coleccionismo escultórico nobiliario en la época de Felipe IV. Estado de la cuestión» (art.), en JOSÉ MARTÍNEZ MILLÁN, MANUEL RIVERO RODRÍGUEZ (ed.): *Arte, coleccionismo y sitios reales (La corte de Felipe IV (1621-1665): Reconfiguración de la Monarquía católica III/4)*, Madrid: Polifemo, 2017, pp. 2.871-3.001 (esp. 2.967-2.971), Fig. 10.



Fig. 7. Estatuillas ecuestres de los emperadores Fernando II y Fernando III y los archiduques Sigmund Franz y Fernando Carlos, Caspar Gras, circa 1640 y circa 1650 resp., Viena, Kunsthistorisches Museum, Kunstammer

Aparte de esto, tras su remodelación, el Salón Nuevo del Alcázar de Madrid –que más tarde sería conocido como Salón de los Espejos, siendo el más representativa de la residencia real española– se decoró en torno a 1625 con el retrato ecuestre de *Carlos V en la Batalla de Mühlberg*, la alegoría *Felipe II ofreciendo al cielo al infante Don Fernando* tras la Batalla de Lepanto, y la alegoría de la Contrarreforma *La Religión socorrida por España*, de Tiziano³⁵. También estaba el retrato ecuestre de Felipe IV y la pintura de *Felipe III y la Expulsión de los Moriscos*, de Velázquez³⁶. Al rey español no solo se le retrató con el prognatismo heredado de su bisabuelo sino, además –como se dice en una carta del nuncio papal fechada del 16 junio de 1625– “como un César”³⁷. Desafortunadamente, no sabemos si esta declaración de la carta dirigida al Vaticano se refería a una a comparación con Carlos V, al caballo sobre dos patas, o a la armadura *all’antica*.

35. Sobre las pinturas de Tiziano, v. *op. cit.*, CHECA, pp. 36-87.

36. STEVEN N. ORSO: *Philip IV and the Decoration of the Alcázar of Madrid*, Princeton: Princeton University Press 1986, pp. 43-60; FERNANDO CHECA (ed.): *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los Reyes de España*, Madrid: Nerea, 1994, p. 391 (cat. exp.).

37. JEANNINE BATICLE: «El retrato ecuestre del rey Felipe IV» (art.), en SVETLANA ALPERS et al.: *Velázquez*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1999, pp. 57-69 (esp. 62).



Fig. 8. *Retrato del rey Felipe IV*, Diego de Velázquez y taller según Peter Paul Rubens, circa 1645, óleo sobre lienzo, Florencia, Galleria degli Uffizi

El retrato del [entonces] monarca gobernante se reemplazó, sin embargo, por el retrato ecuestre de Felipe IV como defensor global de la Fe Católica de Peter Paul Rubens, donde se representa la personificación de la Justicia

Divina y el Furor Divino, la Fe y la Herejía, que se simboliza con la serpiente y la representación del globo (introduciéndose la alegoría barroca en el retrato del rey español). La obra solo nos ha llegado como copia (Fig 8)³⁸. Intencionadamente o no, se fijó en la iconografía de Aretino para este retrato de Carlos V.³⁹ Y fue probablemente el maestro flamenco quien pintara en 1625 con la Galería Medici de París un «incunable» barroco de una obra política de arte total [*Gesamtkunswerk*],⁴⁰ además de la serie de tapices *El Triunfo de la Eucaristía* (una glorificación del emperador Fernando II y del rey Felipe IV como defensores de la Fe Católica en la Guerra de los Treinta Años).⁴¹ Quizá Rubens tenía ya de antes esta idea en mente tras su regreso a Amberes, a saber, no solo intercambiar el retrato de Felipe IV, sino además colgar su copia del retrato de Felipe II sobre la Batalla de San Quintín (tomando como modelo el de Carlos V en el Tapiz de Túnez de Jan Cornelis Vermeyen),⁴² en lugar de la «ofrenda real» de Tiziano, y otro retrato ecuestre del Infante Cardenal Fernando de Austria como vencedor de los protestantes;⁴³ organi-

38. FRANCES HUEMER: *Portraits I. Corpus Rubenianum Ludwig Burchard XIX*, Bruselas: Arcade, 1977, pp. 150-154, NC 30; LARRY L. LIGO: «Two Seventeenth-century Poems which link Rubens' Equestrian Portrait of Philip IV to Titian's Equestrian Portrait of Charles V» (art.), en *Gazette des Beaux-Arts*, n.º 112, 1970, pp. 345-354; MARY CRAWFORD VOLK: «Rubens in Madrid and the decoration of the Salón Nuevo in the Palace» (art.), en *The Burlington Magazine*, n.º CXXII, 1980, n.º 924, pp. 168-180; ALEJANDRO VERGARA: *Rubens and his Spanish Patrons*, New York, Cambridge University Press, 1999, pp. 67-75; GARÍN LLOMBART, SALVADOR SALORT PONS: *Velázquez*, Milán: Electa, 2010, pp. 232-237; JOSÉ LÓPEZ-REY, ODILE DELENDA: *Velázquez. Das vollständige Werk*, Colonia: Taschen, 2014, p. 374, NC 96; SABINE HAAG (ed.): *Velázquez*, Múnich: Hirmer, 2014, NC 24 (Javier Portús Pérez) (cat. exp.), DOMINIQUE JACQUOT: *Rubens. Portraits princiers*, París: Réunion des Musées Nationaux, 2017, pp. 126-127, NC 21 (cat. exp.).

39. En 2001 expresó Falomir una opinión similar: MIGUEL FALOMIR FAUS: «Tiziano, el Aretino y las "alas de la hipérbole". Adulación y alegoría en el retrato de los siglos XVI y XVII» (art.), en vv. AA., *La Restauración de «El emperador Carlos V a caballo en Mühlberg» de Tiziano*, Madrid: MNP, 2001, pp. 71-86, (esp. 74-80).

40. BERNHARD WEHLEN: „Antrieb und Entschluss zu dem was geschieht“. *Studien zur Medici-Galerie von Peter Paul Rubens*, Múnich: Scanneg, 2008; NICO VAN HOUT: “Henry IV valait bien une Galerie!” *Rubens unvollendetes Projekt für das Palais du Luxembourg* (cap.), en GERHARD FINCKH, NICOLE HARTJE-GRAVE (eds.): *Peter Paul Rubens*, Wuppertal: Van der Heydt-Museum, 2012, pp. 88-115; OLAF MÜCKAIN: *Zwei Gemäldezyklen für den französischen Hof* (cap.), en *op. cit.*, FINCKH, HARTJE-GRAVE, pp. 268-293. Ulrich Pfisterer ha sido el primero en señalar las posibles relaciones entre la galería de Rubens en París y sus pinturas en Madrid, v. ULRICH PFISTERER: *Malerei als Herrschafts-Metapher. Velázquez und das Bildprogramm des Salón de Reinos* (cap.), en *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, n.º 29, 2002, pp. 199-252 (esp. 210-211).

41. WOLFGANG BRASSAT: «Für die Einheit der katholischen Liga. Zum politischen Gehalt des Eucharistie-Zyklus von Peter Paul Rubens. Idea» (art.), en *Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle*, n.º VII, 1988, pp. 43-62; MARION LISKEN-PRUSS: *Rubens im Dienst des Brüsseler Hofes* (cap.), en *op. cit.*, FINCK, HARTJE-GRAVE, pp. 176-203; ANNE WOOLLETT: *Faith and Glory. The Infanta Isabel Clara Eugenia and the 'Triumph of the Eucharist'* (cap.), en ALEJANDRO VERGARA, ANNE WOOLLETT (eds.): *Spectacular Rubens. The Triumph of the Eucharist*, Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2014, pp. 10-29.

42. El cuadro, que no apareció en el inventario del Alcázar hasta 1686, entre 1629 y 1640, v. *op. cit.*, FALOMIR, p. 74, 84; *op. cit.*, CHECA, DE URRÍES Y DEL COLINA, pp. 212-216, NC 54; *op. cit.*, BODART, pp. 260-263.

43. *op. cit.*, BROWN, pp. 136-139, NC 8.

zando los motivos de las cuatro esquinas de la sala, como si fuera una galería, para así continuar la serie, sino ideológica, al menos iconográficamente.⁴⁴



Fig. 9. Retrato ecuestre del cardinal-infante Fernando, Peter Paul Rubens, circa 1635, óleo sobre lienzo, Madrid, Museo Nacional del Prado

44. También aquí Falomir expresó una opinión similar, *v. op. cit.*, FALOMIR, pp. 83-86; *vgr.*, ALEJANDRO VERGARA: El universo cortesano de Rubens (cap.), en *op. cit.*, BROWN, pp. 67-89 (esp. 83-85); ULRICH HEINEN: *Loyalität-Diplomatie-Religion. Peter Paul Rubens' Beitrag zum Überleben der Habsburgischen Niederlande* (cap.), en GERHARD FINCKH, NICOLE HARTJE-GRAVE: *Freiheit-Macht-Pracht*, Wuppertal: Heydt-Museum, 2009, pp. 10-31 (cat. exp.).



Fig. 10. Rey Fernando III de Hungría y cardinal-infante Fernando en una Visión de la Virgen en la Batalla de Nördlingen, Peter de Jode según Cornelis Schut), 1636, reproducción del óleo sobre lienzo para un arco triunfal, Colección Friedrich Polleroß

En una pintura amberina de las festividades de Gante en conmemoración del triunfo de 1634,⁴⁵ retrataron Cornelis Schut y su maestro Rubens al Fernando

45. JOHN R. MARTIN: *The Decoration of the Pompa Introitus Ferdinandi*, Bruselas: Arcade, 1972, pp. 147-150, NC 37.

español y al austríaco, juntos a caballo como vencedores de la Batalla de Nördlingen (Fig. 10).⁴⁶ *La visión de la Madre de Dios* junto con el Niño Jesús resulta del hecho de que los Habsburgo ya la habían declarado *Generalissima* de sus ejércitos.⁴⁷ Lo que testimonia que el retrato ecuestre triunfante [pretendía] mostrar claramente la victoria militar de la Casa de Austria sobre los «incrédulos» protestantes y musulmanes, con la ayuda de Dios. En este contexto, conviene también hacer referencia a las representaciones de Santiago Matamoros sobre un caballo a dos patas, quien en el siglo xvii se convirtió en «figura simbólica en la lucha contra los herejes y el paganismo».⁴⁸ Aun cuando la suposición de esta serie rubensiana para el Salón de Espejos fuera especulativa, este concepto subyacente político-pedagógico también se observa en una pintura de Gaspar de Crayer, alumno de Rubens, que fue realizada en Ginebra para un arco de triunfo en honor al Cardenal Infante Fernando tras la Batalla de Nördlingen de 1634. En esta representación se encuentran el mariscal de campo español y su tatarabuelo a caballo y con la batuta de mariscal en el campo de batalla (Fig. 11),⁴⁹ en una concepción genealógica en la cual Carlos V instruye a su descendiente.⁵⁰ Dice la inscripción del grabado posterior «DISCE NEPOS VIRTUTEM EX ME» («Aprende, nieto, de mí la virtud»). De hecho, la idea de que los gobernantes debían aprender de la historia y los modelos a seguir le era familiar a Felipe IV desde su niñez y el Salón de los Espejos era de manera clara no solamente una galería de pinturas, sino también un «Salón de la Virtud Principesca» («*a Hall of Princely Virtue*») y, más concretamente, un Salón de la Fama de los Reyes Católicos.⁵¹ En este contexto, me parece probable que los llamados ocho espejos de la sala con sus marcos de bronce dorado y forma de águila no sean decoraciones lujosas, sino que también deban interpretarse simbólicamente como espejos (espéculos) de la virtud y, por lo tanto, son parte esencial de este concepto.

Nos es permitido hacer tal interpretación, sobre todo a raíz de un frontispicio del alumno y nieto de Rubens, Erasmus Quellinus I, publicado en Bruselas

46. Sobre la pintura, v. *op. cit.*, LIEDTKE, p. 266, NC 138; GERTRUDE WILMERS: *Schut Cornelis (1597-1655). A Flemish Painter of the High Baroque*, Turnhout: Brepols, 1996, pp. 83-85, NC 22; JAN WALGRAVE: *A Royal Image. The Image of the Sovereign since Sir Anthony Van Dyck*, Amberes: Amberes, 1999, pp. 131-132, NC 34 (cat. exp.).

47. ANNA CORETH: *Pietas Austriaca. Österreichische Frömmigkeit im Barock*. Viena: Oldenbourg Wissenschaftsverlag 1982, pp. 45-72.

48. MICHAEL SCHOLZ-HÄNSEL: *Bildpropaganda gegen die Anderen. Spanische Kunst im europäischen Kontext der Toleranzdiskussion des Westfälischen Friedens* (cap.), en KLAUS BUSSMANN, HEINZ SCHILLING: *Krieg und Frieden in Europa* (tomo 2), Osnabrück: 350 Jahre Westfälischer Friede mbH, 1998, pp. 131-139, 133, Fig. 1.

49. Acerca de esta pintura, v. *op. cit.*, LIEDTKE, p. 268, n° 40; HANS Vlieghe: *Gaspar de Crayer, sa vie et ses oeuvres*, Bruselas: Arcade, 1972, pp. 120-121, Fig. 50; CARL VAN DE VELDE, HANS Vlieghe: *Stadsversieringen te Gent in 1635 voor de blijde intrede van den Kardinaal-Infant*, Gante: Stadt Gent, 1969, pp. 51-53, Il. 39-40.

50. En 1622 se representó este tema en un grabado a cobre de Pedro Perret. En él se muestra al infante Don Carlos ante el retrato de Carlos V, en cuyos marcos aparece escrito «VIRTUTEM EX ME», v. *El linaje del emperador*, Cáceres: Centro de Exposiciones San Jorge, 2000, pp. 378-379, NC 8.7. (cat. exp.).

51. *op. cit.*, ORSO, pp. 89-95.

en 1655 en el *Speculum Principium* de Petrus Belluga, que muestra a un gobernante (habsburgo) y a la alegoría de la Fe y la Unidad o la Justicia, quienes le sujetan el espejo en el cual aparece rodeado de las personificaciones de la Virtud (Fig. 12).⁵² El significado central artístico-alegórico que se le asigna al espejo en el retrato de grupo *Las Meninas* de Velázquez hace tan evidente esta conjetura,⁵³ como respecto a los siguientes cuadros del Salón de Reinos. «Un verdadero *speculum principium*» que también se ha visto en varias representaciones del heredero al trono Carlos II.⁵⁴ La decoración del salón seguía el mismo patrón que el de la galería en honor a Carlos V y que el de Galería de las Doce Virtudes en honor a Felipe III en el Palacio del Pardo.⁵⁵



Fig. 11. *Carlos V modelo a seguir del cardenal-infante Fernando*, Peter de Jode (según Caspar de Crayer), reproducción del óleo sobre lienzo para un arco triunfal, 1636, Colección Friedrich Polleroß

52. ANN DIELS: *The Shadow of Rubens. Print Publishing in 17th century Antwerp. Prints by the history painters Anselm van Diepenbeeck, Cornelis Schut and Erasmus Quellinus II*, Londres: Brepols, 2009, II. 38. El tema se convirtió más tarde en una alegoría de Leopoldo I.

53. JAN AMELING EMMENS: „*Las Meninas*“ von Velázquez: *Fürstenspiegel für Philipp IV* (art.), en THIERRY GREUB (ed.): *Las Meninas im Spiegel der Deutungen*, Berlín: Dietrich Reimer Verlag, 2001, pp. 115-133; MARTINA PIPPAL: „*Las Meninas*“ von Diego Velázquez—des Rätsels Lösung? (art.), en *op. cit.*, FERINO, pp. 166-195 (esp. 185).

54. *op. cit.*, MÍNGUEZ, pp. 65-72.

55. RICHARD L. KAGAN: «Imágenes y política en la corte de Felipe IV de España. Nuevas perspectiva sobre el Salón de Reinos» (art.), en JOAN LLUÍS PALOS, DIANA CARRIÓ-INVERNIZZI (eds.): *La historia imaginada*, Madrid: CEEH, 2008, pp. 101-119 (esp. 106-107).



Fig. 12. *Alegría del speculum del príncipe* (Frontispicio del *Titelkupfer* del libro «*Speculum Principium*» de Pedro Belluga), Erasmus Quellinus, 1665, Colección Friedrich Polleroß

En cualquier caso, era lógico que precisamente alrededor de 1634-1635, el concepto de retrato ecuestre en serie iniciado en el Alcázar de Madrid se retomara y utilizase también para el mobiliario de la Sala del Trono del Palacio del Buen Retiro. Las entonces pinturas de gran formato de Felipe II y María de Austria –inicialmente estaban destinadas a la residencia de la ciudad– fueron hechas más grandes con tiras de lienzo e instaladas en los estrechos muros del Salón de Reinos junto con los retratos de Felipe IV e Isabel de Borbón, también de Velázquez y taller (Fig. 13, Fig. 14).⁵⁶ Al mismo tiempo, los cuatro retratos ecuestres junto con el retrato ecuestre de menor tamaño del sucesor al trono Baltasar Carlos (Fig. 15), así como con un ciclo de reyes españoles, los escudos de armas de los veinticuatro imperios, una serie de batallas de por aquel entonces, en su mayoría contra los neerlandeses calvinistas, y una serie de obras sobre Hércules, ideológicamente se completaban e integraban,⁵⁷ con el fin de –como explicó el poeta cortesano José Pellicer de Tovar en 1635 en un soneto del retrato ecuestre de Baltasar Carlos– «animar al espectador a actos de gloria aún mayores».⁵⁸ Todas esas referencias temáticas apuntan al retrato ecuestre del sucesor del trono en medio de los retratos de sus padres sobre los estrechos muros de la sala, como recogió el poeta portugués Manoel de Galhegos en 1637 en sus poemas laudatorios la *Silva topográfica al Buen Retiro*⁵⁹: «Entra en esse Salon; y alegre mira/ la copia de Felipo, que pendiente/ adorna desta puerta lo eminente./ Contempla el fuego que en sus ojos gira,/ considera que airado/ en ginete veloz se

56. JAVIER PORTÚS, J. GARCÍA-MÁIQUEZ, R. DÁVILA: «Los retratos ecuestres de Felipe III y Margarita de Austria de Velázquez para el Salón de Reinos» (art.), en Boletín del Museo del Prado, n.º xxix, 2011, n.º 47, pp. 16-39.

57. JOHN F. MOFFITT: «An “Emblematization” of Philip IV in the Salón de Reinos» (art.), en *Pantheon*, n.º XLVIII, 1990, pp. 70-75; JUAN JOSÉ L. FERNÁNDEZ: „Der Salón de Reinos des Buen Retiro-Palastes in Madrid“ (art.) en: *op. cit.*, BUSSMANN, SCHILLING, pp. 121-129; *op. cit.*, BROWN, pp. 107-129, 121-129; JONATHAN BROWN (ed.): *Velázquez, Rubens y Van Dyck*, Madrid: Ediciones El Viso, 1999, pp. 136-139, (esp. 107-129), NC 8; JONATHAN BROWN: «The Hall of Realms and the Thirty Years’ War» (cap.), en RONALD G. ASCH, WULF ECKART VOSS, MARTIN WREDE (eds.): *Frieden und Krieg in der Frühen Neuzeit. Die europäische Staatenordnung und die außereuropäische Welt*, Múnich: WILHELM FINK VERLAG, 2001, pp. 207-214; JONATHAN BROWN, JOHN H. ELLIOTT: *A Palace for a King. The Buen Retiro and the Court of Philip IV*, New Haven: Yale University Press, 2003 (2.ª ed.), pp. 141-202; JOSÉ ÁLVAREZ LOPERA: «The Hall of Realms: the Present State of Knowledge and a Reconsideration» (art.), en ANDRÉS ÚBEDA DE LOS COBOS (ed.): *Painting for the Planet King. Philip IV and the Buen Retiro Palace*, Madrid: Paul Holberton Publishing, 2005, pp. 90-110; 112-119, NC 9-12 (cat. exp.); FERNANDO MARÍAS: *Pinturas de Historia, Imágenes políticas. Pensando el Salón de Reinos*, Madrid: Real Academia de la Historia, 2012; *op. cit.*, LÓPEZ-REY, DELENDA, pp. 360-362, NC 66-69; MERCEDES LÓPEZ SIMAL: «El Real Sitio del Buen Retiro y sus colecciones durante el reinado de Felipe IV» (art.), en JOSÉ MARTÍNEZ MILLÁN, MANUEL RIVERO RODRÍGUEZ (eds.): *Arte, coleccionismo y sitios reales (La corte de Felipe IV (1621-1665): Reconfiguración de la Monarquía católica III/4)*, Madrid: Polifemo, 2017, pp. 2.339-2.566 (esp. 2.741-2.472).

58. DIEGO COVARRUBIAS I LEYVA (ed.): *Elogios al Palacio Real del Buen Retiro*, Madrid: Imprenta del Reyno, 1635.

59. MANUEL DE GALLEGOS: *Obras varias al real palacio del Buen Retiro*, Madrid: Maria de Quiñones, 1637, folios 2v-3v; vg., JESÚS PONCE CÁRDENAS: «Pintura y Panegírico. Usos de la écfrasis en Manoel de Galhegos» (art.), en *Versants*, n.º 65, 2018, n.º 3, pp. 97-123.

ostenda armado. Si así le viera el belga en la campaña/ al Imperio de España/ se rindieran las turbas rebeladas/ en rayos de decoro fulminadas». A pesar de la amable representación del paisaje, el retrato ecuestre de Felipe IV de Velázquez encarnaba, al igual que el de Rubens, la batalla de los Habsburgo contra los neerlandeses.

En estos dos cuadros, al sucesor del trono se le representaba como a un «*exemplum* de la majestad» y símbolo del buen gobierno del príncipe. En palabras del poeta cortesano: «¿No ves como veloz, como ligera/ al bello Adonis de hermesura armado/ conduze à par del dia/ acanelada pia?»⁶⁰ El retrato muestra al sucesor del trono irguiéndose con su caballo como todo un jinete, y con ello, «el perfecto dominio del animal se convierte en la expresión del buen gobierno».⁶¹ Ya en 1640, Diego de Saavedra Fajardo recurrió a esta idea [de representación] en un emblema de su tratado de instrucción para el infante.⁶² Qué tareas iban a esperarle en su gobierno al heredero al trono, eso fue lo que describió el poeta de la cámara real Antonio Hurtado de Mendoza en 1639 tras el juramento de las haciendas castellanas –quien por cierto era probablemente uno de los posibles redactores del programa de ornamento– de Baltasar Carlos, de entonces diez años de edad: «De resistir á tantos y tan declarados enemigos de la Iglesia y suyos y de la Augustissima Casa de Austria [...], la defensa de la Fe y del Imperio».⁶³ Esta interpretación del retrato ecuestre de Velázquez lo confirman sobre todo dos tratados educativos dirigidos al príncipe habsburgo de los años 1640 y 1643. [Aquí] se observa el escrito abreviado de Saavedra bajo el título de *Idea de un príncipe político Christiano* [...], dedicado al príncipe de las Españas nuestro Señor sobre el frontispicio de la primera edición publicada en Múnich en 1640 y que evidencia la ideología del Salón de Reinos (Fig. 16).⁶⁴ Dicho título del libro, presentado en un nicho a modo de ventana, está flanqueado por los retratos de Felipe IV y del Cardenal Infante. Las inscripciones «VIRTVTEM EX ME» y «EX ME LABOREM ET FORTVNAM» aparecen en sus zócalos y se refieren al padre y al tío del

60. *op. cit.*, WARNKE, pp. 146-159.

61. *op. cit.*, PFISTERER, p. 229. Relacionése la interpretación con el retrato de Felipe IV.

62. M.^a DEL CARMEN H. MORENO, JUANA HIDALGO OGÁYAR: «Intercambio de regalos entre la realeza europea y mercedes reales por servicios prestados a la corona (1621-1640)» (art.), en *De Arte*, n.º 15, 2016, pp. 150-167 (esp. 159-160).

63. ANTONIO HURTADO DE MENDOZA: *Ceremonial que se observa en España para el juramento del Príncipe hereditario, ó convocacion de las cortes de Castilla, segun se ha executado dese el juramento del Príncipe Nostro Sr. D. Baltasar Carlos, primero de este nombre*, Madrid: Imprenta de Gonzales, 1789, p. 17. Es comprensible que el hijo ilegítimo y militarmente activo de Felipe IV, Don Juan José de Austria, fuera retratado de esta forma por José de Ribera ya en 1648, v. CARMEN CHECA GARCÍA-FRÍAS, JAVIER JORDÁN DE URRÍES Y DEL COLINA (eds.): *El Retrato en las colecciones reales del Patrimonio Nacional. De Juan de Flandes a Antonio López*, Madrid: Patrimonio Nacional, 2014, pp. 212-216, NC 29 (cat. exp.) (Gabriele Finaldi).

64. DIEUWKE DE HOOP SCHEFFER (comp.): *Aegidius Sadeler to Raphael Sadeler. Hollstein Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450-1700*, vol. XXI, Amsterdam: Van Gendt, 1980, p. 194, NC 13.

infante como los modelos directos de virtud a imitar. Que fuera Múnich el lugar de publicación y la posición del autor como embajador de España en la corte bávara y diplomático en el Congreso de Paz de Múnster, no deja lugar a dudas de [que se trataba de] la estrategia coordinada entre las dos ramas de la Casa de Austria. Esto también lo confirma el espejo de virtudes de *Corona virtuosa y virtud coronada, en que se proponen los frutos de la virtud de un príncipe, juntamento con los heroicos exemplos de virtudes de la Casa de Austria y los reyes de España*, publicado en Madrid en 1643 por el jesuita Eusebio Nieremberg. Pues esto no solo presenta el sabido paralelismo entre los *exempla* de la virtud desde Rodolfo I hasta Fernando II por el lado imperial, y desde Fernando el Santo a Felipe III por el lado español, ¡sino que además se publicó en Viena en 1675 en una versión en latín!⁶⁵ Como muy tarde alrededor de 1646 se discutió oficialmente [el acuerdo de] un matrimonio entre Baltasar Carlos y su prima la archiduquesa María Ana, por Felipe IV e incluso el consejero de Estado español.⁶⁶

En ambas ramas de la Casa de Austria, durante el segundo cuarto del siglo XVII, al retrato ecuestre se le consideraba abiertamente como el prototipo de retrato propiamente habsburgo y de su fortuna de batalla que estaba bajo protección divina. Esto también se demuestra por el grabado a cobre de 1653 en el que se representa a Fernando IV de Roma y al posible prometido de la infanta María Teresa como el nuevo Constantino (Fig. 17).⁶⁷ Georg Lackner representó al sucesor del trono montado a caballo frente a una escena batalla con guerreros turcos. En el cielo aparece la doble cruz (húngara) con el lema «IN HOC SIGNO VINCES» («con este signo ganarás»), que equipara la batalla del romano y húngaro contra los otomanos y el triunfo del primer emperador cristiano sobre sus oponentes paganos. La imagen ideal del gobernante que, como Constantino, lucha con sus oponentes confiando en la cruz, fue un motivo central de la *Pietas Austriaca* y se remonta a Rodolfo I.⁶⁸

65. Acerca del autor, v. D. SCOTT HENDRICKSON: *Jesuit Polymath of Madrid. The Literary Enterprise of Juan Eusebio Nieremberg (1595-1658)*, Boston: Brill, 2015.

66. CLAUDIA HAM: *Die Verkaufte Bräute. Studien zu den Hochzeiten zwischen österreichischen und spanischen Habsburgern im 17. Jahrhundert*, Viena: Dissertation der Universität Wien, 1995, pp. 169-182.

67. FRIEDRICH POLLEROß: *Das sakrale Identifikationsporträt. Ein höfischer Bildtypus vom 13. bis zum 20. Jahrhundert Manuskripte zur Kunstwissenschaft* 18, Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft, 1988, Fig. 99; v.v.A.A.: *Welt des Barock*, Linz: Oö. Landesregierung, 1986, p. 72, NC 1.31.

68. *op. cit.*, CORETH: *Pietas Austriaca*, 38-44.



Fig. 13. *Retrato de Felipe III*, Diego Velázquez y taller, 1635, óleo sobre lienzo, Madrid, Museo Nacional del Prado

Hacia 1668-1670 el pintor de la corte española Sebastián de Herrera Barnuevo realizó un retrato ecuestre del joven rey Carlos II (Fig. 18), en el que parafraseó directamente el retrato ecuestre de Baltasar Carlos de Velázquez y además retrató al joven habsburgo con la batuta.⁶⁹ Un retrato ecuestre suyo algo más temprano seguía, por el contrario, el modelo iconográfico del *Cardenal Infante* de Rubens;⁷⁰ en ambos casos, el príncipe, que estaba enfermo desde el principio, debía presentarse ante el público crítico como un potencial líder militar. Un retrato a gran formato de este tipo probablemente estuviera destinado a continuar la serie de retratos de gobernantes de las dos residencias reales de Madrid, ya que era obvio que Carlos II asimismo debía emular a Carlos I (Carlos V) estéticamente.⁷¹ Paralelamente, o como contraparte de un retrato del rey algo más temprano de Francisco Rizi, el mismo pintor planeó la realización de un retrato ecuestre de la madre reina María Ana de Austria (o sea, la hermana del mencionado Fernando IV), que muestra a la regente con el traje de viuda y el bastón de mariscal (!) y a caballo, mientras la Fama está flotando por las nubes con la trompeta y la corona real.⁷² Del retrato solo ha sobrevivido el boceto de un dibujo, por lo que se puede suponer que, o bien no se ejecutó luego de la destitución de María Ana, o bien fue reemplazado por el retrato de la primera esposa del rey.⁷³

Hasta qué punto el retrato ecuestre se ha convertido en un «logo familiar» habsburgo, se revela sobre todo por los retratos femeninos de representaciones de princesas a caballo, que tienden a ser poco habituales.⁷⁴ Una excepción que confirma la regla, son las representaciones en serie de las duquesas de Borgoña y los estatúderes neerlandeses a caballo, que inicialmente habían sido ilustradas en manuscritos y eran habituales en grabados desde mediados del siglo XVI. Con los retratos de María de Borgoña, María de Hungría y Margarita de Parma, la corte española y sus artistas se hacían una idea de la iconografía que correspondía a estas.⁷⁵ Ya en 1525 había aparecido una xilografía que representaba a caballo a Carlos V y a Fernando I, por un lado,

69. ÁLVARO PASCUAL CHENEL: «Sebastián de Herrera Barnuevo y los retratos ecuestres de Carlos II durante su minoría de edad. Fortuna iconográfica y propaganda política» (art.), en *Reales Sitios*, n.º XLVI, 2009, n.º 182, pp. 4-27 (esp. 4-12); *op. cit.*, PASCUAL CHENEL, pp. 431-447; *op. cit.*, MÍNGUEZ, pp. 206-212; *op. cit.*, SANCHO, SOUTO, p. 172.

70. Subasta «Alte Meister 24/04/2018», Lote n.º 77: Dorotheum Viena.

71. Ya en 1666, una ilustración de un libro mostraba al príncipe frente a un monumento del emperador, *v. op. cit.*, SOUTO, SANCHO, Fig. 5.

72. *op. cit.*, SOUTO, SANCHO: pp. 54-55, Fig. 10.

73. Para el retrato ecuestre de Marie Louise d'Orléans, *v. ÁLVARO PASCUAL CHENEL: El retrato de Estado durante el reinado de Carlos II. Imagen y propaganda* (Tesis Doctorales Cum Laude A/33), Madrid: FUE, 2010, pp. 574-575.

74. *vgr.*, *op. cit.*, LIEDTKE.

75. SABINE HAAG, DAGMAR EICHBERGER, ANNEMARIE JORDAN GSCHWEND (eds.): *Frauen, Kunst und Macht*, Viena, KHM, 2018, p. 38 (cat. exp.). La tradición se remonta al siglo XV, cuando María de Borgoña fue retratada a caballo como heredera del archiducado según el manuscrito *Chronik von Flandern*, *v. op. cit.*, DE CAVI, pp. 137-140.

y a sus hermanas Isabel, Juana, Catarina y María, por el otro⁷⁶. Por lo tanto, no es de extrañar que un grabador de cobre de Estrasburgo como Abraham Aubry –que además de en esta ciudad, trabajaba en otras alemanas– se fijara en una aún más vieja hoja de papel en la que se mostraba a la reina francesa Ana de Austria, para un retrato a grabado de la esposa imperial María Margarita Teresa (Fig. 19).⁷⁷ El que estuviera rindiéndole homenaje a la futura emperatriz a través del retrato de un jinete, no es menos casual que el hecho de que tomara como modelo un retrato de su tía española. Igualmente, un modelo francés y, con ello, la representación de una infanta [sucesora] al trono francés, fue «copiado» y grabado [*abgekupfert*] al parecer, por el editor nuremburgués Johann Hoffman en 1666, para retratar a Leopoldo I y su esposa española a caballo.⁷⁸

Tras este traslado de la tipología «feminista» de la corte española a la vienesa, era lógico que la idea de un encuentro monumental ecuestre entre los Habsburgo en la ópera nupcial de *Il Pomo d'Oro* en honor a Leopoldo I y su esposa española Margarita en 1668 fuera efímera, pero se convirtió en una forma artística imponente. La escenografía del prólogo de Ludovico Ottavio Burnacini titulada *Teatro della gloria austriaca* muestra en el centro de la perspectiva a Leopoldo I apoteósico, sobre un caballo en los cielos y coronado con la corona de laurel. El soberano está rodeado de una arquitectura con columnas corintias de mármol, entre las cuales se colocan, a cada lado, seis monumentos ecuestres dorados de sus antepasados o antecesores. Antes de estas, las personificaciones del Imperio, las Tierras Heredadas y los Territorios Españoles en Europa y América, parecen simbolizar el dominio mundial de la Casa de Habsburgo (Fig. 20).⁷⁹ Al igual que a su sobrino y cuñado en el Salón de Reinos, al joven gobernante a caballo se le representa tanto como sucesor de las virtudes de sus antepasados (con caballos al trote), como heredero de un dominio mundial.

76. DIEUWKE DE HOOP SCHEFFER: *Vorstenportretten uit de eerste helft van de 16de eeuw*. Houtsneden als propaganda, Amsterdam: Rijksmuseum, 1972, NC 4, Fig. (cat. exp.).

77. *op. cit.*, POLLEROß, Fig. 23, Fig. 24. No es por otra parte sorprendente, que el primer retrato ecuestre de Luis XIV de Charles Le Brun nos llegara en forma de copia no por casualidad, sino más bien siguiendo el modelo de retrato de Rubens realizó de su suegro en Madrid a plena consciencia, v. DAMIEN BRIL: «A la curiosité des genres. Louis XIV et le portrait équestre» (art.), en *Artibus et Historiae*, n° XXXV, 2014, n° 69, pp. 213-231.

78. MILAN PELC: «Der Sammler und sein Kaiser. Leopold I. in der Sammlung Valvasor – Die Ikonographie des Kaisers aus der Perspektive eines adeligen Zeitgenossen» (art.), en WERNER TELESKO (ed.): *Die Repräsentation der Habsburg-Lothringischen Dynastie in Musik, visuellen Medien und Architektur Representing the Habsburg-Lorraine Dynasty in Music, Visual Media and Architecture 1618-1918*, Weimar: Böhlau, 2017, pp. 231-250 (esp. 238-239), Fig. 4. Puede compararse con el doble retrato ecuestre de Luis XIII y Ana de Austria (1639), *vgr.*, *op. cit.*, BRIL, Fig. 4.

79. FRIEDRICH POLLEROß (ed.): *Federschmuck und Kaiserkrone. Das barocke Amerikabild in den habsburgischen Ländern*, Viena: Künstlerhaus, 1992, NC 7.18 (Andrea Sommer-Mathis) (cat. exp.).



Fig. 14. *Retrato de Felipe IV*, Diego Velázquez, circa 1635, óleo sobre lienzo, Madrid, Museo Nacional del Prado

La razón de las representaciones de Leopoldo I como un triunfante desde 1683 se debe sobre todo a las victorias de los ejércitos cristianos sobre los otomanos. Como el gobernante huyó de la ciudad sitiada y más tarde no participó en ninguna otra batalla, la propaganda de la época proclamaba que el habsburgo habría apoyado a sus tropas con su oración. Más allá de este tema, los éxitos militares en Hungría se celebraron cual triunfo del occidente cristiano sobre el islamismo otomano, y el emperador [aparecía] en folletos y grabados populares representados a caballo en la batalla y como «empereurs de guerre».⁸⁰ Una hoja de tesis por J. Schormer y Johann Franz Samuel Wussim (Viena, 1687) firmado

80. MARIA GOLOUBEVA: *The Glorification of Emperor Leopold I in Image, Spectacle and Text*, Mainz: Philipp von Zabern, 2000, pp. 122-141 („Conquering the Thracian: the Emperor's Image and the Turkish Campaigns“); MARTIN WREDE: «Türkenkrieger, Türkensieger. Leopold I. und Ludwig XIV. als Retter und Ritter der Christenheit» (cap.), en CHRISTOPH KAMPMANN (ed.): *Bourbon, Habsburg, Oranien. Konkurrierende Modelle im dynastischen Europa im 1700*, Colonia: Köln, 2008, pp. 149 -165; MARTIN WREDE: «Die ausgezeichnete Nation. Identitätsstiftung im Reich Leopolds I. in Zeiten von Türkenkrieg und Türkensieg, 1663-1699» (art.),

Illinc protegeris Virtute hinc Numine Caesar: Tutior ad Lauros non valet esse via, muestra a Leopoldo I a caballo sobre dos patas frente a una escena de batalla y vestido con el traje antiguo (Fig. 21). La ayuda divina se ilustra con un ángel con una espada de fuego y el escudo húngaro, así como con el águila de Júpiter y un haz de relámpago y, encima de ellos, la personificación de la Divina Providencia queda entronizada. El grabado copiaba indirectamente una hoja de tesis francés con el retrato del rey francés Luis XIV,⁸¹ aunque la iconografía del patrón protector celestial ya había sido utilizada antes en el retrato del Cardenal Infante.



Fig. 15. *Retrato ecuestre del infante Baltasar Carlos*, Diego Velázquez, 1634/5, óleo sobre lienzo, Madrid, Museo Nacional del Prado

en ECKHARD LEUSCHER, THOMAS WUNSCH (ed.): *Das Bild des Feindes. Konstruktion von Antagonismen und Kulturtransfer im Zeitalter der Türkenkriege*, Berlin: Gebr. Mann Verlag, 2013, pp. 19-31.

81. FRIEDRICH POLLEROß: «Paraphrases artistiques ou contre-images politiques? Les empereurs et les rois de France dans des gravures parallèles» (art.), en: *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles*, 03 avril, 2018, URL:<https://journals.openedition.org/crcv/14924> pp. 1-33, fig. 12.

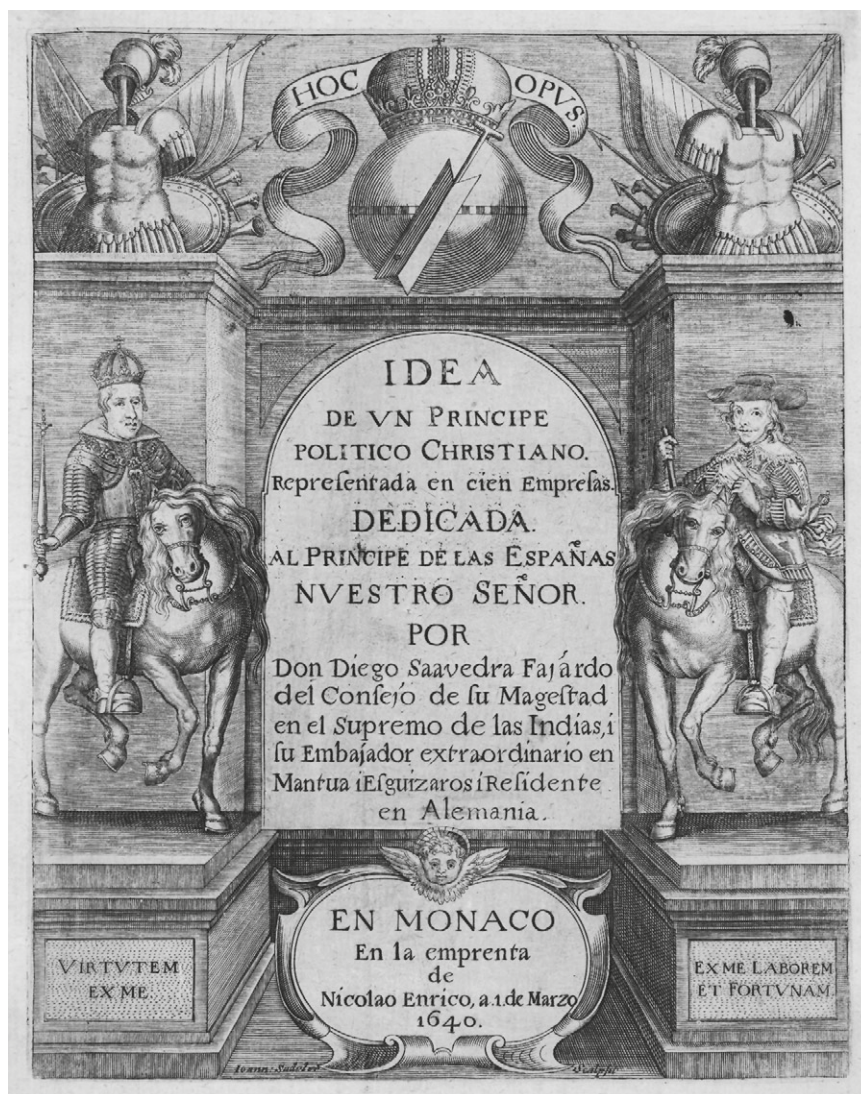


Fig. 16. Frontispicio del libro «Idea de un Principe político Christiano» de Diego de Saavedra Fajardo, grabado en cobre por Jan Sadeler, 1640, Colección Friedrich Polleroß

Tras las victorias sobre los otomanos y la coronación de José I, la serie de estatuillas ecuestres de Viena prosiguió en la cámara de arte imperial, con [la introducción de] pequeños monumentos de Leopoldo I y José I realizados por Matthias Steinl en marfil (Fig. 22) –como prefería Leopoldo I–, y no en bronce, género de talla propio del Barroco alto.⁸²

82. ELEONORE PÜHRINGER-ZWANOWETZ: *Matthias Steinl*, Viena: Herold, 1966, pp. 42-54; SABINE HAAG: „...Das artigste...als ich mein tage wass gesehen habe...“ *Elfenbeinkunst im kaiserlichen Wien der*



Fig. 17. *El rey Fernando IV como emperador Constantino el Grande*, Georg Lackner, 1653, grabado en cobre, Viena, ÖNB Bildarchiv, Inv.-Nr. Pg 158.149/1 in Ptf. 125

Barockzeit (cap.), en MARAIKE BÜCKLING, SABINE HAAG (eds.): *Elfenbein Barocke Pracht am Wiener Hof*, Fráncfor del Meno: Liebighaus, 2011, pp. 14-31.



Fig. 18. *Retrato ecuestre del rey Carlos II*, Sebastián Herrera Barnuevo, circa 1675, óleo sobre lienzo, Dorotheum Viena

A esta le siguió la serie de pinturas a tamaño natural del Salón de Espejos del Alcázar de Madrid. Como muy tarde en 1694 debieron colgarse los retratos ecuestres de Carlos II y su segunda esposa Mariana de Neoburgo de Luca Giordano –siguiendo el ejemplo flamenco de la monumentalidad y la alegoría de la Fe–, a modo de contrapiezas de las pinturas que Rubens realizó de Carlos V y Felipe IV.⁸³ Así, el retrato ecuestre se convertía finalmente en el sello distintivo de la línea española habsburga, y era lógico que se recurriera a esta tipología cuando el archiduque Carlos fue nombrado sucesor del rey español en 1703.⁸⁴ Un grabado austriaco anónimo a cobre de [ca.] 1703 precisamente sigue al retrato ecuestre de Carlos II de Jacob Peeters en Amberes de en torno 1670, tanto en términos de composición por el caballo, como por la vestimenta del jinete (manto y sombrero de plumas).⁸⁵ Hay, sin embargo, ejemplos con el caballo sobre dos patas: un grabado de cobre de alrededor de 1670 muestra al joven gobernante español frente a una escena de caza, mientras que un grabado del artista francés Henri Bonnart (?) datado alrededor de 1703 retrata al archiduque Carlos como «CAROLUS III. Hispaniarum et Indiarum Rex» a caballo frente a una batalla naval con el manto español y el sombrero de plumas.⁸⁶

83. *op. cit.*, CHENEL, pp. 448-453, 580-581; ANDRÉS ÚBEDA DE LOS COBOS: «Luca Giordano y Carlos II» (art.), en FERNANDO CHECA CREMADES (ed.): *Cortes del Barroco da Bernini y Velázquez a Luca Giordano*, Madrid: SEACEX, 2003, pp. 73-84, (esp. 77-78), Fig. 5.3.-5.5. (cat. exp.).

84. Para la iconoclastia durante la Guerra de Sucesión española, v. HUBERT WINKLER: *Bildnis und Gebrauch. Zum Umgang mit dem fürstlichen Bildnis in der frühen Neuzeit. Vermählungen - Gesandtschaftswesen - Spanischer Erbfolgekrieg* (Dissertationen Universität Wien, 239), Viena: Universidad de Viena, 1993, pp. 221-251; FRIEDRICH POLLEROß: «Hispaniarum et Indiarum Rex. Zur Repräsentation Kaiser Karls VI. als König von Spanien» (art.), en: JORDI JANÉ (ed.): *Denkmodelle. Akten des 8. Spanisch-österreichischen Symposions 13.-18. Dezember 1999 in Tarragona*, Tarragona: Universitas Taragonensis, 2000, pp. 121-175 (esp. 133), Fig. 5; DIANE H. BODART: „Philippe V ou Charles III? La guerre des portraits à Rome et dans les royaumes italiens de la couronne d’Espagne, en ANTONIO ÁLVAREZ-OSSORIO, BERNARDO J. GARCÍA GARCÍA, VIRGINIA LEÓN (eds.): *La pérdida de Europa. La guerra de Sucesión por la Monarquía de España*, Madrid: Carlos de Amberes 2007, pp. 99-133; FRIEDRICH POLLEROß: *Die Kunst der Diplomatie. Auf den Spuren des kaiserlichen Botschafters Leopold Joseph Graf von Lamberg (1653-1706)*. Petersberg: Michael Imhof Verlag 2010, pp. 373-412.

85. FRIEDRICH POLLEROß: «Soberanía e imagen dinástica en la política artística de los Habsburgo ante la crisis sucesoria española. Paralelismos y diferencias» (art.), en BERNARDO J. GARCÍA GARCÍA (ed.): *En nombre de la paz. La Guerra de Sucesión Española y los Tratados de Madrid, Utrecht, Rastatt y Baden 1713-1715*, Madrid: Fundación Carlos de Amberes 2013, pp. 77-89, Fig. 11, Fig. 12 (cat. exp.).

86. *op. cit.*, CHENEL, Fig. 16; *op. cit.*, POLLEROß, Fig. 28-29.



Fig. 19. Retrato ecuestre de Margarita Teresa de Austria, Abraham Aubry, circa 1666, grabado en cobre, Colección Friedrich Polleroß

Después de 1712, Carlos VI añadió su propio monumento de cámara de arte a la serie de monumentos de marfil de Matthias Steidl.⁸⁷ Y en 1727/28, en la sala imperial de los canónigos agustinos de San Florián, expresamente dedicada al triunfo habsburgo sobre los otomanos,⁸⁸ se colocaron finalmente sobre las chimeneas dos retratos ecuestres de gran formato: uno muestra al príncipe Eugenio de Saboya y el otro al emperador Carlos VI.⁸⁹ Es digno de mención que al emperador se le representara aquí con la coraza y el tricorrio, o sea, en una forma aún inusual de uniforme de campo (Fig. 23).

Aun cuando la tipología del retrato ecuestre fuera generalmente apreciada y estuviera ampliamente extendida entre príncipes y nobles, pudiendo verse como una seña de identidad inividual o familiar, al mismo tiempo era utilizada en San Florián a plena consciencia, tanto para el caso de las victorias habsburgas contras los infieles con la ayuda de Dios como desde Carlos V y el surgimiento de este género.



Fig. 20. *Teatro della Gloria Austriaca* para el prólogo de la obra «Il Pomo d'oro», Matthäus Küsel según Ludovico Ottavio Burnacini), 1668, grabado en cobre, Colección Friedrich Polleroß

87. *op. cit.*, STEINL PÜHRINGER-ZWANOWETZ. pp. 55-56; *op. cit.*, BÜCKLING, MAREIKE, pp. 134-139.

88. WERNER TELESKO: «Der „Marmorsaal“ im Augustiner-Chorherrenstift St. Florian. Die Verherrlichung des Türken-siegers Kaiser Karls VI. im Lichte schriftlicher und bildlicher Quellen» (art.), en *Jahrbuch des oberösterreichischen Musealvereines*, n° 158, 2013, pp. 211-258.

89. OTTO WUTZEL: *Das Augustiner-Chorherrenstift St. Florian*, Linz: Rudolf Trauner, 1998, Fig. 115-116; FRIEDRICH POLLEROß: «Karl VI. im Porträt - Typen & Maler» (art.), en STEFANIE HERTEL, FRANZ-STEFAN SEITSCHKE (eds.): *Herrschaft und Repräsentation in der Habsburgermonarchie*, Berlín, 2021, pp. 347-373.



Fig. 21. *Emperador Leopoldo como vencedor contra los turcos*, J. Schormer según Johann Franz Samuel Wussin, 1687, grabado en cobre, Colección Friedrich Polleroß



Fig. 22. *Estatua ecuestre de José I*, Matthias Steinl, circa 1690/93, marfil, Viena, KHM, Kunstkammer



Fig. 23. *Retrato ecuestre de Carlos IV como vencedor contra los turcos*, anónimo, circa 1730, Sala del Emperador, Abadía San Florián

„VIRTUS CORONATA EX AUGUSTISSIMA ET SERENISSIMA DOMO AUSTRIACA ET HISPANA“¹. DAS REITERPORTRÄT ALS HERRSCHAFTSZEICHEN DER HABSBURGER

Bereits Kaiser Maximilian I. hat sich seit seiner Proklamation zum Römischen Kaiser in Trient im Jahre 1508 mit dem Gedanken eines Reiterstandbildes nach dem Vorbild des Marc Aurel auf dem Kapitol in Rom getragen. Das Denkmal, dessen Entwurf von Hans Burgkmair d. Ä. nach einem Konzept des Humanisten Konrad Peutinger erhalten blieb, verband allerdings die antike Ruhmesdarstellung mit der Funktion eines Stifterbildes und der christlichen Memoria². Das als „Epitaphium“ bezeichnete Monument sollte nämlich neben oder in dem von Maximilian finanzierten Chor der Kirche St. Ulrich und Afra in Augsburg errichtet werden. Die Ausführung wurde Gregor Erhart übertragen, das Denkmal blieb aber unvollendet³. Der Habsburger wurde nicht nur in der Inschrift als „Imperator Caesar“ bezeichnet, sondern auch mit Kaiserkrone sowie Reichsapfel abgebildet und damit war auch der Bezug auf das römische Monument naheliegend. Das erhobene Schwert visualisiert hingegen wohl den Eifer Maximilians als Protektor der Christenheit. Die wichtigste Information über das Augsburger Reiterdenkmal wurden im „Fuggerschen Ehrenspegel“ von Clemens Jäger aus der Mitte des 16. Jahrhunderts überliefert, und da man in diesem Werk auch über ein Reiterdenkmal zu Ehren Rudolf I. berichtet hat (Abb. 1), kann man vielleicht davon ausgehen, dass auch dieses Standbild mit erhobenem Schwert eine Anregung für Maximilian bildete. Die Bürger von Straßburg hatten es 1266 auf dem Marktplatz ihrer Stadt aus Dankbarkeit für die Unterstützung im Kampf gegen den Bischof für die städtischen Freiheiten zu Ehren Rudolfs von Habsburg errichtet lassen: „Rudolphus und dem habsburgischen [!] geslecht zu einer ewigen gedächtnus, ein schöns Epitaphium, nemlich ain groß stainen pferde, darauf ein gewapneter Kinig mit gezogenem unnd erhepitem schwert“ und der Inschrift „Rudolpho Victoriouso Comiti in Habsburg. S.P.Q. Argentinens. Praefect. Strenno, Statuam hanc Equest. pp. M.CCLXVI.“⁴

1. Verkürzte Version des lateinischen Titels des Buches des Jesuiten Juan Eusebio Nieremberg, das ursprünglich 1643 in Madrid in spanischer Sprache und 1675 in Wien in lateinischer Übersetzung erschienen ist.

2. Zur Gattung siehe zuletzt: Poeschke, Joachim/ Weigel, Thomas/ Kusch-Arnhold, Britta (eds.): Reiterstandbilder von der Antike bis zum Klassizismus (Praemium Virtutis III). Münster: Rhema 2008; Keller, Ulrich: Reiterstandbild. In: Flecker, Uwe/ Warnke, Martin/ Ziegler, Hendrik (eds.): Politische Ikonographie. Ein Handbuch. 2. Band, München: C.H. Beck, 2. Auflage 2014, pp. 301-307.

3. Eva Michel/ Maria Luise Sternath (eds.): Kaiser Maximilian I. und die Kunst der Dürerzeit, AK Wien. München/ London/ New York: Prestel 2012, pp. 348-355; Heidrun Lange-Krach (ed.): Maximilian I. 1459-1519. Kaiser, Ritter, Bürger zu Augsburg, Ausstellungskatalog Augsburg. Regensburg: Schnell & Steiner 2019, pp. 296-297.

4. München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 895, folio 97v.

Die 1668 im Auftrag Kaiser Leopolds I. veröffentlichte Druckfassung dieses Werkes berichtet darüber hinaus, dieses Monument habe nicht nur die Tradition der römischen Denkmäler aufgegriffen, sondern auch auf die kaiserliche Würde Rudolfs und seiner Nachkommen vorausgewiesen: „Die Burger zu Straßburg/ damit sie ein gedächtniß und beyspiel der dankbarkeit den Nachkommen hinterliessen/ liessen vier Jahre hernach/ ‚Rudolpho‘ als ihrem Erlöser und Schutzherrn/ ein Ehrenbild oder ‚Statuam‘ in ihrer Stadt aufrichten/ nämlich die gekrönte Bildniß eines Ritters zu Pferd/ mit gezucktem Schwert/ aus Stein gehauen/ samt einer Unterschrift [...] ‚Diß hält nicht der Helden Ruhm/ wann er steht in Stein gehauen:/ Marmor kan die Zeit zermalmen/ Steine stehn ewig nicht./ Rudolf eine Ehreenseule ihm hat selber zugericht:/ weil sein ewigs Ostenhaus seine Tugend noch lässt schauen. In diesem stuck haben der löbliche Raht und Bürgerschaft zu Straßburg den Römern nachgeahmet/ welche ihren wolverdienten Kriegsfürsten dergleichen Statuas Equestres oder Ritterseulen öffentlich zu widmen pflegten: wovon beym Lazio und Rosino zu lesen ist. Sie haben aber auch dadurch/ indem sie unsern Rudolphum auf Römisch geehret/ unwissend gleichsam ein Vorzeichen aufgestellt/ daß die Römische Kron dermaleinst auf ihn und seine Nachkommen erben würde.“⁵

Beide Linien der Familie haben im frühen 17. Jahrhundert auf diese Repräsentationsform zurückgegriffen. Es handelte sich jedoch um Monumentalskulpturen, die nicht auf einem öffentlichen Platz, sondern im Garten einer Residenz aufgestellt wurden. Dies gilt sowohl für das um 1625 geschaffene, aber wegen des frühen Todes des Auftraggebers nicht mehr vollendete Monument Erzherzog Leopolds von Caspar Gras in Innsbruck⁶ (Abb. 2), als auch für das von Giambologna und seinem Meisterschüler Pietro Tacca 1606-16 ausgeführte Reiterstandbild von Philipp III. im Garten der Casa de Campo⁷. 1634-40 entstand nach dem Gemälde von Velázquez das im Garten des Buen Retiro Palastes aufgestellte Denkmal König Philipps IV. von Tacca (Abb. 3), das zu Unrecht und zum Nachteil des Innsbrucker Reiterdenkmals als das erste Standbild mit der technisch schwierigen Darstellung eines stei-

5. von Birken, Sigismund: Spiegel der Ehren des Höchstlößlichen Kayser= und Königlichen Ertzhauses Österreich [...]. Nürnberg: Michael und Johann Friedrich Endter 1668, pp. 62-64.

6. Liedtke, Walter: *The Royal Horse and Rider. Painting, Sculpture and Horsemanship 1500-1800*. New York: Abaris Books 1989, pp. 212-213, ill. 76; Rosenauer, Artur (ed.): *Spätmittelalter und Renaissance (Geschichte der bildenden Kunst in Österreich 3)*, München u.a.: Prestel 2003, p. 393, cat.-nr. 186 (Cornelia Plieger); Katalog Ibk 2020.

7. Watson, Katharine: *Pietro Tacca. Successore to Giovanni Bologna*, Garland Publishing New York/ London 1983, pp. 226-260; Falletti, Franca (ed.): *Pietro Tacca. Carrara, la Toscana, le grandi corti europee*, Ausstellungskatalog Carrara, Firenze: Mandragora 2007, pp. 54-73 und cat.-nr. 18. Zur künstlerischen Herkunft und politischen Tradition des Denkmals siehe: Mack-Andrick, Jessica: *Pietro Tacca. Hofbildhauer der Medici (1577-1640). Politische Funktion und Ikonographie des frühabsolutistischen Herrscherdenkmals unter den Großherzögen Ferdinando I., Cosimo II. und Ferdinando II.*, Weimar: VDG 2005.

gendem Pferd gilt⁸. Hinzuweisen ist vor allem auf die Tatsache, dass sowohl der teilweise in spanischen Diensten gegen die Protestanten kämpfende Tiroler Landesfürst als auch der spanische König als Feldherr in militärischer Kleidung bzw. mit Kommandostab porträtiert wurden.

Nachdem den dreidimensionalen Monumenten und ihren politisch wie künstlerisch vielfältigen Einflussphären⁹ ebenso viel Aufmerksamkeit der Forschung geschenkt wurde wie den spanischen Gemälden dieses Typus¹⁰, soll hier ein vergleichender Überblick über die Anwendung des Typus an den Höfen in Wien sowie in Madrid und über die dahinter stehende Ideologie geboten werden¹¹. Eine Voraussetzung für beide Gattungen bildet das für die spanische sowie österreichische Linie der Familie charakteristische hippologische Interesse und die Begeisterung für die *spanische Hofreitschule*¹². Dies manifestierte sich etwa schon 1581 im ersten illustrierten ‚Sammlungskatalog‘ der Habsburger: Juan de Austria, der uneheliche Sohn Karls V., ließ nämlich damals von Jan van der Straet eine Kupferstichserie seiner wertvollsten Pferde anfertigen¹³. Und die Porträts des Velázquez bzw. Alonso

8. Hellwag-Konkerth, Karin: „La estatua ecuestre de Felipe IV de Pietro Tacca y la fachada del Alcázar de Madrid“. *Archivo Español de Arte* 250/ 1990, pp. 233-241; Manuel Matilla, José: *El Caballo de Bronce. La estatua de Felipe IV. Arte y técnica al servicio de la Monarquía*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando 1997; Zikas, Dimitrios: „Ars sine scientia nihil est“. Il contributo di Pietro Tacca al bronzo italiano“. In Falletti, Franca (ed.): *Pietro Tacca. Carrara, la Toscana, le grandi corti europee*, Ausstellungskatalog Carrara, Firenze: Mandragona 2007, pp. 54-73; Bodart, Diane H.: *Pouvoirs du portrait sous les Habsbourg d'Espagne*, Paris: CTHS/ INHA 2011, pp. 414-418.

9. Zum Überblick über beide Gattungen bzw. Einflüsse zwischen den Medien siehe: Liedtke: *Royal Horse*; Larsson, Lars Olof: *Antonio Tempesta und das Reiterporträt im 17. Jahrhundert eine typologische Studie*. In *Wege nach Süden. Wege nach Norden. Aufsätze zu Kunst und Architektur*. Als Festgabe zum 60. Geburtstag hg. von Adrian von Buttlar, Ulrich Kuder und Hans-Dieter Nägelke. Kiel: Ludwig 1998, pp. 26-35.

10. Zum spanischen Reiterporträt siehe u.a.: Liedtke, Walter A./ Moffitt, John F.: *Velázquez, Olivares, and the baroque equestrian portrait*. *The Burlington Magazine* CXXIII (1981), no. 942, pp. 528-537; Moffitt, John F.: *Velázquez y el significado del retrato ecuestre barroco*. *Goya* 202 (1988), pp. 207-215; Miguel Morán Turina: «Pues es más que Alexandro y tu si Apeles». *Notas sobre los retratos ecuestres de Velázquez*. In: *El Palacio del Buen Retiro y el nuevo museo del Prado*. Madrid (2000), pp. 63-87; Mínguez, Víctor: *La invención de Carlos II. Apoteosis simbólica de la casa de Austria*. Madrid: CEEH 2013, 193-216 („El rey cabalga y gobierna“).

11. Einen kleinen Überblick über Reiterstatuen bzw. Statuetten der Höfe in Madrid, Wien und Paris bietet: Sáenz de Miera, Jesús: *Sobre los generos artisticos y la representación del poder*. In: *Checa Cremades, Fernando* (ed.): *Cortes del Barroco. De Bernini y Velázquez a Luca Giordano*. Ausstellungskatalog Madrid/ Aranjuez. Madrid: SEACEX 2003, pp. 216-223. Eine erste Fassung dieses Beitrages bildet: Friedrich Polleroß: „Theatro della Gloria Austriaca“. *Das Reiterporträt als Herrschaftszeichen der Casa de Austria*. In: *Alexandra Merle, Éric Leroy du Cardonnoy* (eds.), *Les Habsbourg en Europe. Circulations, échanges, regards croisés* (= *Studia Habsburgica* 1; Reims 2018) pp. 79-92, fig. 1-29.

12. Siehe das Kapitel „Rubens, Velázquez, and the Spanish Riding School“ in: Liedtke: *Royal Horse*, pp. 18-35; van Babel/ Basche/ Gürtler: *Hofreitschule*.

13. Liedtke: *Royal Horse*, pp. 192-193; Leesberg, Marjolein/ Leeflang, Huigen: *Johannes Stradanus. Part III (The New Hollstein. Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450-1750)*. Amsterdam: Sound & Vision Publishers 2008, pp. 232-277, cat.-nr. 527-566. Auf die möglichen Einflüsse dieser Stiche auf Velázquez wurde schon hingewiesen: *De Cavi, Sabina: Nuove fonti per l'iconografia equestre del Salón de los Reinos di Velázquez al Buen Retiro (1628-1634/35)*. *Locvs amoenvs* 11 (2011/12), pp. 129-149, hier 136-137.

Cano zeigen Philipp IV. und vor allem seinen Sohn *Baltasar Carlos in der Reitschule* explizit bei der sogenannten *corveta* oder *levade*, einer besonders schwierigen Aufgabe der Reitkunst, da dabei das steigende Pferd mit nur einer Hand geleitet werden durfte¹⁴. Die antike Metapher, derzufolge ein guter Herrscher sein Volk ebenso wie sein Pferd zu lenken versteht, wurde u.a. 1623 vom Juristen Jéronimo de Cevallos in seinem Traktat *Arte real para del buen gobierno de los Reyes, y Principes, y de sus vasallos* expressis verbis unter Bezugnahme auf Valerius Maximus formuliert: „El reynar, señor, es como domar un cavallo desbocado, y feroz' que sino se rige con prudencia, y arte, derribará al que subiere en el. ‚Qui regnum adipiscitur simile est ei, qui equum habet indomitum, à quo nisi cum arte et perittà noverit, tergo eius insidere.‘ (Val. Max. lib. 7)“¹⁵. Als Ausgangspunkt in künstlerischer und ideologischer Hinsicht bietet sich Tizians Gemälde von Kaiser Karl V. in der Schlacht bei Mühlberg von 1548 an¹⁶ (Abb. 4). Auch wenn es vielfältige ikonographische Interpretationen vom *Miles Christi* bis zur *Profectio Augusti* und von Caesar bis Konstantin zulässt oder - vielleicht besser gesagt - bewusst verbindet¹⁷, steht der Typus in der Tradition des Reiterdenkmals von Marc Aurel auf dem Kapitol, das lange Zeit als ein Monument des ersten christlichen Kaisers Konstantin galt. Das Gemälde diene der Erinnerung an den kaiserlichen Sieg über die protestantische Liga von Schmalkalden. Der Herrscher erscheint daher nicht nur mit der während der Schlacht am 24. April 1547 getragenen Rüstung¹⁸, sondern auch mit der purpurroten Schärpe der Katholiken. Die Rolle Karls V. als Verteidiger des katholischen Glaubens hätte nach Meinung von Pietro Aretino noch deutlicher visualisiert werden sollen. Der Dichter schlug nämlich vor, über dem Herrscher die Personifikationen der Religion mit Kelch und Kreuz sowie des Ruhmes mit Trompete und Weltkugel zu malen: „la Religione e la Fama, l'uno con la croce e il calice in mano, che gli mostrasse il cielo, e l'altra con le ali e le trombe, che gli offerisse il mondo“¹⁹.

14. Warnke, Martin: Das Reiterbildnis des Baltasar Carlos von Velázquez. In: Badt, Kurt/ Gosebruch, Martin (eds.): *Amici amico*. München: Fink Verlag 1968, pp. 217-227; Carr, Dawson W.: *Painting and Reality: The Art and Life of Velázquez*. In derselbe (ed.). *Velázquez*, Ausstellungskatalog National Gallery. London: Yale University Press 2006, pp. 26-53, 38 und 76-179, cat.-nr. 25 und 182-185, cat.-nr. 27.

15. De Cevallos, Jéronimo: *Arte real para del buen gobierno de los Reyes, y Principes, y de sus vasallos*. Toledo: Eigenverlag 1623, fol. 96r.

16. Checa, Fernando: *Tiziano y la monarquía hispanica. Usos y funciones de la pintura veneciana en España (siglos XVI y XVII)*. Madrid: Nerea 1994, pp. 35-51; Bodart: *Pouvoirs du portrait*, pp. 255-260.

17. Oberhaidacher, Jörg: Zu Tizians Reiterbildnis Karls V. Eine Untersuchung seiner Beziehungen zum Georgsthemata. In: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 78 (1982), 69-90; Moffitt, John F.: *The Forgotten Role of a „Determined Christian Knight“ in Titian's Depiction of ‚Charles V, Equestrian, at Mühlberg‘*. In: *Gazette des Beaux Arts* 137 (2001), 37-52.

18. Soler del Campo, Álvaro (Hg.): *El arte del poder. La Real Armería y el retrato del corte*, Ausstellungskatalog. Madrid: SEACEX 2010, 138-141, Kat.-Nr. 15 und 16.

19. Brief Nr. CDXII vom April 1548: Fidenzio Fertile (Hg.): *Lettere sull'arte di Pietro Aretino*, 2. Bd. (1543-1555). Milano: Edizioni del Milione 1957, 212; Wethey, Harold E.: *The Paintings of Titian*. II. *The Portraits*. London: Phaidon 1971, pp. 87-90, nr. 21; Checa: *Tiziano*, p. 42.

Dass der Typus in habsburgischem Kontext sowohl ein spanisches als auch ein imperiales Image verkörperte, lässt sich an einigen Druckgraphiken belegen. Als der Venezianer Domenico de Franceschi um 1555 eine „vera effigie“ des Kronprinzen Philipp II. von Spanien schuf, wurde der „filio di Carlo Quinto Imperatore“ nicht nur zu Pferde, sondern auch mit dem Doppeladler als Zeichen der kaiserlichen Abstammung porträtiert²⁰.

Den Gedanken einer ‚form follows function‘ aufgreifend entstand 1604 in der Reichsstadt Köln die Bildfolge „Romani Imperatores Domo Austriae editi X hoch tempore postremi“ des niederländischen Kupferstechers Crijspin de Passe. Sie bildete ein Gegenstück bzw. eine Fortsetzung zu einer wenige Jahre vorher vom selben Künstler geschaffenen Kupferstichfolge der Zwölf Römischen Kaiser. Der Bezug zu den antiken Anfängen des Reiches wurde von de Passe bei den Habsburgerbildnissen jedoch auch in ikonographischer Form hergestellt, da die zehn Herrscher nicht nur als Reiter, sondern teilweise *all'antica* mit Lorbeerkränzen und römischen Rüstungen oder antikiisierenden Bauten im Hintergrund dargestellt wurden. So bildet das Porträt von Albrecht I. von Habsburg eine Variante eines älteren Vespasianstiches und jenes von Albrecht II. eine Paraphrase einer Graphik des Tiberius in der Kaiserserie von Antonio Tempesta. Das Titelblatt kopierte das Titelkupfer für die Serie Römischer Kaiser von Hendrik Goltzius aus dem Jahre 1586, die ebenfalls schon Rudolf II. gewidmet war, ersetzte aber die Personifikation der Roma durch den Doppeladler²¹. Tatsächlich hatte de Passe seit 1594 mehrfach Bildnisse Rudolfs II. gestochen und auch dessen Porträt der Kaiserserie nach dem bekannten Reiterporträt des Habsburgers von Ägydius Sadeler nach Adriaen de Vries kopiert²². Ebenso wie zahlreiche Allegorien in Form von Bronzereliefs von Adriaen de Vries sowie als Gemälde von Bartholomäus Spranger und Hans von Aachen²³ sollte auch das von Rudolfs Hofkupferstecher angefertigte großformatige Reiterporträt des Kaisers auf Rudolfs vermeintliche Siege über die Türken hinweisen, wobei der ungewöhnli-

20. Polleroß: Reiterporträt, Taf. XIV.

21. Boon, K.G./Verbeek, J.: Van Ostade – De Passe (Hollstein XV), Amsterdam: Hertzberger o.J., pp. 217-218, cat.-nr. 655-666; Pelc, Milan: Illustrium Imagines. Das Porträtbuch der Renaissance (Studies in Medieval and Reformation Thought LXXXVIII). Leiden/ Boston/ Köln: Brill 2002, p. 105 und cat.-nr. 122.

22. Veldman, Ilija: Crispijn de Passe's Representations of Emperor Rudolf II. In: Konečný, Lubomír/ Slaviček, Lubomír (eds.). *Libellus Amicorum Beket Bukovinská*. Praha: Artefactum 2013, pp. 136-155, hier 136-155.

23. Vocelka, Karl: Die politische Propaganda Kaiser Rudolfs II. (1576-1612) Viena: ÖAW 1981, pp. 219-299 („Die Zeit des Langen Türkenkrieges“); Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Kaiser Rudolfs II. Ausstellungskatalog Wien, 1. Bd. Freren: Lucas Verlag 1988, 1. Band cat.-nr. 58, 87, 102-104, 163, 182-183, 2. Band, cat.-nr. 548-550 und 676; Praga magica 1600, Ausstellungskatalog Dijon, Paris 2002, cat.-nr. 29; Reichl-Ham, Claudia: Der „Lange Türkenkrieg“ Rudolfs II. und seine Rezeption im Heeresgeschichtlichen Museum. In: Viribus Unitis. Jahresbericht 2007 des Heeresgeschichtlichen Museums. Wien 2008, pp. 11-34, hier 7-22.

che Speer direkt auf das Reiterporträt Karls V. Bezug nahm²⁴ (Abb. 5). Diese Graphik und vor allem das 63 Zentimeter hohe Reitermonument Rudolfs II. von Giambologna (um 1595)²⁵ beweisen, dass der Habsburger diese Ikonographie als Zeichen seiner kaiserlichen Würde betrachtet hat und in den für ihn charakteristischen Medien der Druckgraphik und Kunstkammerstücke künstlerisch umsetzen ließ.²⁶

Doch das Reiterporträt (mit steigendem Pferd) besaß nicht nur eine spanische und eine römische Wurzel, sondern – wie oben erwähnt – auch eine explizit habsburgisch-kaiserliche Tradition, nämlich das 1555 im *Ehrensiegel des Hauses Österreich* abgebildete Denkmal für König Rudolf I. in Straßburg (Abb. 1). Eine Abschrift dieser Handschrift befand sich auch im Besitz von Kaiser Rudolf II. sowie seiner Erben, und daher war es vermutlich kein Zufall, dass der ‚rudolfinische Typus‘ des Reiterporträts sowohl für Kaiser Ferdinand II. als auch für dessen Sohn explizit übernommen wurde. So schuf Lucas Kilian nach dem habsburgischen Erfolg gegen die Protestanten in der Schlacht bei Nördlingen im Jahre 1634 einen ebenfalls großformatigen Kupferstich des Römischen Königs, der eine direkte Paraphrase des grafischen Porträts von Rudolf II. darstellt²⁷ (Abb. 6).

Doch Ferdinand III. griff auch die zweite Idee seines Vorgängers auf, nämlich die Repräsentation der kaiserlichen Majestät in Form von Reiterstatuetten in der Kunstkammer²⁸. Waren die Zimmermonumente von Kaiser Rudolf II., Erzherzog Maximilian III. und Erzherzog Leopold V. noch Einzelstücke gewesen²⁹, so übernahm Ferdinand III. bald nach seinem Regierungsantritt als Kaiser im Zuge einer repräsentativen Neugestaltung und Aufwertung der kaiserlichen Schatzkammer Rudolfs Idee der Kunstkammermonumente und begründete damit eine Serie³⁰. Um 1640 wurden nämlich bei Caspar Gras

24. Volrábová, Alena/ Kubíková, Blanka (eds.): Rudolf II. a mistři grafické ho umění/ Rudolf II and Masters of Printmaking, Ausstellungskatalog Praha: Národní Galerie v Praze 2012, pp. 20-21, cat.-nr. 1/3.

25. Prag um 1600, p. 139, cat.-nr. 46 (Lars Olof Larsson).

26. Leuschner, Eckhard: Roman Virtue, Dynastic Succession and the Re-Use of Images: Constructing Authority in Sixteenth- and Seventeenth-Century Portraiture. In: *Studia Rudolphina* 6 (2006), pp. 5-25, 19-21; Polleroß, Friedrich: „Kaiserliche Schatz- und Kunstkammer“. Die habsburgischen Sammlungen und ihre Öffentlichkeit im 17. Jahrhundert. In: Haag, Sabine / Kirchweyer, Franz/ Rainer, Paulus (eds.): *Das Haus Habsburg und die Welt der fürstlichen Kunstkammern im 16. und 17. Jahrhundert* (Schriften des Kunsthistorischen Museums 15). Wien: Holzhausen 2016, pp. 255-295, hier 255-262.

27. Dethlefs, Gerd. WFLM Münster: Das Kunstwerk des Monats. Mai 2016, Münster 2016: http://www.lwl.org/landesmuseum-download/kdm/archiv/2016/Ans_KdM_Mai_2016.pdf.

28. Zur Vorbildwirkung der Druckgraphiken u.a. auf Velázquez' Reiterporträts siehe: Larsson: Reiterporträt, pp. 26-31.

29. Zur Reiterstatuette des Erzherzog Maximilian III. von Hubert Gerhard um 1600/05 siehe: Ammann, Gert (ed.): *Ruhm und Sinnlichkeit. Innsbrucker Bronzeguss 1500-1650 von Kaiser Maximilian I. bis Erzherzog Ferdinand Karl*, Ausstellungskatalog. Innsbruck: Tiroler Landesmuseum 1996, pp. 242-244 (Manfred Leithe-Jasper).

30. So wurden offensichtlich auch die Büsten Karls V. von Leone Leoni und Rudolfs II. von Adriaen de Vries um die Bronzebüste Ferdinands III. von Schweiger ergänzt: Polleroß: Kunstkammer, p. 268.

offensichtlich gleichzeitig die metallenen Reiterstatuetten von Ferdinand II. und Ferdinand III. in Auftrag gegeben, denen später jene von Erzherzog Sigmund Franz, Erzherzog Ferdinand Karl und Leopold I. folgten³¹. Das von den Kaiserserien der Jahre 1580³² und 1604 vorgegebene Prinzip der Reiterporträtfolge wurde damit offensichtlich bewusst auf die Gattung der Kunstkammermonumente übertragen (Abb. 7). Da jedoch nicht nur die verwandtschaftlichen, sondern auch die kunstpolitischen Verbindungen zwischen Ferdinand III. und seinem Cousin, Schwager und Schwiegervater Philipp IV. von Spanien eng waren³³, könnte die Idee zur Anfertigung einer Wiener Familienserie von Reiterporträts allerdings auch von Madrid inspiriert oder vielleicht sogar von beiden Linien parallel bzw. in mehreren Schritten gemeinsam entwickelt worden sein. Tatsächlich war schon um 1615-20 eine Reiterstatuette Philipps IV. als Kronprinz aus vergoldeter Bronze entstanden, die Pietro Tacca zugeschrieben wird. Ob es sich dabei um einen Entwurf für ein zweites Standbild in Madrid oder ‚nur‘ um ein diplomatisches Geschenk und Kunstkammerstück handelt, ist allerdings ebenso wenig bekannt wie der ursprüngliche Besitzer des erst 1952 vom Prado angekauften Kunstwerkes³⁴.

Davon abgesehen wurde nach dem Umbau des Alcázar in Madrid der *Salón Nuevo*, der später als *Salón de los Espejos* bekannt gewordene repräsentativste Raum der spanischen Königsresidenz, um 1625 zunächst u.a. mit dem Reiterporträt von *Karl V. in der Schlacht bei Mühlberg*, der Allegorie von Philipp II., der den Thronfolger nach der Schlacht von Lepanto Gott darbringt, sowie dem Gemälde *Spanien hilft dem Glauben*, also einer Allegorie der Gegenreformation, von Tizian geschmückt³⁵. Dazu kamen das Reiterporträt Philipps IV. von Velázquez sowie dessen Gemälde *Philipp III. und die Vertreibung der Mauren*³⁶. Der spanische König wurde auf dem Porträt vermutlich nicht nur mit dem von seinem Urgroßvater geerbten Prognatismus porträtiert, sondern auch – wie aus einem Brief des päpstlichen Nuntius

31. Ammann, Ruhm und Sinnlichkeit, pp. 300-317.

32. Vitásek, Gabriele: Das EFFIGIERVM CAESARVM OPVS, eine illuminierte Kaiserreihe von 1580. *Frühneuzeit-Info* 11 (2000) Heft 2, pp. 28-49.

33. Polleroß, Friedrich: Serie, Paraphrase, Kopie: Diego Velázquez und Frans Luycx als Porträtisten der Casa de Austria. In: Sylvia Ferino-Pagden (Hg.), *Velázquez: Anregungen, Vorschläge, Lösungen* (= *Schriften des Kunsthistorischen Museums* 18, Wien 2018), pp. 142-165.

34. Azcue Brea, Leticia: Panorama de la escultura cortesana y el coleccionismo escultórico nobiliario en la época de Felipe IV. Estado de la cuestión. In: José Martínez Millán/ Manuel Rivero Rodríguez (Hg.): *Arte, coleccionismo y sitios reales (La corte de Felipe IV (1621-1665): Reconfiguración de la Monarquía católica III/4)*. Madrid: Ediciones Polifemo 2017, pp. 2871-3001, hier 2967-2971, fig. 10.

35. Zu den Gemälden Tizians siehe: *Checa: Tiziano*, pp. 36-87.

36. Orso, Steven N.: *Philip IV and the Decoration of the Alcázar of Madrid*. Princeton NJ: Princeton University Press 1986, pp. 43-60; *Checa, Fernando* (ed.): *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los Reyes de España*, Ausstellungskatalog. Madrid: Nerea 1994, p. 391.

vom 16. Juni 1625 hervorgeht – „como un César“³⁷. Leider erfahren wir aus dem Schreiben an den Vatikan nicht, ob sich diese Aussage auf die Gegenüberstellung zu Karl V., auf den Typus des steigenden Pferdes oder auf eine Rüstung *all'antica* bezog.

Das Bildnis des regierenden Monarchen wurde jedoch bereits 1628 durch das nur in Kopie überlieferte Reiterporträt Philipps IV. als globaler Verteidiger des katholischen Glaubens von Peter Paul Rubens ersetzt, der mit den Personifikation der göttlichen Gerechtigkeit („la divina Justicia“) bzw. des göttlichen Zorns („furor divino“), des Glaubens sowie der die Häresie symbolisierenden Schlange und der Darstellung des Globus die barocke Allegorie in das spanische Königsporträt einführte (Abb. 8)³⁸. Unbewusst oder beabsichtigt wurde damit offensichtlich die ikonographische Idee Aretinos für das Bildnis Karls V. aufgegriffen³⁹. Und es war wohl auch der flämische Meister, der um 1625 mit der Medici-Galerie in Paris eine barocke Inkunabel eines politischen ‚Gesamtkunstwerkes‘⁴⁰ und mit der Teppichfolge *Triumph der Eucharistie* eine Verherrlichung von Kaiser Ferdinand II. und von König Philipp IV. als Verteidiger des katholischen Glaubens im Dreißigjährigen Krieg⁴¹ geschaffen hatte, der vielleicht erst nach seiner Rückkehr nach Antwerpen eine neue Idee ins Spiel brachte; nämlich nicht nur das Port-

37. Baticle, Jeannine: El retrato ecuestre del rey Felipe IV. In: Alpers, Svetlana e.a. Velázquez. Barcelona: Galaxia Gutenberg 1999, pp. 57-69, hier 62.

38. Huemer, Frances: Portraits I (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard XIX), Brussels: Arcade 1977, pp. 150-154, cat.-nr. 30; Ligo, Larry L.: Two Seventeenth-century Poems with link Rubens' Equestrian Portrait of Philip IV to Titian's Equestrian Portrait of Charles V. In: Gazette des Beaux-Arts 112 (1970), pp. 345-354; Volk, Mary Crawford: Rubens in Madrid and the decoration of the Salón Nuevo in the Palace. The Burlington Magazine CXXII (1980), no. 924, 168-180; Vergara, Alejandro: Rubens and His Spanish Patrons, Cambridge/ New York/ Melbourne: Cambridge University Press 1999, pp. 67-75; Llombart Garín, Felipe V./ Salort Pons, Salvador (eds.): Velázquez, Ausstellungskatalog Roma, Milano: Electa 2001, pp. 232-237; Rey, José López-Rey/ Delenda, Odile: Velázquez. Das vollständige Werk, Köln: Taschen 2014, p. 374, cat.-nr. 96; Haag, Sabine (ed.): Velázquez, Ausstellungskatalog Wien, München: Hirmer 2014, cat.-nr. 24 (Javier Portús Pérez); Jacquot, Dominique: Rubens. Portraits princiers, Ausstellungskatalog. Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux 2017, pp. 126-127, cat.-nr. 21.

39. Einen ähnlichen Gedanken hat Falomir Faus bereits 2001 geäußert: Falomir Faus, Miguel: Tiziano, el Aretino y las „alas de la hipérbole“. Adulación y alegoría en el retrato de los siglos XVI y XVII. In: La Restauración de „El emperador Carlos V a caballo en Mühlberg“ de Tiziano, Ausstellungskatalog. Madrid: Museo Nacional del Prado 2001, pp. 71-86, hier 74-80.

40. Wehlen, Bernhard. „Antrieb und Entschluss zu dem was geschieht“. Studien zur Medici-Galerie von Peter Paul Rubens (Beiträge zur Kunstwissenschaft 86). München: Scanneg 2008; Van Hout, Nico. ‚Henry IV valait bien une Galerie!‘ Rubens' unvollendetes Projekt für das Palais du Luxembourg. In: Finckh, Gerhard, Hartje-Grave, Nicole (eds.). Peter Paul Rubens. Wuppertal: Van der Heydt-Museum 2012, pp. 88-115; Mückain, Olaf. Zwei Gemäldezyklen für den französischen Hof. In: ebenda, pp. 268-293. Auf mögliche Bezüge zwischen Rubens' Galerie in Paris und seinen Gemälden in Madrid hat erstmals Ulrich Pfisterer hingewiesen: Pfisterer, Ulrich: Salón de Reinos, pp. 210-211. Auf mögliche Bezüge zwischen Rubens' Galerie in Paris und seinen Gemälden in Madrid hat erstmals Ulrich Pfisterer hingewiesen: Pfisterer, Ulrich. Malerei als Herrschafts-Metapher. Velázquez und das Bildprogramm des Salón de Reinos. Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 29 (2002), pp. 199-252, hier 210-211.

41. Brassat, Wolfgang. Für die Einheit der katholischen Liga. Zum politischen Gehalt des Eucharistie-Zyklus von Peter Paul Rubens. Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle VII (1988), pp. 43-62; Liskens-Pruss, Marion. Rubens im Dienst des Brüsseler Hofes. In: Finckh, Hartje-Grave, Rubens, pp. 176-203; Woollett, Anne T. Faït and Glory. The Infanta Isabel Clara Eugenia and the ‚Triumph of the Eucharist‘.

rät Philipps IV. auszutauschen, sondern auch das von Rubens nach der Darstellung Karls V. in der Tunistapisserie von Jan Cornelis Vermeyen kopierte Reiterporträt Philipps II. in der Schlacht von St. Quentin⁴² an die Stelle der ‚königlichen Darbringung‘ Tizians zu hängen und nach 1634 mit einem weiteren Reiterporträt des Kardinalinfanten Don Ferdinand als Sieger über die Protestanten⁴³ (Abb. 9) die vier Ecken des galerieartigen Raumes künstlerisch und inhaltlich aufeinander abzustimmen oder die Serie zumindest ikonographisch-ideologisch fortzusetzen⁴⁴.

Auf einem Gemälde der Genter Festlichkeiten zur Feier des Triumphes von 1634 porträtierte Cornelis Schut ebenso wie sein Lehrer Rubens in Antwerpen⁴⁵ den spanischen und den österreichischen Ferdinand auf dem Pferd als gemeinsame Sieger der Schlacht bei Nördlingen⁴⁶ (Abb. 10). Die Vision der Gottesmutter mit dem segnenden Christkind resultiert aus der Tatsache, dass die Habsburger Maria damals zur *Generalissima* ihrer Heere erklärt hatten⁴⁷, und bezeugt, dass das triumphale Reiterporträt also eindeutig den mit göttlicher Hilfe erlangten militärischen Erfolg der Casa de Austria über die ‚ungläubigen‘ Protestanten und Muslime visualisierte. In diesem Zusammenhang ist auch auf die Darstellungen des Santiago Matamoros zu verweisen, der im 17. Jahrhundert auf steigendem Pferd zur „Symbolfigur für den Kampf gegen Ketzer- und Heidentum“ wurde.⁴⁸ Wenngleich die Vermutung einer Rubens’schen Serie für den *Salón de Espejos* spekulativ ist, so wird das dahinter stehende politisch-pädagogische Konzept auch durch ein

In Vergara, Alejandro, Woollett, Anne T. (eds). *Spectacular Rubens. The Triumph of the Eucharist*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum 2014, pp. 10-29.

42. Das erst 1686 im Inventar des Alcázar aufscheinende Gemälde wird zwischen 1629 und 1640 datiert: Falomir Faus: Tiziano, p. 74 und 84; García-Frías Checa/ Jordán de Urríes y del Colina: *El Retrato*, pp. 212-216, cat.-nr. 54; Bodart: *Pouvoirs du portrait*, pp. 260-263.

43. Brown: Velázquez, Rubens y Van Dyck, pp. 136-139, cat.-nr. 8.

44. Einen ähnlichen Gedanken hat Falomir Faus bereits 2001 geäußert: Falomir Faus, Miguel: Tiziano, el Aretino y las „alas de la hipérbole“. *Adulación y alegoría en el retrato de los siglos XVI y XVII*. In: *La Restauración de „El emperador Carlos V a caballo en Mühlberg“ de Tiziano*, Ausstellungskatalog. Madrid: Museo Nacional del Prado 2001, pp. 71-86, hier 83-86; Vgl. dazu auch: Vergara, Alejandro. *El universo cortesano de Rubens*. In Brown, Velázquez, Rubens y Van Dyck, pp. 67-89, hier 83-85; Heinen, Ulrich. *Loyalität – Diplomatie – Religion*. Peter Paul Rubens’ Beitrag zum Überleben der Habsburgischen Niederlande. In Finckh, Gerhard/ Hartje-Grave, Nicole (eds.). *Freiheit – Macht – Pracht*. Niederländische Kunst im 17. Jahrhundert. Ausstellungskatalog Wuppertal: Von der Heydt-Museum 2009, pp. 10-31.

45. Martin, John Rupert. *The Decoration of the Pompa Introitus Ferdinandi (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard XVI)*, Brussels: Arcade 1972, pp. 147-150, cat.-nr. 37.

46. Zum Gemälde: Liedtke: *Royal Horse*, p. 266, nr. 138; Wilmers, Gertrude, Cornelis Schut (1597-1655). *A Flemish Painter of the High Baroque (Pictura Nova I)*, Turnhout: Brepols 1996, pp. 83-85, cat.-nr. 22; Walgrave, Jan. *A Royal Image. The Image of the Sovereign since Sir Anthony Van Dyck*, Ausstellungskatalog Antwerpen: Provincie Antwerpen 1999, pp. 131-132, cat.-nr. 34.

47. Coreth, Anna. *Pietas Austriaca. Österreichische Frömmigkeit im Barock*. Wien: Oldenbourg Wissenschaftsverlag 2. Auflage 1982, pp. 45-72.

48. Scholz-Hänsel, Michael. *Bildpropaganda gegen die Anderen. Spanische Kunst im europäischen Kontext der Toleranzdiskussion des Westfälischen Friedens*. In: Bußmann, Klaus/ Schilling, Heinz (ed.). *1648. Krieg und Frieden in Europa*. 2. Bd. Münster/ Osnabrück: 1998 350 Jahre Westfälischer Friede mbH 1998, pp. 131-139, 133, Abb. 1.

Gemälde des Rubensschülers Gaspar de Crayer verdeutlicht, das 1634 nach der Schlacht von Nördlingen für einen Triumphbogen zu Ehren von Kardinalinfant Ferdinand in Gent entstanden ist. Auf dieser Darstellung treffen der spanische Feldherr und sein Urgroßvater zu Pferd sowie mit dem Marschallstab gleichsam in einer genealogischen Vision auf dem Schlachtfeld zusammen⁴⁹ (Abb. 11) und Karl V. instruiert seinen Nachkommen⁵⁰, wie die Inschrift des danach angefertigten Kupferstiches verrät: DISCE NEPOS VIRTVTEM EX ME (Lerne Enkel von mir die Tugend!). Tatsächlich war die Vorstellung, dass Herrscher aus der Geschichte und von Vorbildern lernen sollten, Philipp IV. von seiner eigenen Erziehung her geläufig und der *Salón de los Espejos* war eindeutig nicht nur eine Gemäldegalerie, sondern auch „a Hall of Princely Virtue“ und insbesondere eine Ruhmeshalle der katholischen Könige⁵¹. In diesem Zusammenhang scheint es mir wahrscheinlich, dass die namengebenden acht Spiegel des Saales mit ihren Adlerrahmen aus vergoldeter Bronze nicht nur luxuriöse Dekoration, sondern symbolisch als *Tugendspiegel* zu deuten sind und damit zentraler Teil des Konzeptes waren. Eine solche Interpretation erlaubt vor allem das 1655 in Brüssel veröffentlichte Titelpuffer des Rubensenkelschülers Erasmus Quellinus d.J. zum *Speculum Principum* von Petrus Belluga, das einen (habsburgischen) Herrscher zeigt, dem die Allegorie des Glaubens und der Eintracht oder Gerechtigkeit den Spiegel vorhalten, in dem er von den Personifikationen der Tugenden umgeben erscheint⁵² (Abb. 12). Die zentrale künstlerisch-allegorische Bedeutung, die dem Spiegel im Gruppenporträt *Las Meninas* von Velázquez zukommt⁵³, lässt eine solche Vermutung ebenso naheliegend erscheinen wie die Interpretation der im Folgenden zu behandelnden Gemälde des *Salón de Reinos* als „un verdadero ‚speculum principum‘“, wie es auch in mehreren Darstellungen des Thronfolgers Karl II visualisiert wurde⁵⁴. Die Raumausstattung folgte also offensichtlich dem Muster der Karl V. würdigenden Galerie sowie

49. Zum Gemälde: Liedtke: *Royal Horse*, p. 268, nr. 140; Vlieghe, Hans. Gaspar de Crayer, sa vie et ses oeuvres (Monographie du „Nationaal Centrum voor de plastische kunsten van de XVIde en XVIIde eeuw“ IV). Bruxelles: Arcade 1972, pp. 120-121, fig. 50; Van de Velde, Carl, Vlieghe, Hans. *Stadsversieringen te Gent in 1635 voor de blijde intrede van den Kardinaal-Infant*. Gent: Stadt Gent 1969, pp. 51-53, ill. 39-40.

50. Diese Thematik wurde schon 1622 bei einem Kupferstich von Pedro Perret aufgegriffen, der den Infanten Don Carlos vor einem Bildnis Karl V. zeigt, dessen Rahmen die Aufschrift trägt: VIRTVTEM EX ME: El linaje del Emperador, Ausstellungskatalog Cáceres: Centro de Exposiciones San Jorge 2000, pp. 378-379, cat.-nr. 8.7.

51. Orso: Alcázar, pp. 89-95.

52. Diels, Ann. *The Shadow of Rubens*. Print Publishing in 17th-century Antwerp. Prints by the history painters Anselm van Diepenbeeck, Cornelis Schut and Erasmus Quellinus II, London/ Turnhout Harvey Miller Publishers/ Brepols 2009, ill. 38. Das Thema wurde später auf eine Allegorie für Leopold I. übertragen.

53. Ameling Emmens, Jan. ‚Las Meninas‘ von Velázquez: Fürstenspiegel für Philipp IV. In Greub, Thierry (ed.). *Las Meninas im Spiegel der Deutungen*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag 2001, pp. 115-133; Pippal, Martina: ‚Las Meninas‘ von Diego Velázquez – des Rätsels Lösung? In: Ferino, Velázquez, pp. 166-195, hier 185.

54. Mínguez: Carlos II, pp. 65-72.

der zu Ehren Philipps III. im Pardo Palast eingerichteten *Galería de Doce Virtudes*⁵⁵.

Es war jedenfalls nur folgerichtig, dass genau in den Jahren um 1634/35 das im Alcázar begonnene Konzept der seriellen Reiterporträts auch bei der Ausstattung im Thronsaal des Buen Retiro Palastes aufgegriffen und aktualisiert wurde. Damals hat man die offensichtlich zunächst für die Stadtresidenz vorgesehenen großformatigen Gemälde von Philipp III. und Margarethe von Österreich durch Leinwandstreifen vergrößert und gemeinsam mit den ebenfalls von Velázquez und seiner Werkstatt stammenden Bildnissen von Philipp IV. und Isabella von Bourbon an den Schmalwänden des *Salón de Reinos* installiert⁵⁶ (Abb. 13-14). Gleichzeitig wurden die vier Reiterporträts mit dem kleineren Reiterbildnis des Thronfolgers Baltasar Carlos (Abb. 15) sowie mit einem Zyklus spanischer Könige, mit den Wappen der 24 Reiche, mit einer Serie zeitgenössischer, vorwiegend gegen die kalvinistischen Holländer geführter Schlachten und mit einer Folge der Arbeiten des Herkules ergänzt und ideologisch eingebunden⁵⁷, um – wie es der Hofdichter José Pellicer de Tovar 1635 in einem Sonett auf das Reiterporträt des Baltasar Carlos ausführte – den Betrachter „zu noch größeren Ruhmestaten anzufeuern“⁵⁸. Alle diese thematischen Bezüge laufen in der Person des zwischen den Bildnissen seiner Eltern thronenden Königs bzw. im Reiterporträt des Thronfolgers inmitten der Porträts seiner Eltern auf der gegenüberliegenden Schmalwand des Saales zusammen, wie der portugiesische Dichter

55. Kagan, Richard L. *Imágenes y política en la corte de Felipe IV de España. Nuevas perspectiva sobre el Salón de Reinos*. In Palos, Joan Lluís/ Carrió-Invernizzi, Diana (eds.). *La historia imaginada*. Madrid: CEEH 2008, pp. 101-119, hier 106-107.

56. Portús, Javier/ J. García-Máiquez/ R. Dávila: *Los retratos ecuestres de Felipe III y Margarita de Austria de Velázquez para el Salón de Reinos*. In: *Boletín del Museo del Prado* XXIX (2011) Nr. 47, pp. 16-39.

57. Moffitt, John F. An ‚Emblematization‘ of Philip IV in the ‚Salón de Reinos‘. *Pantheon* XLVIII (1990), pp. 70-75; Luna Fernández, Juan José. ‚Der Salón de Reinos des Buen Retiro-Palastes in Madrid‘. In Bußmann, Klaus/ Schilling, Heinz (eds.). *1648. Krieg und Frieden in Europa, Kunst und Kultur*. Ausstellungskatalog Münster/ Osnabrück 2. Textband. München: Bruckmann 1998, pp. 121-129; Brown, Velázquez, pp. 107-129, 121-129; Brown, Jonathan (ed.). *Velázquez, Rubens y Van Dyck*. Madrid: Ediciones el viso 1999, pp. 136-139, cat.-nr. 8, 107-129; Brown, Jonathan: *The Hall of Realms and the Thirty Years‘ War*. In: Ronald G. Asch/ Wulf Eckart Voß/ Martin Wrede (Hg.): *Frieden und Krieg in der Frühen Neuzeit. Die europäische Staatenordnung und die außereuropäische Welt*. München: Wilhelm Fink Verlag 2001, pp. 207-214; Brown, Jonathan/ Elliott, John H. *A Palace for a King. The Buen Retiro and the Court of Philip IV*, New Haven/ London: Yale University Press 1. Auflage 1980, 2. Auflage 2003, pp. 141-202; Álvarez Lopera, José: *The Hall of Realms: the Present State of Knowledge and a Reconsideration*. In: Úbeda de los Cobos, Andrés (ed.). *Painting for the Planet King. Philip IV and the Buen Retiro Palace*, Ausstellungskatalog Madrid, London: Paul Holberton Publishing 2005, pp. 90-110; 112-119, cat.-nr. 9-12; Marías, Fernando. *Pinturas de Historia, Imágenes políticas. Pensando el Salón de Reinos*. Madrid: Real Academia de la Historia 2012; López-Rey/ Delenda: Velázquez, pp. 360-362, cat.-nr. 66-69; Simal López, Mercedes: *El Real Sitio del Buen Retiro y sus colecciones durante el reinado de Felipe IV*. In: José Martínez Millán/ Manuel Rivero Rodríguez (Hg.): *Arte, coleccionismo y sitios reales (La corte de Felipe IV (1621-1665): Reconfiguración de la Monarquía católica III/4)*. Madrid: Ediciones Polifemo 2017, pp. 2339-2566, hier 2741-2472.

58. Covarrubias/ Covarrubias i Leyva, Diego (eds.): *Elogios al Palacio Real del Buen Retiro [...]*. Madrid: Imprenta del Reyno 1635.

Manuel de Gallegos (Manoel de Galhegos) 1637 in seinem Lobgedicht auf den neuen Palast *Silva topográfica al Buen Retiro* festhielt⁵⁹: „Entra en esse Salon; y alegre mira/ la copia de Felipo, que pendiente/ adorna desta puerta lo eminente./ Contempla el fuego que en sus ojos gira,/ considera que airado/ en ginete veloz se ostenda armado. Si así le viera el belga en la camapña/ al Imperio de España/ se rindieran las turbas rebeladas,/ en rayos de decoro fulminadas.“ Trotz der freundlichen Landschaftsdarstellung verkörperte das Reiterbildnis Philipps IV. von Velázquez also ebenso wie jenes von Rubens den Kampf des Habsburgers gegen die protestantischen Niederländer!

Über diesen beiden Gemälden wurde das Bildnis des Thronfolgers als „beredtes Exemplum“ und Sinnbild der Regierungsfähigkeit des Prinzen präsentiert – in den Worten des Hofdichters: „No ves como veloz, como ligera/ al bello Adonis de hermesura armado/ conduze à par del dia/ acanelada pia?“⁶⁰. Das Porträt weist den Thronfolger, der mit seinem Pferd eine Levade vollführt, als vollendeten Reiter aus und damit „wird die perfekte Kontrolle des Tieres zum Ausdruck der vollkommenen Herrschaft.“⁶¹ Schon 1640 hatte Diego de Saavedra Fajardo diesen Gedanken in einem Emblem seines Erziehungstraktates für den Infanten aufgegriffen⁶². Welche Aufgaben vom Thronfolger erwartet wurden, hat der königliche Kammerdichter – und daher wohl einer der potentiellen Konzeptverfasser des Ausstattungsprogrammes – Antonio Hurtado de Mendoza 1639 in der Beschreibung der Eidesleistung der castillischen Stände vor dem damals zehnjährigen Baltasar Carlos expressis verbis formuliert, nämlich „de resistir á tantos y tan declarados enemigos de la Iglesia y suyos y de la Augustissima Casa de Austria [...], la defensa de la Fe y del Imperio“⁶³.

Eine Bestätigung dieser Interpretation der Reiterporträts von Velázquez liefern uns vor allem zwei an den habsburgischen Prinzen adressierte Erziehungstrakte aus den Jahren 1640 und 1643. Saavedras Schrift unter dem Titel *Idea de un Prinicpe politico Christiano [...] dedicada al Principe de las*

59. De Gallegos, Manuel: *Obras varias al real palacio del Bven Retiro*. Madrid: Maria de Quiñones 1637, fol. 2v-3v. Siehe dazu: Ponce Cárdenas, Jesús: *Pintura y Panegírico. Usos de la écfrasis en Manoel de Galhegos*. In: *Versants* 65 (2018) nr. 3, pp. 97-123.

60. Zitiert in: Warnke: *Reiterbildnis*, pp. 146-159.

61. Pfisterer, *Salón de Reinos*, p. 229, bezieht die Interpretation auf das Porträt Philipps IV.

62. Mará del Carmen Heredia Moreno/ Juana Hidalgo Ogáyar+: *Intercambio de regalos entre la realeza europea y mercedes reales por servicion prestados a la corona (1621-1640)*. In: *De Arte* 15 (2016), pp. 150-167, hier 159-160.

63. Hurtado de Mendoza, Antonio de: *Ceremonial que se observa en España para el juramento de Princié hereditario, ó convocacion de las cortes de Castilla, segun se ha executado dese el juramento del Príncipe Nostro Sr. D. Baltasar Carlos, primero de este nombre*. Madrid: Imprenta de Gonzales 1789, p. 17. Verständlicherweise wurde auch der uneheliche und militärisch aktive Sohn Philipps IV., Don Juan José de Austria, schon 1648 von José de Ribera in dieser Form porträtiert: García-Frías Checa, Carmen/ Javier Jordán de Urries y del Colina (Hg.): *El Retrato en las colecciones reales pe Patrimonio Nacional de Juan de Flandes a antonio López*, Ausstellungskatalog. Madrid: Patrimonio Nacional 2014, pp. 212-216, cat.-nr. 29 (Gabriele Finaldi).

Españas nuestro Señor visualisiert nämlich schon auf dem Titelpuffer der 1640 in München erschienenen Erstausgabe die Ideologie des *Salon de Reinos*⁶⁴ in Kurzform (Abb. 16): Der in einer fensterartigen Nische präsentierte Buchtitel wird von den Reiterbildnissen Philipps IV. und des Kardinalinfanten flankiert. Auf deren Sockeln erscheinen die Inschriften VIRTVTEM EX ME sowie EX ME LABOREM ET FORTVNAM und verweisen auf Vater sowie Onkel des Infanten als dessen direkte Tugendvorbilder. Der Erscheinungsort München und die Funktion des Autors als spanischer Botschafter am bayerischen Hof sowie als Diplomat am Friedenskongress in Münster, lassen wohl keinen Zweifel an einer zwischen den beiden Zweigen der Casa de Austria abgestimmten Strategie. Das bestätigt auch der 1643 vom Jesuiten Juan Eusebio Nieremberg in Madrid publizierte Tugendspiegel *Corona virtuosa y virtud coronada en que se proponen los frutos de la virtud de un principe junatmento con los heroicos exemplos de virtudes de los emperadores de la Casa de Austria y reyes de España*. Denn dieser präsentiert nicht nur in bewusster Parallelisierung Tugendexempla von Rudolf I. bis Ferdinand II. auf kaiserlicher und von Ferdinand dem Heiligen bis Philipp III. auf spanischer Seite, sondern wurde 1675 in Wien auch in einer lateinischen Version publiziert!⁶⁵ Spätestens 1646 wurde eine Heirat von Baltasar Carlos mit dessen Cousine Erzherzogin Maria Anna von Philipp IV. sowie vom spanischen Staatsrat offiziell diskutiert⁶⁶

In beiden Zweigen der Casa de Austria galt also im 2. Viertel des 17. Jahrhunderts offensichtlich das Reiterbildnis als der den Habsburgern und ihrem unter göttlichem Schutz stehenden Schlachtenglück angemessene Porträttypus. Dies beweist auch ein den Römischen König Ferdinand IV. und potentiellen Bräutigam der Infantin María Teresa als neuen Konstantin zeigender Kupferstich aus dem Jahre 1653 (Abb. 17)⁶⁷. Georg Lackner stellte den Thronfolger auf kurbettierendem Pferd vor einer Schlachtenszene mit türkischen Kriegern dar. Durch das am Himmel erscheinende (ungarische) Doppelkreuz mit dem Motto IN HOC SIGNO VINCES (In diesem Zeichen wirst du siegen) wird der Kampf des römischen und ungarischen Königs gegen die Osmanen mit dem Triumph des ersten christlichen Kaisers über seine heidnischen Gegner gleichgesetzt. Das Idealbild des Herrschers, der wie

64. D. De Harp Scheffer: Aegidius Sadeler to Raphael Sadeler (Hollstein Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450-1700, xx1), 1980, p. 194, cat.n. 13.

65. Zum Autor siehe: D. Scott Hendrickson: Jesuit Polymath of Madrid. The Literary Enterprise of Juan Eusebio Nieremberg (1595-1658) (Jesuit Studies 4), Leiden/ Boston: Brill 2015.

66. Claudia Ham: Die Verkaufte Bräute. Studien zu den Hochzeiten zwischen österreichischen und spanischen Habsburgern im 17. Jahrhundert, Dissertation der Universität Wien, Wien 1995, pp. 169-182.

67. Polleroß, Friedrich: Das sakrale Identifikationsporträt. Ein höfischer Bildtypus vom 13. bis zum 20. Jahrhundert (Manuskripte zur Kunstwissenschaft 18). Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft 1988, Abb. 99; Welt des Barock, Ausstellungskatalog St. Florian. Linz: Oö. Landesregierung 1986, p. 72, cat.-nr. 1.31.

Konstantin seine Gegner im Vertrauen auf das Kreuz bekämpft, war ja ein Kernmotiv der *Pietas Austriaca* und wurde auf Rudolf I. zurückgeführt⁶⁸.

Um 1668/70 schuf der spanische Hofmaler Sebastián de Herrera Barnuevo ein Reiterporträt des jungen Königs Karl II., bei welchem er direkt das Reiterporträt des Baltasar Carlos von Velázquez paraphrasierte und den jugendlichen Habsburger ebenfalls mit dem Kommandostab porträtierte⁶⁹. Ein etwas jüngeres Reiterbildnis Karls von Herrera Barnuevo (Abb. 18) folgte hingegen dem ikonographischen Vorbild des *Kardinalinfanten* von Rubens⁷⁰, und in beiden Fällen sollte der von Beginn an kränkliche Prinz der kritischen Öffentlichkeit als potenzieller Heerführer vorgeführt werden. Ein großformatiges Porträt dieser Art war wohl auch dazu bestimmt, die Herrscherserie in den beiden Madrider Residenzen fortzusetzen, war es doch naheliegend. Karl II. auch visuell dem Vorbild Karls I. (als Kaiser der V.) nacheifern zu lassen⁷¹. Parallel dazu oder als Gegenstück zu einem etwas jüngeren Reiterporträt des Königs von Francisco Rizi war offensichtlich vom selben Maler auch ein Reiterporträt der Königinmutter Maria Anna von Österreich (also der Schwester des oben genannten Ferdinand IV.) geplant, welches die spanische Regentin in Witwentracht und mit Marschallsstab (!) auf dem Pferde präsentiert, während Fama mit der Trompete und der Königskrone herniederschwebt⁷². Das Bildnis ist nur in einer Entwurfszeichnung überliefert, weshalb zu vermuten ist, dass es entweder nach der Entmachtung Maria Annas nicht ausgeführt oder durch das Bildnis der ersten Gattin des Königs⁷³ ersetzt wurde.

Wie sehr das Reiterporträt bereits zu einem ‚Familienlogo‘ der Habsburger geworden ist, verraten vor allem die weiblichen Bildnisse, zählen doch Darstellungen von Fürstinnen hoch zu Ross eher zu den Ausnahmen⁷⁴. Eine Ausnahme, die die Regel bestätigt, bilden jedoch die zunächst in Manuskripten gemalten und seit der Mitte des 16. Jahrhunderts in der Druckgraphik geläufigen seriellen Darstellungen der burgundischen Herzoginnen bzw. niederländischen Statthalterinnen auf dem Pferd wie es bei den männlichen Regenten dieser Provinzen üblich war. Mit den Bildnissen der Maria von Bur-

68. Coreth: *Pietas Austriaca*, pp. 38-44.

69. Pascual Chenel, Álvaro: Sebastián de Herrera Barnuevo y los retratos ecuestres de Carlos II durante su minoría de edad. Fortuna iconográfica y propaganda política. In: *Reales Sitios XLVI* (2009) Nr. 182, pp. 4-27, hier 4-12; Pascual Chenel: *El retrato de Estado*, pp. 431-447; Mínguez: *Carlos II*, pp. 206-212; Sancho/ Souto: *El arte regio*, p. 172.

70. Dorotheum: Auktion Alte Meister vom 24.4.2018, Lot nr. 77.

71. Schon 1666 zeigte eine Buchillustration den Prinzen vor einem Denkmal des Kaisers: Souto/ Sancho: *Carlos II*, Fig. 5.

72. Souto/ Sancho: *Carlos II*, pp. 54-55, fig. 10.

73. Zum Reiterporträt der María Louis de Orleáns siehe: Pascual Chenel, Álvaro. *El retrato de Estado durante el reinado de Carlos II. Imagen y propaganda* (Tesis Doctorales Cum Laude A/33), Madrid: FUE 2010, pp. 574-575.

74. Vgl. dazu: Liedtke: *Royal Horse*.

gund sowie der Maria von Ungarn und der Margarethe von Parma hatten der spanische Hof und seine Künstler eine entsprechende Ikonographie vor Augen⁷⁵. Bereits um 1525 entstand außerdem ein Holzschnitt, der Karl V. und Ferdinand I. auf der einen sowie ihre Schwestern Isabella, Johanna, Katharina und Maria auf der anderen Seite zu Pferd einander gegenüber stellt⁷⁶. Daher überrascht es kaum, wenn ein aus Straßburg stammender und in deutschen Städten tätiger Kupferstecher wie Abraham Aubry bei einem Porträtstich der kaiserlichen Braut María Margarita Teresa (Abb. 19) auf ein älteres Blatt zurückgreift, welches die französische Königin Anna von Österreich zeigt. Dass er aber die künftige Kaiserin gerade mit einem Reiterporträt würdigte, ist wohl ebenso wenig Zufall wie die Tatsache, dass ein Porträt ihrer spanischen Tante als Vorbild diente⁷⁷. Ebenfalls ein französisches Modell und damit die Darstellung einer Infantin auf dem französischen Thron wurde offensichtlich 1666 vom Nürnberger Verleger Johann Hoffman ‚abgekupfert‘, um Kaiser Leopold I. und seine spanische Braut zu Pferde zu porträtieren⁷⁸.

Nach dieser Übertragung des ‚feministischen‘ Typus vom spanischen an den Wiener Hof, war es nur logisch, dass der Gedanke einer monumentalen habsburgischen Reiterversammlung bei der Hochzeitsoper *Il Pomo d'oro* zu Ehren Leopolds I. und seiner spanischen Braut Margarita 1668 in ephemerer, aber künstlerisch imposanter Form aufgegriffen wurde. Das Bühnenbild zum Prolog von Ludovico Ottavio Burnacini zeigt unter dem Titel *Teatro della Gloria Austriaca* im Zentrum der Perspektive eine Apotheose Leopolds I. auf kurbettierendem Pferd, der aus dem Himmel mit einem Lorbeerkranz bekrönt wird. Umgeben ist der Herrscher von einer Architektur mit korinthischen Marmorsäulen zwischen denen auf jeder Seite sechs vergoldete Reiterdenkmäler von Ahnen bzw. Amtsvorgängern aufgestellt sind. Davor erscheinen die Personifikationen des Reiches, der Erbländer und der spanischen Territorien in Europa und Amerika, um die weltweite Herrschaft des

75. Haag, Sabine/ Dagmar Eichberger/ Annemarie Jordan Gschwend (Hg.): Frauen, Kunst und Macht, Ausstellungskatalog Innsbruck. Wien: Kunsthistorisches Museum 2018, p. 38. Die Tradition lässt sich bis ins 15. Jahrhundert zurückführen, als Maria von Burgund in der handschriftlichen „Chronik von Flandern“ zu Pferd als Erbin des Herzogtums porträtiert wurde. Darauf hat zuletzt Sabina de Cavi hingewiesen: De Cavi: Nuove fonti, pp. 137-140.

76. Vorstenportretten uit de eerste helft van de 16de eeuw. Houtsneden als propaganda. Ausstellungskatalog Amsterdam: Rijksmuseum 1972, cat.-nr. 4, Abb.

77. Polleroß: Reiterporträt, fig. 23 und 24. Es wäre daher auch nicht verwunderlich, wenn das erste Reiterporträt Ludwigs XIV. von Charles Lebrun, das nur in Kopien überliefert ist, nicht nur zufällig, sondern doch bewusst dem Rubens'schen Porträttypus des Schwiegervaters in Madrid folgte: Bril, Damien. „A la curiosité des genres. Louis XIV. et le portrait équestre“. *artibus et historiae* XXXV (2014), nr. 69, pp. 213-231.

78. Pelc, Milan: Der Sammler und sein Kaiser. Leopold I. in der Sammlung Valvasor – Die Ikonographie des Kaisers aus der Perspektive eines adeligen Zeitgenossen. In: Werner Telesko (Hg.): Die Repräsentation der Habsburg-Lothringischen Dynastie in Musik, visuellen Medien und Architektur/ Representing the Habsburg-Lorraine Dynasty in Music, Visual Media and Architecture 1618-1918. Wien/ Köln/ Weimar: Böhlau Verlag 2017, pp. 231-250, hier , 238-239, Abb. 4. Vgl. dazu etwa das Doppelreiterporträt von Ludwig XIII. und Anna von Österreich von 1639: Bril: Le Brun, fig. 4.

Hauses Habsburg zu versinnbildlichen (Abb. 20)⁷⁹. Ebenso wie sein Neffe und Schwager im *Salón de Reinos* wurde der junge Herrscher auf dem steigenden Pferd gleichzeitig als Erbe der Tugenden seiner Vorfahren (auf schreitenden Pferden) und als Erbe eines weltweiten Herrschaftsgebietes präsentiert.

Es waren dann vor allem die Siege der christlichen Heere über die Osmanen ab 1683, die zahlreiche Darstellungen Leopolds I. als Triumphator hervorbrachten. Da der Herrscher aus der belagerten Stadt geflohen war und auch danach an keiner Schlacht teilnahm, verkündigte die zeitgenössische Propaganda, dass der Habsburger durch sein Gebet die Truppen unterstützt hätte. Ungeachtet dieser Thematik wurden die militärischen Erfolge in Ungarn als Triumph des christlichen Abendlandes über die islamischen Osmanen und der Kaiser auf Flugblättern und volkstümlichen Stichen auf steigendem Pferd in der Schlacht als „empereur de guerre“ gefeiert⁸⁰. Ein Wiener Thesenblatt von J. Schormer und Johann Franz Samuel Wussim aus dem Jahre 1687 mit der Unterschrift „Illinc protegeris Virtute hinc Numine Caesar: Tutior ad Lauros non valet esse via“ zeigt Leopold in antikem Kostüm auf steigendem Pferd vor einer Schlachtenszene (Abb. 21). Die göttliche Hilfe wird hier durch einen Engel mit Feuerschwert und ungarischem Schild sowie durch den Adler Jupiters mit dem Blitzbündel veranschaulicht, und darüber thront die Personifikation der göttlichen Voraussicht. Die Graphik kopierte unmittelbar ein Thesenblatt mit dem Bildnis König Ludwig XIV. von Frankreich⁸¹, aber die Ikonographie der himmlischen Schutzpatrone war bereits beim Bildnis des Kardinalinfanten vorweggenommen worden.

In Wien wurde in der kaiserlichen Kunstkammer die Serie der Reiterstatuetten nach den Siegen über die Osmanen und der Krönung Josefs I. zum Römischen König mit Kleinmonumenten von Leopold I. und Josef I. ebenfalls fortgesetzt wurde, allerdings nicht in Bronze, sondern von Matthias Steinl in der von Leopold bevorzugten hochbarocken Gattung der Elfenbeinschnitzerei⁸² (Abb. 22).

79. Polleroß, Friedrich (ed.). Federschmuck und Kaiserkrone. Das barocke Amerikabild in den habsburgischen Ländern. Ausstellungskatalog Schlosshof. Wien: Künstlerhaus 1992, cat.-nr. 7.18 (Andrea Sommer-Mathis).

80. Goloubeva, Maria: The Glorification of Emperor Leopold I in Image, Spectacle and Text (Veröffentlichungen des Institutes für Europäische Geschichte Mainz 184). Mainz: Philipp von Zabern 2000, pp. 122-141 („Conquering the Thracian: the Emperor's Image and the Turkish Campaigns“); Wrede, Martin: Türkenkrieger, Türkensieger. Leopold I. und Ludwig XIV. als Retter und Ritter der Christenheit. In: Kampmann/ Krause/ Krems/ Tischer, pp. 149-165; Wrede, Martin: Die ausgezeichnete Nation. Identitätsstiftung im Reich Leopolds I. in Zeiten von Türkenkrieg und Türkensieg, 1663-1699. In: Eckhard Leuscher/ Thomas Wunsch (Hg.): Das Bild des Feindes. Konstruktion von Antagonismen und Kulturtransfer im Zeitalter der Türkenkriege. Berlin: Gebr. Mann Verlag 2013, pp. 19-31.

81. Polleroß, Friedrich: Paraphrases artistiques ou contre-images politiques? Les empereurs et les rois de France dans des gravures parallèles. In: Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles [mis en ligne le 03 avril 2018, URL: <https://journals.openedition.org/crcv/14924> pp. 1-33, fig. 12.

82. Pühringer-Zwanowetz, Eleonore. Matthias Steinl. Wien/ München: Herold 1966, pp. 42-54; Haag, Sabine. „...das artigste...als ich mein tage wass gesehen habe...“. Elfenbeinkunst im kaiserlichen

Ebenso konsequent wurde in Madrid die Serie der lebensgroßen Gemälde im *Salón de los Espejos* des Alcázar weiter geführt. Spätestens 1694 hat man dort als Pendants zu den Gemälden Karls V. von Tizian und Philipps IV. von Rubens die auch in ihrer Monumentalität mit der Allegorie des Glaubens dem flämischen Vorbild folgenden Reiterporträts von Karl II. und seiner zweiten Gattin Marianna von Pfalz-Neuburg von Luca Giordano installiert⁸³.

Damit war das Reiterbildnis endgültig zum Kennzeichen der spanischen Linie der Habsburger geworden, und es war nur folgerichtig, dass man sich auch auf diesen Porträttypus berief, als Erzherzog Karl 1703 zum Nachfolger des spanischen Königs deklariert wurde⁸⁴. So folgt ein anonymer österreichischer Kupferstich um 1703 offensichtlich sowohl was die Komposition des Pferdes betrifft als auch hinsichtlich der Kleidung des Reiters (Mantelkleid und Federhut) direkt dem Reiterporträt Karls II. von Jacob Peeters in Antwerpen aus der Zeit um 1670⁸⁵. Es gibt jedoch auch Beispiele mit steigendem Pferd: Ein anonymer Kupferstich um 1670 zeigt den jungen spanischen Herrscher vor einer Jagdszene, während eine Graphik des französischen Künstlers Henri Bonnart Erzherzog Karl um 1703 als „CAROLUS III. Hispaniarum et Indiarum Rex“ ebenfalls mit spanischem Mantelkleid und Federhut zu Pferd vor einer Seeschlacht porträtiert⁸⁶.

Nach 1712 ließ Karl VI. die Serie der Elfenbeinmonumente von Matthias Steinl um sein eigenes Kunstkammermonument ergänzen⁸⁷. Und im Kaisersaal des Augustinerchorherrenstiftes St. Florian, der ausdrücklich dem Tri-

Wien der Barockzeit. In Bückling, Maraike/ Haag, Sabine (eds.). *Elfenbein. Barocke Pracht am Wiener Hof*, Ausstellungskatalog. Frankfurt am Main: Liebighaus 2011, pp. 14-31.

83. Pascual Chenel: *El retrato de Estado*, pp. 448-453 und 580-581; Úbeda de los Cobos, Andrés: Luca Giordano y Carlos II. In: Fernando Checa Cremades (Hg.): *Cortes del Barroco da Bernini y Velázquez a Luca Giordano*, Ausstellungskatalog Madrid. Madrid SEACEX 2003, pp. 73-84, hier 77-78, fig. 5.3.-5.5.

84. Zum Bilderstreit während des Spanischen Erbfolgekrieges siehe: Winkler, Hubert. *Bildnis und Gebrauch. Zum Umgang mit dem fürstlichen Bildnis in der frühen Neuzeit. Vermählungen - Gesandtschaftswesen - Spanischer Erbfolgekrieg* (Dissertationen der Universität Wien 239), Wien: Universität Wien 1993, pp. 221-251; Polleroß, Friedrich. *Hispaniarum et Indiarum Rex. Zur Repräsentation Kaiser Karls VI. als König von Spanien*. In Jané, Jordi (ed.). *Denkmodelle. Akten des 8. Spanisch-österreichischen Symposiums 13.-18. Dezember 1999 in Tarragona*. Tarragona: Universitas Taronensis 2000, pp. 121-175, hier 133, Abb. 5; Bodart, Diane H. „Philippe V ou Charles III? La guerre des portraits à Rome et dans les royaumes italiens de la couronne d’Espagne, in Álvarez-Ossorio, Antonio/ García García, Bernardo J./ León, Virginia (eds.). *La pérdida de Europa. La guerra de Sucesión por la Monarquía de España*, Madrid: Carlos de Amberes 2007, pp. 99-133; Polleroß, Friedrich. *Die Kunst der Diplomatie. Auf den Spuren des kaiserlichen Botschafters Leopold Joseph Graf von Lamberg (1653-1706)*. Petersberg: Michael Imhof Verlag 2010, pp. 373-412.

85. Polleroß, Friedrich: *Soberanía e imagen dinástica en la política artística de los Habsburgo ante la crisis sucesoria española. Paralelismos y diferencias*. In: Bernardo J. García García (Hg.): *En Nombre de la Paz. La Guerra de Sucesión Española y los Tratados de Madrid, Utrecht, Rastatt y Baden 1713-1715*, Ausstellungskatalog. Madrid: Fundación Carlos de Amberes 2013, pp. 77-89, hier fig. 11 u. 12.

86. Pascual Chenel: *Sebastián de Herrera Barnuevo*, fig. 16; Polleroß: *Reiterporträt*, fig. 28-29.

87. Pühringer-Zwanowitz, Steinl. pp. 55-56; Bückling, Maraike: *Matthias Steinl (1643/44-1727)*. In: Bückling/ Haag, *Elfenbein*, pp. 134-139.

umph der Habsburger über die Osmanen gewidmet ist⁸⁸, wurden schließlich um 1727/28 zwei großformatige Reiterporträts über den Kaminen angebracht: eines zeigt Prinz Eugen von Savoyen und das andere Kaiser Karl VI.⁸⁹. Bezeichnenderweise wurde der Kaiser hier mit Küriss und Dreispitz porträtiert, also in der damals noch seltenen Form einer Felduniform (Abb. 23). Wenngleich der Typus des Reiterporträts zu diesem Zeitpunkt bei Fürsten und auch bei Adeligen so allgemein geschätzt und weit verbreitet war, dass man kaum mehr eine individuelle oder familiäre Besonderheit darin sehen konnte, so war zumindest das Bewusstsein, dass die habsburgischen Siege gegen die *Ungläubigen* mit göttlicher Hilfe erkämpft wurden, in St. Florian noch immer ebenso ausgeprägt wie zur Zeit Karls V. und in den Anfängen der Gattung des habsburgischen Reiterporträts.

BIBLIOGRAFÍA

- AMMANN, GERT: *Ruhm und Sinnlichkeit. Innsbrucker Bronzeguss 1500-1650 von Kaiser Maximilian I. bis Erzherzog Ferdinand Karl*. Innsbruck: Tiroler Landesmuseum, 1996.
- ARNDT, JOHANNES: «Die Kriegspropaganda in den Niederlanden während des achtzigjährigen Krieges gegen Spanien 1568-1648» en: *Frieden und Krieg in der Frühen Neuzeit. Die europäische Staatenordnung und die außereuropäische Welt* (Asch, Voss, Wrede, eds.). München: Wilhelm Fink, 2001, pp. 239-258.
- BATICLE, JEANNINE: «El retrato ecuestre del rey Felipe IV», en: *Velázquez* (SVETLANA, coord.). Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1999, pp. 57-69.
- VON BIRKEN, SIGISMUND: *Spiegel der Ehren des Höchstlöblichen Kayser und Königlichen Ertzhauses Österreich*. Nürnberg: Michael und Johann Friedrich Endter, 1668.
- BRASSAT, WOLFGANG: «Für die Einheit der katholischen Liga. Zum politischen Gehalt des Eucharistie-Zyklus Peter Paul Rubens», en: *Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle VII*, 1988, pp. 43-62.
- BODART, DIANE H. : «Enjeux de la présance en image: les portraits du roi d'Espagne dans l'Italie du XVIIIe siècle», en *The Diplomacy of Art : Artistic Creation and Politics in Seicento Italy. Papers from a Colloquium held at*

88. Telesko, Werner. Der „Marmorsaal“ im Augustiner-Chorherrenstift St. Florian. Die Verherrlichung des Türkensiegers Kaiser Karls VI. im Lichte schriftlicher und bildlicher Quellen. In: Jahrbuch des oberösterreichischen Musealvereines 158 (2013), pp. 211-258.

89. Wutzel, Otto: Das Augustiner-Chorherrenstift St. Florian. Linz: Rudolf Trauner Verlag 1998, Abb. 115-116; Friedrich Polleroß: Karl VI. im Porträt - Typen & Maler. In: Stefanie Hertel/ Franz-Stefan Seitschek (Hg.): Herrschaft und Repräsentation in der Habsburgermonarchie. Berlin 2021, pp. 347-373.

- the Villa Spelman* (CROPPER ed.), Florencia: Nuova Alfa, 2000, pp. 77-99.
- : «Philippe V ou Charles III? La guerre des portraits à Rome et dans les royaumes italiens de la couronne d'Espagne», en *La pérdida de Europa. La guerra de Sucesión por la Monarquía de España* (Álvarez-Ossorio García, León, eds.). Madrid: Carlos de Amberes, 2007, pp. 99-133.
- : «Statues royales et géographie du pouvoir sous les règnes de Charles II et de Louis XIV». *¿Louis XIV espagnol? Madrid et Versailles, images et modèles* (Sabatier, Torreoni, eds.). Versailles: Maison des Sciences de L'homme, 2009, pp. 95-116.
- : *Pouvoirs du portrait sous les Habsbourg d'Espagne*. Paris: CTHS, 2011
- BOON, K. G., VERBEEK, J.: *Van Ostade–De Passe*. Amsterdam: Menno Hertzberger, 1949
- BREA, AZCUE LETICIA: «Panorama de la escultura cortesana y el coleccionismo escultórico nobiliario en la época de Felipe IV. Estado de la cuestión», en *Arte, coleccionismo y sitios reales. La corte de Felipe IV (1621-1665): Reconfiguración de la Monarquía católica III/4* (MILLÁN, RODRÍGUEZ, eds.), Madrid: Ediciones Polifemo, 2017, pp. 2871-3001.
- BRIL, DAMIEN : «A la curiosité des genres. Louis XIV et le portrait équestre», *Artibus et historiae XXXV*, 69, 2014, pp. 213-231.
- BROWN, JONATHAN (ed.): *Velázquez, Rubens y Van Dyck- Pintores cortesanos del siglo XVII*. Madrid: Ediciones El Viso, 1999.
- : «The Hall of Realms and the Thirty Years' War», en *Frieden und Krieg in der Frühen Neuzeit. Die europäische Staatenordnung und die außereuropäische Welt* (ASCH, VOSS, WREDE (eds.)), München: Wilhelm Fink, 2001, pp. 207-214.
- BROWN, JONATHAN, ELLIOTT, JOHN H.: *A Palace for a King. The Buen Retiro and the Court of Philip IV*, New Haven: Yale University Press, 1980.
- BÜCKLING, MAREIKE: *Kaiserliches Elfenbein Matthias Steinl (1643/44-1727)*. Viena: KHM, 2007, pp. 134-139.
- CARR, DAWSON W.: *Painting and Reality: The Art and Life of Velázquez*, en *Velázquez* (CARR, BRAY, ELLIOT, KEITH, PORTÚS), London: Yale University Press, 2006, pp. 26-53.
- CARR, DAWSON W., BRAY, XAVIER, ELLIOTT, JOHN H., KEITH, LARRY, PORTÚS, JAVIER, London: Yale University Press, 2006.
- CHECA CREMADES, FERNANDO (ed.): *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los Reyes de España*. Madrid: Nerea, 1994.
- : *Tiziano y la monarquía hispánica. Usos y funciones de la pintura veneciana en España (siglos XVI y XVII)*. Madrid: Nerea, 1994.
- : *Carlos V, a caballo, en Mühlberg, de Tiziano*. Madrid: TF, 2001.

- : «Tiziano y las estrategias de la representación del poder en la pintura del Renacimiento», en: *La Restauración de „El emperador Carlos V a caballo en Mühlberg“ de Tiziano*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2001, pp. 43-70.
- : *Cortes del Barroco de Bernini y Velázquez a Luca Giordano*. Madrid: SEACEX, 2003.
- CORETH, ANNA: «*Pietas Austriaca*». *Österreichische Frömmigkeit im Barock*. Viena: Oldenbourg Wissenschaftsverlag, 1982, pp. 45-72.
- COVARRUVIAS I LEYVA, DIEGO: *Elogios al Palacio Real del Buen Retiro*. Madrid: Imprenta del Reyno, 1635.
- DE CAVI, SABIENA: «Nuove fonti per l'iconografia equestre del Salón de los Reinos di Velázquez al Buen Retiro (1628-1634/35)», *Locvs amoenvs*, 11, 2011-2012, pp. 129-149.
- DE CEVALLOS, JERÓNIMO: *Arte real para del buen gobierno de los Reyes, y Principes, y de sus vasallos*. Toledo: Jerónimo de Cevallos, 1623.
- DE HOOP SCHEFFER, DIEUWKE: *Vorstenportretten uit de eerste helft van de 16de eeuw. Houtsneden als propaganda*. Amsterdam: Rijksmuseum, 1972.
- DIELS, ANN: *The Shadow of Rubens. Print Publishing in 17th-century Antwerp. Prints by the history painters Anselm van Diepenbeeck, Cornelis Schut and Erasmus Quellinus II*. London: Harvey Miller, 2009.
- EMMENS, JAN E.: «*Las Meninas* von Velázquez: Fürstenspiegel für Philipp IV», en: *Las Meninas im Spiegel der Deutungen* (Greub, ed.). Berlin: Dietrich Reimer, 2001, pp. 115-133.
- FALLETI, FRANCA, (ed.): *Pietro Tacca. Carrara, la Toscana, le grandi corti europee*. Florencia: Mandragora, 2007.
- FALOMIR FAUS, MIGUEL: «Tiziano, el Aretino y las “alas de la hipérbole”. Adulación y alegoría en el retrato de los siglos XVI y XVII», en *La Restauración de “El emperador Carlos V a caballo en Mühlberg” de Tiziano*, Madrid: Museo Nacional del Prado, 2001, pp. 71-86.
- FERNÁNDEZ, L. J. JOSÉ: «„Der Salón de Reinos des Buen Retiro-Palastes in Madrid“», en *1648. Krieg und Frieden in Europa* (BUSSMANN, SCHELLING, eds.). Münster: 350 J. Westfälischer Friede, 1998, pp. 121-129.
- DE GALLEGOS, MANUEL: *Obras varias al real palacio del Buen Retiro*. Madrid: Maria de Quiñones, 1637.
- FILLITZ, HERMANN: «Tizians Reiterbildnis Kaiser Karls V», en: *Orient und Okzident im Spiegel der Kunst* (Günther, Müller, eds.). Graz: Kunsthistorisches Institut Universität, 1986, pp. 81-86.
- GARCÍA GARCÍA, BERNARDO J.: *En Nombre de la Paz. La Guerra de Sucesión Española y los Tratados de Madrid, Utrecht, Rastatt y Baden 1713-1715*, Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2013.

- GARCÍA-FRÍAS CHECA, CARMEN; JORDÁN DE URRÍES y DE LA COLINA, JAVIER (eds.): *El Retrato en las colecciones reales del Patrimonio Nacional de Juan de Flandes a Antonio López*. Madrid: Patrimonio Nacional, 2014.
- GOLOUBEVA, MARIA: *The Glorification of Emperor Leopold I in Image, Spectacle and Text*. Mainz: Philipp von Zabern, 2000.
- GÜRTLER, ELISABETH, BRASCHE, ARMIN, VAN BAKEL, RENÉ: *450 Jahre Spanische Hofreitschule: 450 Years Spanish Riding School*. Baden: Edition Lammerhuber.
- HAAG, SABINE: «“...Das artigste...als ich mein tage wass gesehen habe...“.
Elfenbeinkunst im kaiserlichen Wien der Barockzeit», en: *Elfenbein. Barocke Pracht am Wiener Hof* (Bückling, Haag, eds.). Fráncfort del Meno: Liebighaus, 2011, pp. 14-31.
- : *Velázquez*. Múnich: Hirmer, 2014
- HAAG, SABINE, EICHBERGER, DAGMAR, JORDAN GSCHWEND, ANNEMARIE (eds.): *Frauen, Kunst und Macht, Ausstellungskatalog Innsbruck*. Viena: Kunsthistorisches Museum, 2018.
- HAGENOW, ELISABETH VON: «Das allegorisch kommentierte Herrscherbildnis – Herrscherpropaganda in den Konfessionskriegen des 16. und 17. Jahrhunderts», en: *1648. Krieg und Frieden in Europa, Kunst und Kultur* (Bussmann, Schelling, eds.). Münster, Bruckmann, 1998, pp. 61-68.
- : *Bildniskommentare. Allegorisch gerahmte Herrscherbildnisse in der Graphik des Barock. Entstehung und Bedeutung*, Nueva York: Georg Olms, 1999.
- HEINEN, ULRICH: «Loyalität – Diplomatie – Religion. Peter Paul Rubens' Beitrag zum Überleben der Habsburgischen Niederlande», en: *Freiheit – Macht – Pracht. Niederländische Kunst im 17. Jahrhundert* (FINCHK, HARTJE-GRAVE, eds.), Wuppertal: Von der Heydt-Museum, 2009, pp. 10-31.
- HELLWAG-KONKERTH, KARIN: «La estatua ecuestre de Felipe IV de Pietro Tacca y la fachada del Alcázar de Madrid», *Archivo Español de Arte*, 250, 1990, pp. 233-241.
- HUEMER, FRANCES : *Portraits I. Corpus Rubenianum Ludwig Burchard XIX*. Bruselas: Arcade, 1977.
- HURTADO DE MENDOZA, ANTONIO: *Ceremonial que se observa en España para el juramento de Príncipe hereditario, ó convocacion de las cortes de Castilla, segun se ha executado dese el juramento del Príncipe Nostro Sr. D. Baltasar Carlos, primero de este nombre*. Madrid: Imprenta de Gonzales, 1789.
- JACQUOT, DOMINIQUE: *Rubens. Portraits princiers*. París: Réunion des Musées Nationaux, 2017.

- KAGAN, RICHARD L.: «Imágenes y política en la corte de Felipe IV de España. Nuevas perspectiva sobre el Salón de Reinos», en *La historia imaginada* (Palos, Carrió-Invernizzi, coords.). Madrid: CEEH, 2008, pp. 101-119.
- KELLER, ULRICH: «Reiterstandbild», en: *Politische Ikonographie. Ein Handbuch* (FLECKER, WARNKE, ZIEGLER, eds.), Múnich: C. H. Beck, 2014, pp. 301-307.
- KOCH, EBBA: «Das barocke Reitermonument in Österreich», *Mitteilungen der Österreichischen Galerie*, 19/20, 1975-1976, pp. 32-80.
- KUSTER, THOMAS: *Hoch zu Ross. Das Reiterstandbild Erzherzog Leopolds V.* cat. exp. Innsbruck, Viena: Kunsthistorisches Museum, 2020.
- LARSSON, LARS O.: «Antonio Tempesta und das Reiterporträt im 17. Jahrhundert eine typologische Studie», en *Wege nach Süden. Wege nach Norden. Aufsätze zu Kunst und Architektur. Als Festgabe zum 60. Geburtstag* (Buttlar, Kuder, Nägelke, eds.). Kiel: Ludwig, 1998, pp. 26-35.
- LECHNER, P. M. GREGOR: *Das barocke Thesenblatt. Entstehung – Verbreitung – Wirkung. Der Göttweiger Bestand.* Göttweig: Göttweig Veröfentlichungen, 1985.
- LEESBERG, MARJOLEIN, LEEFLANG, HUIGEN: *Johannes Stradanus. Part III (The New Hollstein. Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450-1750).* Amsterdam: Sound & Vision Publishers, 2008.
- LEUSCHNER, ECKHARD: «Roman Virtue, Dynastic Succession and the Re-Use of Images. Constructing Authority in Sixteenth and Seventenneth-Century Portraiture», *Studia Rudolphina*, 6, 2006, pp. 5-25.
- : *Antonio Tempesta (= The illustrated Bartsch 35/ 2).* Nueva York, NY: Abaris Books, 2007.
- LIEDTKE, WALTER A.: *The Royal Horse and Rider. Painting, Sculpture and Horsemanship 1500-1800.* Nueva York: Abaris Books, 1989.
- LIEDTKE, WALTER A., MOFFITT, JOHN F.: «Velázquez, Olivares, & the baroque equestrian portrait», *The Burlington Magazine* cxxiii, 942, 1981, pp. 528-537.
- LIGO, LARRY L.: «Two Seventeenth-century Poems which link Rubens' Equestrian Portrait of Philip IV to Titian's Equestrian Portrait of Charles V», *Gazette des Beaux-Arts*, 112, 1970, pp. 345-354.
- LISKEN-PRUSS, MARION: «Rubens im Dienst des Brüsseler Hofes», en *Peter Paul Rubens* (FINCKH, HARTJE-GRAVE, eds.), Wuppertal: Van der Heydt-Museum, 2012, pp. 176-203.
- LLOMBART, GARÍN, SALORT PONS, SALVADOR (eds.), *Velázquez.* Roma: Electa, 2001.
- ÁLVAREZ LOPERA, JOSÉ: «The Hall of Realms: the Present State of Knowledge and a Reconsideration», en: *Painting for the Planet King* (ÚBEDA DE LOS COBOS, ed.). Madrid: Paul Holberton, 2005, pp. 90-110.

- MACK-ANDRICK, JESSICA: *Pietro Tacca. Hofbildhauer der Medici (1577-1640). Politische Funktion und Ikonographie des frühabsolutistischen Herrscherdenkmals unter den Großherzögen Ferdinando I., Cosimo II. und Ferdinando II.* Weimar: VDG, 2005.
- MARÍAS, FERNANDO: *Pinturas de Historia, Imágenes políticas. Pensando el Salón de Reinos.* Madrid: Real Academia de la Historia, 2012.
- MARTIN, JOHN RUPERT: *The Decoration of the Pompa Introitus Ferdinandi.* Bruselas: Arcade, 1972, pp. 147-150.
- MATILLA, M. JOSÉ: *El Caballo de Bronce. La estatua de Felipe IV. Arte y técnica al servicio de la Monarquía.* Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1997.
- MILLÁN, M. J., RODRÍGUEZ, R. M. (ed.): *La corte de Felipe IV (1621-1665): Reconfiguración de la Monarquía católica.* Madrid: Polifemo, 2017.
- MÍNGUEZ, VÍCTOR: *La invención de Carlos II. Apoteosis simbólica de la casa de Austria.* Madrid: CEEH, 2013.
- MÍNGUEZ, VÍCTOR, RODRÍGUEZ MOYA, INMACULADA: *Napoleón y el espejo de la antigüedad. Arqueología de las imágenes del poder,* Valencia: Universidad de Valencia, 2014.
- MOFFITT, JOHN F.: «Velázquez y el significado del retrato ecuestre barroco», *Goya*, 202, 1988, pp. 207-215
- : «An “Emblematization” of Philip IV in the “Salón de Reinos”», *Pantheon* XLVIII, 1990, pp. 70-75.
- : «The Forgotten Role of a „Determined Christian Knight“ in Titian’s Depiction of ‚Charles V, Equestrian, at Mühlberg‘», *Gazette des Beaux Arts*, 137, 2001, pp. 37-52.
- MIGUEL MORÁN TURINA: „Pues es más que Alexandro y tu su Apelles“. Notas sobre los retratos ecuestres de Velázquez. In: *El Palacio del Buen Retiro y el Nuevo Museo del Prado.* Madrid: Museo del Prado 2000, pp. 62-87.
- MÜCKAIN, OLAF: «Zwei Gemäldezyklen für den französischen Hof», en: *Peter Paul Rubens* (Finckh, Hartje-Grave, eds.). Wuppertal: Van der Heydt-Museum, 2010, pp. 268-293.
- OBERHAIDACHER, JÖRG: «Zu Tizians Reiterbildnis Karls V. Eine Untersuchung seiner Beziehungen zum Georgsthema», *Jahrb. der kunsthistorischen Sammlungen Wien*, 78, 1982, pp. 69-90.
- ORSO, STEVEN N.: *Philip IV and the Decoration of the Alcázar of Madrid.* Princeton: Princeton University Press, 1986.
- PASCUAL CHENEL, ÁLVARO: «Sebastián de Herrera Barnuevo y los retratos ecuestres de Carlos II durante su minoría de edad. Fortuna iconográfica y propaganda política», *Reales Sitios* XLVI, 182, 2009, pp. 4-27.
- : *El retrato de Estado durante el reinado de Carlos II. Imagen y propaganda* (Tesis Doctorales Cum Laude A/33). Madrid: FUE, 2010, pp. 448-453.

- : «Algunas consideraciones acerca de los bronceos ecuestres italianos de Carlos II vicisitudes, relaciones, usos y funciones», *Archivo Español de Arte* LXXXV, 338, 2012, pp. 165-180.
- PELC, MILAN: *Illustrium Imagines. Das Porträtbuch der Renaissance (Studies in Medieval and Reformation Thought LXXXVIII)*. Leiden: Brill, 2002.
- : «Der Sammler und sein Kaiser. Leopold I. in der Sammlung Valvasor—Die Ikonographie des Kaisers aus der Perspektive eines adeligen Zeitgenossen», en: *Die Repräsentation der Habsburg-Lothringischen Dynastie in Musik, visuellen Medien und Architektur* (TELESKO, ed.). Colonia, 2017.
- PFISTERER, ULRICH: «Malerei als Herrschafts-Metapher. Velázquez und das Bildprogramm des Salón de Reinos», *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 29, 2002, pp. 199-252.
- PIPPAL, MARTINA: «„Las Meninas“ von Diego Velázquez—des Rätsels Lösung?», en *Velázquez, Anregungen, Vorschläge, Lösungen* (FERINO-PADGEN, ed.), Viena: KHM, 2018, pp. 166-195.
- POESCHKE, JOACHIM, WEIGEL, THOMAS, KUSCH-ARNHOLD, BRITTA, (eds.): *Reiterstandbilder von der Antike bis zum Klassizismus*. Münster: Rhema, 2008.
- POLLEROß, FRIEDRICH: «Zur Repräsentation der Habsburger in der bildenden Kunst», en *Welt des Barock* (Kovács, Feuchtmüller, eds.). Basel: Herder, 1986, pp. 87-104.
- : *Das sakrale Identifikationsporträt. Ein höfischer Bildtypus von 13. bis zum 20. Jahrhundert*, Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft, 1988.
- : (ed.) *Federschmuck und Kaiserkrone. Das barocke Amerikabild in den habsburgischen Ländern*. Viena: Künstlerhaus, 1992.
- : «Hispaniarum et Indiarum Rex. Zur Repräsentation Kaiser Karls VI. als König von Spanien», en *Denkmodelle. Akten des 8. Spanisch-österreichischen Symposions 13.-18. Dezember 1999 in Tarragona* (Jané, ed.). Tarragona: Universitas Taragonensis, 2000, pp. 121-175.
- : «„Kaiser, König, Landesfürst: Habsburgische „Dreifaltigkeit“ im Porträt“», en *Bildnis, Fürst und Territorium* (BEYER, SCHÜTTE, UNBEHAUN, eds.), Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2000, pp. 189-218.
- : «*Pro decore Majestatis*. Zur Repräsentation Kaiser Leopolds I. in Architektur, bildender und angewandter Kunst», *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums*, 4/5, 2003, pp. 191-295.
- : «Entre „majestas“ y „modestas“: Sobre la representación del emperador Leopoldo I», en: *Cortes del Barroco. De Bernini y Velázquez a Luca Giordano* (CHECA, ed.), Madrid: SEACEX, 2003, pp. 151-160.
- : «Bildnisse oder Porträts: Historische Personen und ihr Bild am Beispiel Leopolds I», en: *Das Exponat als historisches Zeugnis. Präsentationsformen politischer Ikonographie* (Ottomeyer, ed.). Dresden: Sandstein, 2010, pp. 143-156.

- : *Die Kunst der Diplomatie. Auf den Spuren des kaiserlichen Botschafters Leopold Joseph Graf von Lamberg (1653-1706)*. Petersberg: Michael Imhof, 2010.
- : «Soberanía e imagen dinástica en la política artística de los Habsburgo ante la crisis sucesoria española. Paralelismos y diferencias», en *En Nombre de la Paz. La Guerra de Sucesión Española y los Tratados de Madrid, Utrecht, Rastatt y Baden 1713-1715* (García, ed.). Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2013, pp. 77-89.
- : «Paralelismos y diferencias. La política artística de los Habsburgo a finales del siglo XVII y comienzos del XVIII», en: *Vísperas de sucesión. Europa y la Monarquía de Carlos II* (García, Álvarez-Ossorio, eds.). Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2015, pp. 333-350.
- : «Kaiserliche Schatz- und Kunstkammer». Die habsburgischen Sammlungen und ihre Öffentlichkeit im 17. Jahrhundert», en *Das Haus Habsburg und die Welt der fürstlichen Kunstkammern im 16. und 17. Jahrhundert* (HAAG, KIRCHWEGER, RAINER, eds.). Viena: Holzhausen, 2016, pp. 255-295.
- : «Serie, Paraphrase, Kopie: Diego Velázquez und Frans Luycx als Porträtisten der Casa de Austria», en *Velázquez: Anregungen, Vorschläge, Lösungen. Schriften des Kunsthistorischen Museums 18* (Ferino-Pagden ed.), Wien: KHM/ Turhout: Brepols, 2018, pp. 142-165.
- : Series, Parphrases, Copies: Diego Velázquez und Frans Luycx as Portraits of the House of Austria. In: David García Cueto (Hg.): *Las copias de obras maestras de la pintura en las colecciones de los Austrias y el Museo del Prado*. Actas del congreso internacional, Madrid, Museo del Prado, junio de 2017. Madrid: Museo Nacional del Prado 2021, pp. 128-137.
- : «Paraphrases artistiques ou contre-images politiques? Les empereurs et les rois de France dans des gravures parallèles», *Bulletin du Centre de Recherche du Château de Versailles*, 2018, pp. 1-33. <https://journals.openedition.org/crcv/14924>.
- PONCE CÁRDENAS, JESÚS: «Pintura y Panegírico. Usos de la écfraisis en Manoel de Galhegos», *Versants*, 65, 3, 2018, pp. 97-123.
- PORTÚS, JAVIER, GARCÍA-MÁIQUEZ, J., DÁVILA, R.: «Los retratos ecuestres de Felipe III y Margarita de Austria de Velázquez para el Salón de Reinos», *Boletín del Museo del Prado* XXIX, 47, 2011, pp. 16-39.
- PÜHRINGER-ZWANOWETZ, ELEONORE: *Matthias Steinl*. Viena: Herold, 1966.
- : *Zur kunstgeschichtlichen Bedeutung des Reiterdenkmales für Kaiser Leopold I. in Klagenfurt. Carinthia*, 1965, pp. 714-751.
- REICHL-HAM, CLAUDIA: «Der „Lange Türkenkrieg“ Rudolfs II. und seine Rezeption im Heeresgeschichtlichen Museum», *Jahresbericht 2007 des Heeresgeschichtlichen Museums*, 2008, pp. 11-34.

- REY, JOSÉ L, DELEDA, ODILE: *Velázquez. Das vollständige Werk*. Colonia: Taschen, 2014.
- RIBOT, LUIS, (ed.): *Carlos II. El rey y su entorno cortesano*, Madrid: CEEH, 2009.
- RODRÍGUEZ, R. DELFÍN: *Bernini. Roma y la Monarquía Hispánica*, Madrid: Museo Nacional del Prado, 2014.
- ROSENAUER, ARTUR (ed.): *Spätmittelalter und Renaissance*. Múnich: Prestel, 2003.
- SAENZ DE MIERA, JESÚS: «Sobre los géneros artísticos y la representación del poder», en *Cortes del Barroco. De Bernini y Velázquez a Luca Giordano* (VV. AA.), Madrid: SEACEX, 2003, pp. 216-223.
- SANCHO, JOSÉ L., SOUTO, JOSÉ L.: «El arte regio y la imagen del soberano», en *Carlos II. El rey y su entorno cortesano* (RIBOT, ed.), Madrid: CEEH, 2009, pp. 166-185.
- : «El primer retrato del Rey Carlos II: una composición alegórica dibujada por Herrera Barnuevo, Precisinos sobre la iconografía regia en la Corte del último Austria», *Reales Sitios XLVII*, 184, 2010, pp. 42-63.
- SCHOLZ-HÄNSEL, MICHAEL: «Bildpropaganda gegen die Anderen. Spanische Kunst im europäischen Kontext der Toleranzdiskussion des Westfälischen Friedens», en *1648. Krieg und Frieden in Europa* (Bussmann, Schelling, eds.), Münster: 350 J. Westfälischer Friede, 1998, pp. 131-139.
- SIMAL LÓPEZ, MERCEDES: «El Real Sitio del Buen Retiro y sus colecciones durante el reinado de Felipe IV», en *Arte, coleccionismo y sitios reales. La corte de Felipe IV (1621-1665): Reconfiguración de la Monarquía católica III/4* (MILLÁN, RODRÍGUEZ, eds.), Madrid: Polifemo, 2017, pp. 2.339-2.566.
- SOLER DEL CAMPO, ÁLVARO: «La batalla y la armadura de Mühlberg en el retrato ecuestre de Carlos V», en *La Restauración de „El emperador Carlos V a caballo en Mühlberg“ de Tiziano*, Madrid: Museo Nacional del Prado, 2001, pp. 87-102.
- SOLER DEL CAMPO, ÁLVARO (ed.): *El arte del poder. La Real Armería y el retrato de corte*. Madrid: SEACEX, 2010.
- TELESKO, WERNER: «Der „Marmorsaal“ im Augustiner-Chorherrenstift St. Florian. Die Verherrlichung des Türkenseigers Kaiser Karls VI. im Lichte schriftlicher und bildlicher Quellen», *In Jahrbuch des oberösterreichischen Musealvereines*, 158, 2013, pp. 211-258.
- : (ed.) *Die Repräsentation der Habsburg-Lothringischen Dynastie in Musik, visuellen Medien und Architektur*. Weimar: Böhlau, 2017.
- ÚBEDA DE LOS COBOS, ANDRÉS: «Luca Giordano y Carlos II», en: *Cortes del Barroco da Bernini y Velázquez a Luca Giordano* (Checha, coord.). Madrid: SEACEX, 2003, pp. 73-84.

- : (ed.) *Painting for the Planet King. Philip IV and the Buen Retiro Palace*. Madrid: Paul Holberton, 2005, pp. 112-119.
- VAN DE VELDE, CARL, Vlieghe, HANS: *Stadsversieringen te Gent in 1635 voor de blijde intrede van den Kardinaal-Infant*. Gante: Stadt Gent, 1969, pp. 51-53.
- VAN HOUT, NICO : «Henry IV valait bien une Galerie!‘ Rubens‘ unvollendetes Projekt für das Palais du Luxembourg», en *Peter Paul Rubens* (Finckh, Hartje-Grave, coords.). Wuppertal: Van der Heydt-Museum, 2012, pp. 88-115.
- VELDMAN, ILIJA: Crispijn de Passe’s Representations of Emperor Rudolf II., en Konečný, Lubomír/ Slaviček, Lubomir (eds.). *Libellus Amicorum Becket Bukovinská*. Praha: Artefactum, 2013, 136-155.
- VERGARA, ALEJANDRO: *Rubens and His Spanish Patrons*. Melbourne: Cambridge University Press, 1999, pp. 67-75.
- : El universo cortesano de Rubens», en: *Velázquez, Rubens y Van Dyck* (Brown, ed.), Madrid: Museo Nacional del Prado, 2000, pp. 67-89.
- VITÁSEK, GABRIELE: «Das EFFIGIERVM CAESARVM OPVS, eine illuminierte Kaiserreihe von 1580», *Frühneuzeit-Info*, 11, 2000, pp. 28-49.
- Vlieghe, HANS : *Gaspar de Crayer, sa vie es ses œuvres*, Bruselas: Arcade, 1972, pp. 120-121.
- VOCELKA, KARL: *Die politische Propaganda Kaiser Rudolfs II. (1576-1612)*, Viena: ÖAW, 1981.
- VOLK, C. MARY: «Rubens in Madrid and the decoration of the Salón Nuevo in the Palace», *The Burlington Magazine* CXXII, 924, 1980, pp. 168-180.
- VOLRÁBOVÁ, ALENA, KUBÍKOVÁ, BLANKA, eds.: *Rudolf II. a mistři grafické ho umění*. Praga: Národní Galerie v Praze, 2012.
- VV. AA.: *Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Kaiser Rudolfs II.* Viena: Lucas, 1988.
- VV. AA.: *El linaje del Emperador*, Cáceres: C. E. San Jorge, 2000.
- WALGRAVE, JAN: *A Royal Image. The Image of the Sovereign since Sir Anthony Van Dyck*. Amberes: Provincie Antwerpen, 1999, pp. 131-132.
- WARNKE, MARTIN: «Das Reiterbildnis des Baltasar Carlos von Velázquez», en *Amici amico* (GOSEBRUCH, BADT, eds.), Múnich: Fink, 1968, pp. 217-227.
- : *Das Reiterbildnis des Baltasar Carlos von Velázquez. Nah und Fern zum Bilde. Beiträge zu Kunst und Kunsttheorie*. Colonia: Dumont, 1997, pp. 146-159.
- WATSON, KATHARINE: *Pietro Tacca. Successore to Giovanni Bologna*, Londres: Garland, 1983.
- WEHLEN, BERNHARD: „Antrieb und Entschluss zu dem was geschieht“. *Studien zur Medici-Galerie von Peter Paul Rubens*. Múnich: Scanneg, 2008.

- WETHEY, E. HAROLD: *The Paintings of Titian II. The Portraits*. London: Phaidon, 1971.
- WILMERS, GERTRUDE: *Cornelis Schut (1597-1655). A Flemish Painter of the High Baroque*, Turnhout: Brepols, 1996, pp. 83-85.
- WINKLER, HUBERT: *Bildnis und Gebrauch. Zum Umgang mit dem fürstlichen Bildnis in der frühen Neuzeit. Vermählungen - Gesandtschaftswesen - Spanischer Erbfolgekrieg* (Dissertationen der Universität Wien 239), Viena: Universidad de Viena, 1993.
- WOOLLETT, T. ANNE: «Faith and Glory. The Infanta Isabel Clara Eugenia and the 'Triumph of the Eucharist'», en *Spectacular Rubens. The Triumph of the Eucharist* (Vergara, Woollett, eds.). Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2014, pp. 10-29.
- WREDE, MARTIN: «Der Kaiser, das Reich und der deutsche Norden. Die publizistische Auseinandersetzung mit Schweden im Ersten Nordischen und Holländischen Krieg», en: *Frieden und Krieg in der Frühen Neuzeit. Die europäische Staatenordnung und die außereuropäische Welt* (Asch, Voss, Wrede, eds.). München: Wilhelm Fink, 2001, pp. 349-373.
- : «Türkenkrieger, Türkensieger. Leopold I. und Ludwig XIV. als Retter und Ritter der Christenheit», en *Bourbon – Habsburg – Oranien. Konkurrierende Modelle im dynastischen Europa um 1700* (Kampmann, Krause, Krems, Tischer, eds.). Köln, Weimar, Viena: Böhlau, 2008, pp. 149-165.
- : «Die ausgezeichnete Nation. Identitätsstiftung im Reich Leopolds I. in Zeiten von Türkenkrieg und Türkensieg 1663-1699», *Das Bild des Feindes. Konstruktion von Antagonismen und Kulturtransfer im Zeitalter der Türkenkriege* (WUNSCH, LEUGNER, eds.). Berlin: Gebr. Mann, 2013, pp. 19-31.
- WUTZEL, OTTO: *Das Augustiner-Chorherrenstift St. Florian*. Linz: Rudolf Trauner 1998.
- ZIKAS, DIMITRIOS : «„Ars sine scientia nihil est“. Il contributo di Pietro Tacca al bronzo italiano», en: *Pietro Tacca. Carrara, la Toscana, le grandi corti europee*, (FALLETTI, ed.), 2007, pp. 54-73.

CURRÍCULA DE LOS AUTORES

DAVID SERRANO ORDOZGOITI
(Universidad Complutense de Madrid)

Graduado en Historia por la UCM (2015) y Máster Interuniversitario en Historia y Ciencias de la Antigüedad UAM/UCM (2017), actualmente realiza su tesis doctoral titulada *Imagen y autorrepresentación del emperador Publio Licinio Galieno (253-268)*. Es Premio Extraordinario Fin de Grado en Historia y ha trabajado en diversos proyectos de investigación sobre Antigüedad en el CSIC y en el Archivo Epigráfico de Hispania UCM. Es miembro del Comité de redacción de la revista *Antesteria. Debates de Historia Antigua* y colaborador de las revistas *Hispania Epigraphica*, *Gerión* y *Boletín del Archivo Epigráfico de Hispania*. También ha participado en excavaciones arqueológicas en España e Italia. Su línea principal de investigación es la imagen del poder imperial, especialmente durante el siglo III. Sobre este tema ha escrito diversos artículos en revistas y participado en múltiples congresos nacionales e internacionales. Además, también ha tratado en profundidad la religión romana, principalmente a través de las fuentes epigráficas, sobre la cual ha escrito diferentes artículos y capítulos de libro y participado en varios coloquios y proyectos de investigación.

MELANIA SOLER
(Universidad de Murcia)

Graduada en Historia del Arte (2014) y Máster en Investigación y Gestión del Patrimonio Histórico-Artístico y Cultural (2015) por la Universidad de Murcia. Doctora en Historia, Geografía e Historia del Arte por la misma Universidad (2020) con la tesis doctoral *Arte y devoción: la experiencia de las imágenes religiosas de las últimas Trastámara*. En la actualidad es contratada postdoctoral Margarita Salas por la Universidad de Murcia, realizando su estancia formativa en la Universidad de Valladolid en el grupo de investigación reconocido Arte, poder y Sociedad.

AITANA FINESTRAT MARTÍNEZ
(Universidad Autónoma de Barcelona)

Investigadora predoctoral en la Universidad Autónoma de Barcelona, adscrita al departamento de Historia Moderna y Contemporánea de la Facultad de Filosofía y Letras de dicha universidad mediante una beca de «ayuda para la contratación de personal investigador novel» (FI 2019) proporcionada por la Generalitat de Catalunya. Actualmente colabora en el proyecto de investigación «Cartas familiares de Cataluña (siglos XVI-XIX): inventario, estudio y difusión» financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad, mediante el cual se propone la creación de una base de datos de correspondencia catalana durante la Edad Moderna. Lleva a cabo su tesis bajo la dirección de Javier Antón Pelayo y Monserrat Jiménez Sureda.

ANDRÉS HERRAIZ LLAVADOR
(Universitat de València)

Personal investigador en formación del Departamento de Historia del Arte de la Universitat de València, donde realizó sus estudios de grado y el Máster en Historia del Arte y Cultura Visual. Su tesis aborda la construcción del tipo iconográfico del Sacrificio de Isaac y su proyección cultural en el Mundo Contemporáneo. Forma parte del grupo de investigación APES Cultura Visual, que dirige el Dr. Rafael García Mahiques. Ha realizado una estancia en el Warburg Institute de Londres y en su trayectoria investigadora cuenta con ponencias en congresos de ámbito internacional entre las que se encuentran las dos últimas ediciones del Congreso Internacional de la Sociedad Española de Emblemática, de la cual es miembro desde 2017. Es parte del equipo editorial de la revista *Imago*, de ámbito internacional, centrada en el estudio de la Emblemática y de la Cultura visual. El interés por los tipos iconográficos del cristianismo lo comparte con el estudio y gestión de las manifestaciones artísticas propias de la visualidad contemporánea.

SALVADOR LIRA
(Centro de Actualización del Magisterio, Zacatecas)

Salvador Lira es poeta, ensayista e investigador. Es Licenciado en Letras, Maestro en Historia y Doctor en Estudios Novohispanos por la Universidad Autónoma de Zacatecas y Magíster en Filología Hispánica por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Es Docente – Investigador del Centro de Actualización del Magisterio, Zacatecas, adherido a la Academia de Español y a la Maestría en Educación Histórica, de la cual funge como Coordinador. Cuenta con el Reconocimiento Perfil Deseable PRODEP, es líder del Cuerpo Académico en Consolidación "CAMZAC-CA-5. Historia, Literatura y Procesos Educativos" y es miembro del Sistema Nacional de Investigadores Nivel 1. Ha obtenido el Premio Nacional de Poesía Revueltas

– Montblanc otorgado por la Universidad de la América de Puebla y en dos ocasiones Premios Estatal de la Juventud otorgado por el Gobierno del Estado de Zacatecas, a través del Instituto de la Juventud, en 2012 por “Trayectoria Literaria” y en 2014 por “Logro Académico”. Ha sido acreedor de becas para estudios en México y en el extranjero, otorgadas por la Academia Mexicana de la Ciencia, la Fundación Carolina, entre otras instituciones. Recientemente publicó en la editorial Iberoamericana Vervuert: Discurso filosófico sobre el lenguaje de los animales ¿Una traducción novohispana? de Guillaume Hyacinthe Bougeant, estudio preliminar, edición y notas en coautoría con María Isabel Terán Elizondo.

FRIEDRICH POLLEROß
(Universität Wien)

Born 1958 in Lower Austria, studied history of art and history at the University of Vienna, dissertation 1986, member of the scientific staff of the Institute of Art History in Vienna, vicepresident of the «Institut für die Erforschung der Frühen Neuzeit» in Vienna, cooperation with projects by the European Science Foundation and the Centre de Recherche du Château de Versailles; publications about baroque art in Central Europe, the representation of the Habsburgs and Johann Bernhard Fischer von Erlach.

REVISORES DE ESTE NÚMERO

Silvia Cazalla Canto (Universidad de Granada)
Sergi Doménech García (Universitat de València)
María de los Ángeles Fernández Valle (Universidad Pablo de Olavide)
Juan José Ferrer Maestro (Universitat Jaume I)
Rafael García Mahiques (Universitat de València)
Noelia García Pérez (Universidad de Murcia)
David Gimilio Sanz (Museo de Bellas Artes de Valencia)
Francisco Machuca Prieto (Universidad de Málaga)
Ruth Martínez Alcorlo (Universidad Alfonso X el Sabio)
Víctor Mínguez (Universitat Jaume I)
Matilde Miquel Juan (Universidad Complutense de Madrid)
Isidro Puig Sanchis (Universitat Politècnica de València)
Oskar J. Rojewski (Universitat Jaume I, University of Copenhagen)
José Javier Ruíz (Universidad de Murcia)
Purificación Ubric Rabaneda (Universidad de Granada)
Miguel Ángel Zalama Rodríguez (Universidad de Valladolid)

Contribuciones para *Potestas*

CONSIDERACIONES GENERALES. POLÍTICA EDITORIAL

La aceptación de artículos para su publicación estará condicionada al dictamen positivo de dos miembros del comité científico, comité asesor o evaluadores externos ciegos. La presentación de un trabajo para su evaluación implica que se trata de material no publicado previamente y que no se encuentra en fase de evaluación para otra publicación.

En el caso de que un artículo previamente publicado en *Potestas* quisiese ser publicado por su autor en otro medio, el mismo debería mencionar a esta revista como lugar de publicación original. Para cualquier duda al respecto se recomienda consultar con la Dirección de la revista.

PUBLICACIÓN DE ORIGINALES

Los artículos deberán ser originales y no excederán de 20 páginas A4, mecanografiados en una sola cara, a doble espacio (2.100 espacios) en letra Times New Roman, punto 12. Las notas, imágenes, cuadros, gráficos y apéndices se incluirán aparte.

Los artículos podrán ser escritos en español, alemán, inglés, francés, italiano o portugués.

Los artículos deberán enviarse en línea a través de la plataforma OJS de la *Revista Potestas* (<http://www.e-revistas.uji.es/index.php/potestas>), previo registro como autor, donde se facilitarán los datos de contacto. Toda notificación por parte de la dirección de la revista y toda notificación del estado del envío se realizarán a través de esta plataforma.

Los artículos deberán ir acompañados de un resumen de 100 palabras como extensión máxima, redactado en el idioma original del texto y un *abstract* también de 100 palabras en inglés. Deberá incluirse asimismo entre 3 y 5 palabras clave en español e inglés.

Se entregará igualmente un breve currículum de diez líneas en el idioma de publicación del artículo.

FORMATO DEL TEXTO

Texto:**Fuente:**

Texto: Times New Roman, tamaño 12.

Títulos de los capítulos: Times New Roman, tamaño 12, negrita y versalita.

Texto imágenes/gráficos: Times New Roman, tamaño 10.

Párrafo:

Sangría especial: primera línea en 0,5.

Espaciado: 1,5.

Comillas: se utilizarán para las citaciones de menos de tres líneas las comillas angulares (« »).

Citas largas: cuando la cita textual sea de más de tres líneas se sangrará el texto y se utilizará la fuente Times New Roman, tamaño 11.

Abreviaturas: las abreviaturas serán coherentes a lo largo de todo el artículo y fácilmente identificables. En caso necesario, se incluirá una lista final con el significado de cada una de ellas.

Cursiva: la cursiva será solamente empleada para palabras sueltas textuales en otro idioma distinto del empleado en el artículo, para palabras sueltas textuales en el idioma del manuscrito se emplearán las comillas angulares.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Las referencias bibliográficas irán insertadas en las notas a pie de página y se deberá incluir una bibliografía al final del artículo. La forma de citación tanto en las referencias a pie como en la bibliografía será la misma:

BIBLIOGRAFÍA EN LAS NOTAS A PIE DE PÁGINA:

Fuente: Times New Roman, tamaño 10.

Párrafo:

Sangría especial: primera línea en 0,5.

Espaciado sencillo.

Libro:

NOMBRE Y APELLIDOS DEL AUTOR (Tipo de letra Versales): *Título del libro*, editorial, lugar de edición, año, páginas a que se hace referencia (todo separado por comas).

Capítulo de libro:

NOMBRE Y APELLIDOS DEL AUTOR: «Título del capítulo», en NOMBRE Y APELLIDOS DEL AUTOR (ed.) / (coord.) / (dir.): *Título del libro*, editorial, lugar de edición, año, páginas a que se hace referencia (todo separado por comas).

Revista:

NOMBRE Y APELLIDOS DEL AUTOR: «Título del artículo», en *Título de la revista*, editorial, lugar de edición, año, páginas a que se hace referencia (todo separado por comas).

Documento:

NOMBRE Y APELLIDOS DEL AUTOR (si existe): «Título del documento» (si existe). Fecha. Nombre de la colección: número de la caja y/o legajo. Centro de investigación en que se encuentra.

Las remisiones sucesivas a esas mismas obras en notas a pie de página se harán de forma abreviada (APELLIDO (en versales), *Título abreviado* (en cursiva), páginas (p. o pp.); para evitar confusiones, no deben usarse las expresiones *loc. cit.* u *op. cit.*; en cuanto al *ibid.* o *ibidem*, siempre subrayado (esto es, en cursiva) y solo en caso de repeticiones absolutamente inmediatas.

BIBLIOGRAFÍA FINAL:

Fuente: Times New Roman, tamaño 12.

Párrafo:

Espaciado sencillo.

Libro:

APELLIDOS DEL AUTOR Y NOMBRE (Tipo de letra Versales): *Título del libro*, editorial, lugar de edición, año, páginas a que se hace referencia (todo separado por comas).

Capítulo de libro:

APELLIDOS DEL AUTOR Y NOMBRE: «Título del capítulo», en NOMBRE Y APELLIDOS DEL AUTOR (ed.) / (coord.) / (dir.): *Título del libro*, editorial, lugar de edición, año, páginas a que se hace referencia (todo separado por comas).

Revista:

APELLIDOS DEL AUTOR Y NOMBRE: «Título del artículo», en *Título de la revista*, editorial, lugar de edición, año, páginas a que se hace referencia (todo separado por comas).

Documento:

NOMBRE Y APELLIDOS DEL AUTOR (si existe): «Título del documento» (si existe). Fecha. Nombre de la colección: número de la caja y/o legajo. Centro de investigación en que se encuentra.

ILUSTRACIONES, PLANOS Y GRÁFICOS:

Los cuadros, gráficos, planos o ilustraciones deben presentarse por separado en soporte digital y subirse a la plataforma, igualmente numeradas e incluyendo un documento con la referencia de los pies de foto. En los pies de fotos deberá hacerse referencia al autor, título de la obra (en cursiva), fecha, medidas y localización, en la medida de lo posible.

La resolución de las imágenes deberá ser como mínimo de 300 dpi, de un tamaño 12 × 17 cm, y en formato TIFF o JPEG.

EVALUACIÓN:

Los artículos recibidos serán evaluados por dos especialistas del área del consejo de redacción, del consejo asesor o evaluadores externos y su publicación podrá estar condicionada por la introducción de las observaciones que se haya indicado en este proceso, de las que se informará puntualmente al autor.

Submissions to *Potestas*

GENERAL CONSIDERATIONS FOR SUBMITTING PAPERS

The submission of papers for its further publication depends on the favorable review of two external assessors. It is required that the work is unpublished, original and not under evaluation elsewhere.

In case an author would like to publish in a different journal or medium a paper previously published on *Potestas* by themselves, they should mention *Potestas* as the original publication. If further questions arise, please contact *Potestas* publication team.

PUBLICATION POLICY

Papers should be original and unpublished, and will not exceed 20 pages in A4 format, typed on one side, double spaced (2,100 spaces) in Times New Roman, point 12. Endnotes, images, tables, graphics, and appendices must be included separately.

Contributions can be submitted in Spanish, German, English, French, Italian and Portuguese.

Authors have to sign up at *Potestas* OJS online-platform to submit their paper. Personal contact information must be provided in order to complete the registration. Notifications regarding the status and evaluation of papers will be provided through this online platform. OJS online-platform registration and papers' uploading can be submitted in the following website: <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/potestas/user/register>

Papers must be accompanied by a 100 words (max.) abstract. In case the language of the article is not English, an abstract in English should follow the original one. 3 to 5 keywords in Spanish and English must be included, as well as their translation into the language chosen for the paper composition.

A brief résumé or biodata of the author is also required, and it should be provided in the language chosen for the composition of the paper.

SUBMISSION GUIDELINES

Text:**Typeface:**

Font and size: Times New Roman, point 12.

Chapter titles: Times New Roman, point 12, bold and small caps.

Images texts/graphics: Times New Roman, point 10.

Paragraph indents:

Indentation: first line 0.5

Spacing indents: 1.5

Italics: italics will only be used for single textual words in a language other than the one used in the article, for single words in the language of the manuscript the angle quotation marks will be used.

Quotations marks: angular quotation marks (« ») will be used for quotations of less than 3 lines.

Long quotations: if the quotation exceeds 3 lines, text will be indented and size reduced to Times New Roman point 11.

Abbreviations: abbreviations will be coherent and easily recognizable along the paper. A list of abbreviations can be added at the end, in case it is needed.

Italics: italics will be used for specific words written in a language other than the one of the paper. For specific words written in the language of the paper, please use the angular quotation marks (« »).

BIBLIOGRAPHY AND BIBLIOGRAPHICAL REFERENCES

Bibliographical references will be added at the notes. Moreover, a complete bibliography must be included at the end of the paper. The way of citation, both the notes and the bibliography, should remain the same:

BIBLIOGRAPHY AT THE NOTES:

Font: Times New Roman, point 10.

Paragraph indent:

Indentation: first line 0.5

Line spacing: single.

Book:

NAME AND LAST NAME(S) OF THE AUTHOR (small caps): *Book Title*, publisher, city of publication, year, pages of reference (comma-separated).

Book chapter:

NAME AND LAST NAME(S) OF THE AUTHOR: «Chapter Title», in NAME AND LAST NAME(S) OF THE AUTHOR (ed.) / (coord.) / (dir.): *Book Title*, editorial, publisher, city of publication, year, pages of reference (comma-separated).

Journal:

NAME AND LAST NAME(S) OF THE AUTHOR: «Paper Title», in *Journal*, editorial, publisher, city of publication, year, pages of reference (comma-separated).

Document:

NAME AND LAST NAME(S) OF THE AUTHOR (if it has one): «Document Title» (if it has one). Date. Name of collection: name of box and file. Research Centre where it is placed.

Consistent referrals to the same works will require the following abbreviation: LAST NAME (small caps), *Shorten title* (italics), pages (p. or pp.). in order to avoid further misperceptions, expressions such as *loc. cit.* u *op. cit.*, should not be used. Regarding *ibid.* or *ibidem*, it should be in every case shown in italics and only in the referrals are straightaway contiguous.

END BIBLIOGRAPHY:

Font: Times New Roman, point 12.

Paragraph indent:

Line spacing: single.

Book:

NAME AND LAST NAME(S) OF THE AUTHOR (small caps): *Book Title*, publisher, city of publication, year, pages of reference (comma-separated).

Book chapter:

NAME AND LAST NAME(S) OF THE AUTHOR: «Chapter Title», in NAME AND LAST NAME(S) OF THE AUTHOR (ed.) / (coord.) / (dir.): *Book Title*, editorial, publisher, city of publication, year, pages of reference (comma-separated).

Journal:

NAME AND LAST NAME(S) OF THE AUTHOR: «Paper Title», in *Journal*, editorial, publisher, city of publication, year, pages of reference (comma-separated).

Document:

NAME AND LAST NAME(S) OF THE AUTHOR (if it has one): «Document Title» (if it has one). Date. Name of collection: name of box and file. Research Centre where it is placed.

ILLUSTRATIONS, MAPS AND GRAPHICS:

Pictures, illustrations, graphics, and drawings must be added separately in digital format and uploaded to the *Potestas* OJS online-platform. They should be numbered and included in a document that indicates where they are displayed at the notes. Mention should be made to the author of these materials at a footnote close to the picture: *Title of the work* (italics), date, size and location; as far as this information is provided in the original location.

Pictures should be at least 300 dpi, 12 × 17 cm (4.7 × 5.5 inches), TIFF or JPEG format.

REVIEW PROCESS:

Papers will be assessed by two researchers from our editorial team or external evaluators, thus its further publication may be subjected to changes according to proposed observations during the process mentioned above. We will inform promptly the authors in case modifications are suggested.

Beiträge für *Potestas*

GRUNDSÄTZLICHE ÜBERLEGUNGEN. VERLAGSPOLITIK

Die Annahme der Aufsätze zur Veröffentlichung setzt ein positives Votum der zwei Gutachterinnen/Gutachter voraus, die im Rahmen eines anonymisierten Verfahrens evaluieren. Zur Veröffentlichung eingereichte Werke müssen zuvor unveröffentlichte Texte sein, die sich nicht in der Evaluation durch eine andere Publikation befinden. Für den Fall, dass ein zuvor in der *Revista Potestas* veröffentlichter Aufsatz durch die Autorin/den Autor an anderer Stelle erneut veröffentlicht werden soll, muss sie/er die *Revista Potestas* als Ort der Erstveröffentlichung nennen. In Zweifelsfällen wird empfohlen, die Direktion der *Revista Potestas* zu konsultieren.

VERÖFFENTLICHUNG VON ORIGINALBEITRÄGEN

Bei den Aufsätzen muss es sich um Erstveröffentlichungen handeln, die einen Umfang von 20 Seiten im DIN A4-Format nicht überschreiten. Als Schriftart ist Times New Roman, Schriftgröße 12 pt. zu wählen, in doppeltem Zeilenabstand (2.100 Zeichen pro Seite). In diesem Umfang sind Anmerkungen, Bilder, Grafiken und Anhänge eingeschlossen.

Die Aufsätze können in spanischer, deutscher, englischer, französischer, italienischer oder portugiesischer Sprache verfasst sein.

Die Aufsätze müssen nach vorheriger Registrierung als Autorin/Autor online auf der Plattform OJS der *Revista Potestas* eingereicht werden (<http://www.e-revistas.uji.es/index.php/potestas>), dort stehen auch weitere Kontaktinformationen. Von Seiten der Direktion und Redaktion der *Revista Potestas* wird jede Information über den Status eines eingereichten Aufsatzes über diese Plattform erfolgen.

Die Aufsätze müssen eine Zusammenfassung von maximal 100 Worten Umfang in der Sprache des Aufsatzes sowie eine Zusammenfassung in englischer Sprache beinhalten, deren Umfang ebenfalls 100 Worte nicht überschreitet. Außerdem sind 3 bis 5 Schlüsselworte anzugeben, in spanischer und englischer Sprache sowie ggf. in der Originalsprache des Beitrags.

Ferner ist ein kurzer Lebenslauf von maximal zehn Zeilen Umfang in der Sprache des Aufsatzes einzureichen.

TEXTGESTALTUNG

Haupttext:

Schriftart:

Text: Times New Roman, Schriftgröße 12.

Kapitelüberschriften: Times New Roman, Schriftgröße 12, fett und in Kapitälchen.

Beschriftung von Bildern oder Grafiken: Times New Roman, Schriftgröße 10.

Absatz:

Einzug: erste Zeile um 0,5 cm.

Zeilenabstand: 1,5-zeilig.

Anführungszeichen: für Zitate von weniger als drei Zeilen werden eckige Anführungszeichen verwendet (« »).

längere Zitate: Ein Zitat, das die Länge von drei Zeilen überschreitet, erhält in Times New Roman, Schriftgröße 11, einen eigenen Absatz.

Abkürzungen: Die Abkürzungen müssen im gesamten Text einheitlich verwendet werden und leicht aufzulösen sein. Falls notwendig enthält der Aufsatz am Ende des Textes eine Erklärung der Abkürzungen.

Kursive: Kursivschrift wird nur zur Hervorhebung fremdsprachiger Worte oder Wendungen eingesetzt; für Zitate, einzelne Worte oder Wendungen in der Sprache des Aufsatzes werden eckige Anführungszeichen verwendet (« »).

BIBLIOGRAFISCHE ANGABEN

Bibliographische Angaben werden in den Fußnoten gemacht und in einem Literaturverzeichnis am Ende des Aufsatzes gesammelt. Das Format der Angaben in Fußnoten und Literaturverzeichnis ist folgendes:

BIBLIOGRAFISCHE ANGABEN IN DEN FUSSNOTEN:

Schriftart: Times New Roman, Schriftgröße 10.

Absatz:

Einzug: erste Zeile um 0,5 cm.

Zeilenabstand: 1,5-zeilig.

Monografie:

NAME UND VORNAME DER AUTORIN/DES AUTORS (in Kapitälchen): *Titel des Buchs*, Verlag, Erscheinungsort, Erscheinungsjahr, Seitenzahlen, auf die sich der Verweis bezieht (jeweils durch Komma getrennt).

Kapitel eines Buches/Aufsatz in einem Sammelband:

NAME UND VORNAME DER AUTORIN/DES AUTORS: «Titel des Aufsatzes», in NAME UND VORNAME DER AUTORIN/DES AUTORS (Hrsg.): *Titel des Buchs*, Verlag, Erscheinungsort, Erscheinungsjahr, Seitenzahlen, auf die sich der Verweis bezieht (jeweils durch Komma getrennt).

Aufsatz in einer Zeitschrift:

NAME UND VORNAME DER AUTORIN/DES AUTORS: «Titel des Aufsatzes», in *Titel der Zeitschrift*, Verlag, Erscheinungsort, Erscheinungsjahr, Seitenzahlen, auf die sich der Verweis bezieht (jeweils durch Komma getrennt).

Dokument/Archivalie:

NAME UND VORNAME DER AUTORIN/DES AUTORS (sofern vorhanden): «Titel des Dokuments» (falls vorhanden). Datum. Name der Sammlung; Sigel oder Aktenzeichen. Institution, in der sich das Dokument befindet.

Weitere Verweise auf bereits genannte Werke erfolgen in den Fußnoten in abgekürzter Form (NAME (in Kapitälchen), *Kurztitel* (kursiv), Seiten (p. oder pp.)); um Verwechslungen zu vermeiden, dürfen die Wendungen *loc. cit.* und *op. cit.* nicht verwendet werden; die Verwendung von *ibid.* oder *ibidem*, die ggf. stets hervorgehoben werden müssen (d. h. kursiv gesetzt werden), ist strikt auf Fälle zu beschränken, in denen wiederholte Verweise unmittelbar aufeinander folgen.

LITERATURVERZEICHNIS:

Schriftart: Times New Roman, Schriftgröße 12.

Absatz:
einfacher Zeilenabstand

Monographie:

NAME UND VORNAME DER AUTORIN/DES AUTORS (in Kapitalchen):
Titel des Buchs, Verlag, Erscheinungsort, Erscheinungsjahr, Seitenzahlen, auf die sich der Verweis bezieht (jeweils durch Komma getrennt).

Kapitel eines Buches/Aufsatz in einem Sammelband:

NAME UND VORNAME DER AUTORIN/DES AUTORS: «Titel des Aufsatzes», in NAME UND VORNAME DER AUTORIN/DES AUTORS (Hrsg.)
Titel des Buchs, Verlag, Erscheinungsort, Erscheinungsjahr, Seitenzahlen, auf die sich der Verweis bezieht (jeweils durch Komma getrennt).

Aufsatz in einer Zeitschrift:

NAME UND VORNAME DER AUTORIN/DES AUTORS: «Titel des Aufsatzes»,
in *Titel der Zeitschrift*, Verlag, Erscheinungsort, Erscheinungsjahr, Seitenzahlen, auf die sich der Verweis bezieht (jeweils durch Komma getrennt).

Dokument/Archivalie:

NAME UND VORNAME DER AUTORIN/DES AUTORS (sofern vorhanden):
«Titel des Dokuments» (falls vorhanden). Datum. Name der Sammlung; Sigel oder Aktenzeichen. Institution, in der sich das Dokument befindet.

ABBILDUNGEN, PLÄNE UND GRAFIKEN:

Die Abbildungen, Grafiken, Pläne oder Illustrationen müssen je einzeln in digitalem Format auf die Plattform OJS hochgeladen werden, mit übereinstimmender Nummerierung wie im Text sowie inklusive eines Dokuments, das die Informationen über die Bildunterschriften enthält. Die Bildunterschriften müssen im Rahmen des Möglichen folgende Informationen enthalten: Urheber des abgebildeten Werks, *Titel des Werks* (kursiv), Datum, Material und Aufstellungsort. Die minimale Bildauflösung beträgt 300 dpi bei einer Bildgröße von 12 x 17 cm, mögliche Dateiformate sind TIFF oder JPEG.

EVALUATION:

Eingegangene Aufsätze werden durch zwei auf das Themengebiet spezialisierte externe Gutachterinnen/Gutachter einer anonymisierten Evaluation unterzogen. Die Veröffentlichung kann von der Übernahme der im Rahmen des Evaluationsprozesses gemachten Änderungsvorschläge bzw. Hinweise abhängen, über die die Autoren gegebenenfalls umgehend informiert werden.

Números publicados



Colección Biblioteca *Potestas*

Como parte de un proyecto editorial global junto con la *Revista Potestas. Estudios del Mundo Clásico e Historia del Arte*, se puso en marcha en el año 2003 la Biblioteca Potestas. Se trata de una colección de libros publicado por el Servei de Publicacions de la Universitat Jaume I. La colección publica monografías o libros colectivos que aborden en profundidad la relación entre el poder, la religión, la monarquía, desde una perspectiva amplia histórica y artística, por lo que deben encuadrarse dentro de las disciplinas de Historia e Historia del Arte y todas sus especialidades. La Biblioteca Potestas cuenta con un amplio comité asesor con especialistas en dichos ámbitos nacionales e internacionales que garantiza la calidad de los originales y el proceso editorial dentro de los estándares de calidad científicos con revisión por pares ciegos. Las propuestas de publicación han de gestionarse a través de la editorial universitaria y siguiendo las normas de presentación de originales de la *Revista Potestas*.



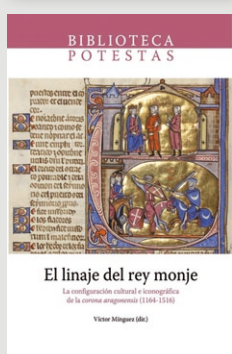
El espejismo del bárbaro. Ciudadanos y extranjeros al final de la Antigüedad, ed. David Hernández de la Fuente, David Álvarez Jiménez y Rosa Sanz Serrano, Biblioteca Potestas, número 1, Universitat Jaume I, 2013.



Los Habsburgo. Arte y propaganda en la colección de grabados de la Biblioteca Casanatense de Roma, ed. Pablo González Tornel, Biblioteca Potestas, número 2, Universitat Jaume I, 2013.



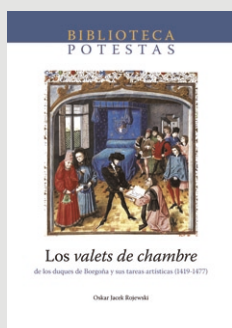
Infierno y gloria en el mar. Los Habsburgo y el imaginario artístico de Lepanto (1430-1700), Víctor Mínguez, Biblioteca Potestas número 3, Universitat Jaume I, 2017



El linaje del rey monje. La configuración cultural e iconográfica de la Corona aragonensis (1164-1516), ed. Víctor Mínguez, Biblioteca Potestas, número 4, Universitat Jaume I, 2018.



Construyendo patrimonio. Mecenazgo y promoción artística entre América y Andalucía, ed. Guadalupe Romero Sánchez, Biblioteca Potestas, número 5, Universitat Jaume I, 2019.



Los valets de chambre de los duques de Borgoña y sus tareas artísticas (1419-1477), Oskar Jacek Rojewski, Biblioteca Potestas, número 6, Universitat Jaume I, 2021.



El tablado, la calle, la fiesta teatral en el Siglo de Oro, ed. Miguel Zugasti, Ana Zúñiga Lacruz, Biblioteca Potestas, número 7, Universitat Jaume I, 2021.

DIRECTORA DE LA COLECCIÓN:

Inmaculada Rodríguez Moya (Universitat Jaume I)

COMITÉ CIENTÍFICO COLECCIÓN BIBLIOTECA POTESTAS:

Begoña Alonso Ruiz (Universidad de Cantabria)

Philippe Bordes (Université Lyon 2)

Fernando Checa Cremades (Universidad Complutense de Madrid)

Ximo Company (Universitat de Lleida)

Jaime Cuadriello (Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM)

M^a José Cuesta García de Leonardo (Universidad de Castilla-La-Mancha)

Reyes Escalera Pérez (Universidad de Málaga)

Laura Fernández-González (University of Lincoln)

Juan José Ferrer (Universitat Jaume I)

David Hernández de la Fuente (Universidad Complutense de Madrid)

Agnès Guideroni (Université Catholique de Louvain)

Clelia Martínez Maza (Universidad de Málaga)

Juan José Seguí Marco (Universitat de València)

Mirella Romero Recio (Universidad Carlos III)

Andrea Sommer-Mathis (Academia Austríaca de Ciencias)

Cécile Vincent-Cassy (Université Paris 13)

Miguel Ángel Zalama (Universidad de Valladolid)

Para realizar una propuesta de publicación ha de seguir las instrucciones de la siguiente página:

<http://www.uji.es/serveis/scp/base/publ/normdoc/propub/>

ÍNDICE

DAVID SERRANO ORDOZGOITI (Universidad Complutense de Madrid) <i>Le Roi Soleil: filosofía y política en la imagen plástica del emperador Publio Licinio Galieno (253-268)</i>	7
MELANIA SOLER MORATÓN (Universidad de Murcia) <i>Retratos de piedad, retratos de poder: las representaciones devocionales de Isabel I de Castilla y de su heredera, Juana I, y su simbología pública</i>	25
AITANA FINESTRAT MARTÍNEZ (Universidad Autónoma de Barcelona) <i>El espíritu de la Contrarreforma. Sor Hipólita de Jesús a través de sus cartas</i>	51
ANDRÉS HERRAIZ LLAVADOR (Universitat de València) <i>El Sacrificio de Isaac de Jerónimo Jacinto de Espinosa, modelo del arte religioso contrarreformista valenciano</i>	75
SALVADOR LIRA (Centro de Actualización del Magisterio, Zacatecas) <i>El sol en virgo: ritual y emblemática en las fiestas de beatificación a Sebastián de Aparicio en la Ciudad de México</i>	99
FRIEDRICH POLLEROß (Universität Wien) <i>Virtus Coronata Ex Augustissima Et Serenissima Domo Austriaca Et Hispana. El retrato ecuestre como símbolo de la Casa de Austria</i>	131
„Virtus coronata ex augustissima et serenissima domo Austriaca et Hispana“. Das Reiterporträt als Herrschaftszeichen der Habsburger ...	171
<i>Currícula de los autores</i>	199
<i>Revisores de este número</i>	203
<i>Contribuciones para Potestas</i>	205
<i>Submissions to Potestas</i>	209
<i>Beiträge für Potestas</i>	213
<i>Números publicados</i>	219
<i>Colección Biblioteca Potestas</i>	221