

rrc

Horizontes del Barroco Creaciones y expresiones artísticas

Yolanda Fernández Muñoz
Inmaculada Rodríguez Moya
María de los Ángeles Fernández Valle
Carme López Calderón
(eds.)



Universo Barroco Iberoamericano


UNIBrrc


andavira
editora

*Horizontes
del Barroco
creaciones y
expresiones artísticas*

Vol. 24

Este libro ha sido cofinanciado por la Universidad de Extremadura y las Ayudas para la realización de Actividades de Investigación y Desarrollo, de Divulgación y de Transferencia de Conocimiento por los Grupos de Investigación de Extremadura (GR18012), así como por la Xunta de Galicia y los Proxectos Plan Galego IDT (ED431B 2020/10).



*Horizontes
del Barroco*
*creaciones y
expresiones artísticas*
Vol. 24

**Yolanda Fernández Muñoz
Inmaculada Rodríguez Moya
María de los Ángeles Fernández Valle
Carme López Calderón**
(eds.)

**Eva Calvo
Salvador Hernández González**
(coords.)

© 2021

Universo Barroco Iberoamericano

24º volumen

Edición

Yolanda Fernández Muñoz
Inmaculada Rodríguez Moya
María de los Ángeles Fernández Valle
Carme López Calderón

Coordinación

Eva Calvo
Salvador Hernández González

Colaboración en la edición

Oskar Rojewski

Maquetación

Andavira Editora S.L.

Impresión

Andavira Editora S. L.

Imagen de portada y contraportada: *El Cristo de la Encina* (detalles). Iglesia Parroquial de San Vicente Mártir, San Vicente de Alcántara, Badajoz, España © Fotografía: Isidro Álvarez -Tecnigraf.

Fotografías y dibujos: De los/as autores/as, excepto que se especifique en la imagen

© de los textos e imágenes: los/as autores/as

© de la edición:

Andavira Editora S. L.
E. R. A. Arte, Creación y Patrimonio
Iberoamericanos en Redes / Universidad
Pablo de Olavide

Director de la colección

Fernando Quiles García

Comité científico

María del Mar Albero Muñoz (*Universidad de Murcia, España*)
Ana María Aranda Bernal (*Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España*)
Ana Cristina Correia de Sousa (*Universidad de Oporto, Portugal*)
Jaime Cuadriello (*Universidad Nacional Autónoma de México, México*)
Mercè Gambús Saiz (*Universitat de les Illes Balears, Palma de Mallorca, España*)
José Julio García Arranz (*Universidad de Extremadura, Cáceres, España*)
José Jaime García Bernal (*Universidad de Sevilla, España*)
Rafael López Guzmán (*Universidad de Granada, España*)
José Manuel López Vázquez (*Universidade de Santiago de Compostela, España*)
Pedro Luengo Gutiérrez (*Universidad de Sevilla, España*)
Víctor M. Mínguez Cornelles (*Universitat Jaume I, Castellón, España*)
Juan M. Monterroso Montero (*Universidade de Santiago de Compostela, España*)
Almerindo E. Ojeda (*University of California, Davis, USA*)
Francisco Ollero Lobato (*Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España*)
Francisco Javier Pizarro Gómez (*Universidad de Extremadura, Cáceres, España*)
Fernando Quiles García (*Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España*)
Alena Robin (*The University of Western Ontario, London, Canadá*)
Fernando Rodríguez de la Flor (*Universidad de Salamanca, España*)
Antonio Urquizar Herrera (*Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, España*)

ISBN: 978-84-126058-8-4

Depósito Legal: C 2298-2021

1ª edición, Santiago de Compostela y Sevilla,
2021



Índice

Presentación de las editoras	11
Barroco andaluz en Estados Unidos de Norteamérica Rafael López Guzmán	13
América año 1700. El fin de la casa de Austria. Ocaso y muerte de una dinastía profetizada Víctor Mínguez	31
El Rey Planeta, un “nuevo Hércules”. Renovación de la imagen de la monarquía hispana a partir del modelo de virtud Noelia Alemany-Mesas	63
<i>Es figura de María Santísima</i> . Las “mujeres fuertes” del Antiguo Testamento como prefiguración de la Virgen a través de una serie de pinturas del taller de Zurbarán Carmen de Tena Ramírez	85
<i>Et velaverunt eum</i> . Visualidad del Sacrificio de Isaac en el Barroco Andrés Herraiz Llavador	101
Discontinuidades iconográficas: el caso de santa Librada y la leyenda de Wilgeforte Sonia Casal Valencia	117
Las estampas de Baltasar Troncoso y Sotomayor que ilustran el libro <i>Galicía Reyno de Christo Sacramentado</i> en el contexto del arte gráfico novohispano del siglo XVIII Juan Isaac Calvo Portela	137
La representación del tiempo en la <i>Alegoría de la Muerte</i> de la Profesa en México Jimena Martín Albo	159

El Barroco Iberoamericano: entre la inventiva y la sumisión Jaime Moraleda Moraleda	175
La restauración de las pinturas murales de la iglesia de San Antonio Abad (Palma, Mallorca). Estudio histórico-artístico Andreu Josep Villalonga Vidal	187
Nuevas aportaciones en torno al naturalismo pictórico en la Lima seiscentista Antonio Holguera Cabrera	207
El rastro de pinturas sobre vidrio en los inventarios españoles e hispanoamericanos de la Edad Moderna Melania Ruiz Sanz de Bremond	225
O ouro do retábulo-mor da Sé do Porto Ana Bidarra	237
Las esculturas de la Granja de San Ildefonso: la normalización de un barroco europeo tardío en España Clara Auger	249
El retablo tardobarroco de mampostería de cal y arena en el sur de Portugal Patrícia Alexandra Rodrigues Monteiro	267
A iconografia beneditina na igreja paroquial de São João Baptista da Foz do Douro Marisa Pereira Faria dos Santos	281
O Real percurso da água no Palácio e os actores de Mafra Ana Patrícia Alho & Pedro Machado	297
Arquitectura barroca civil en el medio rural en la Baja Extremadura Francisco Javier Cambero Santano	307
Entre lo racional y lo emocional. El paisaje barroco del Condado de Huelva Rafael González Madrid	325

Frente al academicismo. La permanencia de los modelos barrocos en la arquitectura sevillana de la Ilustración Jesús María Ruiz Carrasco	347
Huellas del barroco novohispano. Un mapa antiguo del templo parroquial de Santa Cruz y Soledad de la Ciudad de México Christian Miguel Ruíz Rodríguez	363
De Tenochtitlan à Cidade do México: transformações e permanências a partir do Zócalo Ana Paula dos Santos Salvat	381
El proceso creativo del arquitecto barroco novohispano Miguel Custodio Durán (ca. 1680 - ca. 1746) Edgar Antonio Mejía Ortiz	395
Discursos en piedra. La retórica del poder en la arquitectura caribeña del siglo XVIII Pedro Luengo	411
Arquitectura civil y militar barroca de La Habana Vieja: ciudad portuaria caribeña del Patrimonio Mundial Laura Gil Álvarez	427
Iglesia de La Recolectión de Nicaragua. Parte I: Documentando y valorando la huella del barroco en Centroamérica Ana Francis Ortiz Oviedo & Alexandra Massiel Reyes Orozco & Ana C. Guerrero Camacho	445
Iglesia La Recolectión de Nicaragua. Parte II: Conservando, digitalizando y divulgando la huella del barroco en Centroamérica Ana Francis Ortiz Oviedo & Hassell Lucía Urbina Araujo & Claudio Giustiniani	463
De poéticas barrocas de transgresión a cánones femeninos de santidad contemporánea en el contexto artístico colombiano Sandra Patricia Bautista Santos	483

La escenografía museográfica y el barroco teatral Rafael Molina Martín	497
El Museo Internacional del Barroco en Puebla: nueva infraestructura para la política cultural del estado Isabel Fraile Martín	515
Oswaldo Guayasamín y su condición de coleccionista: reflexiones en torno a las piezas barrocas de la fundación quiteña y las ubicadas en Extremadura Alicia Díaz Mayordomo	531
Una visión contemporánea de un <i>modus operandi</i> barroco: cristología mesiánica y espiritualidad jesuita a través de la película <i>La Misión</i> (1986) Javier González Torres	547
Los conventos de clausura de Menorca: presente y futuro Miquela Forteza Oliver & Margarita Novo Malvárez	565

Presentación

Con el objetivo de crear un lugar de encuentro e intercambio de ideas para aquellas personas que, desde ámbitos diversos, estudian la cultura barroca, en el año 2012 se constituyó el *Centro de Estudios del Barroco Iberoamericano* y, apenas unos meses después, se lanzó la convocatoria de un Simposio Internacional de Jóvenes Investigadores. Este primer encuentro, celebrado en Santiago de Compostela en mayo 2013, sentó las bases para las ediciones posteriores que, sucesivamente, fueron acogidas por las ciudades de las otras dos universidades fundadoras del Cel-BA: Castellón, en abril de 2015, y Sevilla, en marzo de 2017.

En el 2019, el IV Simposio supuso la apertura de estas reuniones a una universidad invitada, la de Extremadura, lo que permitió que sus tres jornadas se desarrollasen en distintas sedes de Cáceres, Trujillo y Guadalupe. Bajo el lema *Las Orillas del Barroco*, el encuentro mantuvo las tres premisas básicas de los anteriores: fomentar la participación de jóvenes investigadores, favorecer el carácter multidisciplinar de las aportaciones y potenciar la dimensión internacional del simposio –como anuncia el subtítulo escogido en esta ocasión– en base a la distinta procedencia tanto de los participantes, como de los objetos/sujetos de estudio.

Las contribuciones pivotaron en torno a seis grandes ejes –*Viajes, comercio y transferencias recíprocas; Mecenasgo, coleccionismo y museografía; El barroco en las artes del tiempo; La mujer en el barroco; Artes plásticas, iconografía y simbolismo del barroco; Ciudades y arquitectura del barroco*– que ahora se recogen revisadas, ampliadas y reordenadas en dos volúmenes.

El primero de ellos, titulado *Horizontes del Barroco: la cultura de un Imperio*, comprende los estudios en torno a tres te-

mas clave: los múltiples contactos que se produjeron entre personajes y objetos de las “orillas del Barroco” y que se hacen latentes en las influencias, trasvases, apropiaciones, adaptaciones y huellas visibles en el amplio espectro de la cultura material; el papel crucial que, para la instauración de ciertos saberes, gustos, temas y formas, desempeñaron los promotores, mecenas y coleccionistas, siendo fundamental en este sentido la labor desarrollada por algunas mujeres; y el carácter consustancial de la fiesta, con todo el aparato visual y musical que lleva aparejado, a la cultura de este Imperio.

El segundo volumen, titulado *Horizontes del Barroco: creaciones y expresiones artísticas*, aglutina los trabajos en torno a un nutrido grupo de obras representativas de las distintas disciplinas: pintura, escultura y retabística, arte gráfico, arquitectura, urbanismo y audiovisual. Los acercamientos propuestos contribuyen a caracterizar en términos iconográficos, formales e incluso materiales el quehacer del periodo, mostrando las particularidades y convergencias que acusan las “orillas del Barroco”, así como las herencias recibidas y las pervivencias que trascienden la cronología marco. En relación con esto último, se incluyen también estudios sobre aproximaciones actuales a las obras barrocas, tanto en términos de conservación y preservación, como de difusión y musealización.

Queremos expresar nuestro más sincero agradecimiento a los/as ponentes y a los/as miembros del Comité Científico, los/as profesores/as María del Mar Albero Muñoz, Ana María Aranda Bernal, Ana Cristina Correia de Sousa, Jaime Cuadrillo, Mercè Gambús Saiz, José Julio García Arranz, José Jaime García Bernal, Rafael López Guzmán, José Manuel López Vázquez, Pedro Luengo Gutiérrez, Víctor M. Mínguez Cornelles, Juan M. Monterroso Montero, Almerindo Ojeda Di Ninno, Francisco Ollero Lobato, Francisco Javier Pizarro Gómez, Fernando Quiles García, Alena Robin, Fernando Rodríguez de la Flor y Antonio Urquizar Herrera, por su participación e implicación para que el IV Simposio repitiese el éxito de los precedentes. Esperamos que lo mismo ocurra con las dos nuevas publicaciones que ahora ven la luz, así como con los encuentros futuros que todavía están por venir.

Yolanda Fernández Muñoz
Inmaculada Rodríguez Moya
María de los Ángeles Fernández Valle
Carme López Calderón

América año 1700. El fin de la casa de Austria. Ocaso y muerte de una dinastía profetizada*

America in 1700. The End of the House of Austria. The Decline and Death of a Prophesied Dynasty

Víctor Mínguez

Universitat Jaume I, Castellón, España

minguez@his.uji.es

<https://orcid.org/0000-0002-9330-8789>

Resumen

Según una leyenda en el año 1267 un viático profetizó al conde Rodolfo de Habsburgo la grandeza de la Casa de Austria. En el curso de los siglos sus descendientes fueron incrementando sus posesiones, riquezas y poder político. Bajo el gobierno del emperador Carlos V el reino de Castilla conquistó y colonizó los inmensos dominios paganos del llamado Nuevo Mundo. Como la guerra contra el imperio Otomano que tenía lugar paralelamente en el Mediterráneo, la empresa americana se convirtió en un proyecto mesiánico y salvífico. Cuando en el año 1700 falleció el último rey hispano de la Casa de Austria, Carlos II, murió también el imperio entendido como el proyecto de una monarquía universal para un planeta católico.

Palabras clave: América, imperio, dinastía, Habsburgo, profecía.

Abstract

According to the legend, in 1267, a viaticum prophesied to Count Rudolf of Habsburg the future greatness of the House of Austria. Over the centuries, his descendants continuously increased their possessions, wealth and political power. Under the rule of Emperor Charles V, the kingdom of Castile conquered and colonised the immense pagan domains of the so-called New World. Like the war against the Ottoman Empire that was taking place in parallel in the Mediterranean, the American campaign became a messianic and salvific project. When the last Hispanic king of the House of Austria, Charles II, passed away in 1700, together with the idea of the empire as a universal monarchy for a Catholic planet.

Keywords: America, empire, dynasty, Habsburg, prophecy.

* Esta ponencia fue presentada en el Simposio *El Apocalipsis en el Nuevo Mundo. Arte, profecía y mesianismo en Hispanoamérica. Siglos XVI-XVIII*. Biblioteca Nacional del Perú-Pontificia, Universidad Católica del Perú, Lima, 29 de septiembre al 1 de octubre de 2011. Se publica ahora por primera vez por gentileza de los organizadores del IV CEIBA.

Cuando el conde Rodolfo I asistió al viático en el curso de una cacería en el año 1267, el sacerdote, impresionado por la piedad del noble, profetizó la grandeza de su familia, la entonces casi desconocida Casa de Austria¹. Esta leyenda familiar que con los siglos se convirtió en una ceremonia dinástica realizada públicamente por todos los Habsburgo hispanos en diversas ocasiones a lo largo de cada reinado, fue representada muchas veces plásticamente en el barroco europeo, como es el caso del lienzo de Pedro Pablo Rubens y Jan Wildens, *Acto de devoción de Rodolfo I* (1611-1620, Museo Nacional del Prado), o el de Lucas Valdés Leal, *Acto de devoción de Carlos II* (a partir de 1680, Hospital de los Venerables Sacerdotes de Sevilla), o del emblema IX de la *Emblemata regio-politica in centuriam una redacta* (Madrid, 1650) de Juan de Solórzano. Sin embargo, desde un punto de vista meramente iconográfico, el ejemplo más interesante lo encontramos en la Nueva España, en el jeroglífico pintado para el túmulo que se levantó en la catedral de México en las honras fúnebres del rey Felipe IV. Fue su inspirador Isidro Sariñana, autor asimismo de la crónica editada, y muestra al rey fallecido descabalgando para humillarse ante el viático en paralelo al descenso que Zaqueo hace del sicomoro para ofrecerle su casa a Cristo según el relato evangélico [*Lc*, 19, 1-10].

El encuentro de Rodolfo I con el viático estableció un pacto tácito entre la dinastía centroeuropea y el Dios cristiano, representado por la Iglesia de Roma. En el curso de los siglos los Habsburgo fueron incrementando sus posesiones, sus riquezas y su poder político, iniciando su edad de oro cuando Maximiliano I de Austria fue proclamado emperador del Sacro Imperio Romano

-
1. Sobre la llamada Piedad Austriaca o devoción eucarística de los Habsburgo se han publicado numerosos trabajos. Destaco los siguientes: Coreth, Anna. *Pietas Austriaca. Österreichische Frömmigkeit im Barock, Verlag für Geschichte und Politik*. Viena, *Verlag für Geschichte und Politik*, 1954; Álvarez-Ossorio Alvariño, Antonio. “Virtud coronada: Carlos II y la piedad de la Casa de Austria”, Fernández Alvadalejo, P. et al (coord.). *Política, religión e inquisición en la España moderna: homenaje a Joaquín Pérez Villanueva*. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1996, págs. 23-57; Mínguez, Víctor. “La monarquía humillada. Un estudio sobre las imágenes del poder y el poder de las imágenes”, *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, n° 77, 1999, págs. 123-148; Martínez Ripoll, Antonio. “La Sagrada Forma, de Claudio Coello: la renovación de la Piedad Austriaca”, Campos Fernández Sevilla, Fco. Javier (ed.). *El Monasterio de El Escorial y la pintura*. San Lorenzo de El Escorial, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2001, págs. 277-288; Rodrigues-Moura, Enrique. “Religión y poder en la España de la Contrarreforma. Estructura y función de la leyenda de los Austria devotos de la Eucaristía”, Maldonado Alemán, Manuel (ed.). *Austria, España y Europa: identidades y diversidades*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2006, págs. 11-30; y Álvarez-Ossorio Alvariño, Antonio. “La piedad de Carlos II”, Ribot, Luis (dir.). *Carlos II. El rey y su entorno cortesano*. Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2009, págs. 141-165.

Germánico. En 1530 su nieto Carlos V sería coronado emperador en Bolonia por el papa Clemente VII, convirtiéndose en el paladín de la Iglesia Católica contra infieles, protestantes, herejes y paganos. Bajo su gobierno Castilla, el reino que había heredado de su madre, conquistó y colonizó los inmensos dominios hostiles del llamado Nuevo Mundo. Como la guerra interminable contra el imperio otomano que tenía lugar a su vez en el Mediterráneo, la empresa americana se convirtió en un proyecto mesiánico y salvífico, pues los europeos cristianizaban a los indígenas para mayor gloria de Dios. Carlos V y sus sucesores, los reyes españoles de la rama hispana de la casa de Austria, entendieron el gobierno de las Américas como un designio divino y el inmenso imperio que poseían como una prueba de que contaban con el favor celestial, y durante doscientos años el arte y la iconografía representaron plásticamente esta concepción particular de la realeza a través de imágenes legitimadoras dinásticas, planetarias, salomónicas, leparentinas, eucarísticas y marianas. Al fallecer en el año 1700 el último rey hispano de la Casa de Austria, Carlos II, todo un proyecto dinástico concluyó con él: su muerte representó el fin del imperio entendido como la realización del deseo de una monarquía universal para un planeta católico. El sueño se desmoronó, el eclipse del Sol regio anunció el fin de una época y la guerra estalló en Europa. Aunque finalmente el Apocalipsis no llegó, los territorios americanos se convirtieron a partir de este momento en colonias de una metrópoli en la que reinaba un nuevo linaje –el Borbón– que, pese a mantener la identidad católica como uno de los basamentos de su práctica política, carecería del espíritu mesiánico de la Casa de Austria, una dinastía cuyo destino universal había sido profetizado doscientos veinticinco años antes del primer viaje de Colón.

Cuando pretendemos evocar el espíritu, la esencia, la genética ideológica de los Habsburgo peninsulares, de entre todas las empresas artísticas impulsadas por el patrocinio y el mecenazgo de esta familia –los lienzos mitológicos de Tiziano y Velázquez, el retrato cortesano desde Alonso Sánchez Coello hasta Juan Carreño de Miranda, la construcción de los Sitios Reales, las series de lienzos rubenianos, las catedrales americanas o las decoraciones murales de Luca Giordano, por citar algunas de las más significativas–, sobresale siempre el monasterio palacio de El Escorial, construido por voluntad de Felipe II, y cuya significación simbólica original ha atraído a centenares de investigadores deseosos de descifrarla, defendiéndose interpretaciones de lo más variadas. Se ha afirmado que es un edificio conmemorativo

Apocalipsis

de la batalla de San Quintín, que fue pensado para honrar a san Lorenzo, que su fin fue cobijar la tumba del emperador Carlos V, que reflejaba el pensamiento de san Agustín, que obedeció al deseo de fijar la residencia de la Corte en un entorno natural, al intento reconstruir el templo de Salomón, al de establecer un bastión contrarreformista, al de evocar la torre de Babel, etcétera². Muchas de estas interpretaciones son complementarias y probablemente acertadas. Pero indistintamente de cual o cuales sean realmente correctas, de lo que no hay duda, y en lo que coinciden casi todos los autores, es que nos encontramos ante un edificio claramente dinástico y familiar, circunstancia que siguió siendo válida incluso hasta el año 1700.

Lo demuestra la implicación del último monarca de la Casa de Austria, Carlos II, con el Real Monasterio, aspecto que ha estudiado Fernando Checa³. El Escorial fue construido por Juan de Herrera y Juan Bautista de Toledo entre los años 1563 y 1586, pero no sería hasta el reinado de Felipe IV cuando se concluyó realmente el gran conjunto arquitectónico al terminarse entonces las obras del Panteón Real. Según Fernando Checa “en la idea de Felipe IV y de Carlos II el edificio es el monumento esencial que expresa la gloria de la Monarquía, tanto en su vertiente dinástica, como propiamente política”⁴. Como es sabido Carlos II dotó a El Escorial con nuevas pinturas y nuevos muebles, y dos importantes conjuntos decorativos de alto significado político y dinástico: el testero de la sacristía con el lienzo de *La Sagrada Forma*, de Claudio Coello, y el gran fresco de Luca Giordano, *La gloria de la Monarquía Hispánica*, ubicado en la bóveda de la escalera mayor del convento.

Pero la principal tarea que tuvo que financiar el último Austria en el Real Monasterio fue su reconstrucción tras el terrible y destructivo incendio que sufrió el edificio en 1671. Ya había padecido antes un incendio en 1577, y sufriría otros después, en 1731, 1744, 1763 y 1825⁵, pero el que tuvo lugar el 7 de julio de 1671 fue pavoroso, prolongándose durante tres días y ocasionando terribles pérdidas, y dañando considerablemente

2. Muchas de estas interpretaciones han sido revisadas recientemente de manera crítica por Henry Kamen en *El enigma del Escorial. El sueño de un rey*. Madrid, Espasa, 2009.

3. Checa Cremades, Fernando. “Imágenes para el fin de una dinastía: Carlos II en el Escorial”, Checa Cremades, Fernando (coord.). *Arte Barroco e ideal clásico. Aspectos del arte cortesano de la segunda mitad del siglo XVIII*. Madrid, SEACEX, 2004, págs. 69-87.

4. *Ibidem*, pág. 70.

5. Y otras catástrofes naturales, como tormentas y plagas de termitas. Véase al respecto Kubler, George. *La obra del Escorial*. Madrid, Alianza, 1983, págs. 159-163.



la construcción, de la que apenas se salvaron la iglesia, la biblioteca y algunas otras dependencias como el aposento del rey, el refectorio y la sacristía⁶. Este apocalipsis ígneo quedó reflejado en un lienzo atribuido a fray Francisco de los Santos, *Incendio del monasterio de El Escorial en 1671* (siglo XVII, Museo Nacional del Prado, depósito en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid), interesantísimo por el detalle testimonial con el que reproduce la catástrofe (Fig. 1). La reconstrucción que hubo que emprender respetó el diseño original, pese a haber puesto de relieve su fragilidad ante el fuego, por deseo compartido de la reina, arquitectos y comunidad jerónima, primando tanto razones estéticas como simbólicas, en cuanto que la supervivencia de la imagen del edificio se entendió como de la propia monarquía. Así lo afirma Morán Turina, que atribuye la sorprendente escasez de fuentes y relatos sobre la tragedia a que el prestigio del edificio era cuestión de Estado⁷.

Fig. 1. Francisco de los Santos, *Incendio del monasterio de El Escorial en 1671*, último tercio del siglo XVII. Museo Nacional del Prado, Madrid (España). Depósito en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.

No obstante, el fuego y la destrucción permitieron probablemente reforzar la tesis de que El Escorial era una de las maravillas del mundo, idea que ya estuvo presente originalmente durante el reinado de Felipe II, y que en la corte de Carlos II

6. Andrés Martínez, Gregorio de. *El Incendio del Monasterio de El Escorial del año 1671. Sus consecuencias en las artes y las letras*. Madrid, 1976.

7. Morán Turina, Miguel. "Carlos II y El Escorial", Ribot, Luis (dir.). *Carlos II...*, op. cit., págs. 222-225.

defiende fray Francisco de los Santos que, además del autor de la pintura ya mencionada, fue también el inspirador programático de las novedades incorporadas al edificio en época carolina y autor de la crónica *Descripción breve del Monasterio de S. Lorenzo el Real del Escorial única maravilla del Mundo* (1657), ilustrada con estampas de Pedro de Villafranca. Como las siete maravillas de la Antigüedad, también El Escorial quedaría destruido por el tiempo.

El edificio sería reedificado por Carlos II, entre 1672 y 1679, bajo la dirección del prior fray Marcos de Herrera, manteniendo prácticamente su aspecto original, en un empeño que obedecía tanto a un deber dinástico como personal. Carlos II había residido en él entre septiembre y noviembre de 1699, donde mejoró levemente de sus dolencias. Un día visitó el Panteón Real y ordenó abrir los ataúdes de diversos miembros de su familia, empezando por el de su madre. Qué duda cabe que la presencia del Panteón Real en El Escorial, tan próximo a las habitaciones del monarca, debió de intensificar en Carlos II la admiración por el linaje al que pertenecía, y con el que –según las propias imágenes propagandísticas que sus artistas realizaban–, ninguna otra casa real podía competir en grandeza.

El incendio de El Escorial en 1671 pudo interpretarse como una confirmación de su categoría de maravilla, pero también como un paralelismo con las ceremonias ígneas de la Apoteosis imperial romana, ritual conocido en la corte de Madrid a través del lienzo de la Colección Real pintado por Domenichino, *Exequias de un emperador romano* (1634-1635, Museo Nacional del Prado). Pero lo cierto es que era más fácil entenderlo como una premonición del declive imparable del imperio español durante la segunda mitad del siglo XVII, o incluso como el ocaso previsible de la rama hispana de la Casa de Austria, una familia que, aunque contaba desde su fundación con el conde Rodolfo con un deslumbrante linaje de reyes y emperadores, vivía su agonía de la mano de un rey minusválido, enfermo, y lo que era peor, estéril. Y aunque Carlos II contra todo pronóstico gobernó más de treinta años y mantuvo el imperio unido y prácticamente intacto, cada año de su reinado fue un escalón descendente a los ojos de sus súbditos y de las demás cortes europeas, hasta el año de 1700 cuando finalmente falleció, y con él, la dinastía. Y esta idea, la del fin de los Habsburgo, no era nueva: dos siglos y medio antes de la muerte de Carlos II, cuando Pieter Brueghel “El Viejo” pintó *El triunfo de la Muerte* (1562-1563, Museo Nacional del Prado), en un extremo lateral del lienzo ubicó a un emperador –corona imperial, armadura y cetro– agonizando en brazos

de una Muerte que le muestra al primero la imparable caída de la arena de un reloj. Teniendo en cuenta que solo hacía entonces cuatro años que Carlos V había abdicado y dos que había fallecido –y aunque su rostro no se parece al de la figura que pintó Brueghel–, los atributos imperiales, la armadura, la dinástica cadena con el Toisón de Oro y la cercanía a la fecha de la muerte física del César Carlos permiten vincular esta temprana imagen al fin de los Habsburgo.

Desde Carlos V hasta Carlos II varias generaciones de artistas hispanos, italianos, flamencos, novohispanos y peruanos contribuyeron a construir la imagen propagandística del poder habsbúrgico. Sirva de ejemplo temprano la estampa *El emperador Carlos V rodeado por sus enemigos vencidos*, dibujada por Maarten Van Heemskerck y grabada por Dirck Volckertsz (1556), que formó parte de la serie sobre los triunfos de Carlos V realizada tras la abdicación del emperador, y de la que hay una versión anónima al óleo sobre tabla, *Allegorie auf das Reich unter Kaiser Karl V* (siglo XVI, Deutschen Historischen Museums, Berlín). En ella el emperador exhibe su rotunda victoria sobre sus enemigos: el turco, el papa, el rey de Francia y los tres príncipes alemanes protestantes. La legitimidad del dominio casi universal que ejercían los Habsburgo se apoyaba en el favor divino y en la sucesión dinástica, los dos argumentos que justificaban el derecho de los reyes de España sobre América.

Dinastía

La voluntad celestial quedó manifiesta en diversas imágenes que mostraban a la divinidad entregando personalmente las insignias del poder al príncipe. Una versión a lo clásico es el lienzo en el que vemos a un emperador romano recibiendo los emblemas dinásticos del propio Júpiter (siglo XVI, Deutschen Historischen Museums, Berlín). De la misma manera, una estampa de la apabullante emblemata urbana de Daniel Meisner, el *Thesaurus Philo-politicus* (1623-1631), muestra en una composición dedicada a Granada a Felipe II orante recibiendo el poder de Dios bajo el mote *Nulla potestas nisi a Deo*⁸. Anterior es una composición de Jerónimo Wierix del año 1568 basada en un dibujo de Martín de Vos, *Los defensores de la fe en los Países Bajos*, en la que de nuevo Felipe II recibe las insignias del poder de la propia divinidad, en este caso Cristo, y en presencia del Pontífice: un orbe terráqueo, una espada, una palma y una cruz encajada

8. Mínguez, Víctor y Rodríguez, Inmaculada. “Las ciudades simbólicas de Daniel Meisner y la imagen del mundo en los inicios del siglo XVII”, *Avances* (Universidad de Córdoba, Argentina), n° 18, 2010, págs. 9-37.



Fig. 2. José de la Mota, *Alegoría del Nuevo Mundo*, 1721. Colección Felipe Siegel, Andrés y Anna Siegel.

en una corona⁹. Precisamente, esta imagen fue reproducida en un tardío lienzo de José de la Mota, *Alegoría del Nuevo Mundo* (1721, Colección Felipe Siegel, Andrés y Anna Siegel), en el que Felipe II trasmuta en un innominal e intemporal rey de España (Fig. 2)¹⁰.

El segundo argumento que justificaba el derecho de los Habsburgo sobre América era la ininterrumpida continuidad dinástica de una familia que se repartía el dominio del orbe, como queda manifiesto en una tabla del pintor flamenco Frans Francken II, *Alegoría de la abdicación del emperador Carlos V el 25 de*

9. Tanto el papa como el rey han depositado sus propias insignias del poder –la tiara, la corona y el cetro– sobre una mesa ante la que ambos personajes aparecen arrodillados. Y un poco más abajo, en el suelo, aparecen el yelmo y los guantes que completan la armadura que viste el monarca. Las insignias que Cristo entrega a Felipe II no son por lo tanto las de la monarquía hispánica, sino las que le convierten en defensor universal del cristianismo. Fernando Bouza ha destacado acertadamente la importancia del hecho de que Felipe II sustituya al emperador del Sacro Imperio, que era a quien tradicionalmente correspondía la protección de la Iglesia. El monarca español no hereda de su padre el título imperial pero sí en cambio su competencia. Fernando Bouza, ficha catalográfica en *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*. Madrid, Sociedad Estatal para los centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, págs. 557- 558.

10. Cuadriello, Jaime. “Tierra de prodigios. La ventura como destino”, Cuadriello, Jaime (dir.). *Los pinceles de la historia. El origen del reino de la Nueva España. 1680-1750*. México, Museo Nacional de Arte, 1999, pág. 64.

octubre de 1555, en Bruselas (hacia 1620, Rijksmuseum, Ámsterdam). Esta obra muestra una interesantísima representación política en la que se dan cita el retrato, la mitología, la alegoría, la heráldica y la propaganda. Pese a no ser muy grande (134 x 172 cm), la pintura reúne una gran variedad de personajes. Bajo un dosel decorado con el águila bicéfala y la corona imperial Carlos V aparece sentado en el trono, coronado y cubierto de capa. A sus pies se hallan las insignias del poder: la corona, el cetro y la espada sobre un cojín. Con las manos abiertas el hasta ahora emperador gestualiza la entrega de los documentos de abdicación depositados en el suelo a su hermano Fernando y a su hijo Felipe: el primero hereda el trono imperial, el segundo el reino de España. Una multitud de damas y caballeros contemplan la escena. En primer término, descubrimos a Neptuno y su cortejo marino, sosteniendo el globo terráqueo y las columnas del *Plus Oultre*, la representación de las cuatro partes del mundo, y diversas alegorías de reinos exhibiendo estandartes con blasones. Los elementos mitológicos, alegóricos y heráldicos evidencian la dimensión universal de las posesiones de la Casa de Austria; la ceremonia que contemplamos en el centro de la tabla, la grandeza de un linaje que se reparte el mundo. El atributo que vincula a los protagonistas de la pintura es el collar de la Orden del Toisón de Oro que exhiben los tres parientes, y que se convierte en el símbolo que mantiene unidos a los príncipes de la familia de los Habsburgo¹¹. Dos estampas para el libro de divisas de Gerónimo Ruscelli, *Le imprese illustri* (Venecia, 1566), grabadas por Nicolo Nelli y Gaspar Osello, muestran asimismo y respectivamente dos alegorías de la abdicación de Carlos V a favor de su hermano Fernando y de su hijo Felipe, mediante la entrega de las insignias del poder¹².

Tras el fallecimiento de Felipe II, la sucesiva llegada al trono de Felipe III, Felipe IV y Carlos II activó en cada ocasión el espejismo de la regeneración dinástica e imperial, más deseada y menos esperada conforme avanzaba el siglo XVII. Cuando en julio de 1666 llegó a Lima la noticia de la muerte del Rey Planeta, rápidamente se organizaron las solemnes exequias por el monarca fallecido y el no menos solemne alzamiento de pendones por el

Designios

11. Sobre la significación del collar de la orden del Toisón de Oro en el imaginario austracista, véase Mínguez, Víctor. “El Toisón de Oro. Insignia heráldica y emblemática de la monarquía hispánica”, Zafra, Rafael y Azanza, Javier (eds.). *Emblemática trascendente*. Pamplona, Sociedad Española de Emblemática, Universidad de Navarra, 2011, págs. 11-37.
12. VV.AA. *Los Austrias. Grabados de la Biblioteca Nacional*. Madrid, Servicio de Dibujos y Grabados de la Biblioteca Nacional, Julio Ollero, 1993, pág. 117.

sucesor, Carlos II. Para esta segunda ceremonia se levantó una espectacular escenografía efímera diseñada por el mercedario fray Cristóbal Caballero, retablista, arquitecto y escultor, que conocemos gracias a una estampa de P.A. Delhom, contenida en la relación impresa (Fig. 3). Fue ubicada entre la puerta de Palacio y la esquina del Cabildo, y alcanzó una altura total de 16,7 metros¹³. Esta arquitectura efímera resulta doblemente asombrosa, por su traza arquitectónica y por su interesantísima iconografía. Fijémonos en un aspecto de esta última. Un eje vertical recorre la estructura de abajo a arriba, a través de cuerpos y cornisas: en el plano inferior descubrimos un trono vacío al que el Inca y la Coya entregan sendas coronas de oro y flores; sobre él se halla un retrato infantil de Carlos II de cuerpo entero, y a su lado, la corona; encima pende el escudo real con el Toisón; más arriba un segundo retrato de Carlos II con armadura, escudo y espada desenvainada que esgrime con la mano derecha, entre angelotes que sostienen las insignias del poder; finalmente, en lo más alto de la arquitectura contemplamos a la Fama alada, haciendo sonar su clarín. Seis alegorías de virtudes del monarca se vislumbran sobre las cornisas.

El trono vacío, al que rinde pleitesía la antigua realeza indígena, espera a Carlos II, y el virreinato de Lima espera un rey héroe que lo defienda con las armas. La incertidumbre que atraviesa el decadente imperio español ante el acceso al trono de un niño de cuatro años se conjura en el ámbito de la propaganda con el anhelo de un monarca valiente y guerrero, cuyo retrato de bulto redondo con armadura y espada en la mano es, junto con el trono vacío, el punto focal al que la perspectiva arquitectónica que lo cobija obliga a conducir la mirada. El doble cuerpo del rey que se muestra en esta escenografía se justifica por tanto por la necesidad imperiosa de un rey héroe. El trono vacío lo volvemos a encontrar ese mismo año en un jeroglífico novohispano pintado para las exequias de Felipe IV en la catedral de México: mientras la muerte se lleva hacia el mar a Felipe IV, el joven Carlos abandona su cuna para acceder valientemente al trono que contempla sobre unas gradas y bajo un dosel. Lo encontramos también en un retrato oficial anónimo, el lienzo *Carlos II* (Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial), en el que el monarca, vestido de negro, cubierto de sombrero y con el león a sus pies y la corona imperial a su lado, apoya su mano en un orbe imperial ubicado

13. *Aclamación y Pendones Que Levantó la Muy Noble y Muy Coronada Ciudad de los Reyes, Por el Cabildo y Augustísimo Rey D. Carlos II. Deste Nombre N.S. Con Festiva Solemnidad El día 17 de Octubre, Año de 1666*. Lima. Esta relación y la estampa que nos ocupa han sido estudiados por Ramos Sosa, Rafael. *Arte festivo en Lima virreinal (siglos XVI-XVII)*. Sevilla, Junta de Andalucía, 1992, págs. 81-88.

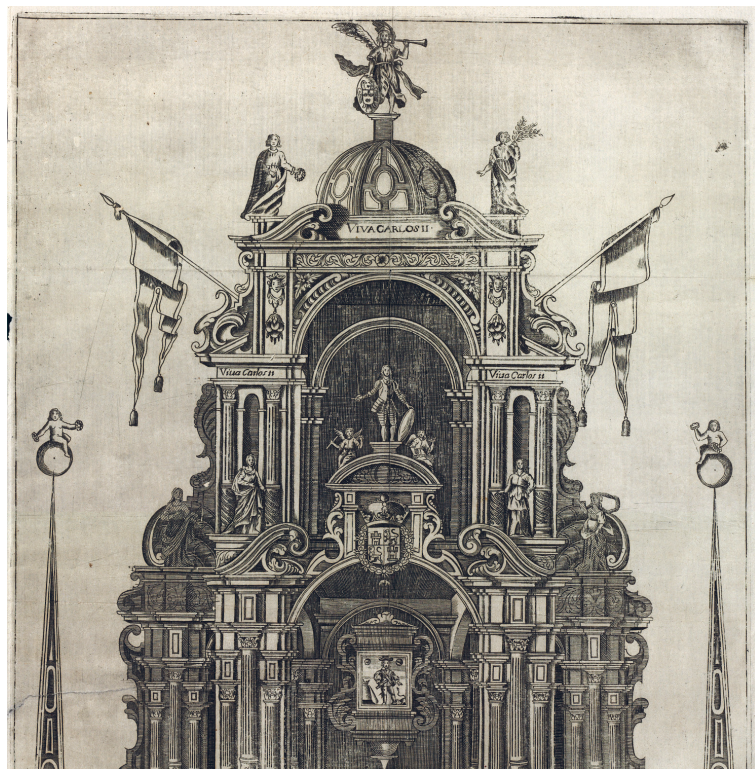


Fig. 3. Escenografía para la jura de Carlos II, Lima, 1666. Estampa de P.A. Delhom.

sobre una mesa; tras él, un dosel cubre un sillón visto de espaldas, que se ha relacionado con el trono vacío o *entimasia* de raíz medieval¹⁴.

Pero Carlos II no resultó ser un héroe, más bien todo lo contrario: el último Austria hispano fue desde su nacimiento – debido a sus limitaciones físicas y psíquicas– un antirrey, y por eso los que lo rodearon inventaron tempranamente, y mantuvieron vivo a lo largo de toda su vida, un alter ego público del monarca cuya presencia física era escondida en la medida de lo posible, sustituida por su imagen artística. Una compleja y eficaz estrategia visual e ideológica permitió sustituir a un rey enfermo por una espléndida imagen oficial que, combinando referencias dinásticas, alegóricas, mitológicas, históricas, emblemáticas y astrológicas, y contra todo pronóstico, contribuyó a mantener

14. Souto, José Luis y Sancho, José Luis. “El primer retrato del rey Carlos II: una composición alegórica dibujada por Herrera Barnuevo. Precisiones sobre la iconografía regia en la Corte del último Austria”, *Reales Sitios*, nº 184, 2010, págs. 42-63. Respecto al significado del trono vacío véase también Cuadriello, Jaime. “El trono vacío, o la monarquía lactante”, Mínguez, Víctor (ed.). *Visiones de la Monarquía Hispánica*. Castellón, Universitat Jaume I, 2007, págs. 191-226.

integro el imperio durante treinta y cinco años más, pese a las graves circunstancias políticas y económicas de esta época. Las imágenes del monarca mostradas a sus súbditos en las pinturas y esculturas que decoraban los palacios, en el arte efímero que invadía calles y plazas con motivo de las celebraciones públicas, y en los miles de grabados y monedas que circularon por todo el imperio proyectaron con eficacia la imagen de un rey que heredaba las cualidades, virtudes y poderes de sus antepasados dinásticos, sin que su brillo palidciera lo más mínimo por comparación. Y aunque una parte de sus súbditos estuvieran al tanto de sus carencias físicas y psíquicas, no importaba, porque el rey era su imagen, y su imagen fue diseñada y proyectada en grado superlativo¹⁵.

Los retratos de poder del último Austria invadieron los virreinos americanos, mezclándose obras traídas de la península, fieles a los convencionalismos de las cortes europeas, con otras ejecutadas en el Nuevo Mundo por pintores criollos o indígenas que, además de reflejar los estilos de las escuelas americanas, incorporaron interesantes novedades iconográficas. Un ejemplo del primer caso es por ejemplo el lienzo anónimo *Carlos II. Rey de España* (hacia 1700, Museo de Arte Hispanoamericano "Isaac Fernández Blanco", Buenos Aires), en el que el embellecido monarca aparece revestido con las insignias del poder –collar del Toisón, cetro, capa, armadura– rodeado de jeroglíficos, leones, escudo real, soles y ángeles, en una representación que sintetiza muchas de las imágenes simbólicas carolinas (Fig. 4), una imagen que no es original, sino que copia una estampa del flamenco Richard Collin (Bruselas, 1686): tanto en el grabado como en el lienzo posterior unos angelotes, al levantar un manto de armiño, nos permiten ver dentro de un óvalo orlado de palmas a Carlos II ataviado de armadura y manto de medio cuerpo en la estampa y de cuerpo entero en el lienzo; sobre el óvalo aparece un jeroglífico formado por un orbe, un cetro, una espada, ramas de olivo y un *ouroboros*; en la parte inferior del óvalo dos leones recostados enmarcan una inscripción latina y el escudo real; los dos felinos sostienen los dos emblemas más significativos de la monarquía hispánica: Hércules levantando las columnas del *Plus Ultra* y el Sol iluminando el planeta.

Un ejemplo de retrato carolino realizado en América es el lienzo anónimo de la escuela peruana, *Retrato de Carlos II niño* (1673, colección de la Fundación Yannick y Ben Yakober, Alcudia, Mallorca), que muestra al pequeño monarca con ves-

15. Mínguez, Víctor. *La invención de Carlos II. Apoteosis simbólica de la Casa de Austria*. Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2013.



Fig. 4. Anónimo, *Carlos II. Rey de España*, h. 1700. Museo de Arte Hispanoamericano “Isaac Fernández Blanco”, Buenos Aires (Argentina).

tidura lujosa bordada, las insignias del poder –Toisón, espada, cetro, corona imperial y orbe sobre la mesa–, y acompañado de un sonriente león y un gran cortinaje a manera de dosel (Fig. 5). Se ha relacionado su indumentaria con la de los ángeles arcabuceros de la pintura cuzqueña y con el uniforme militar de la guardia personal del monarca, cuerpo creado por su madre en 1669 y conocida como chamberga; el modelo sería un retrato de Herrera Barnuevo traído a Cuzco por el obispo Manuel de Mollinedo y Angulo¹⁶.

16. Aterido, Ángel. *Principiños*. A Coruña, Museo de Belas Artes da Coruña, Xunta de Galicia, 2004, págs. 128-129.



Fig. 5. Anónimo, *Retrato de Carlos II niño*, 1673. Colección de la Fundación Yannick y Ben Yakober, Alcudia, Mallorca (España).

Pinturas como estas permitieron materializar la presencia regia en América, pese a que los reyes de España jamás viajaron a sus posesiones ultramarinas. Carlos II, recién subido al trono, llegó incluso a efectuar virtualmente una entrada triunfal en la capital del virreinato de la Nueva España. Con motivo de su entronización la ciudad de México organizó festejos entre el 6 de noviembre y el 9 de diciembre de 1676¹⁷. Además de corridas de

17. Ramírez de Vargas, Alonso. *Sencilla narración, alegórico fiel trasumpto, dibujo en sombras y diseño escaso de las fiestas grandes con que satisfizo en poca*

toros y funciones teatrales se realizaron dos máscaras: la máscara de la nobleza y la máscara de los gremios. En la primera de estas dos cabalgatas nocturnas participaron doscientos cuarenta caballeros, lujosamente ataviados, que desfilaron por las calles iluminadas hasta llegar a la engalanada plaza principal, donde fueron recibidos por el virrey fray Payo Enríquez de Ribera, y un retrato de Carlos II. La segunda máscara desfiló desde la plazuela del Rastro a la del Volador. Formaron en la comitiva doscientos oficiales de los gremios, trescientos lacayos, cinco carros alegóricos y uno con fuegos artificiales. El discurso simbólico de la máscara de los gremios tiene un profundo sentido dinástico e imperialista, como ya destacó Dalmacio Rodríguez¹⁸. Veamos su disposición. Tras los gremios de curtidores, tratantes de ganado y panaderos, vestidos a la romana, seguía un carro en el que viajaban Carlos V, sus hazañas pintadas, la Fe y la Fama; tras los sastres, montados y vestidos como hijos del Sol, venía un carro tripulado por el Sol, el Tiempo y la Horas; seguían los pintores y mercaderes, con atavío militar y acompañados de un carro en el que viajaba el dios Marte, acompañado de una alegoría de las Artes Liberales, trofeos y escudos; tras los confiteros y cereceros, vestidos como aztecas y caciques, acompañados por numerosos indígenas de Tlatelolco y Xochimilco y guiados todos por Moctezuma, viajaban en el carro las alegorías de América, la Plata, el Oro, la Grana y las Piedras Preciosas. El último grupo lo formó el gremio de los plateros representando a los españoles y las guardias reales tudésca, española y alemana, y en el carro triunfal, sentado en el trono viajaba un muchacho caracterizado como el joven nuevo rey. Cuando al día siguiente se repitió la máscara de los gremios, el muchacho que representaba a Carlos II entró en la plaza montado en un caballo oscuro. En carro o sobre caballo, la entrada victoriosa del proclamado Carlos II en la ciudad de México representó, según el cronista de la relación festiva, Ramírez de Vargas, “que entraba su Majestad en el go-

parte el deseo, en la celebrada nueva feliz de haber entrado el rey Nuestro Señor don Carlos Segundo (que Dios guarde), en el gobierno (...). México, por la viuda de Bernardo Calderón, 1677. Publicado como apéndice final en el libro de Rodríguez Hernández, Dalmacio. *Teatro y fiesta en la literatura novohispana*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, págs. 193-267. Ya en 1675 hubo una mascarada con motivo de alcanzar el joven Carlos la mayoría de edad, descrita por Ignacio de Santa Cruz Aldana en *Relación de las Reales Fiestas, Cesáreos júbilos, y augustos regocijos. Con que solemnizó los felices años del Rey Nuestro Señor Carlos Segundo, la muy noble, y leal Ciudad de México (...)*. México, Herederos de Juan Ruíz, 1677. Ha sido estudiada por Herrera, Arnulfo. “Los años felices de Carlos II”, Campos Vera, Norma (ed.). *La Fiesta. Memoria del IV Encuentro Internacional sobre Barroco*. La Paz, Unión Latina, 2007, págs. 273-278.

18. Rodríguez Hernández, Dalmacio. “Imagen de Carlos II en la Nueva España”, Buxó, José Pascual (ed.). *La producción simbólica en la América colonial*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001, págs. 173-191.

bierno". Ramírez nos cuenta también que el trono sobre el que estaba sentado el monarca en el carro era "de terciopelo carmesí, bordada de oro, con clavazón dorada, llevando a los lados dos leones", felinos que remitían al carácter salomónico del trono hispano¹⁹.

Además de las enfermedades físicas y las carencias mentales, Carlos II resultó ser estéril, cuestión que complicó aún más su reinado y ensombreció el horizonte dinástico. Las dos bodas de Carlos II supusieron, por encima de otras consideraciones, sendos esfuerzos para mantener viva la agonizante dinastía. Se esperó sucesivamente de ambas princesas –María Luisa de Orleans y Mariana de Neoburgo– que dotaran de un heredero a la Corona. Lo cierto es que María Luisa tenía cierto grado de parentesco con Carlos, y por lo tanto de consanguinidad. El segundo enlace fue concertado en cambio con una dama perteneciente a una familia de probada fecundidad. Durante los diez años que duró cada matrimonio el problema de la sucesión estuvo permanentemente presente en el transcurrir de los días, y no solo en la corte. La expectación, la posterior ansiedad y finalmente la decepción se extendieron por todo el imperio. La poetisa mexicana sor Juana Inés de la Cruz escribió una *Loa a los años de la Reyna N. Señora Doña Maria Luisa de Borbon*²⁰. Es un diálogo en verso en el que intervienen seis personajes –el Entendimiento, la Voluntad, la Memoria, el Tiempo Pasado, el Presente y el Futuro– pensado para ser representado en público con seis actores y un coro musical, donde se profetiza la deseada llegada de un heredero. Y la representación más desenfadada del enlace nupcial entre Carlos II y María Luisa de Orleans corresponde al mundo colonial: se atribuye al gran pintor novohispano Juan Correa el *Biombo de los Cuatro Continentes*, mueble de diez hojas pintado al óleo sobre tela (Banco Nacional de México), realizado precisamente para conmemorar el matrimonio regio, y donde Carlos y María Luisa aparecen paseando y sonrientes cogidos del brazo, camuflados como alegoría de Europa, en inusual iconografía²¹.

19. Mínguez, Víctor. "El rey de España se sienta en el trono de Salomón. Paralelismos simbólicos entre la Casa de David y la Casa de Austria", Mínguez, Víctor (ed.). *Visiones de la monarquía...*, op. cit., págs. 19-55.

20. Fue publicada por primera vez en 1689, precisamente el año en el que falleció esta reina. La loa ha sido estudiada por Castro López, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz y el último de los Austrias*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.

21. Estrada de Gerlero, Elena I. "Una pavana en un biombo de las Indias", Vargas Lugo, Elisa y Victoria, José Guadalupe. *Juan Correa, su vida y su obra*. México, UNAM, 1994, pág. 491; Baena Zapatero, Alberto. "Nueva España a través de sus biombos", Navarro, Fernando (ed.). *Orbis Incognitus: avisos y legajos del Nuevo mundo*. Huelva, Universidad de Huelva, 2007; Martínez, Marita y

Imperio

El carácter providencial y salvífico del imperio español seguía siendo un argumento presente en los discursos textuales y visuales generados por los servidores de Carlos II. En los estertores su reinado, fray Gaspar de San Agustín escribió una crónica que narra la incorporación de las Filipinas –archipiélago que se utilizó como base de operaciones para la evangelización de diversas regiones asiáticas como las islas de Japón–, al imperio español: *Conquista de las Islas Philipinas: La temporal por las armas del señor Don Phelipe Segundo el Prudente; y la espiritual, por los religiosos del Orden de Nuestro Padre San Agustín: Fundación, y progressos de su provincia del Santísimo Nombre de Jesús* (Madrid, 1698). Incluye una estampa grabada por Nicolo Billy que resume acertadamente la fabricación visual de un imperio español y católico cimentado en la alianza entre Dios y el rey, alianza puesta en evidencia por medio de una visión celestial. La elocuente imagen muestra a Felipe II al frente de sus soldados y acompañado del conquistador Miguel López de Legazpi, y a san Agustín guiando a sus religiosos –entre los que destacan fray Andrés de Urdaneta y fray Martín de Rada–, caminando ambos grupos por un mapa del archipiélago filipino. Más allá de las costas chinas un Sol emerge en el horizonte mientras que en el cielo se separan las nubes y un segundo Sol con el anagrama del nombre de Jesús lo ilumina todo²².

Ese imperio universal hispano-habsbúrgico quedó representado a finales del reinado de Carlos II en el mapamundi editado por Francisco Aefferden, *Atlas abreviado o compendio-sa geografía del mundo antiguo y nuevo* (Amberes, Juan Duren, 1696). El mapa, grabado en calcografía y coloreado por Henricus Cause, va dedicado al último rey de la dinastía, Carlos II, y muestra los dos hemisferios con los continentes y océanos, representando entre otros elementos exóticos la Gran Muralla China. En la parte superior incorpora las dos imágenes simbólicas de la monarquía hispánica por excelencia: un doble Sol que brilla en el zodiaco y un gran león que sostiene sus zarpas sobre los dos mundos (Fig. 6). El discurso visual es muy claro: un Sol que siempre brilla en la inmensidad de imperio Español, y un león dispuesto a defender fieramente su integridad.

El imperio católico se sustentaba en la defensa a ultranza de la Fe tal como la entendía la Iglesia de Roma. Pedro González de Salcedo, autor de un interesantísimo espejo de príncipes editado en 1671 que pretendía educar al joven Carlos tomando como modelo al rey Fernando III el Santo, el monarca

Castelló, Teresa. *Biombos Mexicanos*. México, INAH, 1972.

22. VV.AA. *Los Austrias...*, op. cit., págs. 155-156.

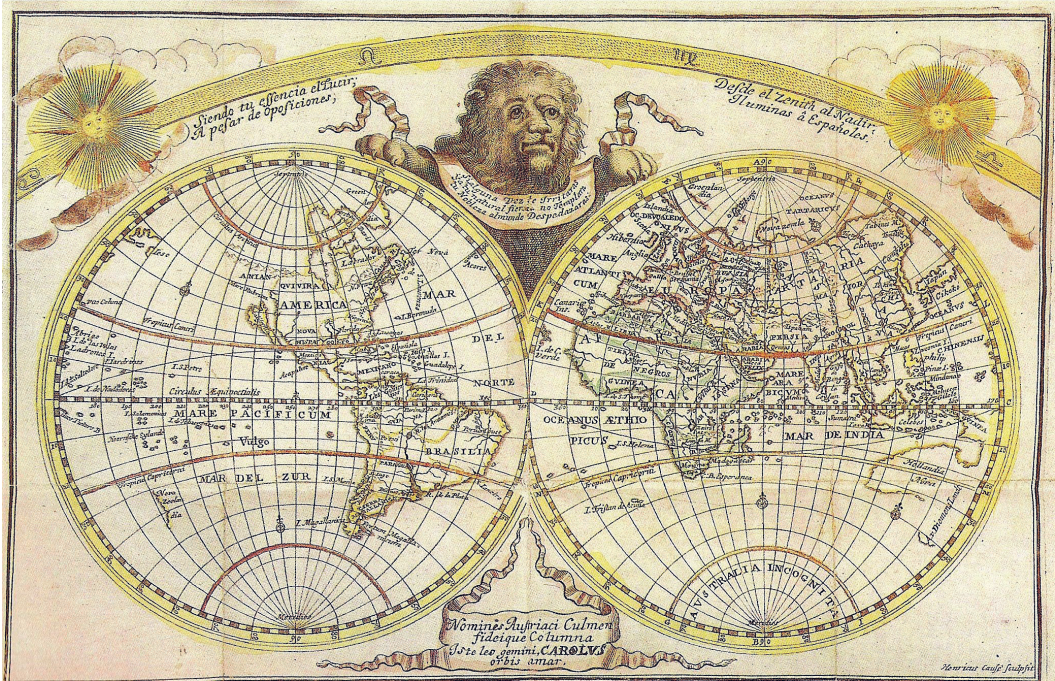


Fig. 6. Mapamundi editado por Francisco Afferden, *Atlas abreviado o compendiosa geografia del mundo antiguo y nuevo*, Amberes, Juan Duren, 1696.

castellano en cuya canonización tanto empeño puso Felipe IV por razones de prestigio²³, insistía en que a los reyes de España “desde su tierna edad, no solo se les debe inclinar, sino persuadir à la devocion de el gran Misterio de la Fè en el Santissimo Sacramento de la Eucaristia”²⁴, devoción que González de Salcedo definió como propia de la Casa de Austria. También defendió la devoción inmaculista, distintiva de Felipe IV como también lo sería de su hijo Carlos II “no pudiendo ningun Rey, sin esta devocion, lograr buen gobierno, ni el nombre de Rey, con las calidades que pide su calidad, y naturaleza”²⁵. Libros y estampas que circulaban por todo el imperio divulgaban los pilares de esta teología dinástico-política, como las portadas de los libros de Francisco Aguado, *Ilmo. Sacramento de la Fe. Tesoro del nombre christiano* (1640), y del carmelita fray Antonio de Santa María, *Patrocinio de N.ª S.ª en España a la catolica magestad de D. Carlos II* (1666). El frontispicio del primero es una estampa de María Eugenia Beer en que la custodia con la hostia resplandece en medio de un rompimiento de gloria sobre un

23. González de Salcedo, Pedro. *Nvdricion real. Reglas, o preceptos de como se ha de educar a los reyes mozos, desde los siete, a los torce años. Sacados de la vida, y hechos de el Santo Rey Don Fernando, Tercero de Castilla. Y Formados de las leyes que ordenò en su vida, y promulgò su hijo el Rey D. Alonso*. Madrid, por Bernardo de Villa-Diego, 1671.

24. *Ibidem*, págs. 27-30.

25. *Ibidem*, págs. 39-40.

planeta sostenido por el águila bicéfala y el escudo real, entre las alegorías de la Religión y la Fortaleza. El grabado portada del segundo libro, realizado por Pedro de Villafranca, muestra a la alegoría de España armada: la mano izquierda se apoya en un pedestal en el que descansan las insignias regias; la mano derecha sostiene el estandarte de María Inmaculada, con las iniciales S.P.Q.HISP.; al fondo se libran sendas batallas terrestre y naval²⁶. Esta composición, con ligeras modificaciones, serviría de portada a otros libros, como es el caso del grabado que Agustín de Bouttats realiza para el frontispicio de la obra de Antonio de Santa María, *España triunfante y la iglesia laureada, en todo el globo del mundo por el patrocinio de María santísima en España* (1682), y del que existe una versión en lienzo realizada por un pintor anónimo cusqueño (Colección Mari Solari)²⁷. Estas devociones familiares fueron asumidas efectivamente por Carlos II, y fueron representadas en diversos jeroglíficos pintados para sus exequias en la catedral de México²⁸.

Junto a los modelos iconográficos exportados, los súbditos americanos pudieron ver otras representaciones del monarca más autóctonas. Antes, al mencionar el altar de proclamación de Carlos II en Lima, me he referido a la representación de este como un rey guerrero que esgrime la espada. Este modelo, que también procede de Europa –sirvan de ejemplo el grabado de Romeyn de Hooghe en el que Carlos, vestido a la romana y en un escenario clásico, sostiene con la mano derecha una espada, acompañado de diversas alegorías, leones, relieves hercúleos y el propio Júpiter²⁹; y aún más directa pese a mostrar a Felipe IV, la estampa de Juan de Noort en que este rey, armado y bajo dosel, levanta la espada delante de una columna corintia sobre

Devociones

26. La composición adapta el grabado anterior que Juan de Noort realizó para la portada del libro de V. de Miraval. *Tortosa ciudad fidelísima y ejemplar*. Madrid, 1641.

27. Mujica Pinilla, Ramón. “Identidades alegóricas: lecturas iconográficas del barroco al neoclásico”, Mujica Pinilla, Ramón (dir.). *El Barroco Peruano*. Lima, Banco de Crédito, 2003, págs. 262-264.

28. Los grabó Antonio de Castro, y las estampas fueron incluidas en la crónica de Agustín de Mora. *El Sol eclipsado antes de llegar al zenid. Real pyra que encendió a la apagada luz del Rey N. S. D. Carlos II (...)*, Con licencia en México, por Iuan Ioseph Guillena Carrasco.

29. Bouza, Fernando. “Por no usarse. Sobre uso, circulación y mercado de imágenes políticas en la alta Edad Moderna”, Palos, Joan Lluís y Carrió-Invernizzi, Diana. *La historia imaginada. Construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*. Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2008, págs. 57-59. Landwehr, John. *Romeyn de Hooghe, the etcher. Contemporary portrayal of Europe (1662-1707)*. Leiden, Sijthoff. Services, 1973, págs. 235.

la que resplandecen los símbolos eucarísticos³⁰-, sería desarrollado en América en numerosas pinturas que muestran al joven rey defendiendo con el arma desenvainada símbolos religiosos. Es el caso del lienzo cusqueño anónimo *El rey de España (Carlos II) defendiendo la Eucaristía del ataque de los musulmanes* (Colección particular), en el que el joven monarca con la espada desenvainada encabeza un grupo de soldados enfrentándose a varios turcos que pretenden derribar una custodia eucarística ubicada en lo alto de una columna, a cuyos pies se sitúan las insignias del poder (corona, cetro y orbe); contempla la escena desde los cielos la Trinidad³¹. Existen otras dos versiones de esta composición en la escuela cusqueña, *La defensa de la Eucaristía con Santa Rosa de Lima junto al rey de España* (1671-1770, Museo Pedro de Osma, Lima), y *La defensa de la Eucaristía con Santo Tomás de Aquino* (siglo XVIII, parroquia de San Pedro, Lima). En ambas el monarca esgrime la espada con la mano, acompañado de la santa o santo mencionado³². También existen representaciones de esta peculiar iconografía carolina en el virreinato de la Nueva España, como el lienzo anónimo, *Alegoría de la Eucaristía* (siglo XVII, parroquia de Santa Cruz y la Soledad de María, SEDESOL, México)³³. Ramón Mujica ha vinculado el origen de esta iconografía a la defensa acérrima que los reyes hispanos hicieron de la fiesta del *Corpus Christi* desde que el Concilio de Trento decretara su celebración en la sesión 13 del 11 de octubre de 1551, y a las tradicionales escenificaciones hispanas de los combates seculares entre moros y cristianos³⁴.

También la devoción inmaculista característica de los últimos Austrias dio lugar a una iconografía particular, en la metrópoli y en los virreinos americanos, en la que Carlos II aparece arrodillado ante una imagen mariana. Una pintura atribuida al indígena Basilio de Santa Cruz, *Virgen de la Almudena* (1698, catedral de Cusco, Perú) nos muestra a Carlos II y a su segunda esposa arrodillados delante de un altar, decorado con el escudo

30. Estampa publicada en el libro de Martín de Vera. *Instrucción de eclesiásticos*. Madrid, 1630.

31. Gisbert, Teresa. *La Fiesta en el Tiempo*. La Paz, Unión Latina, 2007, pág. 52.

32. Ramón Mujica apuntó oportunamente que la imagen de Carlos II niño defendiendo la custodia del ataque de un turco se contempla también en un altar efímero representado en uno de los lienzos de la serie anónima que visualiza la procesión del *Corpus Christi* en el Cusco pintada para la iglesia cusqueña de Santa Ana (siglo XVII, Museo de Arte Religioso, Cusco): Mujica Pinilla, Ramón. *Rosa limensis. Mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*. Lima, IFEA, Fondo de Cultura Económica, 2001, págs. 204-209.

33. Cuadriello, Jaime (dir.). *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de La Nueva España*. México, Museo Nacional de Arte, 1994, pág. 241.

34. Mujica Pinilla, Ramón. "El arte y los sermones", Mujica Pinilla, Ramón (dir.). *El Barroco...*, op. cit., págs. 278-285.

real, presidido por la imagen de la mencionada Virgen. Tras ellos y en un entorno paisajístico, podemos contemplar diversos milagros y apariciones marianas. Esta pintura no solo representa la devoción inmaculista del matrimonio real, sino que introduce a Carlos y Mariana en un escenario sagrado en el que se confunde lo que es verosímil –el rezo ante el altar– con lo que son visiones –la Virgen y los Reyes habitan un espacio místico poblado de mariofanías y taumaturgias–, siendo las miradas regias, dirigidas al espectador, las que nos introducen en la escena. Esta pintura enlaza con muchas otras que nos muestran a Carlos II contemplando rompimientos de gloria, visitando el cielo, codeándose con personajes sagrados e incluso representado con iconografía de santo³⁵. Quizá la inspiración del pintor indígena fue la estampa calcográfica de autor anónimo conocida como *Retrato de la Antiqss. Y Milag. Imagen de N.S. la Real de Almudena vnica Pat. De la nobilissima y coronada villa de Madrid*, que muestra al rey, su esposa y su madre de rodillas sobre almohadones ante el altar de esta Virgen. Por lo que respecta al virreinato de la Nueva España, destacan varias estampas impresas de Antonio de Castro mostrando a Carlos II contemplando visiones eucarísticas o inmaculistas, pertenecientes a la serie de jeroglíficos realizados con motivo de su óbito para decorar el catafalco levantado en las exequias de este monarca en 1701 en la catedral de México, ya mencionada anteriormente. El programa iconográfico de este túmulo giró en torno a la representación solar del rey, y con este argumento encontramos en varias composiciones al aun joven Carlos arrodillado sobre un cojín ante los símbolos eucarísticos, la Inmaculada, o a ambos a la vez, entre nubes y rayos solares.

Al margen de las representaciones arrodilladas de Carlos II, son diversas las imágenes devocionales del monarca que circularon por el virreinato del Perú: dos buenos ejemplos son el lienzo anónimo que nos muestra a Carlos II y el papa Clemente X firmando la bula de canonización de santa Rosa de Lima, mientras la nueva santa es recibida en el Cielo por Jesucristo, la Virgen, san José y santo Domingo (1687, Colección Barbosa-Stern, Lima)³⁶, y el lienzo atribuido al pintor indígena nacido en Potosí Luis Niño, *Virgen de Toledo* (inicios del siglo XVIII, Museo Nacional de Arte, La Paz), que nos muestra el busto de un joven Carlos II bajo la imagen de esta Virgen, ubicada en un altar.

35. Mínguez, Víctor. “Imágenes celestiales de la Casa de Austria”, *Entre cielos e infiernos*. La Paz, Unión Latina, 2011, págs. 85-96.

36. Mujica Pinilla, Ramón. *Rosa limensis...*, op. cit., pág. 303.

Ocaso Carlos II falleció el 1 de noviembre –día de difuntos– del año 1700, a las 14:49 h, casi a la hora en que murió Cristo en la cruz, las 15 h, como en seguida publicaron diversos panegiristas. La guerra de Sucesión que estalló en Europa entre los partidarios de los dos aspirantes al trono español, Felipe de Anjou –nieto de Luis XIV– y el archiduque don Carlos de Austria –hijo del emperador Leopoldo I–, no solo marcaron el fin de una época que había durado casi dos siglos. Representó también la muerte del imperio entendido como una unión de reinos y territorios bajo un mismo príncipe. El heredero legal del rey fallecido y vencedor de la guerra, Felipe V, instauró en el trono a la Casa de Borbón, y estableció un imperio colonial subordinado a una metrópoli. La sensación de fin de ciclo que provocó la muerte de un rey sin descendencia impregnó de incertidumbre y pesimismo los programas iconográficos diseñados para decorar los túmulos levantados para sus honras.

La cédula de la reina anunciando la muerte de Carlos II llegó a San Juan de Ulúa en marzo de 1701. Las exequias carolinias en la capital del virreinato de la Nueva España tuvieron lugar en la catedral los días 26 y 27 del mes siguiente. Contaron con una pira realmente modesta, pero interesantísima desde el punto de vista iconográfico por la subordinación de los elementos a un tema único, siguiendo los planteamientos de Menestrier. Dicho tema, ideado por los comisarios de honras Juan de Escalante y Mendoza y José de Luna, oidores ambos de la Real Audiencia, fue el eclipse solar, y aunque este es un tema habitual en la iconografía monárquica y muy frecuente como motivo en jeroglíficos y catafalcos regios, pocas veces la teoría ideológica que sustenta el concepto del Príncipe Solar ha sido transmutada en imágenes con tanto acierto³⁷. Todo el libro de exequias, escrito por Agustín de Mora, es una alusión continua a la asimilación del monarca fallecido con “el Sol eclipsado”, empezando por el mismo título de la relación fúnebre³⁸. Evidentemente, el eclipse solar narrado por san Lucas en su *Evangelio* y que tuvo lugar cuando falleció Cristo en la Cruz era una referente obvio –“era ya cerca de la hora sexta cuando, al eclipsarse el sol, hubo oscuridad sobre toda la tierra hasta la hora nona”³⁹: como sucedió en la muerte de Dios, también la muerte del rey provocaba la extinción de la luz y el imperio de las tinieblas.

37. Mínguez, Víctor. “La muerte del príncipe. Reales exequias de los últimos austrias en Méjico”, *Cuadernos de Arte Colonial*, n° 6, 1990, págs. 5-32.
Morales Folguera, José Miguel. “Iconografía solar del túmulo de Carlos II en la Catedral de México”, *Boletín de Bellas Artes*, n° 18, 1992, págs. 235-240.

38. Mora, Agustín de. *El Sol eclipsado antes de llegar al zenid. Real pira que encendió a la apagada luz del Rey N. S. D. Carlos II (...)*. México.

39. *Lc*, 23, 44.

El túmulo carolino, a diferencia del catafalco de Felipe IV que lo precedió en la catedral de México, fue como ya he dicho muy poco espectacular, predominando en su diseño la simpleza y la economía de medios. Se obedecieron las instrucciones emanadas de Madrid respecto a la austeridad en las exequias, y así, la pirámide de gradas reemplazó los órdenes arquitectónicos y los grandes despliegues escultóricos⁴⁰. Por otra parte, la pirámide de gradas permitió un amplio y continuo soporte para los cientos de luces que iluminaron el túmulo. Este carácter casi exclusivamente lumínico de la arquitectura –era en realidad una gigantesca antorcha– se corresponde con la clave del programa, pues nada mejor que la abundancia de luz para representar al Sol. Del zócalo cuadrangular, adornado con las pinturas emblemáticas, arrancaban seis cuerpos superpuestos de tamaño decreciente –dos octogonales, uno hexagonal, uno cuadrado y dos circulares–, cubiertos de luces, florones y tarjas con poemas. Sobre el último cuerpo aparecían los únicos elementos escultóricos: las alegorías de las cuatro partes del mundo, con el rostro descompuesto y llorando, portando sobre sus hombros un cojín en el que descansaban las insignias reales: la corona, el cetro y el estoque. Faltaba pues, en esta singular pira, la habitual urna. Sí tenía en cambio, en el frente del primer cuerpo, el inevitable epitafio fúnebre.

La noticia de la muerte de Carlos II llegó a Lima el 27 de abril de 1701, más de cinco meses después de la defunción del rey. Enseguida se tomaron las habituales disposiciones: repique de campanas y nombramiento del comisario de exequias, cargo que recayó en el licenciado don Juan González de Santiago, oidor de la Real Audiencia. Por deseo del virrey don Melchor Portocarrero los gastos de las honras catedralicias fueron a su cargo. Se celebraron los días 26 y 27 de junio⁴¹. El diseño del túmulo fue encargado a fray Cristóbal, caballero de la Orden de N. Señora de las Mercedes y maestro mayor de Fábricas Reales, que ya años antes realizó el catafalco de doña Mariana de Austria. La construcción la dirigió el artífice Miguel Rodríguez, concluyéndose los trabajos el 20 de junio. Hubo que alzar entonces el pavimento del altar mayor, para que la tumba real que ocupaba el primer cuerpo del catafalco

40. La cédula real, firmada el 10 de noviembre de 1700 y recibida en San Juan de Ulúa en marzo del año siguiente ordena: “Y por lo que mira à tumulo, se moderen, escusandose todos aquellos gastos que no sean mui precisos...”, Mora, Agustín de. *El Sol eclipsado...*, op. cit., pág. 4v.

41. Buendía, José de. *Parentacion real al soberano nombre e inmortal memoria del catolico rey de las Españas y emperador de las Indias el serenissimo senor Don Carlos II. Fvnebre solemnidad y sumptuoso mavsoleo que en svv reales exeqvias en la iglesia metropolitana de Lima consagro a svv piadosos manes (...)*. Lima, 1701.

no restara visibilidad a los actos litúrgicos de las exequias. El catafalco podemos contemplarlo en la estampa realizada por el fraile dominico Miguel Adame, que ilustra el libro de exequias⁴².

En otras ocasiones he reparado en su interés arquitectónico e iconográfico. Destaco ahora tan solo la presencia del ave Fénix rematando la estructura, y que nos explica el propio Buendía:

Esta Ave singular del Oriente se eligio para el Ocaso de N. Augusto CARLOS, no menos singular en sus virtudes, que el Feniz, y en ser vnico, y morir sin hijos, aunque no sin Sucdesor, ni Heredero, pues de las reliquias de su espiracion se anima quien le sucede, otro galante Feniz de Iuveniles plumas, y ardores generosos, que anima las glorias de su Antecessor con la nunca interrumpible felicidad de sus glorias⁴³.

Ya explicó Kantorowicz las razones por las que esta ave legendaria era adecuada en la Edad Moderna para representar la muerte de rey, y que se basan fundamentalmente en su singularidad, solo hay un ave que periódicamente se sucede a sí misma tras inmolarsse en el fuego: “el Rey sobrevive al Rey”, pues un rey único se renueva en cada óbito deviniendo el Fénix en imagen de la dinastía⁴⁴. Sin embargo, el Fénix que coronó el catafalco limeño de Carlos II –y que también apareció en las decoraciones de los túmulos carolinos de Barcelona y México– no indicaba la supervivencia dinástica –pues Carlos II había muerto sin descendencia–, sino la de la institución monárquica. Ya no se trataba de la sucesión de reyes sino de casas reinantes. Al Fénix austriaco le sucedía, surgiendo de sus cenizas, el Fénix Borbón.

Además de los catafalcos catedralicios de México y Lima, se conserva en el Archivo General de Indias el dibujo del túmulo que levantó la población indígena de la localidad novohispana de Coatepec –cercana a la ciudad de Puebla de los Ángeles–, deseando por medio de este testimonio de lealtad obtener seis años de exención de tributos para poder reedificar su iglesia. Se trata de un catafalco rural y mestizo, alejado de los modelos europeos, como demuestra su estructura de corte popular, ingenua, desarmonizada y humilde. Lo preside un gigantesco esqueleto situado sobre un pedestal que sostiene con la mano izquierda el escudo heráldico de Xocoil Tocomigua, rey de Coa-

42. Adame está documentado como pintor. Véase Estabridis, Ricardo. “Los grabados de túmulos efimeros en Lima colonial”, *Letras*, nº 95-96, 1998, pág. 45.

43. Buendía, José de. *Parentacion real...*, op. cit., pág. 56v.

44. Kantorowicz, Ernst H. *Los dos cuerpos del rey*. Madrid, Alianza, 1985, pág. 375.

tepec, que fue aliado de Cortés durante la conquista de México. La presencia del gran esqueleto en el túmulo revela la victoria de la muerte sobre el género humano –los dos mundos que pisa–, incluso sobre los reyes, pasados e indígenas como Xocoil, o españoles y actuales como Carlos II⁴⁵.

La imagen más potente de la iconografía de los Austrias en los virreinos americanos fue también paradójicamente la que traslucía de manera más evidente su talón de Aquiles. Me estoy refiriendo a la representación solar, habitual por doquier en jeroglíficos y decoraciones festivas desde el siglo XVI al XIX y capaz como ninguna otra imagen de evidenciar las cualidades excepcionales de los reyes hispanos, pero muy adecuada también para mostrar su ineludible mortalidad, que asemeja finalmente a los monarcas a los demás seres humanos y determina cíclicamente la crisis sucesoria. El Sol es el astro que mejor representa el poder de las realezas europeas en la Edad Moderna –significativamente para los súbditos americanos, su omnipresencia–, pero también la muerte del príncipe a través del ocaso nocturno o, aun mejor, del eventual eclipse⁴⁶.

El eclipse de Carlos II se representó con motivo de su fallecimiento tanto en Lima como en México. En México a través de los jeroglíficos solares del túmulo catedralicio. En Lima lo encontramos en la portada de la crónica de José Buendía, *Parentacion real al soberano (...) Don Carlos II* (Lima, 1701): sobre una esfera negra se halla la efigie de Carlos II, vestido de negras vestiduras y engalanado con el collar del Toisón. Le envuelve una guirnalda vegetal sobre la que se lee *Carolvs. II. Hispaniarvm rex*. Dos ángeles levitan junto al monarca, sosteniendo la corona y el escudo real. En la parte inferior de la lámina descubrimos entristecidas a las alegorías de las cuatro partes del mundo, insistiendo en el inmenso poder de los monarcas españoles, pues la muerte de Carlos II provoca en la Tierra una conmoción semejante a la que desencadena el eclipse solar, y súbditos de los cuatro continentes lloran apenados su fallecimiento.

45. Al respecto del túmulo de Coatepec véase Mínguez, Víctor. “La muerte del príncipe...”, op. cit.; González Acosta, Alejandro. “Un insólito túmulo del barroco popular novohispano: el de Carlos II (Coatepec, Puebla, 1701)”, Bernat Vistarini, Antonio y Cull, John T. (eds.). *Los días del Alción. Emblemas, Literatura y Arte del Siglo de Oro*. Barcelona, Olañeta Editor, págs. 295-302; Mejías Álvarez, María Jesús. *Fiesta y muerte regia. Las estampas de túmulos reales del AGI*. Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 2002, págs. 44-47.

46. Mínguez, Víctor. *Los reyes solares. Iconografía astral de la monarquía hispánica*. Castellón, Universitat Jaume I, 2001.

En esta misma crónica de exequias se incluyen dos interesantes grabados que muestran el proceso de multiplicación de imágenes sobre el que se cimentaba la propaganda austracista: dos escenas de una imprenta limeña donde los operarios reproducen con las prensas corazones flamígeros con el nombre del último Habsburgo.

Extinción

La costumbre en la Casa de Austria de retratar el cadáver del rey muerto se inició –como tantas arquitecturas de la imagen de la monarquía hispánica–, con el propio emperador Maximiliano I. Probablemente fue el recuerdo de las *imagines maiorum* de la Antigua Roma, conocidas fundamentalmente a través de la estatuaría de época republicana, recuperada como modelo para la cultura artística del Renacimiento. Como han afirmado los que se han aproximado a esta tipología de retrato áulico, y pese a tratarse de representaciones patéticas y crudas, estas imágenes no dejan de ser otra forma de retrato de poder, y por ello son privativas de la realeza y de la nobleza⁴⁷. La cultura de la muerte en el Barroco salvará, a partir de Trento, esta aparente contradicción, pues la representación cruda de la muerte y la imagen del poder se asocian en la pintura de *vanitas*⁴⁸. En la Corte hispana la técnica del embalsamamiento, practicada en la Edad Media, no se recupera hasta la muerte de Felipe IV, en 1665, por lo que el retrato mortuario será durante décadas el único testimonio físico que perdurará de la muerte del rey. El mencionado retrato fúnebre de Maximiliano I en busto fue pintado al temple sobre papel tras su fallecimiento en Wels por un artista anónimo (Landesmuseum Joanneum, Alte Galerie, Graz). El realismo del *ric-tus* cadavérico de su rostro se completa con el sudario negro con una cruz dorada que cubre su cuerpo⁴⁹.

47. Checa, Fernando. “Alegorías elocuentes: la imagen del poder en la España del Barroco”, VV.AA., *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*. Madrid, Fundación Argentaria, Visor, 1999, pág. 57; Rodríguez, Inmaculada. “El retrato mortuario: imágenes regias en el tránsito a la gloria”, Barral Rivadulla, M.D. et al. *Mirando a Clío: el arte español, reflejo de su historia*. Vol. I. Santiago, Universidade de Santiago de Compostela, 2012, págs. 622-641.

48. Sánchez Camargo, Manuel. *La muerte en la pintura española*. Madrid, Editora Nacional, 1954; Valdivieso González, Enrique. *Vanidades y desengaños en la pintura española del Siglo de Oro*. España, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002; Vives-Ferrándiz, Luis. *Vanitas. Retórica visual de la mirada*. Madrid, Encuentro, 2011.

49. Biedermann, Gottfried. “Retrato póstumo del Emperador Maximiliano I”, Checa Cremades, Fernando (dir.). *Reyes y mecenas. Los Reyes Católicos, Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*. Madrid, Electa, 1992, págs. 459-450.

Según Inmaculada Rodríguez la escasez de retratos de cadáveres de los reyes hispanos de la Casa de Austria –pese a los modelos existentes, pues muy poco después de la muerte del archiduque Alberto en 1621 llegó a la Corte un lienzo anónimo mostrando su retrato muerto (Real Monasterio de las Descalzas Reales) –, se explica en parte por el hecho de que no se practicara el embalsamamiento de cadáver regio hasta fechas tardías, y por la rapidez en la inhumación. No obstante, hay que tener presente que hubo más de los que conocemos pues algunos se han perdido, como el que encargó Felipe III de su esposa Margarita de Austria al pintor Bartolomé González Serrano⁵⁰. Nos ha llegado solo el lienzo anónimo *Felipe IV, muerto* (siglo XVII, Real Academia de la Historia, Madrid), que nos muestra al monarca yacente de medio cuerpo, vestido con el hábito, capa y cordón de San Francisco, sombrero pardo de ala alzada, insignia del Toisón de Oro y cruz de piedras preciosas en las manos –la corona real y el cetro permanecen a su lado–, y una estampa francesa en la que contemplamos el cadáver de este rey sobre el túmulo funerario rodeado de hachones y frailes⁵¹. Son más frecuentes en cambio los retratos de infantas muertas, como el de *La Infanta María* (Real Monasterio de las Descalzas Reales), atribuido a Pantoja de la Cruz⁵², el de otra infanta identificada por Ana García Sanz como Catalina María de Este, fallecida en 1628 (anónimo, Real Monasterio de las Descalzas Reales)⁵³, el de *Sor Margarita de la Cruz* (anónimo, Real Monasterio de las Descalzas Reales), archiduquesa, muerta en 1633⁵⁴, y el de *Sor Ana Margarita de Austria*, fallecida en 1658 (anónimo, Real Monasterio de la Encarnación).

Del reinado de Carlos II destaca el excepcional lienzo pintado por Sebastián Muñoz, *Exequias de la reina María Luisa de Orleans* (Hispanic Society, Nueva York), mostrando la exposición ceremonial del cadáver de la reina, encargado por el convento de Carmelitas Calzados de Madrid⁵⁵. Este interesantísimo

50. Rodríguez, Inmaculada. “El retrato mortuario...”, op. cit.; Marías, Fernando. “Juan Pantoja de la Cruz: el arte cortesano de la imagen y las devociones femeninas”, VV.AA. *La mujer en el arte español*. Madrid, Alpuerto, 1997, pág. 107.

51. VV.AA. *Los Austrias...*, op. cit., pág. 307.

52. Serrera, Juan Miguel. “Alonso Sánchez Coello y la mecánica del retrato de corte”, Serrera, Juan Miguel (dir.). *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 1990, pág. 52.

53. Rodríguez, Inmaculada. “El retrato mortuario...”, op. cit.

54. García Sanz, Ana y Sánchez Hernández, Leticia. “Iconografía de monjas, santas y beatas en los monasterios reales españoles”, VV.AA. *La mujer en el arte...*, op. cit., págs. 139-140.

55. Lozoya, Marqués de. “El cuadro de las exequias de María Luisa de Orleans, por Sebastián Muñoz”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, n.º 53, 1949, págs. 201-204.

lienzo pone de manifiesto como el retrato fúnebre es efectivamente otra tipología del retrato de poder, pues es concebido como una ceremonia de recepción regia, en la que el cuerpo yacente exhibe los símbolos reales y aparece rodeado de fasto y cortesanos. Y ya del propio monarca nos han llegado varias representaciones de su muerte: dos estampas europeas y tres novohispanas. También son obviamente retratos de poder, pero sorprenden todas ellas por su patetismo y pesimismo. Una es la representación mortuoria de Carlos II realizada en estampa por el grabador Pieter van der Berge, *Muerte de Carlos II* (Museo Municipal de Madrid), mostrando precisamente el último suspiro del infortunado monarca. Un paje nos invita a traspasar una balaustrada detrás de la cual contemplamos bajo un gran dosel el lecho donde el moribundo agoniza. Le acompañan caballeros, damas y religiosos. Uno de estos últimos muestra al rey la cruz. El grabador no ha tenido reparos en mostrarnos el rostro cadavérico y demacrado de Carlos II. En lo alto dos angelotes sostienen el escudo real. La muerte del rey deviene en espectáculo cortesano⁵⁶. Un poco más tardía es la estampa de Pieter Schenk, *Muerte de Carlos II en Madrid, el 1 de noviembre de 1700* (1713, Museo de Historia de Madrid), en la que se advierte al rey moribundo recostado en su lecho bajo dosel coronado, acompañado de la reina sentada, y de sacerdotes y cortesanos de pie⁵⁷.

De entre los interesantísimos jeroglíficos solares que adornaron el túmulo mexicano de Carlos II, varios de ellos se alejan de las habituales representaciones metafóricas, alegóricas o simbólicas para mostrarnos con toda crudeza la muerte del monarca, revelando un amargo pesimismo, y tanto los lóbregos versos de los epigramas como las sombrías y tétricas pinturas delatan una inseguridad y un temor, ausente en otros óbitos reales. La muerte de Carlos II supone el fin de una dinastía que ha gobernado España durante casi doscientos años, y si bien el monarca tiene asegurada la gloria, el desamparo en el que deja a sus súbditos es patético. El mentor, o mentores, del programa son conscientes del final de una etapa de la monarquía hispánica. En dos de ellos aparece el cadáver real sobre la fría losa, mientras que una puerta abierta al exterior nos muestra como las sombras eclipsan la luz del astro diurno. En el primero se contraponen al cadáver real la figura del monarca reinando en la gloria. Acompaña al cuerpo yacente el lema *Hic iacet*. Al alma, *Hic regnat*. Al exterior, la zona eclipsada del sol se acompaña del

56. Checa Cremades, Fernando (dir.). *Cortes del Barroco. De Bernini y Velázquez a Luca Giordano*. Madrid, SEACEX, 2004, pág. 274.

57. Reproducida en Ribot, Luis (dir.). *Carlos II. El rey...*, op. cit., pág. 338.

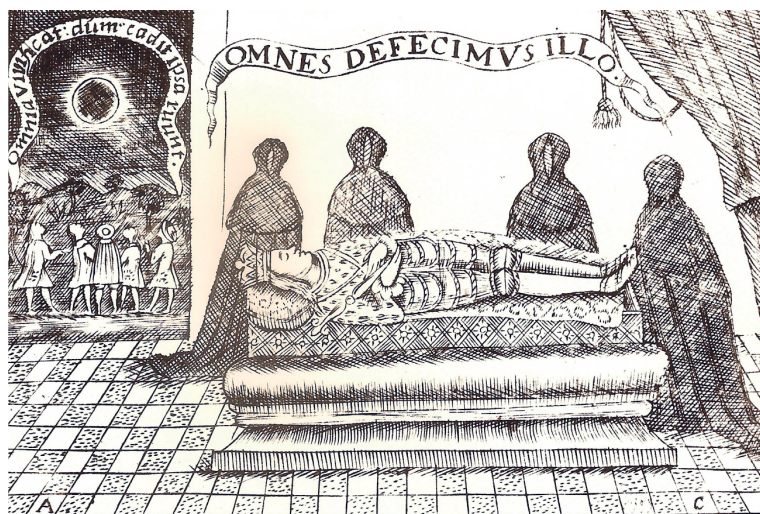


Fig. 7. Jeroglífico de la muerte de Carlos II. Catedral de México, 1701.

mote, *Hic latet*, mientras que en la zona iluminada podemos leer, *Hic lvcet*. La composición del segundo jeroglífico es mucho más tétrica (Fig. 7). Acompañan al rey muerto sombríos personajes enlutados, sobre cuyas cabezas leemos *Omnes defecimvs illo*. Al exterior el Sol está completamente eclipsado. Junto al astro podemos leer *Omnia vivificat: dvm cadit ipsa runt*. Las expresiones “fatal fin del reino”, “quedo acabado” y “quita la vida al Reino”, que podemos leer en la letra que acompaña a la *pictura* van más allá de la ampulosa retórica barroca y revelan a mí entender un estado emocional particular, derivado del fin de la dinastía. Más sobrecogedora aun es la imagen del monarca en el último jeroglífico, verdadera escena del *Ars moriendi*: recostado en el lecho recibe los últimos auxilios religiosos, mientras la muerte, oculta tras la cama, se dispone a atravesar al moribundo con su dardo. En el exterior un grupo de personas contempla el eclipse total, las sombras se han adueñado del mundo. No solo muere el monarca, sino que una época acaba con él. No es el Sol el que sufre el eclipse, sino la Tierra. Ya no es el eclipse solar en realidad, sino el ocaso. *Demit nil mihi: sed orbi* (“no me quita nada a mí: sino al mundo”), reza el lema del jeroglífico.

Comenzaba este texto explicando que la nueva dinastía que gobernó el imperio español desde 1701, los borbones, pese a mantener la identidad católica como uno de los basamentos de su práctica política, careció del espíritu mesiánico de los Habsburgo. No obstante, heredaron parcialmente, por lo menos durante el primer cuarto del siglo XVIII, algunos de los parámetros ico-

Reedificación

nográficos de sus antecesores, obviamente en la medida en que les interesó estratégicamente. Quiero destacar en este sentido el lienzo de F. de Silva, *Felipe V, María Luisa Gabriela de Saboya y el príncipe Luis niño matando al dragón de la herejía delante de El Escorial* (h. 1707-1712, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial). En esta pintura contemplamos a la familia real haciendo profesión de su fe católica –alegoría de la Religión y Virgen–, en un escenario austracista –Escorial, San Lorenzo y San Jerónimo (Fig. 8). Lo más revelador es el gesto común del rey y del príncipe que dan muerte con sus espadas al dragón que ha profanado los símbolos eucarísticos. Se trata de una pintura realizada cuando la Guerra de Sucesión aún no ha concluido –si bien es verdad que tras la batalla de Almansa la suerte parecía ya decidida–, y por lo tanto los nuevos reyes tienen interés en destacar que entroncan con el proyecto político de los Austrias hispanos. Y para ello recuperan la militancia eucarística de estos y la simbología más habsbúrgica posible. Tras el Apocalipsis político, había que iniciar el proceso de reconstrucción monárquica, y como El Escorial tras el incendio, también la Corona fue reedificada, sustentada inicialmente en el discurso de los antecesores en el trono.

Sin embargo, el Fénix Borbón que hemos visto elevarse sobre la pira de Carlos II en Lima solo conseguirá sentarse en el trono de las Españas tras un largo conflicto militar, civil e internacional, que se prolonga desde 1701 a 1714, enfrentando a unos súbditos peninsulares contra otros e implicando a numerosas naciones europeas. Batallas campales, asedios y expediciones de ejércitos ingleses, portugueses, alemanes y franceses convierten la península en un escenario bélico. Cuando finalmente se firme la Paz de Utrecht entre las naciones beligerantes, España perderá los territorios de Gibraltar, Menorca, Sicilia, Flandes, el Milanesado, Nápoles y Cerdeña. El imperio estaba roto, y no solo porque había menguado considerablemente, sino también porque el nuevo régimen político y administrativo impuesto por los borbones establecerá unas reglas de juego distintas para los territorios de la Corona de Aragón y para los virreinos americanos, anexionados a Castilla los primeros y convertidos en colonias los segundos. Por lo tanto, el pesimismo que impregnaba en 1700 y 1701 los programas iconográficos de los túmulos carolinos analizados estaba más que justificado. A partir de este momento, el sueño del Planeta Católico, del que habló Campuzano y Sotomayor⁵⁸, el anhelo imposible de un imperio cristiano universal gobernado por los reyes hispanos de la Casa de Austria, se desmoronó definitivamente.

58. Rodríguez de la Flor, Fernando. “Planeta católico”, Mujica, Ramón (ed.). *Barroco...*, op. cit., págs. 3-30.



Fig. 8. F. de Silva, *Felipe V, María Luisa Gabriela de Saboya y el príncipe Luis niño matando al dragón de la herejía delante de El Escorial*, h. 1707-1712. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (España).

No deja de ser interesante constatar que cuando el jesuita chileno desterrado, Manuel Lacunza Díaz publique en 1812 su tratado apocalíptico *Venida del Mesías en Gloria y Majestad* bajo el seudónimo judeo-cristiano Juan Josafat Ben-Ezra, interpretaba la fragmentación de la monarquía universal de los Austrias como el signo nefasto del cuarto y último imperio de la humanidad –el reino de hierro– vaticinado por el profeta Daniel⁵⁹. Y aunque esta interpretación responda a su militancia antiborbónica, no deja también de revelar una añoranza del reino católico universal del que formó parte la América de los Habsburgo.

59. Mujica Pinilla, Ramón. “Arte e identidad: las raíces culturales del barroco peruano”, Mujica, Ramón (ed.). *Barroco...*, op. cit. págs. 5-6.