



Otros títulos:

La cultura de la guerra y el teatro del Siglo de Oro
David García Hernán

Los viajes de Henry Swinburne por la España de Carlos III
José Francisco Pérez Berenguel

Nápoles y el virrey conde de Oñate. La estrategia del poder y el resurgir del reino (1648-1653)
Ana Minguito Palomares

Monarquías encontradas. Estudios sobre Portugal y España en los siglos XVII-XVIII
David Martín Marcos (ed.)

La Habana (1550-1600). Tierra, hombres y mercado
Marcos Arriaga Mesa

Imagen y propaganda política en la guerra de Sucesión española. Daniel Defoe al servicio del Gobierno de Ana Estuardo
Rosa María López campillo
Prólogo de Ricardo García Cárcel

La guerra de Sucesión española y la opinión pública hispano-británica
Pedro Losa Serrano
Rosa M.ª López Campillo
Christopher Storrs
Porfirio Sanz Camañes
Ramón Cózar
Ramón Sánchez González

Galicia y la instauración de la Monarquía borbónica: poder y dinámica política
María López Díaz (ed.)

Ceremonia, Magnificencia y Ostentación se enmarca en la corriente historiografía renovadora de los estudios de las élites y la nobleza, a la vez que explora las diferentes vías, medios y formas de representación del poder de las élites sociales, nobleza y realeza europea durante los siglos XVI y XVIII. Este volumen comprende y aúna distintas corrientes historiográficas como los estudios de la corte, *Queenship studies*, el ceremonial, los estudios de la nupcialidad, la diplomacia cultural, la música y la cultura material con el objeto de ofrecer una aproximación transversal y multidisciplinar de la representación del poder. Este libro viene a ofrecer nuevas interpretaciones, visiones, y aproximaciones al estudio de las élites en la Monarquía de España y en sus órbitas de influencia. El poder de las élites y la adquisición, perpetuación y representación de este poder, o las "Noble Strategies", es el tema común que conecta los capítulos que vertebran este libro. El ejercicio y escenificación del poder por parte de las élites constituyen las dos columnas sobre las que se fundamenta este volumen. Esta obra está conformada por investigaciones novedosas, innovadoras, y multidisciplinarias de investigadores consolidados y nóveles sobre la retórica, el discurso, la política, el gobierno, la representación material, visual y estética del poder. El volumen muestra un marcado carácter internacional y una fuerte perspectiva comparativa. Dividido en cuatro partes, este libro reúne trabajos entorno a los mecanismos de control, captación y equilibrio de las élites; Las representaciones materiales del poder, la ostentación y el boato en las ceremonias nupciales, y la retórica el poder.

IBIC: HB
ISBN: 978-84-19077-55-4



www.silexediciones.com
facebook.com/edicionessilex



Ceremonia, magnificencia y ostentación
La representación del poder de las élites en la Edad Moderna, (siglos XVI-XVIII)

Héctor Linares
Marina Perruca (eds.)



CEREMONIA, MAGNIFICENCIA Y OSTENTACIÓN
LA REPRESENTACIÓN DEL PODER DE LAS ÉLITES EN LA EDAD MODERNA, (SIGLOS XVI-XVIII)

Héctor Linares
Marina Perruca
(eds.)

sílex universidad



Héctor Linares (ed.)

Es graduado en Historia por la Universidad Autónoma de Madrid (UAM), máster en Historia Moderna por la UAM, UC y USC, y máster en Ciencias de la Educación por la UAM. Ha sido investigador FPI en el Departamento de Historia Moderna de la UAM e investigador visitante en University of Pennsylvania, Johns Hopkins University, y Universidade Nova de Lisboa. Actualmente es Winfree McCartney Family Distinguished Fellow en el Departamento de Historia de The Pennsylvania State University.

Marina Perruca (ed.)

Es graduada en Historia y graduada en Ciencia Política y Gestión Pública (URJC) y Máster en Historia de la Monarquía Hispánica (UCM). Ha sido Ayudante de Investigación en el marco de un proyecto I+D del Ministerio de Ciencia e Innovación "La Nápoles española" (URJC). Actualmente es becaria Santa Catalina del Reale Collegio di Spagna en Bolonia y realiza su tesis doctoral en la Universidad Rey Juan Carlos en cotutela internacional con la Università di Bologna.







CEREMONIA, MAGNIFICENCIA
Y OSTENTACIÓN







CEREMONIA, MAGNIFICENCIA
Y OSTENTACIÓN
LA REPRESENTACIÓN DEL PODER DE LAS ÉLITES
EN LA EDAD MODERNA (SIGLOS XVI-XVIII)

Héctor Linares y Marina Perruca
(eds.)





La edición de esta obra ha recibido patrocinio y ayudas económicas del Vicerrectorado de relaciones institucionales, responsabilidad social y cultura de la Universidad Autónoma de Madrid, del Vicedecanato de Estudiantes, Actividades culturales e Igualdad de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Madrid, de la Asociación Española de Jóvenes Modernistas (AEJM), de la Red Privilegium, así como el patrocinio del Proyecto de investigación del Programa Estatal de Promoción al Talento y su Empleabilidad en I+D+i de la Agencia Estatal de Investigación (MINCINN), “La Nápoles moderna” PEJ2018-004753-A.

© HÉCTOR LINARES, (ED.), 2022

© MARINA PERRUCA, (ED.), 2022

© RESTO DE AUTORES, 2022

EDITOR: RAMIRO DOMÍNGUEZ HERNANZ

COMITÉ CIENTÍFICO DEL LIBRO (POR ORDEN ALFABÉTICO):

AGUSTÍN JIMÉNEZ MORENO, ALFREDO MARTÍN GARCÍA, ARIANNA GIORGI,
BORJA FRANCO LLOPIS, INMACULADA RODRÍGUEZ MOYA, ISABEL ENCISO ALONSO-MUÑUMER,
JOSÉ ANTONIO LÓPEZ ANGUIA, MARÍA BÁRBARA ZEPEDA CORTÉS,
MIGUEL ÁNGEL GÓMEZ VOZMEDIANO, MIGUEL ÁNGEL ZALAMA,
NUNO SENOS, SILVIA Z. MITCHELL, VALERIA PATTI y VÍCTOR MÍNQUEZ

© Imagen de cubierta: *Philip IV (1605-1665) in Parade Armor*, ca. 1628.
Gaspar de Crayer. © The Metropolitan Museum of Art, New York, United States of America.

C/ San Gregorio, 8, 2, 2ª Madrid
España
www.silexediciones.com

ISBN: 978-84-19077-55-4
Depósito Legal: M-23157-2022

Colección: Sílex Universidad-Historia

Impreso y encuadernado en España

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 372 04 97)



CONTENIDO

PRÓLOGO13
Silvia Z. Mitchell

INTRODUCCIÓN 17
Héctor Linares
Marina Perruca

AGRADECIMIENTOS 41

PARTE I
 LOS MECANISMOS DE CONTROL,
 CAPTACIÓN Y EQUILIBRIO

TIBERIO CARAFA, PRÍNCIPE DE BISIGNANO, Y FRANCESCO
 MARÍA CARAFA, DUQUE DE NOCHERA: SERVICIO
 Y VIRTUD EN LA MONARQUÍA DE LOS AUSTRIAS 47
Isabel Enciso Alonso-Muñumer

LOS DERECHOS SUCESORIOS FEMENINOS EN
 LA MONARQUÍA DE ESPAÑA DURANTE LOS SIGLOS XVI Y XVII:
 UNA PERSPECTIVA GENERAL DE
 UN ESTUDIO EN EVOLUCIÓN 87
Rocío Martínez López

LOS CABALLEROS TRECE DE LA ORDEN DE SANTIAGO:
 NATURALEZA, ELECCIÓN Y CEREMONIA DE
 UNA DIGNIDAD MILITAR EN LA ESPAÑA BARROCA 117
Héctor Linares



‘QUE EN ESTE REYNO USSE NADIE DE INSGINIAS
Y DE DOMINIO Y SOBERANÍA ABSOLUTA’. LA DISPUTA ENTRE
EL VIRREY ALMIRANTE DE CASTILLA Y LOS CARAFA POR EL USO
DE LAS INSIGNIAS REGIAS EN EL FUNERAL
DE LA PRINCESA DE STIGLIANO 161
Marina Perruca Gracia

PODER VIRREINAL Y PODER INQUISITORIAL
EN LA MALLORCA DEL SIGLO XVII: LAS VISITAS
DE CORTESÍA (1652-1698) 181
Alfredo Chamorro Esteban

UNA NUEVA REINA, UNA NUEVA DINASTÍA:
LA IMAGEN DE MARÍA LUISA GABRIELA DE SABOYA
TRAS SU INSTALACIÓN EN LA CORTE ESPAÑOLA 209
José Antonio López Anguita

PARTE II
LAS REPRESENTACIONES MATERIALES
DEL PODER

EL COFRE DE LA DISCORDIA.
EL ÚLTIMO ROBO DEL TESORO DE LA REINA JUANA I 237
Miguel Ángel Zalama

LA CREACIÓN Y DIFUSIÓN DE UN MODELO REGIO
DE VIRTUD A PARTIR DEL RELATO DE LA MUERTE
DE LA EMPERATRIZ ISABEL 261
Sergio Bravo Sánchez



FERNANDO DE VALENZUELA Y ENCISO.
 ENTRE LA OSTENTACIÓN DEL PODER Y LA VANIDAD
 DE LA REPRESENTACIÓN..... 283
Arianna Giorgi

EL TRAJE NUEVO DEL VISITADOR.
 UNA MIRADA AL GUARDARROPA DE JOSÉ DE GÁLVEZ
 EN 1765 Y LO QUE NOS DICE SOBRE EL PODER..... 299
María Bárbara Zepeda Cortés

EL ARCHIVO DE FAMILIA COMO INSTRUMENTO DE
 REPRESENTACIÓN. MODELOS DE ARCHIVOS EN CANARIAS
 DURANTE LA EDAD MODERNA 319
Judit Gutiérrez de Armas

PARTE III OSTENTACIÓN Y CEREMONIAS NUPCIALES

LE GVERRE FESTIVE ESPECTÁCULO, FASTO Y EMBLEMÁTICA
 EN UN TORNEO NUPCIAL (PALERMO, 1680)..... 341
Victor Mínguez

REPRESENTING AND DISPLAYING POWER:A WEDDING,
 TEODÓSIO I AND THE HOUSE OF BRAGANÇA
 (PORTUGAL, 1537) 363
Andreia do Céu Fontenete Louro

VESTIRSE Y APARECER. LA MODA, INSTRUMENTO
 DE CONTROL Y DE PODER EN LAS ÉLITES DEL ANTIGUO
 RÉGIMEN, ENTRE ESPAÑA Y SICILIA A PRINCIPIOS
 DE LA EDAD MODERNA 383
Valeria Patti



ADMIRANDO EL MUNDO CON SU GRANDEZA. LA IMAGEN
 DEL DUQUE DE LERMA EN LAS BODAS REALES DE 1615:
 REPRESENTACIÓN Y PODER 409
María José Zaparaín Yáñez
Juan Escorial Esgueva

LA JOYEUSE ENTRÉE DE DON FERNANDO DE AUSTRIA
 EN BRUSELAS. MAGNIFICENCIA Y PODER.
 BRUXELLENSIUM TRIUMPHUS. SERENISSIMO
 PRINCIPI FERDINANDO 431
Isabel M^a Lloret Sos

UNA RECONSTRUCCIÓN DE LOS CASTILLOS
 DE FUEGOS DE ARTIFICIO PARA EL ENLACE DEL
 FUTURO CARLOS IV CON MARÍA LUISA DE PARMA..... 451
Marcos Narro Asensio

PARTE 4
 IMÁGENES Y RETÓRICA DEL PODER

LA VIRTUD REGIA DE LA CLEMENCIA
 Y LAS REPRESENTACIONES
 DE ALEJANDRO MAGNO EN LAS CORTES EUROPEAS
 (SIGLOS XVI-XVII) 471
Inmaculada Rodríguez Moya

EL LINAJE FAMILIAR Y SU REPRESENTACIÓN
 GENEALÓGICA EN LOS DOCUMENTOS JURÍDICOS
 DE LOS SIGLOS XVI Y XVII 497
Jaime Moraleda Moraleda



PODER, MUERTE Y DIPLOMACIA.

LAS EXEQUIAS SIMBÓLICAS DEL REY DE POLONIA

SEGISMUNDO II AUGUSTO EN ROMA EN 1572 511

Ernest Kowalczyk

GRANDIOSAS FIESTAS DE LA TRASLACIÓN DE LA VIRGEN

DE LA FUENCISLA EN LA CIUDAD DE SEGOVIA (1613) 527

Manuel del Sol

LAS REPRESENTACIÓN DE CARLOS II Y SU FAMILIA

EN LOS VILLANCICOS BARROCOS DE LA CAPILLA REAL

DE MADRID (1644-1700) 577

Mónica García Quintero





LA VIRTUD REGIA DE LA CLEMENCIA Y LAS REPRESENTACIONES
DE ALEJANDRO MAGNO EN LAS CORTES EUROPEAS
(SIGLOS XVI – XVII)¹

Inmaculada Rodríguez Moya
Universitat Jaume I

Cuando el 24 de abril de 1547 tuvo lugar a orillas del río Elba la batalla de Mühlberg entre el ejército del emperador Carlos V y las fuerzas de la Liga Esmalcalda comandadas por Juan Federico I, elector de Sajonia, los imperiales hicieron huir a los protestantes tras una decidida carga de caballería de los primeros encabezada por el propio Carlos. Salvando las enormes diferencias, el transcurso del combate podía compararse con lo sucedido en Iso o Gaugamela, cuando se produjo la huida del ejército persa ante la cabalgada de Alejandro y sus compañeros –incluso con la batalla de Hidaspes, donde, como en Müllberg, fue decisivo que el ejército de Alejandro vadeara el río por sorpresa como hizo siglos después el de Carlos con el Elba. Y efectivamente, los apologistas de la Casa de Austria pronto establecieron los días siguientes un paralelismo entre el rey de Macedonia y el César Habsburgo. Pero, curiosamente, este no se derivó de lo acontecido en el campo de batalla, sino de una anécdota sucedida posteriormente al enfrentamiento y que igualmente seguía modelos alejandrinos: concluido el combate, Carlos visitó en Wittenberg a la esposa de su enemigo derrotado y prisionero, Juan Federico, para ofrecerle su protección, de la misma forma que Alejandro había acogido a la madre, esposa e hijos de Darío tras la victoria de Iso.² No fue por tanto el valor o la determinación,

¹ Este trabajo se inscribe en el proyecto I+D+i “Arte, realeza e iconografía heroica. La proyección mítica de la monarquía hispánica, siglos XVI-XIX” (PGC2018-097059-B-I00), financiado por Ministerio de Ciencia e Innovación/AEI.

² ÁVILA Y ZÚÑIGA, L. de, *Comentario de la Guerra de Alemania hecha por Carlos V, máximo emperador romano, rey de España, en el año de 1546 y 1547*, Venecia: 1548. Véase GOZALBO NADAL, A., *Magnificencia bélica. La representación de las victorias*



sino la clemencia la cualidad que permitió establecer en este caso la *imitatio alexandri*.

LA CLEMENCIA COMO VIRTUD DEL GOBERNANTE

La filosofía política de la Edad Moderna durante los siglos XVI y XVII en las cortes europeas tuvo como uno de sus temas fundamental el de la virtud. La corte, como comunidad política y moral, se basaba en un sistema político fundado en la filosofía clásica, en palabras de Eloy Hortal y Gijs Versteegen,³ y, por tanto, el comportamiento virtuoso, que implicaba tanto lo moral, como religioso y lo político, cobraba una gran importancia. El príncipe, y la nobleza por imitación, debían demostrar tener esas cualidades morales y políticas, que los capacitaban para ejercer el poder político de modo correcto y, por tanto, garantizaban el buen gobierno de la vida comunitaria.

El ideal de virtudes que debía tener el príncipe procedía de la idea de hombre virtuoso de la Antigüedad, en especial del catálogo de virtudes que desarrolló Aristóteles. Las virtudes se clasificaban en morales: justicia, fortaleza, templanza, liberalidad, magnificencia, mansedumbre, magnanimidad, deseo de gloria, cortesía, eutrapelia, buena conversación y veracidad; e intelectuales, como la sabiduría y la prudencia.⁴ Este catálogo de virtudes aristotélicas fue reordenado y sistematizado en el mundo romano, y reinterpretado desde el cristianismo por los padres de la Iglesia. Este catálogo persistió durante el periodo medieval y fue recuperado por la cultura caballeresca, el Humanismo y el Barroco en las cortes europeas. Este modelo de virtudes aristotélicas, pasadas por el tamiz del cristianismo, sufrió, en el siglo XVI una crisis debido a las profundas transformaciones políticas que conllevaría el paso del fundamento de la política en

militares de Carlos V en la creación de la imagen imperial, tesis doctoral, Castellón: Universitat Jaume I, 2021.

³ HORTAL, J. E., VERSTEEGEN, G., *Las ideas políticas y sociales en la edad moderna*, Madrid: Editorial síntesis, 2016, p. 10.

⁴ HORTAL, VERSTEEGEN, *Las ideas políticas y sociales*, p. 117.

el arte del buen gobierno a la razón de Estado.⁵ No obstante, ese realismo político convivió todavía, en ese siglo y en posteriores con la idea de la necesaria instrucción del príncipe en el cultivo de las virtudes del buen gobierno.

El uso de personajes clásicos para representar estas virtudes, tanto en producciones artísticas, como en las ceremonias cortesanas, fue recurrente, pues transmitían una serie de mensajes que servían de mediadores del discurso entre el soberano y el pueblo.⁶ Podemos hacer un largo de recuento de héroes que representaron las virtudes del príncipe a nivel artístico, empezando por los Nueve de la Fama, entre los que se encontraba el propio Alejandro.⁷ Pero también debemos mencionar la larga tradición de vincular a los monarcas con las virtudes y trabajos de Hércules y su amplia plasmación artística.⁸

Sin duda el personaje histórico que mejor pudo representar todas las virtudes aristotélicas fue Alejandro Magno, al mismo tiempo que otra corriente opuesta de historiadores, escritores y pensadores encontraban en él los peores vicios.⁹ Supuestamente el hijo de Filipo había sido discípulo del estagirita y los historiadores que han abordado su figura siempre han señalado sus características como dirigente: su originalidad al enfrentarse a determinados acontecimientos, su preocupación obsesiva por alcanzar la gloria y, al mismo tiempo, el cultivo y defensa de las virtudes. Las hazañas de Alejandro Magno pasaron a la posteridad gracias a muy diversas fuentes. Seguramente el propio Aristóteles difundió el conocimiento sobre su pupilo,

⁵ CARNEIRO, S., “La Clemencia del príncipe: su representación alegórica en emblemas y empresas de España y América Colonial”, *Revista chilena de literatura*, 85, (2013), <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22952013000300004>.

⁶ HORTAL, VERSTEEGEN, *Las ideas políticas y sociales*, p. 52.

⁷ HANCOCK, E. A., *The Nine Worthies*, Thesis for the degree of Master of Arts, University of Cape Town, 1985, inédita; SCHROEDER, Ho., *Der Topos der Nine Worthies in Literatura und bildender Kunst*, Vandenhoeck & Ruprecht in Göttingen, 1971. FRANCO, A., “Reyes, héroes y caballeros en la literatura y el arte”, en CABAÑAS BRAVO, M.; LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, A.; RINCÓN GARCÍA, W. (coord.): *XIII Jornadas Internacionales de Historia del Arte, Arte, Poder y Sociedad en la España de los siglos XV a XX*, Madrid: CSIC, 2008.

⁸ JUNG, M. R., *Hercule dans la littérature française du xvie siècle. De l'Hercule Courtois a l'Hercule baroque*, Ginebra: Slatkine, 1966.

⁹ ANCeschi, V., *Alessandro Magno nella letteratura italiana. La figura del condottiero macedone nell'Umanesimo en el Rinascimento*, Edizione Accademiche italiane, Saarbrücken: 2013, p. 49.



pero también el propio rey macedónico se encargó de que en sus expediciones le acompañaran hombres de ciencias y letras para que escribieran tanto diarios de campaña, como varias historias de sus gestas, obviamente en tono exaltador. Todas estas primitivas fuentes, muchas de ellas perdidas, y las posteriores recogieron no solo las hazañas, sino también las virtudes del macedonio: el valor, la generosidad, la clemencia, el comportamiento exquisito, la liberalidad, la magnificencia, la magnanimidad, el deseo de gloria, etcétera. Cabe recordar en referencia al trato exquisito y a la defensa del cultivo de todas estas virtudes, que la forma de manifestación en el ámbito cortesano eran a menudo las buenas maneras, la cortesía en el trato y la discreción, y al mismo tiempo, reclamar que los demás asumieran este estilo de comportamiento.

Pero nos vamos a detener en este trabajo en la virtud de la Clemencia, que despertó un gran interés en el Renacimiento y en el Barroco, puesto que combinaba la demostración en cierto sentido de otras tantas, como la magnanimidad, la generosidad, el trato exquisito, e incluso el deseo de gloria. No hay que olvidar que el propio Alejandro alentó durante su vida que sus hechos tuvieran trascendencia para alcanzar la gloria imperecedera y que determinados gestos o escenificaciones plenas de simbolismo-usando términos de Pedro Barceló-lo fomentaban, especialmente a través del vínculo con los héroes homéricos,¹⁰ más allá incluso del cultivo de las virtudes que había aprendido de su maestro.¹¹ Maquiavelo, experto en utilizar la historia para definir los modelos políticos nuevos en la modernidad, trataría el tema de la clemencia junto con la crueldad en *El príncipe*, compuesto en 1513, en el capítulo XVII, pero refiriéndose a su conveniencia para la conservación del Estado, y más como un problema

¹⁰ BARCELÓ, P., *Alejandro Magno*, Madrid: Alianza, 2007, pp. 302-304.

¹¹ La Clemencia no era sin embargo una de las virtudes éticas de Aristóteles, pero podría-mos decir que formaría parte de algunas de ellas: de la Justicia, de la Amabilidad, de la Continenencia, de la Benevolencia. Pues recordemos que solo los atenienses tenían culto a una diosa dedicada a Misericordia: *Eleos*. La Clemencia o *clementia* en latín, es un concepto que se desarrolla en realidad en el ámbito político sobre todo a partir del siglo I d. C.. En el mundo imperial romano significaba el perdón de los malos actos entre individuos, habitualmente en el ámbito privado. BARDEN DOWLING, M., *Clemency & Cruelty in the Roman World*, The University of Michigan Press, 2006, p. 6.

de apariencia o de fama, que de efectiva práctica de una virtud.¹² El príncipe debía ser clemente a tiempo y con medida, inclinándose -ante la diatriba de si el príncipe es mejor que sea amado o temido- hacia la última opción.¹³ Castiglione en *El libro del Cortesano* también presentará a Alejandro como el arquetipo del perfecto gentilhomme, educado por Aristóteles, promotor de la civilidad, un príncipe liberal y magnánimo, que perdona y trata con respecto a las mujeres de Darío.¹⁴ Erasmo de Rotterdam en la *Educación del príncipe cristiano* recuperaría la importancia de la clemencia como virtud política del príncipe aunando un sentido cristiano: el favor del perdón, que permite compensar errores de una vida pasada. Los emblemistas italianos y españoles del siglo XVI y XVII abordaran ampliamente el asunto a través de la imagen de la colmena y la abeja rey, la granada y otras representaciones simbólicas, que reflexionan sobre el término medio entre la justicia y la clemencia.¹⁵

Los autores clásicos que recogieron las hazañas de Alejandro –seguramente compilando fuentes directas como las de Calístenes, Ptolomeo, etcétera– narraron varios episodios de su vida en los que destaca esta virtud: Quinto Curcio Rufo, Plutarco, Arriano, Diodoro Sículo, Valerio Máximo. Plutarco en sus *Vidas paralelas* narra un primer gesto de generosidad de Alejandro demostrado tras vencer al famoso cuerpo del Batallón Sagrado de Tebas en la batalla de Queronea. Con solo 16 años y aún como regente de Macedonia, Alejandro tuvo un gesto de perdón excepcional hacia los vencidos.¹⁶ Ya como rey, Plutarco cuenta que reprimió la posterior sublevación de la ciudad de Tebas, saqueándola y vendiendo a los supervivientes como esclavos. No obstante, durante el saqueo hubo un episodio en el que los soldados tracios irrumpieron en casa de una mujer, Timoclea, violándole y robándole. Mediante engaños, ella consiguió arrojar a un pozo a uno de los soldados, por

¹² TESTONI BINETTI, S., “El mito de Alejandro Magno en las obras de Maquiavelo y en el debate político francés del siglo XVI”, en *Ingenium. Revista de historia del pensamiento moderno*, 4, 2010, pp. 75-94.

¹³ MAQUIAVELO, N., *El príncipe*, Madrid: Biblioteca Edaf, 2003, p. 81.

¹⁴ ANCESCHI, *Alessandro Magno nella letteratura italiana*, p. 85.

¹⁵ CARNEIRO, “La clemencia del Príncipe”.

¹⁶ OLAGUER-FELIU, F. de, *Alejandro Magno y el Arte: Aproximación a la personalidad de Alejandro Magno y su influencia en el arte*, Madrid: Ediciones Encuentro, 2000, p. 22.



lo que la condujeron ante Alejandro, y este, averiguando que era la hermana de un general muerto en la batalla de Queronea contra su padre Filipo en defensa de la libertad de los griegos, ordenó que la dejaran en libertad para poderse reunir con sus hijos.¹⁷

Valerio Máximo, en sus *Dichos y hechos memorables*, ofrece en el libro V, varios ejemplos históricos sobre la benignidad y la clemencia de los extranjeros, por oposición a la historia romana. Por supuesto, cita a Alejandro. De hecho, llega a afirmar que “Si es verdad que consiguió una fama ilimitada por su valor en las empresas bélicas, también se granjeó un gran amor de parte de sus súbditos a causa de su clemencia”.¹⁸ Quinto Curcio Rufo en su *Historia de Alejandro Magno* cita hasta catorce referencias de la clemencia mostrada, ofrecida y aprobada por Alejandro hacia los derrotados. En ellas la clemencia no es solo una virtud, es también un instrumento diplomático. Un ejemplo, es el trato de Alejandro hacia Medates, ilustrando el autocontrol y la clemencia del rey.¹⁹ Pero el episodio más famoso de la Clemencia de Alejandro es hacia la familia de Darío III. Un hecho que causó una gran impresión entre los griegos y entre los persas, especialmente. Curcio Rufo lo narra con detalle, al decir que, una vez llegadas las tropas de Alejandro al campamento real tras la victoria en Iso, los prisioneros que más atraían hacia sí las miradas y los sentimientos de todos eran la madre y la esposa de Darío, por su porte mayestático y su belleza.²⁰ Tras la vuelta de Alejandro al campamento real y el banquete de celebración, se dio una escena, en la que la madre y la mujer de Darío, pensando que el rey persa había muerto, comenzaron a dar alaridos. Alejandro se dirigió entonces a su tienda y al escuchar sus lloros, rompió a llorar por el destino de Darío, y les advirtió de su error a través de su general Leonnato, quien les transmitió que no iban a sufrir el menor daño y que seguirían siendo reinas con el protocolo de su condición anterior. Alejandro dejó al día siguiente a Sisigambis —madre del rey— que enterrara

¹⁷ PLUTARCO, *Vidas paralelas. Alejandro Magno-César*, Madrid: Alianza Editorial, 2016 p. 51.

¹⁸ VALERIO MÁXIMO, *Los nueve libros de Hechos y Dichos memorables*, edición de Fernando Martín Acera, Madrid: Akal, 1988, pp. 287-288.

¹⁹ QUINTO CURCIO RUFO, *Historia de Alejandro*, Madrid: Biblioteca Clásico Gredos, 2006, libro V, pp. 244-245.

²⁰ *Ibidem*, pp. 239-240.



a los nobles más ligados a ella por parentesco. Tras esto pidió permiso a las prisioneras para ir a su tienda, acompañado solo de Hefestión. Creyendo las mujeres que este último era el rey, le hicieron reverencias. Corregido el error, Sisigambis se arrojó a los pies de Alejandro, y este, ayudándola a levantarse, le dijo “Madre, no te has equivocado: también este es Alejandro” (en referencia a Hefestión). Según Curcio Rufo, en esta ocasión “se comportó de tal manera que superó a todos los reyes que le habían precedido en dominio de sí mismo y en clemencia”. Pues respetó a las princesas, de una belleza extraordinaria, como si fueran sus hermanas, y a la esposa de Darío, que se llevaba la palma en hermosura, no le infligió violencia alguna y además puso extremo cuidado en que nadie abusara de ella. Mandó también que les devolvieran todo su ajuar y su fortuna. La propia Sisigambis asombrada le dijo que merecía que pidieran en sus plegarias lo mismo que pedían por Darío, pues era digno de ello y le había superado tanto en buena fortuna como en equidad. Incluso permitía que Alejandro le llamara madre y reina, y ella se confesaba su esclava. Alejandro llegó incluso a coger al hijo de Darío, con la sorpresa de que este le rodeó con sus brazos. Diodoro Sículo destacó además en su texto que el saludo de Alejandro hacia Sisigambis como madre era muy humanitario y les anunciaba cual iba a ser el trato que iban a recibir, pues les asignó boato regio y les devolvió su anterior dignidad, de modo que el macedonio logró enorme fama por su bondad. Diodoro Sículo incluso consideraba esta la mayor y más digna de sus hazañas de ser recordada,²¹ pues no solo demostraba su clemencia, sino también su dominio de sí mismo, al resistirse a la belleza de las mujeres.

Plutarco, en su *Vidas Paralelas*, narró también el episodio y sostuvo que Alejandro “considerando, según parece, más regio gesto dominarse a sí mismo que vencer a los enemigos, jamás puso sus manos sobre ninguna de estas ni conoció a ninguna otra mujer antes de casarse, si exceptuamos a Barsine”. Así, “la más hermosa y regia merced de que disfrutaron de Alejandro estas mujeres fue que tratándose de personas nobles y de categoría que habían llegado ahora a convertirse en esclavas,

²¹ DIODORO SÍCULO, *Biblioteca histórica*, Madrid: Akal, 1986, libro xvii, pp. 37-38.



no tuvieran que oír nada, sospechar, ni tener motivo de temer nada vergonzoso, sino que como si estuvieran no en un campamento enemigo, sino custodiadas en templos y santuarios de vírgenes, siguieran una vida recoleta y lejos de las miradas de los soldados”.²²

¿Porqué este hecho causó tanta impresión en la *hélade* y en los historiadores que lo recogieron? En primer lugar, causó consternación porque según la costumbre persa el rey debía desplazarse con todos sus parientes, su harén, el tesoro real y la familia real. Esto servía como una especie de barrera para que el rey y el ejército persa no huyeran, o al menos no huyeran sin antes defender el campamento donde estaba toda la esencia del imperio aqueménida. Esta costumbre era una manifestación de la prepotencia del Gran Poder Persa, que arriesgaba todo su poder, riqueza y familia en cada batalla y que, por tanto, se consideraba irreductible. Pero Darío III y todo su ejército huyeron tras ser derrotados en la batalla de Iso, dejando abandonado el campamento real, lo que suponía una vergüenza para el mundo persa. Si esto causó estupefacción, el gesto posterior de Alejandro produjo una gran admiración entre los griegos y los persas. Alejandro en lugar de continuar con la costumbre persa de apresar y violar a la familia real, vejar al príncipe heredero y luego entregarlos al verdugo, decidió respetarlos. Así, la madre de Darío III, Sisigambis, la reina Estatira y el príncipe heredero Oco, de siete años, además de las princesas Estatira y Drypetis, y la propia Barsine, fueron respetadas. Alejandro adoptó a la madre del rey como su propia madre y esta le reconoció como tal, con todas las consecuencias que eso tenía, de reconocimiento del macedonio como el heredero del imperio persa.²³ También restituyó a la reina y a las princesas su dignidad, preocupándose también de la educación del heredero.²⁴

Aún realizaría un gesto más de clemencia hacia la familia de Darío. Después de perseguir durante un año al aqueménida tras la batalla de Gaugamela o de las Arbelas, finalmente, Darío III fue asesinado por sus propios generales, encabezados por el sátrapa Beso. Alejandro, que no llegó a tiempo para encontrar su cuerpo con vida, le tributó un honroso funeral, envió su cuerpo a Persépolis y le dio una honrosa

²² PLUTARCO, *Vidas paralelas*, p. 67.

²³ OLAGUER-FELIU, *Alejandro Magno y el Arte*, p. 39.

²⁴ *Ibidem*, pp. 27-28.



sepultura en el panteón real, tras entregar el cuerpo a su madre. Tras lo cual Alejandro persiguió a su asesino y le hizo ejecutar.²⁵ Para los persas, esta conducta era inédita en sus costumbres y tradiciones: el perdón hacia los familiares del vencido y la restitución de su dignidad. No obstante, Pedro Barceló señala acertadamente que estos gestos hacia el cuerpo de Darío y esta obsesión por castigar a Beso, no tenían quizá tanto que ver con el respeto hacia Darío III, como con el hecho de que para ser considerado el rey de los persas Alejandro debía dar los honores debidos al cuerpo muerto de Darío y eliminar a cualquiera que se arrogara el título, como había hecho Beso, por ser familiar suyo. De este modo, podría reclamar su derecho a la sucesión en el imperio aqueménida.²⁶ Es decir, que el trato familiar hacia la familia de su enemigo vencido y los honores tributados a su cadáver en realidad formarían parte de la estrategia de Alejandro por ser reconocido como el sucesor en el imperio aqueménida. A ello sumaría posteriormente su matrimonio en el año 324 con la princesa Estatira, hija mayor de Darío, entrando así en la propia familia real. Obviamente se trató de un matrimonio de estado, puesto que no llegó a repudiar a Roxana. Recordemos que tanto para macedonios como para persas la poligamia era algo normal. Esta boda con Estatira tuvo lugar en las bodas de Susa, donde también dos amigos íntimos, Hefestión y Cráteros, se casarían con Drypetis, también princesa imperial, y Amastrine, sobrina de Darío, así como ochenta y siete de los hétairoi del rey con nobles persas, en un nuevo gesto por parte de Alejandro de fusionar a macedonios y persas.

Otro de los episodios donde la clemencia de Alejandro fue muy evidente y recogida por todos los autores fue su trato hacia el rey Poro. El suceso tuvo lugar en el famoso enfrentamiento en el río Hidaspes. Poro, rey hindú, era supuestamente superior en fuerzas al macedonio, pues contaba con elefantes y un gran conocimiento del terreno. Pero Alejandro le derrotó, aunque a causa de esta batalla murió su amado caballo Bucéfalo. Plutarco narra cómo, tras haberle hecho prisionero, Alejandro le preguntó cómo quería ser tratado y

²⁵ *Ibidem*, p. 28.

²⁶ BARCELÓ, *Alejandro Magno*, pp. 211-211.



este le dijo “Como un rey”. De modo que Alejandro, no solo le dejó en libertad, autorizándole a gobernar con el título de sátrapa en sus antiguos reinos, sino que incluso le dio el gobierno de otros pueblos independientes que sumaban cinco mil ciudades.²⁷

¿Cómo se reflejaron estos episodios en el arte? Dejando aparte la iconografía clásica de Alejandro o los fantasiosos episodios de sus representaciones medievales, nos vamos a centrar en estos sucesos referidos a la clemencia del macedonio en el arte desde el Renacimiento al Neoclasicismo. Periodos en los que hay una serie de temas de su vida muy recurrentes en las representaciones artísticas, inspiradas sobre todo en los relatos de Plutarco, Arriano y Curcio Rufo y, en menor medida, de Diodoro Sículo, y sobre todo, realizadas por pintores italianos: la doma de Bucéfalo, el encuentro con Diógenes, el nudo gordiano, Alejandro, Campaspe y Apeles, la boda con Roxana, sus batallas asiáticas, la entrada en Babilonia,²⁸ y los temas en los que nos vamos a centrar: Timoclea, el encuentro con la familia de Darío y la victoria sobre el rey Poro. Estos últimos temas están centrados en la virtud de la clemencia, aunque en algunos casos se asociaron a la magnanimidad y la moderación. Cabe recordar también que a partir del siglo XVI se recuperó la imagen de Alejandro en su relación con la virtud, frente a la imagen de falta de contención que durante el Imperio Romano y la Edad Media había predominado sobre él.²⁹ Por ello no debe extrañarnos que a menudo estas representaciones fueran promovidas por reyes y nobles, puesto que los hechos del macedonio se vincularon con un determinado modelo de rey virtuoso.

TIMOCLEA Y ALEJANDRO

Como hemos recogido líneas arriba uno de los primeros episodios donde Alejandro demostró su clemencia fue durante el saqueo de

²⁷ PLUTARCO, *Vidas paralelas*, pp. 129-130.

²⁸ MONTERO MUÑOZ, J., *La iconografía de Alejandro Magno*, Tesis inédita, Universidad de León, 2016, p. 44.

²⁹ HADJINICOLOU, N., “The Disputes about Alexander and his Glorification in the Visual Arts”, en HADJINICOLOU, N., (ed.): *Alexander the Great in European Art*, Atenas: Organisation for the Cultural Capital of Europe, 1997, p. 19.



la ciudad de Tebas y el perdón a la viuda Timoclea. Se trató de un hecho bastante anecdótico, narrado tan solo por Plutarco y Curcio Rufo, y que, por tanto, tuvo poca repercusión en el ámbito artístico. Aunque contamos con alguna representación del momento en el que la viuda arroja al soldado al pozo, la imagen más habitual fue la del encuentro entre el macedonio y la tebana.

El ciclo de la vida de Alejandro creado por el boloñés Francesco Primaticcio (1504-1570) para el rey Francisco I de Francia en Fontainebleau, no solo tiene en cuenta la verdad histórica de las fuentes clásicas, sino también el *Roman d'Alexandre* del siglo XII a través de los frescos de Sodoma en la Villa Farnesina. No obstante, Primaticcio dota a la figura del macedonio no solo del aura de un seductor de mujeres, sino también la de un conquistador con mayor peso político. El ciclo de Primaticcio fue plasmado en la llamada *Chambre d'Alexandre*, luego convertida en la caja de la Escalera del Rey. Fue un cuarto situado en los apartamentos de la amante del rey, Madame d'Etampes, realizado entre 1541 y 1543 en un exuberante estilo manierista. La habitación había pertenecido al caído en desgracia Montmorency, y fue ocupada y decorada para la amante de Francisco I como una manera de legitimar su absolutismo a través del mito de Alejandro.³⁰ Seguramente el ciclo comenzase con la escena de Alejandro domando a Bucéfalo, puesto que era la anécdota más temprana en su vida que representaba el dominio sobre la fuerza, y continuaba con la representación de Alejandro, Apeles y Campaspe, luego Alejandro coronando a Roxana, Alejandro casando a Campaspe con Apeles, el banquete en Persépolis, Alejandro guardando el libro de Homero en el cofre, y Talestris introduciéndose en la cama de Alejandro. Esta selección de episodios de la vida del macedonio alegorizaba algunos de los aspectos cortesanos que Francisco I quería reforzar, como la sujeción sobre sus nobles, la liberalidad, la importancia de los matrimonios políticos, o la escenografía y ceremoniales cortesanos. Este ciclo incluía también la representación de Timoclea ante Alejandro, escogiendo el momento en el que la tebana es llevada ante el macedonio. La desnudez de la

³⁰ WILSON-CHEVALIER, K., "Alexander the Great at Fontainebleau", en HADJINICOLOU, *Alexander the Great in European Art*, p. 27.



Timoclea de Primaticcio no era la primera vez que se plasmaba, pues un supuesto dibujo de Rafael del que solo existen copias, la representaba de este modo, aunque con gesto erguido y mirada firme, mientras que en este ciclo la tebana baja su mirada humillada.

El pintor boloñés Domenico Zampieri (1581-1641), llamado el Domenichino, fue también uno de los primeros en representar esta escena. Se conserva un dibujo preparatorio que muestra a la izquierda a Alejandro, sentado sobre una silla de tijera sobre un pequeño pedestal (Royal Trust Collection). Mientras uno de sus soldados le acerca a Timoclea, quien por contraste con el resto de cautivos, que se muestran en actitud suplicante y humillada, se yergue orgullosa ante el vencedor. Tras ella otro soldado arrastra a sus hijos llorosos. Al fondo se distingue en el dibujo preparatorio las murallas de la ciudad. Este diseño fue llevado a un óleo sobre tabla conservado hoy en día en el Museo del Louvre y que perteneció a la colección de Luis XIV desde 1685. Se trata de una tabla de 1,13 x 1,15 m., que fue encargada hacia 1615 por el cardenal Alessandro Peretti Montalto, para el salón del palacio Termini de su villa en el Aquilino en Roma [Fig. 1].

Entre 1665 y 1673 está datado un diseño de Charles Le Brun en el que se representa a *Alejandro perdonando a Timoclea* (Museo del Louvre, París). Se trata de un estudio para una obra no realizada para el posterior ciclo de la vida de Alejandro que comenzó a realizar Le Brun, a raíz del encargo de Luis XIV para Fontainebleau del que luego hablaremos titulado *Las Reinas de Persia a los pies de Alejandro*. Le Brun llegó a realizar doscientos diseños para este ciclo sobre la Historia de Alejandro. La escena en este caso es muy similar a la de Dominichino, pues la tebana se muestra en una postura similar, erguida ante el macedonio, si bien este aparece en el centro de la composición, con su grupo de compañeros a la izquierda y bajo una tienda de campaña.

Otros muchos artistas copiaran esta representación con pequeñas variaciones de estilo, como el florentino Pier Dandini en un dibujo del último cuarto del siglo XVI y primero del XVII (Museo del Louvre, París). En el siglo XVIII el tema continuará con ejemplos como el grabado de Nicolas Leseur y Anne Claude Philippe de Tubières,



Fig. 1. Domenico Zampieri, *Alejandro y Timoclea*, hacia 1615.
Museo del Louvre, París

conde de Caylus, de *Alejandro liberando a Timoclea*, de hacia 1729-1740 (British Museum), basado en una obra de Taddeo Zuccaro y que antes había sido atribuida a Perino del Vaga. También el del neoclasicista Jean Charles Nicaise Perrin (1754-1831), *Alejandro y Timoclea*, 1782, (Musée des Augustins, Toulouse) [Fig. 2]. Realizado durante su pensionado en Roma a solicitud del cardinal François Joachim de Pierres de Bernis. En este lienzo el macedonio está relajado ante la visión de la tebana, que parece explicar sus actos contra el soldado macedonio, cuyo cuerpo fallecido sujetan tras ella otros dos soldados.



Fig. 2. Jean Charles Nicaise Perrin, *Alejandro y Timoclea*, 1782,
Musée des Augustins, Toulouse

LA FAMILIA DE DARÍO III

Sin lugar a dudas, la escena de la vida de Alejandro que más representaciones artísticas generó fue la batalla de Iso y sus acontecimientos subsiguientes. Entre ellos, el de la postración de la familia de Darío ante Alejandro es quizá el que más interés suscitó, puesto que permitía plasmar un hecho cargado de dramatismo y de simbolismo, ya que demostraba una de las virtudes más importantes en un monarca: la magnanimidad, considerada en este caso como clemencia ante los cautivos. No obstante, en ocasiones se aludía también con esta escena a la modestia o a la contención, pues muchas veces se relacionaba con la anécdota de la confusión de Sisigambis con Hefestión o con la moderación de Alejandro ante la belleza de las mujeres.

De entre las muchísimas plasmaciones artísticas de esta escena podemos destacar, en primer lugar, el panel de madera de mediados del siglo xv perteneciente a un *cassoni* de Apollonio di Giovanni



(British Museum, Londres). Representa precisamente estos dos acontecimientos tan importantes en la vida de Alejandro, en el lado derecho la batalla de Iso y en el lado izquierdo la clemencia de Alejandro Magno hacia la familia de Darío III. La escena de Iso plasma a Darío en medio de la batalla en su famoso carro. Mientras, en el lado izquierdo aparece el abandono de su madre, mujer e hija, mientras son tratadas de forma muy amable por el victorioso Alejandro. La escena de la clemencia de Alejandro demuestra aquí su virtud y su magnanimidad como vencedor, así como su valor. No aparece Hefestión. Oco, el hijo de Darío III está escondido en una tienda, también arrodillado. El panel fue pintado en Florencia aproximadamente en 1440 y ha sido atribuido al taller de Apollonio di Giovanni y Marco del Bueno. Además de la pintura al temple, está decorado con dorados e incisiones. El tipo de representación por grupos es muy propio de Apolonio y sus colaboradores.³¹

Por supuesto, no podemos dejar de mencionar el maravilloso fresco de Giovanni Antonio Bazzi (1477-1549), conocido como *Il Sodoma*, del ciclo de la Historia de Alejandro para la villa Farnesina de Roma, realizado entre 1516 y 1518 para la habitación del banquero sienés Agostino Chigi. Es uno de los primeros ciclos de frescos monumentales sobre Alejandro, que en origen iba a ser realizado por Rafael, pero que completó el manierista Sodoma. La escena representada de nuevo remite a Curcio Rufo, al recoger la confusión de Sisigambis ante Hefestión. Muestra precisamente el momento en el que el eunuco, tras la aqueménida y casi en la oscuridad de la tienda, la saca del error, mientras Alejandro con su brazo inicia el movimiento de levantarla. Por supuesto, era tanto una muestra de la moderación como de clemencia,³² puesto que tras la madre del emperador se plasma a los hijos e hijas y al harén de Darío semidesnudos, en el característico estilo de tonos claros y figuras femeninas dulces de Sodoma [Fig. 3]. Una escena similar representaría Taddeo Zuccari hacia 1565 en el Castello Odeschalchi en Bracciano, por

³¹ SYSON, L.; THORNTON, D., *Objects of Virtue: Art in Renaissance Italy*, Los Angeles: The Paul Getty Museum, 2001, p. 73.

³² AIKEMA, B., "The Family of Darius before Alexander's in Renaissance and Baroque Art", en HADJINICOLOU, *Alexander the Great in European Art*, p. 165.



Fig. 3. Giovanni Antonio Bazzi, Il Sodoma, *Historia de Alejandro*, 1516-1518, Villa Farnesina de Roma

encargo de Paolo Giordano I Orsini para una serie sobre *exempla* de comportamientos virtuosos, que se centraba más en la confusión hacia Hefestión en relación a la virtud de la modestia.

La Sala Paolina del castillo de Sant'Angelo en Roma es uno de los exponentes del arte en Roma del siglo XVI. Alessandro Farnese, es decir, el papa Pablo III (1534-1549) encargó a un equipo de artistas la compleja decoración de esta sala, que combina frescos, estucos, madera tallada, y que también armoniza temas religiosos y paganos, en torno a los dos personajes que el papa quería homenajear: Alejandro Magno y san Pablo.³³ La decoración pictórica fue realizada entre 1545 y 1547 por Perino de Vaga y sus discípulos, e incorporó dos ciclos sobre la vida de Alejandro, uno en el techo con seis *quadri riportati*, centrados las aventuras orientales del macedonio. Otro en las paredes, donde se representaron también cinco escenas junto con

³³ EKSERDJIAN, D., "The Sala Paolina", en HADJINICOLOU, *Alexander the Great in European Art*, p. 34.



Fig. 4. Paolo Veronese, *La familia de Darío ante Alejandro*, hacia 1565-67, National Gallery, Londres

las figuras del emperador Adriano y el Arcángel San Miguel, así como pares de personificaciones de virtudes y medallones con la historia de San Pablo. Entre las representaciones de las paredes encontramos como no, la de la Familia de Darío frente a Alejandro, acompañada de la virtud de la clemencia. Como se ha destacado, estos cuadros fingidos de los paramentos se caracterizan por el abigarramiento de sus musculosas figuras, por el espacio claustrofóbico, la monocromía en ocre, y en concreto, en esta escena, por el uso del trampantojo. En este caso tan solo vemos a Alejandro sosteniendo en su brazo al hijo del emperador —tal y como recoge Curcio Rufo—, mientras su madre se arrodilla ante él y le abraza suplicante. Hefestión, situado frente al líder, le observa asombrado, mientras una amalgama de figuras se concentra en el escaso fondo de la escena. Este fresco en concreto ha sido atribuido a uno de los discípulos de Vaga, Pellegrino Tibaldi.³⁴

Sin duda, la más hermosa y suntuosa representación de esta escena corresponde al veneciano Paolo Veronese (1528-1588), en *La familia de Darío ante Alejandro*, de hacia 1565-1567 (National Gallery,

³⁴ EKSERDJIAN, “The Sala Paolina”, p. 36.

Londres) [Fig. 4].³⁵ Hacia el final de la década de los 1560 Veronese había enriquecido enormemente su estilo. Un ejemplo es este magnífico lienzo, de cronología disputada, entre 1560 y 1573. Perteneció a Francesco Pisani, muerto en 1567 sin descendencia, quien fue el hijo de un banquero que vivió en esta espléndida villa construida por Palladio en Mantagnata.³⁶ Pisani dejó su herencia a su sobrino y el lienzo pasó de generación en generación, trasladándose al Palazzo Pisani-Moretta de Venecia, hasta 1857, cuando fue vendido a la National Gallery.³⁷ El cuadro ha sido leído en clave matrimonial, puesto que el punto central de la composición es el ofrecimiento por parte del eunuco de las dos jóvenes que luego casarán con Alejandro y Hefestión, así como el significado del lienzo, que gira en torno a la idea de la contención,³⁸ obviamente como una de las virtudes conyugales fundamentales. Veronese rompió con los esquemas de representación anteriores y fijó la escena frente una columnata, rota por un llamativo edificio coronado por una pirámide. Alejandro se rodea de una serie de personajes, como su paje, que, apoyado en el escudo, se asoma para ver la sorprendente escena, y de su famoso perro, Peritas, que contemplan la dramática escena. Sus gestos reflejan las fuentes que alaban la contención ante la belleza de las hijas de Darío para indicar la templanza y su gesto hacia la amistad de Hefestión. Al mismo tiempo intenta mitigar la confusión de la mujer diciéndole que el compañero es un segundo Alejandro.³⁹ Se ha afirmado que este lienzo sería un retrato familiar, pero los rostros en realidad son bastante similares a otros caracteres de Veronese.

Especialmente interesante resulta la plasmación del lienzo atribuido a Justus Sustermans (1597-1681) titulado *La familia de Darío III ante Alejandro* (Biblioteca Museu Víctor Balaguer), de hacia 1630 [Fig. 5]. El lienzo también se ha atribuido a Antonio de Pereda por parte de Pérez

³⁵ TERRIBILE, C., *Del piacere della virtù: Paolo Veronese, Alessandro Magno e il patri-ziato veneziano*, Venecia: Marsilio, 2009.

³⁶ TERRIBILE, C., "La Famiglia di Dario di Paolo Veronese: la committenza, il contesto, la storia", en *Venezia Cinquecento*, xv, 29, 2005, pp. 63-107 y "I gesti e la gesta. Alessandro Magno e la Familia di Dario", in *Veronese. La pittura profana*, Florencia: Giunti 2005, pp. 16-21.

³⁷ TERRIBILE, *Del piacere della virtù*, pp. 24 y ss.

³⁸ *Ibidem.*, p. 101.

³⁹ COECKE, R., *Paolo Veronese: Piety and Display in an Age of Religious Reform*, Ashgate, 2001, p. 153.



Fig. 5. Justus Sustermans, *La familia de Darío III ante Alejandro*, 1634-1635, Biblioteca Museu Víctor Balaguer

Sánchez, quien lo dató entre 1634 y 1635,⁴⁰ aunque el museo mantiene la atribución al flamenco y por su inventario se sabe que el artista tuvo un cuadro con esta escena en su poder. Sustermans es un interesantísimo pintor que fue discípulo de Willem de Vos en 1609. Trabajó en diversas cortes europeas como París, Florencia, Viena, Innsbruck y Viena.⁴¹

En todas estas cortes en las que trabajó Sustermans, el tema de Alejandro era muy común, como ejemplo del monarca virtuoso. Lo interesante de esta composición es que no es tan grandilocuente como la de Sodoma o Veronese, pues parece más bien un retrato de alguien metamorfoseado en Alejandro, debido a la intimidad con la que se representa la escena. Por otro lado, vemos también el rasgo de realizar figuras muy retratísticas, propio de la escuela flamenca y

⁴⁰ PÉREZ SÁNCHEZ, A., *Antonio de Pereda (1611-1678) y la pintura madrileña de su tiempo*, Madrid: 1978.

⁴¹ LIEDTKE, W. A., *Flemish Paintings in the Metropolitan Museum of Art*, Nueva York: The Metropolitan Museum of Art 1984, p. 255.



en concreto de Susermans.⁴² Las figuras no aparecen ante ningún fondo paisajístico o arquitectónico, sino que se muestran de medio cuerpo, lujosamente vestidas, en un equilibrio cromático de tonos dorados, plateados y rojos. Se ha identificado como Estatira madre a la hermosa mujer que suplica ante el macedonio, aunque es una mujer joven. La mujer se inclina suplicante con los brazos cruzados en su pecho en actitud sumisa, en un gesto habitual en las representaciones de la Virgen María en la Anunciación, destacando por su riquísima indumentaria y joyas, y una corona triangular sobre su cabeza. Tras ella, se sitúa Sisigambis, reconocible por su edad más madura, y una de las hijas de Darío III, quizá la del mismo nombre que su madre.

Bernard Aikema señaló las dos representaciones de esta escena con mayor carga política de la pintura del siglo XVII.⁴³ La primera fue el luneto en el Palazzo Pitti realizado por Pietro da Cortona, ejecutado hacia 1641-1642 dentro de una serie de lunetos con héroes que supieron resistirse a la tentación sensual en aras de la virtud para el gran duque Francisco II de Médicis. En esta serie Alejandro de nuevo hace el gesto de levantar a la madre del emperador y de no sucumbir a la belleza de las mujeres que le acompañan. La influencia de los frescos de Sodoma y del lienzo de Veronese son evidentes en algunos detalles de la composición.

La segunda de las representaciones destacadas por Aikema es quizá la que mayor impacto posterior tuvo, a través de su reproducción en grabados y tapices. Se trata del lienzo de Charles Le Brun, *La familia de Darío ante Alejandro* o también llamado *Las reinas de Persia*, como hemos mencionado antes, realizado entre 1660 y 1661 (palacio de Versalles, Versalles) [Fig. 6]. Fue el primer encargo de Luis XIV a Le Brun sobre el macedonio, y quedó tan satisfecho que le valió el puesto de primer pintor del rey y el encargo posterior de otros cuatro lienzos de gran tamaño con las batallas de Alejandro (Museo del Louvre, París). Según Bénédicte Gady, Le Brun pintó esta obra delante del

⁴² TRULLÉN I THOMÀS, J. M., ficha de catálogo XI.3, en HADJINICOLOU, *Alexander the Great in European Art*, p. 174-176.

⁴³ AIKEMA, "The Family of Darius before Alexander's in Renaissance and Baroque Art", en HADJINICOLOU, *Alexander the Great in European Art*, p. 166.

propio monarca, en el palacio de Fontainebleau.⁴⁴ Aikema incluso ha relacionado la escena de la contención al matrimonio de Luis XIV con la infanta María Teresa, puesto que fue realizado cuando se estaba negociando.⁴⁵ Como hemos mencionado, este lienzo sirvió de inspiración a grabados como el del flamenco Gérard Edelinck, a frescos como el de Guiseppe Dardarone para el salón del torno del palacio Can Vivot de Palma de Mallorca del siglo XVIII, o a tapices como los del taller de Bruselas de Jan Frans van den Hecke (Museo Estatal del Ermitage, San Petersburgo) y los de los talleres de los Gobelinos (Kunsthistorisches Museum, Viena).



Fig. 6. Charles Le Brun, *La familia de Darío ante Alejandro*, 1660-1661, palacio de Versalles, Versalles

No solo la composición de Le Brun tuvo una gran trascendencia en el mundo de los tapices. El tema de la historia de Alejandro fue uno

⁴⁴ GADY, B., "Pintar la majestad", en GADY, B., (dir.), *Dibujar Versalles: bocetos y cartones de Charles Le Brun (1619-1690) para la escalera de los Embajadores y la Galería de Espejos*, Barcelona: Lunverg, Fundación La Caixa, 2015, p. 15.

⁴⁵ AIKEMA, B., "The Family of Darius", p. 167.

de los favoritos en los talleres flamencos hasta mediados del siglo xv y en el ámbito español también lo fue hasta el siglo xvii, pues tenemos noticias de algunas series perdidas, como en la colección del duque de Calabria, del III duque del Infantado,⁴⁶ del marqués de Cenete don Rodrigo de Mendoza, de la princesa de Éboli, de la colegiata de Pastrana, entre otros. La versión de tapices sobre la historia del macedonio que más triunfó en los talleres flamencos del siglo xvii se basó en los cartones diseñados por Jacob Jordaens hacia 1630, y fue tejida por Jan Raes, Jacob Geubels y Jacob Fobert. La serie príncipes perteneció a Cosme III de Medicis.⁴⁷ En el Museo de Santa Cruz de Toledo se conserva una serie de seis tapices basados en Jordaens después de haber sido adquiridos los cartones por el licero Adries van den Dries. Debemos destacar también en este sentido los tapices de la serie de Alejandro realizados por Andreas Blommaert, Jacob Guebels y Jan Raes entre los que, por supuesto, encontramos *La familia de Darío ante Alejandro*, ejecutado concretamente por Blommaert, de hacia 1585-1590 (palacio Real, Madrid).⁴⁸ La escena sería recogida también en otras series de la vida de Alejandro realizadas también por Jacob Geubels de hacia 1590-1600, como la que perteneció a la colección del II duque de Pastrana (Banco de España, Madrid).

El tema fue renovado en la pintura de los siglos xvii y xviii del ámbito italiano y especialmente veneciano, tomando como modelos más a las composiciones de Veronese y de Cortona, que la de Le Brun. Podríamos citar muchos ejemplos, pero excedería los límites cronológicos de este estudio, aunque podemos destacar el tratamiento del tema por Giovanni Antonio Pellegrini (1675-1741) (Museo Municipal de Soissons) [Fig. 7],⁴⁹ Vincenzo Damini (Museo Nacional, Varsovia),⁵⁰

⁴⁶ CHECA, F., *Tesoros de la Corona de España. Tapices flamencos en el Siglo de Oro*, Madrid: Fons Mercator, Galerie des Gobelins, Fundación Carlos de Amberes, Seacex, Bruselas, 2010, p. 147.

⁴⁷ RAMÍREZ RUIZ, V., *Las tapicerías en las colecciones de la nobleza española del siglo xviii*, tesis inédita, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2013, p. 117-118.

⁴⁸ JUNQUERA DE VEGA, P., HERRERO CARRETERO, C., *Catálogo de Tapices del Patrimonio Nacional*, volumen I: siglo xvi, Madrid: Editorial Patrimonio Nacional, 1986, 1986, pp. 248-262, y ÁLVAREZ LOPERA, J., ficha CAT XI.2 en HADJINICOLAOU, *Alexander the Great in European Art*, pp. 170-174.

⁴⁹ KNOX, G., fichas de catálogo XI.6. y XI. 7, en HADJINICOLAOU, *Alexander the Great in European Art*, pp. 178-180.

⁵⁰ *Ibidem*.

Francesco Fontebasso (Dallas Museum of Art), Pompeo Battoni (palacio de Sanssouci, Potsdam) y sobre todo los de Tiepolo (Detroit Institute of Arts),⁵¹ Sebastiano Ricci (Carolina Museum of Art, Raleigh, USA) y Francesco Trevisani (Museo del Louvre, París) para serie de Felipe V en el palacio de Granja de San Ildefonso dirigida por Juarra.⁵²



Fig. 7. Giovanni Antonio Pellegrini, *La familia de Darío ante Alejandro*, siglo XVIII, Museo Municipal de Soissons

LA BATALLA DE HIDASPES Y PORO

Aunque hay algunas representaciones de la Batalla en el río Hidaspes entre Alejandro y Poro, como la de Nicolaes Berchen (1620-1683), pintor del barroco holandés, son más interesantes aquellas

⁵¹ LEVEY, M., *Giambattista Tiepolo: His Life and Art*, Yale University Press, 1964, p. 118-122.

⁵² ÁLVAREZ LOPERA, J., "Philip V of Spain and Juarra at La Granja Palace: The difficulty of being Alexander", pp. 37-46 y EKSERDJIAN, D., "The Sala Paolina", en HADJINICOLAOU, *Alexander the Great in European Art*, p. 34; FERNÁNDEZ TALAYA, M. T., "Las pinturas encargadas por Juarra para la Galería del Palacio de La Granja", *Reales Sitios*, 119, 1994, pp. 41-48, LOPERÁ, J.A., "Las virtudes del rey. Las historias de Alejandro Magno para el Palacio de la Granja", en MORÁN TURINA, M., (dir.), *El arte en la corte de Felipe V*, Madrid: Patrimonio Nacional, Museo Nacional del Prado, Caja Madrid Fundación, 2002, pp. 141-156.



Fig. 8. Charles Le Brun, *Alejandro y Poros*, 1673, Museo del Louvre, París

en las que es evidente la clemencia posterior de Alejandro ante los vencidos. Por ello, aunque tampoco es muy frecuente, la escena en la que Poro es vencido y perdonado por Alejandro fue mucho más habitual en el arte. El propio Charles Le Brun realizaría para otra serie dedicada a Luis XIV de las cuatro grandes batallas y triunfos de Alejandro donde se incluyó esta representación de *Alejandro y Poros* en 1673 (Museo del Louvre, París), con unas medidas enormes: 470 x 1264 cm [Fig. 8]. Los cuatro cartones para representar las cuatro fueron realizados por Le Brun en el palacio de Vaux-le-Vicomte y tras la finalización de los lienzos fueron expuestos en el Salón de 1673. Posteriormente fueron ubicados al Louvre, pues quizá estuvieron pensados para ser colocados en la Gran Galería.⁵³ Muestra el momento tras una agotadora batalla, en la que Alejandro y sus generales y soldados, también se muestran exhaustos. Al fondo se ve un mar de muertos, elefantes, carros y armas, así como destaca la presencia de una escultura de Hércules, quizá para señalar que el macedonio había llegado tan lejos como el semidiós. Cuatro soldados muestran a Poro falleciente ante Alejandro, pues la representación pretendía reflejar precisamente la generosidad poco ordinaria de Alejandro. Recoge además el famoso momento en el

⁵³ POSNER, D., "Charles Lebrun's *Triumphs of Alexander*", *The Art Bulletin*, XLI, 3, (1959), pp. 237-248. KIRCHNER, T., *Le héros épique: peinture d'histoire et politique artistique dans la France du XVII^e siècle*, París: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2008, pp. 251 y 252, y 265-276.



Fig. 9. Carle van Loo, *Alejandro perdonando a Poros*, 1738, palacio de La Granja de San Ildefonso, Segovia

que Poro le reconoce como el monarca más grande y le pide ser tratado como lo que es, un rey. El lienzo fue llevado al grabado por Gérard Audran (1640-1703), así como los otros tres lienzos, aunque años antes, en 1671 ya las había llevado François Chauveau, cuando todavía no se había terminado ni el lienzo de Poro.⁵⁴

El siglo XVIII recuperará también esta escena en el lienzo de Lemoyne para el ciclo de Felipe V. Juarra le propuso dos posibles temas para representar esta virtud del macedonio: la escena de Timoclea postrada ante Alejandro o la familia de Darío.⁵⁵ Parece que el arquitecto le indicaría claramente que no debía plasmar en realidad ninguna de estas dos, sino la derrota de Poro.⁵⁶ A principios de junio

⁵⁴ ROBERT-DUMESNIL, A. P. F., *Le peintre-graveur français ou catalogue raisonné des estampes gravées par les peintres et les dessinateurs de l'Ecole française*, París: Gabriel Warée-Mme. Huzard, 1835, tomo IX, p. 241.

⁵⁵ ÁLVAREZ LOPERA, "Philip V of Spain and Juarra", p. 42, nota 26.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 43, nota 27.



de 1737 Lemoyne se suicidaba y fue sustituido por Carle van Loo (Palacio de La Granja de San Ildefonso, Segovia) [Fig. 9]. También otros autores mencionados como Fontebasso (Musée des Pays de L'Ain, Bourg-en-Bresse) abordaría el tema.

Para concluir, en un mundo cruel, como fue el del siglo IV a.C., Alejandro Magno demostró ser un gran innovador en su comportamiento virtuoso dentro del contexto helénico y persa: demostró clemencia ante los vencidos, continencia, y sentido estratégico y diplomático. El modelo de Alejandro, que persiguió y obsesionó a emperadores romanos y reyes medievales, aunque se centraron sobre todo en sus vicios, fue recuperado –junto con sus aspectos virtuosos– en el Renacimiento, el Barroco y el Rococó, teniendo una amplia repercusión artística. De todas las noticias de su vida en las que demostró clemencia, destacaron las escenas de su encuentro con Timoclea, su trato hacia la familia de Darío en diferentes ambientaciones y los honores tributados a Poro, a pesar de haberle vencido. Acontecimientos que en las representaciones artísticas pretendieron trasladar no solo la clemencia, como hemos visto, exclusiva de los monarcas que son quienes tienen la potestad de ejercitarla, sino también de la continencia ante la belleza y las riquezas, más propia de un entorno aristocrático. Esta última idea nos daría la clave para interpretar el sentido de algunas de las representaciones tratadas, bien fuesen promovidas por la realeza o por la nobleza. Virtudes que no son solo reflejo de la excelencia del carácter al modo aristotélico, sino también virtudes como práctica guiada por la razón de Estado: la diplomacia y la búsqueda de la integración de los pueblos de su imperio universal.



ESTE LIBRO SE TERMINÓ DE IMPRIMIR
EN EL MES DE OCTUBRE DE 2022



