

RITUAL Y REPRESENTACIÓN DE LA MUERTE DEL REY EN LA MONARQUÍA HISPÁNICA

INMACULADA RODRÍGUEZ MOYA
Universitat Jaume I

RESUMEN: La muerte de un monarca o de un miembro de su familia desde los siglos XVI al XVIII ponía en marcha todo un aparato de propaganda política e ideológica funeraria: cortejos luctuosos, pompas fúnebres, catafalcos efímeros, tumbas conmemorativas. Pero previamente a todo este ritual, tenían lugar una serie de acontecimientos en torno a su cuerpo moribundo. Era entonces cuando se tenían en cuenta tratados como los del *ars moriendi* para prepararles en su tránsito. Se certificaba su muerte con la inspección del cadáver; se exponía públicamente e incluso se retrataba o se tomaba su mascarilla mortuoria. Este trabajo analizará aquellas imágenes en las que el monarca o su familia son representados en estado cadavérico. Es en este momento en el que el poderoso se muestra en algunas imágenes despojado de todo el simbolismo que rodea su poder, para ofrecernos «retratos puros» en los que lo importante son los rasgos mortuorios y el testimonio de su buena muerte para su paso a la Gloria.

Palabras clave: retrato, monarca, muerte, cadáver, España.

ABSTRACT: The death of a King or of a member of his family from the XVIth to XVIIIth centuries starts a great display of political and ideological propaganda: mournful processions, funeral rites, ephemeral architectures, commemorative tombs. But previously to all those rituals there are some ceremonies around his dying body. It is in that moment when the *ars moriendi* treaties are taken into account in order to prepare the king for his transit. His death is certified with the corpse inspection; he is exhibited in public and moreover is portrayed or his death mask is done. The first aim of this text is to analyze those images that depict the

king or a member of his family as a corpse. In these depictions the kings are shown denuded of all the symbolism that surround his power, in order to present us a «pure portrait», within the most important thing is the deathly features and the evidence of his pass to the Glory, thanks to a good death.

Keywords: Portrait, king, death, corpse, Spain.

En el año 323 a. C. la muerte de Alejandro el Magno causó una gran conmoción a lo largo y ancho del gran imperio que había conquistado, y aún más allá.¹ Desde luego no era la primera vez que moría un gran monarca, pero ninguna había tenido las consecuencias que tuvo esta. El macedonio había decidido en junio de ese año celebrar con un gran banquete la noticia de que se había aprobado el tratamiento heroico a su querido amigo Hefestión, muerto por los excesos del vino todavía no hacía ni un año. Decidió dedicarle unos magníficos juegos fúnebres y proyectó para sus restos un espectacular mausoleo. Pero Alejandro corrió la misma suerte que su amigo, y tras una larga sesión báquica, cayó en una terrible fiebre, entró en coma y murió.² Su cuerpo muerto fue objeto de disputa entre sus generales, mas obtuvo el botín Tolomeo, quien consiguió desviar la grandiosa caravana fúnebre que se dirigía a Macedonia y llevarla hasta Memfis donde fue enterrado, después trasladado a Alejandría donde sus restos fueron expoliados por todos aquellos que fueron a visitarlos.³

En eso quedó Alejandro el Magno: en ceniza, nombre, ruido y eco, usando palabras de Marco Aurelio en sus *Meditaciones*, para recordarse a sí mismo que hasta un emperador muere. Alejandro el Magno fue consciente, ya en el siglo IV a. C., de la importancia de trasladar a los súbditos una imagen de magnificencia como medio de persuasión para mantener su dominio sobre vastos territorios. Por ello, durante los siglos del Renacimiento y del Barroco los grandes monarcas y príncipes elaboraron una imagen de sí mismos rodeados de riqueza y poder, encargando para sus palacios retratos áulicos, donde aparecían entre terciopelos y dorados; retratos familiares, rodeados de una prole que aseguraba la continuidad de su dinastía; retratos ecuestres, que

1. Una primera versión de este artículo fue presentada en el XVIII Congreso del CEHA en Santiago de Compostela y será publicada en ENRIQUE CASTIÑEIRAS, JUAN MONTERROSO (eds.): *Mirando a Clío. El arte español espejo de su historia.*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2011, en prensa.

2. FRANCISCO JAVIER GÓMEZ ESPELOSÍN: *La leyenda de Alejandro. Mito, historiografía y propaganda*, Publicaciones de la Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, 2007, p. 71.

3. VALERIO MASSIMO MAMFREDI, *La Tumba de Alejandro Magno*, Grijalbo, Madrid, 2010.

mostraban su poderío militar y su dominio del pueblo; o retratos alegóricos, donde sus virtudes les parangonaban a los dioses del Olimpo o a los santos del Cielo. Pero ese poder estaba depositado en un cuerpo de carne hueso, expuesto, como el de Alejandro, al envejecimiento, la enfermedad y a la muerte.

Este hecho no pasó desapercibido para los artistas, y aún menos para los propios gobernantes, que vigilaron muy de cerca cualquier imagen caricaturesca que les denigrara, o que, en muy contadas ocasiones, se dejaron retratar envejecidos. No obstante, la existencia de una serie de representaciones de monarcas o de miembros de su familia en la forma de lo que se ha venido en denominar «retrato mortuorio», «retrato fúnebre», o en latín *imago mortis*, nos indujo a reflexionar sobre cuáles eran los motivos, el ámbito al que iban dirigidos y las funciones de este tipo tan particular de imágenes. Se trataba de imágenes del «simple cuerpo del rey» o cuerpo mortal, que a veces –como veremos– eludían la representación escabrosa para privilegiar una función simbólica. Pero en otras ocasiones, mostraban en toda su crudeza el rictus cadavérico para fundamentar la construcción de la imagen del rey como mártir o como bienaventurado.

La clave de esta última idea nos la da Fernando Checa, quien intuyó cómo los retratos *postmortem* tenían también una función claramente propagandística, haciendo referencia a un texto de Juan de Zabaleta en sus *Errores celebrados* (Madrid, 1653, error número 11):⁴

[...] las efigies de los representados siempre se nos proponen «de manera que nos mueven o nos arrebatan los corazones», de forma que la imagen de sus atributos y objetos simbólicos se convierten en expresivos de los beneficios que su actividad política nos depara como súbditos [...]. «Las insignias –nos dice– obligan a reverencia, el semblante a cariño»; algo que se acentúa, hasta llegar a la función conmemorativa tan importante en el retrato barroco, con las imágenes de los reyes fallecidos, de manera que si en sus «simulacros» son venerados y queridos mientras viven, después de muertos «son tenidos por celestiales».

No obstante, cabe diferenciar entre el retrato *postmortem* y el retrato mortuorio, pues el primero representaba a personajes ya muertos –aparte de la distancia cronológica– pero representados como si estuvieran vivos; y el segundo, mostraba a los monarcas recién fallecidos, en estado cadavérico. Y aunque, en primera instancia, pudiera parecernos que las imágenes mortuorias regias podrían incitar al descrédito de la monarquía, su función era necesariamente la contraria: sublimar a través precisamente de la mortalidad de su cuerpo y de todo el ritual que lo rodeaba, la imagen gloriosa del monarca y de su familia. Aunque este texto se fundamenta en una serie de imágenes encargadas por el contexto de las cortes hispánicas, revisaremos también las

4. FERNANDO CHECA: «Alegorías elocuentes: la imagen del poder en la España del Barroco», en vv. AA., *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*, Fundación Argentina, Visor, Madrid, 1999, p. 57.

generadas en otras monarquías, puesto que nos permitirán establecer una serie de matices y comparaciones importantes.

EL RETRATO MORTUORIO

Como todo rito de paso, la muerte genera la necesidad de visualización de este acontecimiento y de los ritos subsiguientes. Más aún si el fallecido es alguien de importancia. De este modo desde la Antigüedad en todo rito fúnebre se mantuvo la costumbre de «representar» de algún modo al difunto, bien mediante un ataúd, su simulacro, sus escudos de armas o sus símbolos de poder.⁵ El profundo sentimiento de pérdida y de ausencia que genera la muerte indujo además al ser humano a tratar de restablecer el recuerdo de ese ser añorado mediante la representación de sus rasgos, impresos a menudo en una mascarilla mortuoria. El retrato cobra especial importancia ante esta necesidad, pues como muchos autores han destacado es un género que nace con la voluntad precisamente de vencer a la muerte.⁶ Lo habitual –como hemos visto– era realizar estas remembranzas otorgando al fallecido toda la vitalidad, la expresividad, belleza o magnificencia de un momento de apoteosis vital. No obstante, por diversas motivaciones, la exposición y representación del cadáver cobraba importancia en determinados momentos, fundamentalmente ante la necesidad de testimoniar el estado cadavérico y la corrupción del cuerpo.⁷

Desde nuestra perspectiva actual este hecho resulta de difícil comprensión, por cuanto hoy en día se trata de eludir justamente las imágenes desagradables. Pero en los siglos del Renacimiento y del Barroco la muerte era concebida en realidad como un proceso, que comenzaba con el inicio de la vida. Siendo esta solo el paso del mundo de los vivos al mundo del más allá.⁸ Especialmente en el caso de los personajes regios la muerte significaba alcanzar la Gloria, pues su paso por el Purgatorio era anecdótico, debido a las altas virtudes religiosas y políticas que habían demostrado en vida. Ello queda plasmado en obras como *La Gloria* de Tiziano (1551-1554, Museo del Prado, Madrid), donde Carlos V, Felipe II y sus familiares, a pesar de estar aún vivos, ya son recibidos en la corte celestial, junto a los seres divinos, por su apoyo contra los turcos [Fig. 1].⁹ De esta prometida Gloria futura de los monarcas se derivaba también la importancia de prepararse para morir bien. Eso en el contexto cristiano posterior al Concilio de Trento significaba seguir los pasos de lo

5. RALPH E. GIESEY: *The Royal funeral Ceremony in Renaissance France*, Flammarion, París, 1987, p. 86.

6. VV. AA.: *El retrato*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2004, p. 9

7. Una reciente aproximación a las imágenes de la muerte y mortuorias en México se encuentra en el catálogo *La Muerte. El espejo que no te engaña*, Munal, México, 2008.

8. FERNANDO MARTÍNEZ GIL: *Muerte y sociedad en la España de los Austrias*, Universidad Castilla-La Mancha, Cuenca, 2000.

9. JAVIER PORTÚS: «El rey vestido de fe. Intermediarios devocionales en la aparición pública de los austrias», en Víctor Mínguez, *Visiones de la monarquía hispánica*, Universitat Jaume I, Castellón, 2007, pp. 133-170.



Fig. 1. TIZIANO, *La Gloria*, 1551-54, Museo del Prado, Madrid

que se consideraba una buena muerte, como por ejemplo los establecidos por Francisc Eiximenis en *Art de ben morir* (Barcelona, Gabriel Pou, 1507).¹⁰ Por supuesto, las creencias cristianas sublimaban este aspecto mediante el ejemplo del propio Cristo, representado cadáver en la cruz, en un lecho o siendo enterrado, y con cuya muerte la Humanidad se había redimido. El ejemplo paradigmático es la representación de *El Cristo muerto* de Mantegna (1480, Pinacoteca Brera, Milán). También la *dormitio* de la Virgen, la buena muerte de San José y los ejemplos de muchos santos servían como tipo iconográfico para semejantes fines.¹¹

10. Martínez Gil explica de forma magistral el concepto de la buena muerte, *op. cit.*, pp. 171-199. En algunas obras incluso se personifica a la muerte, en un intento de aproximarla al mundo de los vivos, como la obra de CARLOS BUNDETO: *El espejo de la muerte*, 1700, col. Vda. De Vindel, Madrid, o la irónica de fray JUAN DE BOLAÑOS: *La portentosa vida de la Muerte*, donde una personificada muerte no perdona ni a los monarcas de Nínive, de Babilonia, ni al rey Saúl ni al rey David.

11. FERNANDO QUILES GARCÍA: «Varias imágenes y un pensamiento sobre los retratos de difuntos», *Cuadernos de arte e iconografía*, n.º 29, 2007, pp. 355-396.

El precedente más importante en la plasmación del cadáver lo encontramos en la Roma republicana e imperial, periodo en el que las máscaras mortuorias de cera representaban las *imagines maiorum* en toda ceremonia que se preciara. La etapa medieval trató de eludir la representación del cadáver. Como destacó Jan Bialostocki, lo habitual en los tiempos altomedievales fue la representación funeraria escultórica de preladados y monarcas, con los ojos abiertos y asumiendo funciones simbólicas.¹² Sin embargo, según Panofsky las representaciones con los ojos cerrados, como dormidos, fueron muy habituales en España y en Italia durante la Edad Media. En la Inglaterra del final del Medioevo, la corrupción del cadáver fue a menudo un tema en el arte funerario en la forma de *transi*, es decir, representando al fallecido de manera horrenda mostrando los gusanos que descomponían el cuerpo.¹³

En el Renacimiento, como periodo artístico en el que el retrato va a cobrar una gran importancia, las más bellas representaciones de difuntos van a aparecer a partir del siglo xv. Lo habitual fue representar al fallecido como si estuviera vivo. No obstante, Lorne Campbell nos hace notar que en ciertos círculos hubo una demanda de representaciones de cadáveres.¹⁴ Algunos personajes famosos despertaron una gran ansia por poseer un testimonio de su fallecimiento, como por ejemplo Lutero.¹⁵

En el Barroco, la muerte cobra una gran importancia debido al sentimiento de crisis social y espiritual. No es necesario mencionar la importancia de las representaciones de *vanitas* y *memento mori*, que tenían como finalidad recordar al espectador la vanidad del mundo y la certeza de la muerte para todo ser humano.¹⁶ No obstante, a pesar de lo desagradable de la muerte, si esta era buena, era garantía de obtención de la vida eterna y de la Gloria celeste. Esto se manifestó también en retratos en los que la muerte del efigiado está presente mediante sus despojos. En algunas ocasiones incluso se consideraba que aquellos que habían tenido una buena muerte, tenían un bello cadáver.¹⁷ Manuel Sánchez-Camargo en su monumental obra *La muerte*

12. JAN BIALOSTOCKI: «The Image of Death and funerary Art in European Tradition», en BEATRIZ DE LA FUENTE (coord.): *Arte funerario. Coloquio internacional de Historia del Arte*. vol I, UNAM, México, 1987, p. 4. Véase también MANUEL NÚÑEZ RODRÍGUEZ: *Muerte coronada. El mito de los reyes en la Catedral compostelana*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago, 1999.

13. NIGEL LLEWELLYN: *The Art of Death. Visual culture in the English Death Ritual, c. 1500-c. 1800*, The Victoria and Albert Museum, Reaktion Books, Londres, 1991, p. 46.

14. LORNE CAMPBELL: *Renaissance Portraits. European Portrait-Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries*, New Haven-Londres, Yale University Press, 1990, p. 194.

15. CAMPBELL, *Renaissance Portraits*, p. 194.

16. Sobre las representaciones y el simbolismo de la muerte en los Siglos de Oro en España la bibliografía es muy amplia. Citemos por ejemplo los primeros estudios de MANUEL SÁNCHEZ-CAMARGO: *La muerte en la pintura española*, Editora Nacional, Madrid, 1954; el de J. J. MARTÍN GONZÁLEZ: «En torno al tema de la muerte en el arte español», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Valladolid, xxxviii, 1972, pp. 267-277; de VÍCTOR INFANTES DE MIGUEL: «Literatura e iconografía macabra en la España de los Siglos de Oro. Los jeroglíficos de la muerte», en *Arte funerario*, pp. 105-112; y ya recientemente la magnífica tesis sobre la *vanitas* de LUIS VIVES-FERRÁNDIZ: *Las imágenes de vanitas en el barroco hispano*, Universitat de València, 2010 (tesis inédita).

17. MARTÍNEZ GIL, *Muerte y sociedad*, pp. 180-181.

en la *pintura española* recogió muchas de estas representaciones. Es llamativa la numerosa presencia de religiosos y religiosas representados cadáveres en el arte hispánico.¹⁸ Estas imágenes trataban de conmover al espectador con el ejemplo de la vida religiosa y la buena muerte, que aseguraba la entrada en los cielos. También es nutrida la presencia de niños muertos, en este caso, con más motivo, puesto que habitualmente no se realizaban retratos hasta la edad adulta y por lo tanto se corría el riesgo de no conservar los rasgos del retoño familiar malogrado. Por lo general, se les representaba con algún elemento, como flores o un pajarillo, que indicara su paso a mejor vida en plena etapa de la inocencia [Fig. 2.].



Fig. 2. ANÓNIMO MEXICANO, *Retrato mortuario de José Manuel de Cervantes y Velasco*, 1805, México

18. Sobre las «monjas coronadas» en México véase: JOSEFINA MURIEL: *Retratos de monjas*, México, Jus, 1978; ELISA GARCÍA BARRAGÁN: «Mística y esplendor barrocos en Méjico colonial: retratos de monjas coronadas», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, n.º XLVIII-IL (Zaragoza, 1992), pp. 61-82; *Monjas coronadas. Vida conventual femenina*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 2005.

LA MUERTE DEL REY

En estas líneas precedentes hemos señalado la habitual representación del cadáver de un ser humano particular en el arte. Pero el personaje regio es un ser especial y su muerte, no es una muerte cualquiera. El rey a pesar de la construcción de su imagen áulica no deja de ser carne, y en su física carnalidad personifica la soberanía. Su fallecimiento crea un estado de fragilidad e incertidumbre, se pone en riesgo la perennidad del estado. Por ello fue tan importante en todo el ritual que sucedía a su expiración hacer notar visualmente la continuidad de la dinastía, y la doble naturaleza del rey: física o «cuerpo simple» que es mortal, y su naturaleza simbólica, el «cuerpo político» del soberano que no muere nunca. Esta teoría de los «dos cuerpos del rey» fue magistralmente desarrollada por Ernst Kantorowicz, y todavía sigue siendo una guía muy sólida para comprender los rituales funerarios de las cortes europeas del Antiguo Régimen y muchas de las imágenes generadas.¹⁹

La muerte de un monarca o de una persona de su familia producía una respuesta en la que se desarrollaba un fuerte aparato ritual, acompañado por una rica cultura de artefactos visuales,²⁰ y que implicaba a estas dos naturalezas regias. Para su naturaleza física comenzaba el proceso de preparación de sus restos: la autopsia, el embalsamamiento y el entierro físico, que tiene lugar en apenas unos días. En algunas cortes, el cadáver va a sufrir un proceso de ocultamiento, mientras que en otras se aumentará el periodo de su exposición. Tiempo después, meses incluso, tiene lugar la pompa en torno a su naturaleza simbólica, las exequias regias.²¹ Era en este momento donde realmente se producía la «apoteosis» regia. Esta dilación temporal de los funerales y determinados actos rituales permitían que no hubiera huecos, grietas que creasen inestabilidad social, política, emocional... Era el periodo ritualizado de la muerte, que en algunas cortes europeas trataba de ser disimulado de un modo que desde nuestra óptica puede parecer sin gusto o inaceptable.²²

Pero además, la ritualidad en torno al monarca en su agonía o ya fallecido tenía otra motivación principal, y era manifestar cómo la actuación y las virtudes del monarca demostradas en los últimos momentos de su vida, es decir, su buena muerte, le aseguraban su ingreso en la Gloria, y a partir de ahí la veneración de su memoria, como ejemplo para sus sucesores, e incluso la de sus despojos como reliquias, que podían llegar a tener propiedades taumatúrgicas, como señaló Javier Varela.

19. ERNST KANTOROWICZ: *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval*, Alianza Editorial, Madrid, 1985.

20. LLEWELLYN, *The Art of Death*, p. 7.

21. La bibliografía sobre las pompas fúnebres regias son muy amplias. Para el caso hispano debemos citar el pionero de JULIÁN GÁLLEGO: «Aspectos emblemáticos en las reales exequias españolas de la Casa de Austria», en *Arte funerario*, pp. 171-181 y el imprescindible VICTORIA SOTO CABA, *Catalfalcos reales del Barroco Español. Un estudio de arquitectura efímera*, UNED, Madrid, 1992.

22. LLEWELLYN, *The Art of Death*, p. 16.

LA BUENA MUERTE Y LA MUERTE VIOLENTA

Dos posibilidades representativas se nos muestran en las imágenes conservadas en torno al fallecimiento del rey. En primer lugar, la de la buena muerte, es decir, la muerte por enfermedad o envejecimiento durante la que el monarca tiene tiempo de despedirse de su familia, dar instrucciones a su sucesor, recibir la extrema unión y prepararse para morir religiosamente.

De este modo contamos con diversas imágenes de monarcas europeos en su lecho de muerte, por ejemplo, dando las últimas instrucciones a sus sucesores. Varias iluminaciones de manuscritos franceses recogen la escena: *Instructions de St Louis, sur son lit de mort, au futur Philippe III, son fils* (Bibliothèque Nationale de France), *Saint Louis sur son lit de mort conseillant Philippe III* (Bibliothèque Nationale de France) [Fig. 3]. También algunos monarcas ingleses, como *Enrique VIII en su lecho de muerte* (British Library) [Fig. 4] y *La muerte del rey Jacobo I*, según Wencelaus Hollar, finales del siglo XVIII, National Portrait Gallery. Así como de monarcas españoles, como la *Muerte de Carlos II*, obra de Pieter van der Berge, de principios del siglo XVIII (Museo de Historia de Madrid, antiguo Museo Municipal) [Fig. 5] y Pieter Schenk, *Muerte de Carlos II*, 1713, (Museo de Historia); y de estatúderes holandeses como *Frederick Hendrick en su lecho de muerte*, de Cornelis van Dalen y Adriaen Pietersz Venne, 1648 (Rijksmuseum) [Fig. 6].



Fig. 3. *Saint Louis sur son lit de mort conseillant Philippe III*, Bibliothèque Nationale de France



Fig. 4. *Enrique VIII en su lecho de muerte*, British Library, Londres



Fig. 5. PIETER VAN DER BERGE, *Muerte de Carlos II*, principios del siglo XVIII, Museo de Historia de Madrid, antiguo Museo Municipal

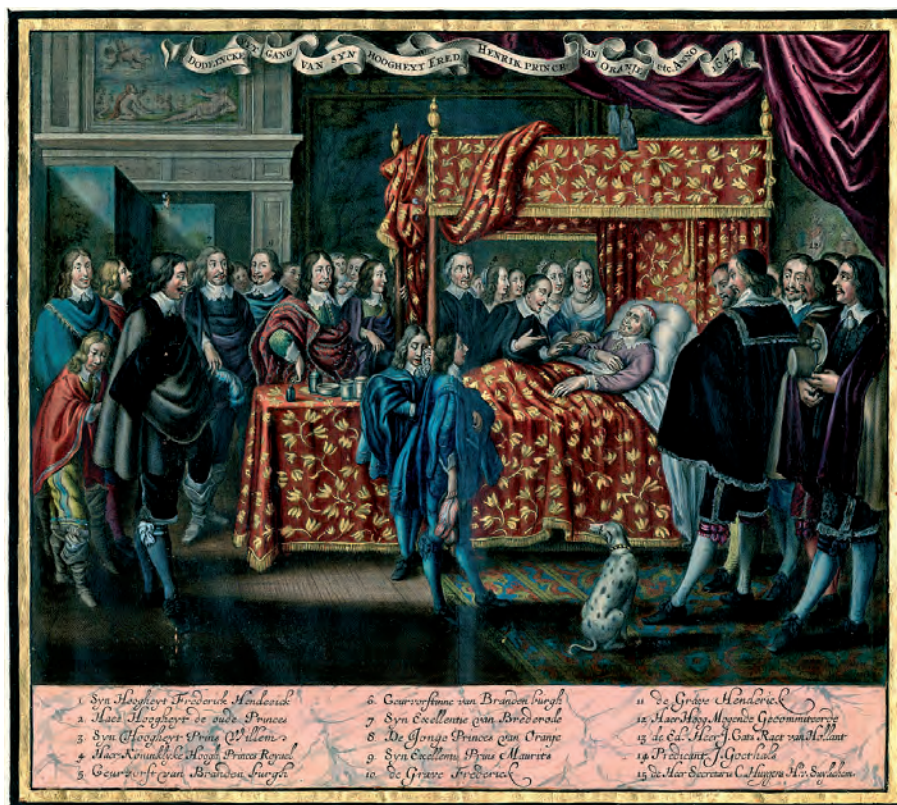


Fig. 6. CORNELIS VAN DALEN, ADRIAEN PIETERSZ VENNE, *Frederick Hendrick en su lecho de muerte*, 1648, Rijksmuseum, Amsterdam

Pero en ocasiones la muerte del monarca se produce en un contexto de violencia, bien por haberse producido en el fragor de alguna batalla, o bien, y de forma aún más traumática para sus súbditos, porque el monarca es asesinado. Normalmente cuando una muerte ocurría de repente era considerada una mala muerte, que debía ser evitada, y cuando ocurría, se realizaban imágenes admonitorias de semejante destino.²³ Pero en el caso del monarca, por añadidura, comenzaba un proceso de sublimación bien diferente, pues si la muerte natural puede convertirle en un hombre santo, la muerte violenta le convierte además en un héroe y en un mártir.

Esta idea es importante, puesto que contamos con tres ciclos de imágenes referidas a tres regicidios traumáticos en la Europa del Barroco que tuvieron graves consecuencias políticas. Nos referimos a los asesinatos de Guillermo I de Orange y de Enrique IV de Francia, y a la ejecución de Carlos I de Inglaterra. El primero de los asesinatos es el de Guillermo de Orange, noble que lidera la resistencia holandesa contra el dominio de Felipe II, muerto el 9 de julio

23. LLEWELLYN, *The Art of Death*, p. 28.

de 1584 de un pistoletazo en las escaleras de su palacio, el Prinsenhof en Delft. Su cabeza había sido puesta a precio de cincuenta mil florines por Luis de Requesens, regente del rey de España en los Países Bajos. El asesino fue un católico fanático originario del Franco-Condado, Balthasar Gérard, que obedeciendo órdenes del monarca español dispara a Guillermo tres tiros a quemarropa. El cuerpo del que será considerado padre de la nación holandesa fue enterrado el 3 de agosto con gran pompa y ceremonia en una tumba provisional en la Nieuwe Kerk o Iglesia Nueva de esta ciudad. El asesinato causó una gran conmoción en la población holandesa, pues por entonces Orange ya era considerado el máximo dirigente de las Provincias Unidas independientes, y por ello se guardó memoria del mismo a través de numerosas imágenes, como por ejemplo en *El asesinato de Guillermo de Orange*, un grabado de Frans Hogenberg, de hacia 1584-1590 (Prinsenhof, Delft) [Fig. 7]. Su violenta muerte fue el hecho que permitió que el autogobierno holandés fuese una realidad, al dotar a la causa independentista de un héroe nacional. La historiografía holandesa posterior narró y reconstruyó el asesinato ininidad de veces, componiendo siempre una escena dramática, con el fin de conmover a la población y concienciarla de la tiranía que el gobierno español y católico había supuesto, reforzando así la legitimidad de la Casa de Orange.²⁴



Fig. 7. Grabado de FRANS HOGENBERG, *El asesinato de Guillermo de Orange*, de hacia 1584-90, Prinsenhof, Delft

24. La iconografía de Guillermo de Orange y el análisis del significado de su tumba en la Nieuwe Kerk de Delft ha sido estudiada por VÍCTOR MÍNGUEZ E INMACULADA RODRÍGUEZ en «Muerte en Delft», *Revista Potestas*, n.º 3 (2010), pp. 169-214.

En segundo lugar, en el caso de Enrique IV, asesinado el 14 de mayo de 1610 por el católico Ravailiac, existen interesantes imágenes que plasman su asesinato, y todo el proceso de su entierro y funerales, que fue recogido por dos testimonios fundamentales: el publicado en el *Mercurie François* y el testimonio de Pierre Matthieu, en *Histoire de la mort déplorable de Henri IV*, París, 1610.²⁵ La imagen más interesante es un grabado holandés titulado *Assassinat d'Henri IV*, de hacia 1610 (Bibliothèque Nationale de France) [Fig. 8], donde con todo detalle se nos muestra el cruel regicidio y las consecuencias del mismo, a través de un segundo plano, donde vemos las torturas inflingidas a Ravailiac como castigo por su fechoría. La escena principal, junto con el retrato de Ravailiac sosteniendo el cuchillo, aparece en el grabado de Conrad Cordoys *L'Assassinat d'Henri IV et le supplice de Ravailiac* también de 1610 (Musée National du Château du Pau). Gaspar Boutatts grabó también esta misma escena en *Massacre de Henry le Grand Roy de France*, en Amberes, (siglo XVII, Bibliothèque Nationale de France) y Gaspar Luyken a finales del siglo XVII (Bibliothèque Nationale de France). Tras el asesinato, la autopsia que se realizó al cuerpo sirvió para construir una fundación martiriológica a su muerte: las dos puñaladas en la zona de las costillas permitió establecer una comparación con el propio Cristo, atravesado por la lanza de Longino.



Fig. 8. Grabado holandés, *Assassinat d'Henri IV*, hacia 1610, Bibliothèque Nationale de France

25. JOËL CORNETTE: *Henri IV à Saint-Denis. De l'abjuration à la profanation*, Belin, París, 2010, pp. 162-176; MONICA BIETTI, FRANCESCA FIORELLI MALESCI, PAUL MIRONNEAU: *Paris vaut bien une messe! 1610: Hommage des Médicis à Henri IV, roi de France et de Navarre*, Sillabe, París, 2010.

La muerte de Carlos I de Inglaterra fue debida, sin embargo, a la revolución inglesa y las guerras civiles que asolaron Inglaterra, aunque también la cuestión religiosa estaba en el trasfondo. Una maniobra de Oliver Cromwell permitió que el parlamento inglés declarara a Carlos I culpable de alta traición por haber hecho la guerra al Parlamento, y ante la negativa del monarca a suplicar su perdón, se decidió su ejecución para el 30 de enero de 1649. Ese día el monarca se revistió de gravedad y aceptó su destino, arengando al pueblo congregado en la plaza frente a Banqueting Hall. Tras su decapitación, la ciudadanía se precipitó a mojar sus pañuelos con la sangre del nuevo mártir. El féretro se guardó en el palacio durante siete días, siendo visitado solo por unos pocos. Una austera pompa fúnebre llevó el cuerpo del monarca desde Whitehall a la capilla de San Jorge en el castillo de Windsor donde fue enterrado.²⁶ Por supuesto también fueron no solo inmediatas, sino numerosísimas las imágenes que recogieron el trágico acontecimiento. La primera de ellas apenas unas semanas después del hecho, en la obra *Theatrum Tragicum*, publicado en Amsterdam, y que será copiada por el resto de grabados. A partir de ahí no solo se mostrará la sangrienta ejecución, sino que Carlos I aparecerá como mártir del catolicismo y de la patria, siendo comparado en algunas imágenes incluso con Cristo. Algunas imágenes además de una gran complejidad emblemática. Por citar solo algunas, por ejemplo, de la ejecución la National Portrait Gallery de Londres custodia un grabado firmado por C.R.V.N. *La ejecución de Carlos I*, de 1649, donde se muestra el momento en que su cabeza es mostrada al público, mientras la sangre sale a borbotones de su cuerpo sin vida. También un lienzo de la misma fecha realizado por John Weesop, donde vemos en cuatro medallones el retrato del rey, el de Cromwell sosteniendo el hacha y su cabeza, el monarca siendo conducido, y el pueblo mojando sus pañuelos. Un grabado anónimo del siglo XVII muestra una vista de la plaza de Whitehall con los viejos edificios Tudor al fondo, así como el modo en que Carlos I fue ejecutado (National Portrait Gallery) [Fig. 9]. Otro de hacia 1650 publicado por Francoys van Beusekom plasma además de la escena, a los principales personajes del acontecimiento, así como otras cuatro escenas del ciclo. Muy abundantes son aquellas en que muestran a Carlos I vestido de forma sencilla con un gorrito de seda y acompañado de una calavera o del cadalso, en el momento previo a ser ejecutado, rezando. Carlos I también se presenta abundantemente como mártir, sosteniendo la corona de espinas en un grabado de A. Hertocks, según Philip Fruytiers de 1662 (National Portrait Gallery). Asimismo iluminaciones y grabados del siglo XVII lo recogen con las manos abiertas, con un halo y una corona que desciende de los cielos, como si de Cristo se tratara.

26. FRANÇOIS GUIZOT: *Historia de la revolución de Inglaterra*, Sarpe, Madrid, 1985, pp. 312-318. En su edición original, *Histoire de la révolution d'Angleterre*, 1826-1827.

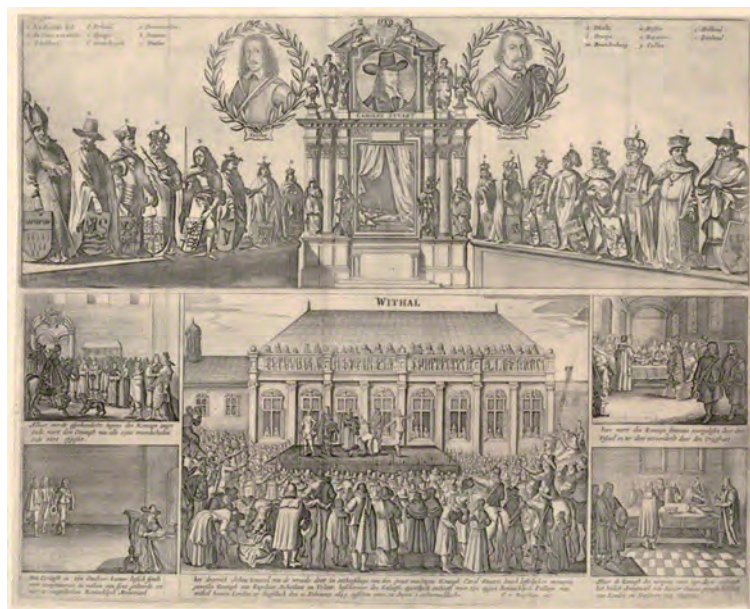


Fig. 9. ANÓNIMO, *The Execution of King Charles I*, publicado por Francoys van Beusekom, hacia 1650, National Portrait Gallery, Londres

EL RITUAL FÚNEBRE: CADÁVER, SIMULACRO Y PROCESIÓN

En líneas previas hemos hecho referencia a la importancia del ritual en torno al cadáver del monarca, que implicó también un importante número de elementos visuales. Como ejemplo de esta visualización tan particular de la muerte del monarca, debemos hacer referencia al desarrollo durante el Renacimiento en algunas cortes europeas de un ritual singular en torno a la imagen fúnebre del monarca. Se trata del uso de una efigie o maniquí que sustituyera al cadáver.²⁷ Diversos factores como la muerte lejana y sobre todo la progresiva complejidad del ritual de la exposición del rey muerto, hicieron necesario que el cadáver fuera ocultado y que su cuerpo tuviera que ser sustituido por un simulacro. De tal modo que se hizo forzosa la realización de falsas efigies en madera, cuero o cera que debían sustituirlo, una vez comenzaba su corrupción y el insoportable hedor impedía la correcta realización de los rituales. Los artistas más cercanos al monarca eran los encargados. Por ejemplo, esto fue lo habitual en cortes como la inglesa y la francesa, donde una efigie sustituía al cadáver en los rituales que tenían lugar en torno al lecho mortuario y en la posterior procesión fúnebre. También se usó puntualmente en Lorena y en los diversos principados italianos. De este modo, se han conservado numerosísimas

27. Ya JAVIER ARCE señaló el origen clásico de este ritual en *Funus imperatorum. Los funerales de los emperadores romanos*, Alianza, Madrid, 1988.

imágenes en iluminaciones, grabados y lienzos de este ritual mostrando el simulacro del monarca muerto como si de él se tratara, e incluso haciéndole el servicio de mesa.²⁸

El ritual como es sabido tenía muchos referentes clásicos a partir de las descripciones de Herodiano en su *Historia romana* del funeral de Septimio Severo y de Dión Casio también en su *Historia de Roma* de los funerales de Octavio Augusto, que fueron un modelo casi al punto del mismo ritual de ocultación del cadáver y exhibición de la efigie áulica que se desarrolló en la corte francesa. La traducción de los textos de Herodiano en la Francia del siglo XVI explica la complejidad del ritual adoptado por esta monarquía y su importancia simbólica, que veremos más adelante.

Una de las cortes pioneras en la exposición del cadáver y el uso de efigies sustitutivas fue la inglesa. Desde muy temprano el cuerpo inerte del monarca era mostrado públicamente en el cortejo funeral. Se tienen noticias de esta costumbre desde el fallecimiento de Enrique II en 1189, durante el que se mostró el cadáver vestido con vestimentas reales, con la corona, la espada, los guantes, anillo de oro, cetro y zapatos y espuelas de oro. En este caso la exposición funcionaba como testimonio certero de su muerte y la legitimidad de su sucesión. Pero con el tiempo el ceremonial se fue complicando y se hizo necesario disponer de un doble del monarca para el adecuado desarrollo de las pompas, mientras su cuerpo real se corrompía. Al parecer durante el funeral de Enrique III en 1272 ya se usó una efigie, con certeza en el de Eduardo II en 1327 en el que se empleó una efigie de madera.²⁹ El caso es que se introdujo en esa fecha la costumbre de situar en lo alto del ataúd la representación real o figura o imagen *ad similitudinem regis*, hecha de madera o cuero y cubierta de yeso, vestida con la vestimenta de la coronación, o bien con las vestimentas parlamentarias. La efigie además portaba las insignias de la soberanía: en la cabeza la corona, y en las manos artificiales el orbe y el cetro.³⁰ Todos los monarcas Tudor ya tuvieron sus propias efigies, y así fue hasta el primer rey Estuardo, Jacobo I. Después de él la costumbre terminó en Inglaterra, y casi al mismo tiempo en Francia. No obstante, en Inglaterra el uso de la efigie se hizo solo por cuestiones prácticas, y nunca llegó a tener el simbolismo que sí adquirió en Francia.³¹ Se trataba de imágenes temporales realizadas en madera,

28. La bibliografía sobre este tema en las diversas cortes es amplia: GIESEY, *The Royal funeral*; BOUREAU, ALAIN: *Le simple corps du roi. L'impossible sacralité des souverains français, XVe-XVIIIe siècle*, Paris, Les éditions de Paris, 1988; VICTORIA AND ALBERT MUSEUM: *An Exhibition of the Royal Effigies. Sculpture & other Works of Art. Prior to their being re-installed in Westminster Abbey*, Society of Antiquaries of London, Londres, 1945; *The Funeral Effigies of Westminster Abbey*, edited by A. Harvey & R. Mortimer, Londres, 2003; EVE BORSOOK: «Art and politics at the Medici court: the Funeral of Cosimo I de Medici», *Mitteilungen der Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, Florenza, 1965, XII, p. 31-54; MAGDALENA HAWLIK-VAN DER WATER: *Der Schöne Tod. Seremonialstrukturen des Wiener Hofes bei Tod und Begräbnis zwischen 1640 und 1740*, Herder, Wien, 1989; G. RICCI: *Il principe e la morte. Corpo, cuore, effigie nel Rinascimento*, Bologna, 1998; BASALMO, JEAN (dir.): *Les funeraillles a la Renaissance*, Ginebra, Droz, 2002.

29. DAVID PIPER: *The English Face*, National Portrait Gallery, Londres, 1978, p. 28.

30. KANTOROWICZ, *Los dos cuerpos del rey*, p. 420.

31. GIESEY, *The Royal funeral*, p. 85.

cuero o cera, para ser usadas durante el servicio fúnebre. Fue una práctica exclusiva de reyes y reinas, y puntualmente de algún noble, y fueron realizadas ante cualquier motivo que impidiera exponer el cadáver regio. Algunas de ellas sobreviven en la Abadía de Westminster, por ejemplo, es notable la de Enrique VII de 1509 realizada por un artista anónimo, y seguramente tomada a partir de una mascarilla mortuoria, pues se puede observar cierto rictus mortuorio en ella.³² También se conservan iluminaciones en la British Library que muestran el cortejo fúnebre de Isabel I en 1603 con su efigie sobre el féretro. Un ejemplo nobiliario es la efigie de Edmund Sheffield, 2.º duque de Buckingham, que murió en 1735 en el transcurso de su *grand tour*, y enterrado en un funeral oficial meses después en Londres, tuvo que ser representado en él con un simulacro.³³

Italia también recuperará tempranamente la costumbre de la máscara mortuoria, aunque su uso fue esporádico. En Florencia, dado su carácter de República se había impuesto la austeridad, de modo que los entierros de los príncipes se realizaban rápidamente, un día después del fallecimiento. De este modo, se anulaba toda funcionalidad práctica de la efigie. No obstante, las pinturas y las esculturas en yeso o en cera que conmemoraban la fisonomía de los difuntos no son excepcionales, aunque su función era diferente, conmemorativa. Sabemos que fue realizada una máscara mortuoria para los funerales de Cosme de Medici, el Museo Nazionale del Bargello conserva la de Lorenzo el Magnífico y la de su esposa Ginebra Cavalcanti,³⁴ también se usó un simulacro en los funerales de Ercole II d'Este, en los de Francisco II de Gonzaga en Ferrara en 1519, en los de Francisco II Sforza en Milán en 1535 y en la del dogo Leonardo Doná en Venecia en 1612, entre otros. No obstante, la presencia de estas efigies no significó un doble funeral, pues en una única ceremonia, se usaban ambos elementos: cadáver y simulacro. Su función por tanto era honorífica y conmemorativa, muy diferente también a la francesa.

Como hemos anticipado fue en Francia donde el uso del simulacro en el ritual del fallecimiento del monarca alcanzó su mayor complejidad y trasfondo simbólico. Además, en la Francia de los siglos XVI y XVII son especialmente interesantes las representaciones del monarca fallecido, debido a este tradicional tratamiento del cuerpo del monarca una vez muerto, que desarrolló un complejo ritual hacia el cadáver y su simulacro. Según Kantorowicz, la costumbre de realizar efigies de muertos en los funerales reales fue copiada en Francia desde Inglaterra, donde se acostumbraba a realizar desde el siglo XIV, como ya vimos.³⁵ En el siglo XV los funerales franceses regios habían alcanzado una gran complejidad y simbolismo, pues la exposición y procesión del cuerpo del monarca sobre un lecho era ya una costumbre asentada. Una vez aceptado este rito en Francia, en el funeral de Carlos VIII en 1498 y sobre todo en el de

32. VICTORIA AND ALBERT MUSEUM, *An Exhibition of the Royal Effigies y The Funeral Effigies*.

33. LEWELLYN, *The Art of Death*, p. 55.

34. KARLA LANGEDIJK: *The Portraits of the Medici. 15th-18th Centuries*, vol. II, Studio per Edizioni Scelte, Florencia, 1983, p. 1154.

35. KANTOROWICZ, *Los dos cuerpos del rey*, p. 421.

Francisco I en 1547, el rito se desarrolló con nuevos contenidos, introduciendo un nuevo elemento de carácter triunfal. Se trataba de la procesión en la que un carro de armas llevaba de forma victoriosa la efigie, primero sobre el ataúd, y después solo, separado del cadáver. La entrada del cuerpo del monarca en París durante la procesión fúnebre no revestía sin embargo un carácter lúgubre, sino triunfal, por ello era importante la efigie, pues era tratada todavía como si del monarca se tratara.

Podemos ejemplificar este tratamiento del doble cuerpo del rey a través de los funerales de Francisco I. El 31 de marzo de 1547 moría Francisco I en el *château de Rambouillet*, ante la presencia de su hijo Enrique II, al que dirigió una serie de instrucciones.³⁶ Inmediatamente después de su muerte, su cadáver fue expuesto durante un día, tiempo en que se le realizó una mascarilla mortuoria, con el fin de realizar una efigie de cera para ser empleada en las ceremonias fúnebres. La máscara fue realizada para representar con la máxima veracidad el rostro del monarca, y fue encargada al artista favorito del monarca François Clouet, quien se desplazó a toda prisa al castillo de Rambouillet para tomarla el mismo día en que murió el monarca. Al día siguiente su cuerpo fue entregado a los cirujanos para que procedieran al embalsamamiento. El tronco, los brazos y las piernas fueron realizados en mimbre y cubierta con los ropajes reales de la coronación. El rostro y las manos eran de cera, y los cabellos eran naturales. Además se hizo otro juego de manos para que portaran el cetro y la mano de la justicia durante la procesión en París. Una vez confeccionada la efigie se instalaba el llamado *lit de parade* o *lit d'honneur*. Esta cama de estado fue situada al final de la sala principal del palacio, sobre un estrado con dos escalones.³⁷ Sobre ella descansaba el maniquí. Las regalías se situaban sobre dos cojines, flanqueando al maniquí en el lecho de estado. Frente a la cama, se situaba la cruz y el recipiente con agua bendita. A cada lado se colocaron altares para celebrar misa. Durante los once días que la efigie fue expuesta, los asistentes le rociaban con agua bendita y asistían a las diferentes comidas que le eran servidas.³⁸ El cadáver real era mientras tanto custodiado en una sala adyacente. Durante ese tiempo la efigie de Francisco I fue tratada como si del propio monarca se tratara: cada día se ponía el servicio de la mesa. Tras estos once días, el ritual se transformaba, la efigie era retirada y la sala se cubría de paños negros, pasando a denominarse sala fúnebre. El ataúd con el cadáver era dispuesto entonces en el centro de la sala, sobre una plataforma y bajo un dosel negro. Así pues, el 21 de mayo, dos meses después, los despojos de Francisco I fueron llevados a Notre-Dame-des-Champs, en las afueras de París. La efigie había sido llevada a París a escondidas, a la espera de la procesión funeral.³⁹ Finalmente, el 22 la efigie del monarca fue vestida

36. Sigo el pionero trabajo de GIESEY, *The Royal funeral ceremony*.

37. GIESEY, *The Royal funeral*, pp. 2-3.

38. *Ibidem*, pp. 4-5.

39. *Ibidem*, p. 8.

y preparada en un lecho para ser llevada durante la procesión, junto con el ataúd, hasta Notre-Dame de París. Su hijo, siguiendo la tradición francesa, no pudo asistir a los funerales, pero los contempló secretamente desde una casa en la calle St. Jacques.⁴⁰ El ataúd era llevado en un carro triunfal, mientras la efigie era portada por los *hanouards*. En Notre-Dame la efigie era situada bajo un *capelardente*. Al día siguiente la misma procesión se dirigía a Saint-Denis, que también era adornada con colgaduras negras y un *capelardente*; se velaba el féretro durante un día y al siguiente era finalmente enterrado. Lo interesante del funeral de Francisco I no es solo que asuma la tradición inglesa de la efigie del monarca, sino que será en este funeral cuando, por primera vez, se le rindan determinados homenajes, como el servicio de comidas y bebida. Este ritual completo solo fue utilizado para cuatro reyes de Francia: Francisco I, Enrique II, Carlos IX y Enrique IV. En el siglo XVII la costumbre desaparece en la monarquía francesa, no porque perdiera su primitiva función práctica, sino porque perdió su función simbólica.



Fig. 10. OCTAVIEN DE SAINT-GELAIS, *Charles VIII sur son lit de mort*,
Bibliothèque Nationale de France

40. GIESEY, *The Royal funeral*, p. 11.

En el caso francés se conservan muy pocas efigies de cera de las empleadas para los funerales,⁴¹ pues una vez usadas perdían todo su valor y eran retiradas incluso de forma no pública. No obstante, sí que se han conservado xilografías y grabados que representan al rey en su cama en el tránsito de su muerte, así como el uso de las efigies en las procesiones fúnebres o el *lit d'honnoer* instalado para las ceremonias en el palacio. Por ejemplo, imágenes de la exposición del simulacro en: Octavien de Saint-Gelais. *Charles VIII sur son lit de mort* (Bibliothèque Nationale de France) [Fig. 10], *Anne de Bretagne sur son lit de mort* (Bibliothèque Nationale de France), y especialmente el lecho mortuario de Enrique IV en el grabado de Isaac Briot (1585-1670) *Henri IV sur son lit de mort*, en *Brief discours des pompes ... Henry le Grand* (Bibliothèque Nationale de France), el de Pierre Firens de 1610 (Bibliothèque Nationale de France). Del cortejo fúnebre con la efigie: la *Efigie de Luis XII (d. 1515)*, *llevado en procesión en París*, una xilografía en *L'Obsèque de Louis XII*, y el grabado de la escuela italiana de 1610 (Bibliothèque Nationale de France) que recoge la procesión fúnebre de Enrique IV y donde vemos efectivamente el féretro con el cadáver cubierto con un paño negro y por otro lado la efigie sobre una cama, con todos sus símbolos de poder y con un baldaquino de oro.

Uno de los ejemplos más destacables de este ritual por la calidad y número de las imágenes conservadas es la *Pompe funèbre* de Carlos de Lorena. La costumbre había llegado a esta pequeña corte por influencia francesa, y fue utilizada en esta ocasión con un eminente carácter propagandístico. En 1608 tienen lugar los funerales de Carlos III, duque de Lorena, en Nancy, después de un reinado de 63 años. Fue un soberano que cambió la estructura y la dinámica del ducado, y se convirtió casi en un monarca absolutista. Sus funerales duraron semanas, y el momento fue tan importante que toda la ceremonia quedó reflejada en una relación, escrita por Claude de la Ruelle, con numerosos grabados, publicados en un volumen en 1609 por Jean Savine.⁴² Los funerales de Carlos III fueron suntuosos y costosísimos, por el recibimiento de embajadores, los bordados, los tejidos, los objetos y las armas del desfile, etcétera. La primera parte del ceremonial consistía en el «traspaso con los honores» (*du trépas aux honneurs*). El 13 de mayo de 1608 fallecía el duque, su habitación se convertía en un *lict du Trespas*.⁴³ En esta habitación se recubrieron los muros con tapicerías representando la vida de San Pablo. Allí yacía el cuerpo, con el rostro descubierto, y velado por los religiosos. Al día siguiente se realizaba el embalsamamiento y la retirada de los despojos: el corazón se introducía en un pequeño cofre de plomo en forma de corazón y se llevaba a la iglesia de los Jesuitas de Nancy, donde se enterraba. El resto de las partes nobles y las entrañas se introducían en cofres de plomo, que se

41. Por ejemplo se conservan la mascarilla de yeso que sirvió de modelo y la efigie de cera de Enrique IV, la primera en la Bibliothèque Sainte-Geneviève y la segunda en el Musée Carnavalet, en París.

42. PHILIPPE MARTIN: *La Pompe funèbre de Charles III. 1608*, Éditions Serpenoise, Metz, 2008.

43. MARTIN, *La Pompe funèbre*, p. 11.

entregaban a los *Cordeliers* de Nancy, quienes los enterraban en su iglesia. El cuerpo se introducía en un ataúd de plomo encerrado en uno de madera, y todo cubierto por un velo negro. Al mismo tiempo, Danglus realizó una efigie del soberano con el rostro y las manos de cera, montados sobre un maniquí de cera, que tendría un papel fundamental en las ceremonias posteriores.⁴⁴

El 9 de junio se llevó al difunto a la «cámara de los honores» (*chambre des honneurs*), en la galería de los Ciervos del palacio ducal. Se preparaba la cama de honor sobre un pequeño estrado, donde reposaba el maniquí, vestido como el soberano. Todos los días se realizaban dos misas por los franciscanos. Hasta el 14 de julio se le dio además el servicio real (*service à la royale*). Este maniquí representaba el *corps mystique du souverain*, la figura que encarnaba la continuidad del estado [Fig. 11.]. El 14 de julio comenzaba el segundo acto: la entrada en la muerte cristiana, es decir, la ceremonia religiosa ligada a la persona de Carlos. Se exponía entonces el cadáver en la «sala fúnebre» de la galería de los Ciervos, el 17 se hacía el levantamiento del cadáver, y procesionalmente se llevaba al Colegio de Saint-George, cercano al palacio ducal. La iglesia estaba adornada con colgaduras negras, y se situaba el cuerpo bajo los candelabros de una alta pirámide de cientos de velas, levantando por un arquitecto, el superintendente de las fortificaciones, Jean-Baptiste Stabili, ayudado por los pintores Claude Chaveneau, Claude Henriet como dorador, y Jean Thierry para los ornamentos, y Florent Drouin y Jean Richier para las esculturas.⁴⁵



Fig. 11. *Chambre des honneurs* de Carlos III de Lorena, 1608, en CLAUDE DE LA RUELLE, *La Pompe funèbre* (1609)

44. MARTIN, *La Pompe funèbre*, p. 11.

45. *Ibidem*, p. 12.



Fig. 12. Procesión fúnebre de Carlos III de Lorena, 1608, en CLAUDE DE LA RUELLE, *La Pompe funèbre* (1609)

El tercer acto comenzaba al «abandonar el mundo de la política». El 19 de julio el cuerpo fue llevado en procesión a la capilla de los Franciscanos, antiguo lugar de la memoria del ducado de Lorena [Fig. 12]. El aspecto político de este acto se refuerza por la ausencia de la familia en este acto, tomando lugar en una tribuna en la capilla del coro, comunicada con el palacio. Carlos fue enterrado, después, alrededor de la fosa se reunieron los Grandes Oficiales. Según un ritual muy codificado, depositaron las insignias del soberano y los bastones de sus cargos sobre el ataúd. Después se pronunciaba el grito de duelo, y por supuesto, después el grito de proclamación del nuevo soberano. En este caso, a diferencia del francés, no había ninguna ficción de los dos cuerpos del soberano, el maniquí había sido ya rechazado.⁴⁶

En estas ceremonias las imágenes jugaron un papel muy importante, pues fue tomado como una formidable empresa de comunicación. Nancy competía con la vecina Metz, que había impreso unas magníficas estampas con la entrada de Enrique IV y el plano de la ciudad. La obra fue editada por Claude de la Ruelle, el artista fue Friedrich Brentel, quien pidió a Frank Muller, ayudado por Mérian, de realizar las planchas, acompañados de un plano de Nancy y de un comentario de la entrada del nuevo duque, Enrique II, en la ciudad. El libro era, por tanto, un gran manifiesto político tanto del monarca fallecido como de su sucesor. El nuevo monarca lo regalaba a los visitantes de prestigio y a los príncipes extranjeros.⁴⁷

La escultura funeraria recogió y reflejó todo este ritual y simbolismo en torno al doble cuerpo del rey, el mortal y el de estado, desde finales del siglo XIV. Tenemos ejemplos en Italia, como en el monumento conmemorativo de Piero

46. MARTIN, *La Pompe funèbre*, p. 12.

47. *Ibidem*, p. 14.

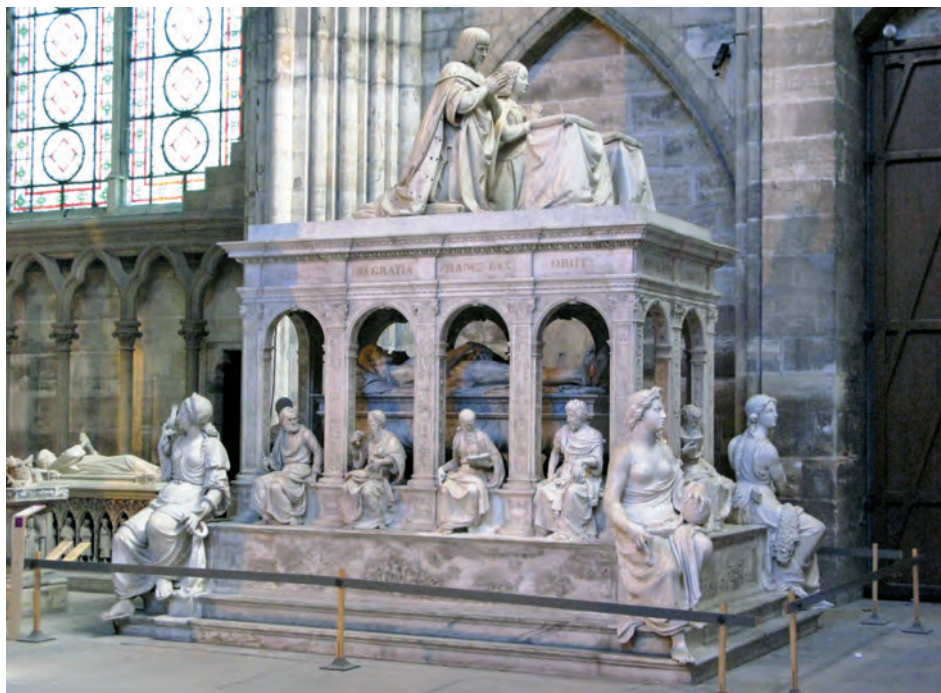


Fig. 13. ANTONIO Y GIOVANNI GIUSTI, *Monumentos funerarios de Luis XIII y Ana de Bretaña* (1515-1531), Abadía de Saint-Denis, París

de Medici, hijo de Lorenzo el Magnífico, realizado por Antonio y Francesco Sangallo en Montecassino, comenzado en 1547 y terminado en 1559.⁴⁸ Pero sin duda, los ejemplos más significativos son las tumbas realizadas para el panteón real francés, en la Abadía de Saint-Denis. Las tumbas realizadas por Antonio y Giovanni Giusti, de Luis XIII y Ana de Bretaña (1515-1531) [Fig. 13], las de Philibert Delorme, de Francisco I y Claudia de Francia (1549-1559) y las de Francesco Primaticcio y Germain Pilon, de Enrique II y Catalina de Medici (1563), son clarísimos ejemplos, como ha destacado Panofsky, de la importancia del ritual en torno a los dos cuerpos del rey, y del contraste entre la representación en ellas del cuerpo en *transi*, o en proceso de putrefacción, y de la representación áulica del monarca.⁴⁹

LOS HABSBURGO Y LA MUERTE

La dinastía de los Austrias se rigió durante el Renacimiento y el Barroco por la idea de la *Pietas Austríaca*, de modo, que su vínculo con la religión no se ceñía

48. KARLA LANGEDIJK, *The Portraits of the Medici*, pp. 1345-1346.

49. ERWIN PANOSFKY: *Tomb. Sculpture. Its Changings Aspects from Ancient Egypt to Bernini*, Phaidon Press, Londres, 1992 y SERGE SANTOS, *Saint-Denis, dernière demeure des rois de France*, Zodiaque, París, 2003.

solo a su ciclo vital, sino también a su muerte. Por ello la dinastía Habsbúrgica, y como consecuencia las cortes española y austríaca, imbuidas de una religiosidad católica más profunda, rechazaban determinadas manifestaciones en torno al cuerpo agónico o muerto del monarca, considerando que no mostraban la humildad cristiana debida. Cuando el rey o el emperador notaban que iban a morir, se seguían al punto las indicaciones de los tratados sobre la buena muerte. Se le administraban los sacramentos, y después se le aislaba para que no cayese en pecado con el trato hacia personas terrenas. De modo, que previamente a esta extremaunción, debía despedirse de su familia. A la espera de su tránsito, su cuerpo era rodeado con medallas e imágenes sagradas que concedían indulgencias, se le facilitaba un crucifijo, para que lo sostuviera en la mano y lo besara, así como una vela,⁵⁰ símbolo de la luz de la fe.

En el caso austríaco, una vez fallecido el monarca se procedía a velarlo, embalsamarlo y exponer su cuerpo en la cama mortuoria. Se trataba de un artefacto compuesto por un baldaquino negro, bajo el que se situaba el cadáver del monarca, vestido con un abrigo de seda negro, sombrero, peluca, pañuelo, medias, zapatos, sobre una colcha con un crucifijo bordado en plata. A sus pies se situaban flanqueando una cruz, dos candelabros de oro. Juntos a ellos, a la derecha se colocaban la corona de emperador, el orbe, el cetro y el Toisón; a la izquierda, la corona húngara y la corona bohemia. Las paredes se forraban de tela negra. En las escaleras del estrado se colocaban otros candelabros. Lo velaban seis hombres de cámara del emperador vestidos de negro, así como cuatro agustinos, entre otros miembros de la corte. Durante tres días el cuerpo era velado y se realizaban continuas misas. El corazón era introducido en un pequeño cofre de plata sobredorada y enterrado en la capilla de Loreto. Asimismo, los ojos y los intestinos en un cofre dorado en la capilla del castillo.⁵¹

Algunos miembros de la casa austríaca ordenaron ser enterrados con hábitos religiosos. Otros se enterraban con el manto de la Orden Teutónica. Solo unas pocas mujeres se enterraron con hábito religioso. Por ejemplo, la emperatriz Eleonora Magdalena Teresa, esposa de Leopoldo I se enterró con hábito, pero rodeada de las mismas insignias que su esposo, como se representa en una acuarela de 1720. La emperatriz María Ana (1606-1646), primera esposa del emperador Fernando III fue enterrada con hábito carmelitano.

En el caso español, una vez ocurrida la muerte, el cuerpo permanecía en la cama de su habitación durante un día completo y rápidamente se cerraba su ataúd, para comprobar su identidad después a través de una pequeña ventanilla en el féretro. La práctica de embalsamar, abandonada desde finales de la Edad Media, no se recuperó en la corte española de forma general hasta la muerte de Felipe IV, en 1665. Hasta entonces, no se realizaba, quizá por desprecio del cuerpo corruptible o por humildad, según Varela. Margarita de

50. JAVIER VARELA: *La muerte del rey. El ceremonial funerario de la monarquía española (1500-1885)*, Turner, Madrid, 1990, p. 77.

51. HAWLIK-VAN DER WATER: *Der schöne Tod*, pp. 46-56.

Austria no fue embalsamada por considerarlo un acto indecente, Isabel de Borbón también lo dejó establecido expresamente en sus últimas voluntades. Tan solo se embalsamó el cuerpo del infante don Carlos en 1632.⁵² A partir de 1665 hay numerosos testimonios de las autopsias y del estado de los cuerpos de la familia real española. Esto también permitió que ya en el siglo XVIII el tiempo de exposición del cuerpo se alargase de uno a tres días, como en otras cortes europeas, pues esta práctica «está muy relacionada con el incremento y funcionamiento del ceremonial fúnebre y, en definitiva, con el objeto de mantener el decoro real».⁵³ Además, a la embalsamación se unió otra práctica de larga tradición en otras cortes, la del entierro del corazón y las entrañas en el Convento de San Gil de Madrid. La ampliación del periodo de exhibición permitió dilatar las pompas y, como consecuencia, generar más imágenes fúnebres. No obstante, la representación del monarca en los funerales oficiales hispanos siguió ciñéndose exclusivamente a sus símbolos regios y a las imágenes y emblemas contenidos en el catafalco, nunca con un simulacro. Asimismo, los monumentos funerarios hispánicos no muestran el cuerpo del rey cadáver: o bien se exhiben dormidos, como es el caso de la Capilla Real en Granada o bien orantes, como en el caso de los monumentos levantados por Pompeo Leoni en El Escorial.

FUNCIONES DE LAS IMÁGENES FÚNEBRES REGIAS

Como ya hemos expuesto, cada corte generó su propio ritual y a raíz de este sus propias imágenes del cadáver del rey, como testimonios de una serie de necesidades. Una primera necesidad era la de notificar la muerte para dejar clara la sucesión o el establecimiento de un nuevo gobierno. La costumbre de exponer el cadáver del monarca investido con los ropajes regios y las regalías entre uno y siete días, nació a partir de la necesidad de poder ser observado por la corte y de este modo testificar su muerte sin ninguna duda, para garantizar la legitimidad de su sucesor.

Además, esta exposición se produce en un contexto de ritual religioso que pretende garantizar su paso a los cielos: misas, asperjes, bendiciones, etcétera. A partir de ahí se realizan imágenes que recogen el momento del óbito y la parafernalia de la exposición del cadáver, para guardar también un testimonio de la buena muerte del rey.

Otra necesidad ritual, que generó imágenes fúnebres, fue la de poder llevar a cabo las exequias de forma satisfactoria cuando la muerte había tenido lugar en un territorio lejano, de tal modo que el cadáver era introducido en un ataúd, transportado y enterrado en cuanto se pudiera, mientras que para los funerales oficiales era sustituido mediante diversos recursos representativos. En algunos

52. HAWLIK-VAN DER WATER: *Der schöne Tod*, p. 77.

53. SOTO CABA, *Los catafalcos*, p. 31.

territorios, mediante los símbolos del poder: corona y cetro, como hemos visto en el caso español. En otros, mediante un maniquí o efigie que recogía los rasgos del monarca a partir de su mascarilla, y que luego era investido y colocado en un lecho mortuorio como si del monarca se tratara.

Por otra parte, algunos retratos mortuorios nacen de la necesidad de enviar un testimonio del fallecimiento a otra corte por motivos familiares o de alianzas dinásticas. También se encargan para conservar un recuerdo de un miembro fallecido prematuramente cuando no se disponía de otras imágenes. Esta función de recuerdo o testimonio presenta una cierta particularidad, y es que son imágenes que podríamos considerar de carácter semiprivado. Desde luego tienen un discurso bien diferente a las de las grandes obras de arte áulico. Suelen ser de pequeño formato y realizadas para un ámbito más íntimo. Siguiendo a Javier Portús podríamos considerarlas como «retratos puros», es decir, aquellos en los que «el representado exponga únicamente sus propios rasgos faciales»,⁵⁴ a diferencia del retrato habitual, donde los personajes suelen ostentar elementos que aluden a su relación con la sociedad. Algunos retratos mortuorios regio entran en esta categoría de retratos puros, pues son imágenes privadas donde pocos elementos señalan la majestad del retratado. Si acaso tratan de demostrar la religiosidad, las virtudes o inocencia del fallecido que aseguran su entrada en la Gloria.

Por supuesto, al mismo tiempo las imágenes de personajes regio difuntos son también un *memento mori* y por tanto, su uso es el habitual en el Renacimiento y en el Barroco, con una motivación y un fin didáctico: preparar al espectador durante su vida para su propia muerte, más aún por cuanto se ejemplifica claramente que ni siquiera los reyes están exentos de morir y corromperse, pero que pueden alcanzar la Gloria si demuestran sus virtudes cristianas hasta el final.

Al respecto, en la corte española era habitual el uso de la indumentaria en la que el personaje laico aceptaba en el momento de su muerte el hábito penitencial, dado que eso le permite redimir sus culpas en vida.⁵⁵ Especialmente el hábito de las órdenes mendicantes, caracterizadas por la humildad, como los franciscanos. Según Adeline Rucquoi ya desde el siglo xv la preferencia es hacia el hábito franciscano, luego el benedictino, dominico, mercedario y cisterciense. El profesor Manuel Nuñez señaló también cómo desde los monarcas castellanos medievales fue habitual tomar el hábito franciscano en un intento de acceder por la vía de la humildad a la buena muerte.⁵⁶

54. JAVIER PORTÚS: «El retrato cortesano en la época de los primeros Austrias: historia, propaganda, identidad» en vv. AA.: *El linaje del emperador*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 2000, p. 24.

55. Sobre el uso del hábito penitencial en la iconografía funeraria en el contexto hispánico véase: MANUEL NÚÑEZ RODRÍGUEZ: «La indumentaria como símbolo en la iconografía funeraria», en M. NÚÑEZ, E. PORTELA: *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*, Universidad de Santiago de Compostela, 1988, pp. 9-19.

56. NÚÑEZ RODRÍGUEZ: «La indumentaria», p. 12.

Así tendría todavía validez en el Antiguo Régimen lo afirmado por Núñez con respecto a la motivación de la representación medieval del soberano fallecido con hábito, «consciente de su juicio individual: de una parte, su adhesión a una orden religiosa que supo llevar a la práctica el equilibrio entre el ejercicio del poder y las exigencias de un ideal. Este podría ser su aspecto íntimo. Pero además intuyo un convencimiento en la mediación del hábito con respecto a la suerte del alma, con efecto antivanitas». ⁵⁷ Como señalara el autor, el monarca no sobrevivía a la muerte física con la imagen que recordaba el día de su consagración, sino como el hombre preocupado por la salvación de su alma.

La introducción de la práctica del embalsamamiento supondrá un cambio en la corte española con respecto a la mortaja del rey, y es que frente al hábito franciscano con que se expone el cuerpo, a partir de ese momento también se engalanará al monarca con todos sus vestidos regios, como sucedió con Felipe IV. Las reinas e infantas adultas sí continuarán vistiendo con el hábito de la orden en la que tuvieran especial devoción: clarisas, carmelita, franciscano, capuchino, mercedario, etcétera, ⁵⁸ puesto que sus virtudes cristianas debían ser más evidentes.

Un ejemplo del uso testimonial, conmemorativo y emotivo de estas imágenes lo tenemos en un singular retrato de Ana María Luisa de Médici (1667-1743), esposa de Johann Wilhelm, elector del Palatinado [Fig. 14]. En 1716 viuda y un año después regresará a su ciudad natal, Florencia. A partir de ese momento, Ana María gustará de representarse en lienzos y en medallas como una viuda ejemplar, que conserva el amor y la memoria de su esposo fallecido. ⁵⁹ Especialmente interesante resulta el retrato realizado por Jan Frans Douven probablemente hacia 1717, poco antes de regresar a su tierra (Museo di San Matteo, Pisa). ⁶⁰ Ana María Luisa se representa en pie, de luto, junto a una mesa con un libro y un reloj, el primero, al parecer, como referencia a las 16 horas de vigilia, y el segundo, claro símbolo del paso del tiempo. Con su mano derecha apunta hacia un retrato mortuario de su esposo, vestido con la indumentaria de príncipe elector. Claramente nos está indicando su función como sustentadora del recuerdo de su esposo fallecido, a la vez que la buena muerte del monarca y su entrada en los cielos investido de todos los símbolos de su poder terrenal.

57. NÚÑEZ RODRÍGUEZ: «La indumentaria», p. 17.

58. VARELA, *La muerte del rey*, nos ofrece numerosos ejemplos, p. 81-82.

59. Véase KARLA LANGEDIJK, *The Portraits of the Medici*, pp. 262, 266 y ss.

60. STEFANO CASCIU: *Anna Maria Luisa de' Medici eletrice palatina (1667-1743)*, Florencia, A. Bruschi, 1993.



Fig. 14. JANS FRANZ DOUVEN, *Retrato de Ana María Luisa de Medici, esposa de Johann Wilhelm, elector del Palatinado*, 1717, Museo di San Matteo, Pisa

Ejemplos de retratos mortuorios privados podemos citar aquellos que recogen el estado cadavérico de los estatúderes holandeses, pues todavía hoy se conservan en los palacios que habitaron, como los de Guillermo I de Orange (anónimo, 1584, Bielingen, Prinsenhof, Delft) y su hijo Mauricio (Adriaen Pietersz van de Venne, 1625, Rijksmuseum, Amsterdam) [Fig. 15].



Fig. 15. ADRIAEN PIETERSZ VAN DE VENNE, *Mauricio de Orange*, 1625, Rijksmuseum, Amsterdam

RETRATOS MORTUORIOS REGIOS EN LA MONARQUÍA ESPAÑOLA

Uno de los primeros retratos mortuorios que conocemos vinculado a la dinastía española es el de Maximiliano I de Austria. Fue realizado inmediatamente después de la muerte del emperador en Wels, cerca de Linz. Se trata de una pintura al temple sobre papel, enmarcada en madera de 43 x 28 cm, realizada por un autor anónimo que ha sido identificado como el monogramista A. A. (Landesmuseum Joanneum, Alte Galerie, Graz) [Fig. 16]. Diversos autores se han puesto de acuerdo en afirmar que esta podría ser la versión original, pues existieron otras en poder de la familia imperial. El emperador se nos muestra de busto, con toda la crudeza de su rictus cadavérico: los ojos cerrados con negligencia, la boca abierta, los rasgos marcados, la cabeza cubierta por un gorro rojo, y el cuerpo inerte protegido por un sudario negro con una cruz dorada. El fondo verde permite contrastar el colorido del rostro y del gorro. Una inscripción en letras doradas nos informa de los datos vitales del fallecido. Este retrato tiene un carácter y una función fundamentalmente privados, y en concreto este ejemplar perteneció al erudito y consejero del emperador, Konrad Peutinger, pues se menciona en el inventario sucesorio de 1597. Peutinger tuvo además una importante participación en el diseño de la compleja iconografía de la última gran obra artística del emperador, su propia tumba.⁶¹ Según Biedermann, este retrato del difunto emperador tiene un gran

61. VV. AA., *El linaje del emperador*, p. 270.



Fig. 16. MONOGRAMISTA A. A., *Retrato de Maximiliano I*, Graz, Landesmuseum Joanneum

valor historicocultural, ya que el cuadro, hecho justo después de su muerte y pintado con gran realismo, hace referencia a los deseos del emperador, que en un protocolo de defunción dispuesto por él mismo, especificó lo que debía hacerse con su cadáver.⁶²

Otros emperadores austriacos también fueron efiados cadáveres, como el emperador Fernando I, en 1564. El retrato fue enviado a la hija del monarca, la duquesa de Austria. La esposa morganática del archiduque Fernando II, *Philippine Welser* (Innsbruck Hofburg) fue retratada en 1580 en su temprana muerte. También Isabel de Austria, reina de Francia, fue la dueña en 1592 de una versión del cadáver de Maximiliano I y de una pintura compañera con el cadáver de su padre Maximiliano II, que había muerto en 1576. Una versión de este retrato mortuario está en el libro de Hieronymus Beck: G. Heinz, *Das Porträtbuch des Hieronymus Beck*. También contamos con grabados y acuarelas que recogen al emperador Leopoldo I, en 1705, y a su esposa Eleonora Magdalena Teresa, en 1720, con hábito religioso (Albertina y Staatarchiv, Viena), Carlos IV en 1740 (Hofburg, Viena) o Francisco III Esteban en 1765 (Hofburg, Innsbruck).⁶³

A pesar de los numerosos ejemplos de la corte austriaca, son absolutamente excepcionales las representaciones de cadáveres de monarcas españoles o de su familia, al menos que se hayan conservado, pues debieron existir más. La escasez se explicaría en parte por el hecho de que no se practicara el embalsamamiento y por la rapidez en la inhumación. Por ejemplo, se sabe que hubo un retrato de Margarita de Austria, esposa de Felipe III, en formato naipe, muerta y con hábito franciscano, que Felipe encargó a Bartolomé González Serrano.⁶⁴ La única imagen conservada del periodo barroco que representa el cadáver de un monarca español es la de *Felipe IV, muerto* (Real Academia de la Historia, Madrid) [Fig. 17]. Se trata de un lienzo anónimo del siglo XVII que representa al rey de medio cuerpo yacente cadáver y vestido como protector de la Orden Tercera con el hábito, capa y cordón de San Francisco, y sombrero pardo de ala alzada. Lleva además la orden del Toisón de Oro y sostiene con sus manos, ya muertas, una cruz de piedras preciosas. Junto a él se han representado la corona real y el cetro. El lienzo presenta muchas incertidumbres pues se desconoce su autor y al parecer podría haber sido mutilado, tratándose en origen de un retrato de cuerpo entero. Además, el monarca no figura exactamente como se le vistió para la exposición de su cadáver el día de su muerte, el 17 de septiembre de 1665. Según nos narran las crónicas, el monarca fue vestido con un traje de terciopelo de «amusco», bordado en plata, y expuesto durante dos días. No obstante, el artista, que se ha vinculado a Pedro de Villafranca y

62. GOTTFRIED BIEDERMANN: «Retrato póstumo del Emperador Maximiliano I», cat. 200, FERNANDO CHECA (dir.): *Reyes y mecenas*, Catálogo de la exposición, Museo de Santa Cruz, Toledo, 1992, pp. 459-450.

63. Recogidos en HAWLIK-VAN DER WATER, *Der schöne Tod*, y en BENEDIKT SAUER: *The Innsbruck Hofburg*, Folio Verlag, Viena, 2010, p. 29.

64. FERNANDO MARIAS: «Juan Pantoja de la Cruz: el arte cortesano de la imagen y las devociones femeninas» en vv. AA.: *La mujer en el arte español*, Editorial Alpuerto, Madrid, 1997, p. 107.

Malagón, autor de las ilustraciones de las descripciones de las honras fúnebres, prefirió representarlo con hábito franciscano, sin duda para que en su imagen póstuma se mostrara como ejemplo de buena muerte. De este modo, la corte española, tradicionalmente reacia a hacer ostentación visual de la mortalidad del monarca, habría variado sus costumbres para tener un recuerdo perenne de la muerte cristiana del gran Felipe.

Además de este lienzo, se conservan otras representaciones de la exposición del cadáver de un miembro de la familia regia en el periodo barroco. El fallecimiento del archiduque Alberto de Austria el 13 de julio de 1621 causó una gran conmoción, tanto en el territorio flamenco como en la península, puesto que las obras que recogieron este acontecimiento fueron varias. La primera es un lienzo anónimo *Velatorio de los restos mortales del Archiduque Alberto* (Musée Communal Masion du Roy, Bruselas). El pequeño lienzo nos muestra el aparato de la Capilla Real del palacio donde tuvo lugar el velatorio del archiduque durante cuatro días. La sala se muestra toda enlutada, en cuyo centro se levantó un graderío, sobre el que situó el lecho fúnebre bajo un palio de rico brocado de oro. El archiduque viste hábito franciscano, porta en sus manos una cruz, y le flanquean una corona, el capelo del Santo Espíritu y una espada. Los miembros de la corte de Bruselas, de luto, y las diversas órdenes asisten al velatorio y a los oficios que tienen lugar en los altares situados en la sala.



Fig. 17. ANÓNIMO, *Felipe IV muerto*, Real Academia de la Historia, hacia 1665



Fig. 18. ANÓNIMO, *Retrato del archiduque Alberto muerto*, Descalzas Reales, 1621

Poco tiempo después debió ser enviado a la corte el *Retrato del Archiduque Alberto muerto* (anónimo, 1621) que se conserva en las Descalzas Reales, Madrid [Fig. 18]. Se trata de un retrato de medio cuerpo que precisamente recoge parte de la representación mostrada en el cuadro anterior. El archiduque se muestra de medio cuerpo, yacente, con hábito franciscano, y flanqueado por la corona y el capelo del Santo Espíritu sobre cojines, así como la espada. Sostiene en sus manos el crucifijo, y la composición del cuadro hace que podamos observar mucho mejor el *rictus mortis* de su rostro enflaquecido, con los rasgos de la nariz marcados. El cuadro, como afirmara Camargo, sería probablemente encargado por la archiduquesa viuda para ser enviado a la hermana del fallecido, sor Margarita de Austria, enclaustrada en las Descalzas. Si bien el propio Camargo anunciaba el problema de la técnica de baja calidad del lienzo, que permitiría atribuirlo a un pintor castellano más que a uno flamenco.⁶⁵ Un año más tarde del fallecimiento tuvo lugar el funeral oficial

65. CAMARGO, *La muerte en la pintura española*, p. 88.

que quedó recogido en la magnífica obra *Pompa Funebri*,⁶⁶ donde quedó plasmada en grabados de Cornelis Galle *el Viejo* y de Jacques Francquart la magnificencia de los actos. No obstante, resulta significativo que para estas pompas fúnebres se utilizara el propio ataúd del archiduque, que había permanecido en la capilla de la sacristía del palacio, con el cadáver dentro, cerrado y cubierto por un brocado blanco. La cercanía de la corte francesa no influyó en un posible uso de una efigie de cera y un maniquí de madera, y la representación simbólica en las exequias del archiduque fue la tradicional en la monarquía española: los emblemas de su poder (espada, cetro, corona, Toisón de Oro).⁶⁷

Sebastián Muñoz fue el encargado de realizar el famoso lienzo que recoge la exposición del cadáver de María Luisa de Orleans, esposa de Carlos II, titulado *Exequias de la reina María Luisa de Orleáns* (Hispanic Society, Nueva York), por encargo del Convento de Carmelitas Calzados de Madrid [Fig. 19].⁶⁸ En él se nos muestra con todo el esplendor y teatralidad barroca la figura en hábito carmelita de la reina en su lecho mortuario, rodeada de sacerdotes y miembros de la corte con sus símbolos regios. Ángeles llorosos y filacterias muestran el dolor de la vida truncada de la reina. Su cadáver se contrasta con un retrato de la reina en el esplendor de su belleza, que según el marqués de Lozoya fue requisito de la comunidad carmelita al pintor para admitir el cuadro.



Fig. 19. SEBASTIÁN MUÑOZ, *Exequias de la reina María Luisa de Orleáns*, Hispanic Society, Nueva York

66. ASUNCIÓN ALEJOS MORÁN: «Los grabados de la *Pompa Funebri* del Archiduque Alberto de Austria. Iconografía y fuentes», *Ars Longa*, n.º 5, 1994, pp. 35-43.

67. ALEJOS MORÁN: «Los grabados de la *Pompa Funebri*, p. 41.

68. MARQUÉS DE LOZOYA: «El cuadro de las exequias de María Luisa de Orleans, por Sebastián Muñoz», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, n.º 53, 1949, pp. 201-204.

El tradicional rechazo de la monarquía española a plasmar para la eternidad el rostro del monarca fallecido o en su agonía parece que fue superado a partir del siglo XIX, a tenor del mayor número de este tipo de representaciones. Sánchez-Camargo recoge las siguientes: Federico de Madrazo, *El príncipe de Asturias muerto* (Palacio Real, Madrid), 1850; Federico de Madrazo, *La Infanta María Cristina*, 1854; J. Nin y Tudó, *La reina Mercedes de Orleans y Borbón en el ataúd* (colección particular); Román Padró, *Exposición del cadáver de la reina Mercedes* (Museo de Arte Moderno, Barcelona); J. A. Benlliure Gil, *Alfonso XII en su lecho de muerte* (Museo de Arte Moderno, Barcelona).

INFANTES MUERTOS

La muerte planea en muchos de los retratos de los infantes de los Austrias, aquellos en los que se les protege de los posibles males a través de los infinitos amuletos que cuelgan de sus cinturas. Para Garín «la convicción de todos era evidente: los elementos que ayudaban al retrato del príncipe, ayudaban al príncipe». ⁶⁹ Pero frecuentemente los infantes, fueran herederos o no, se malograban tempranamente. En algunas ocasiones la escasez de retratos realizados en vida impelía a realizarlos tras su muerte. Dado su carácter de infantes y a menudo de corta edad, la exposición de su cadáver era diferente a la del monarca. No se sucedía tanta pompa, e incluso podía transcurrir en un ámbito más privado y en un espacio muy corto de tiempo. Solían llevar como mortaja el hábito de alguna religión, cruz en las manos y corona de flores, o bien estar rodeados de flores, símbolo de la integridad de su carne y de su virginidad. ⁷⁰

Contamos con varios ejemplos de imágenes de la Casa de Austria, tanto de la rama austriaca como de la española. Por ejemplo, la acuarela que recoge el pequeño cadáver expuesto de la infanta María Josefa de Austria (Albertina, Viena). ⁷¹ Uno de los más interesantes en la corte española es el de *La Infanta María* (Convento de las Descalzas Reales, Madrid), atribuido a Pantoja de la Cruz ⁷², quizá uno de los 7 lienzos de la infanta muerta que Margarita de Austria encargó en total al pintor [Fig. 20]. ⁷³ María era hija de Felipe III y Margarita de Austria, había nacido el 1 de enero de 1603 y apenas vivió dos meses. El 1 de marzo moría la infanta, y hacia el 9 Pantoja ya había entregado dos retratos de la niña en su ataúd, el 12 entregó un tercero. La representó vestida en hábito de la Inmaculada Concepción, con una corona en su cabeza y una cruz en sus manos. Un retrato fue enviado a Alemania, el segundo a Flandes, el tercero

69. VV. AA., *El retrato*, p. 11.

70. HAWLIK-VAN DER WATER, *Der Schöne Tod*, p. 90: «signum integritatis carnis et virginitatis».

71. Recogido en HAWLIK-VAN DER WATER, *Der Schöne Tod*.

72. JUAN MIGUEL SERRERA: «Alonso Sánchez Coello y la mecánica del retrato de corte», *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, Museo del Prado, Madrid, 1990, p. 52.

73. MARÍAS: «Juan Pantoja de la Cruz», p. 107.



Fig. 20. JUAN PANTOJA DE LA CRUZ, atrib., *La infanta María*, Descalzas Reales, siglo XVII, hacia 1603

se quedó en el palacio. El 1 y el 23 de septiembre de 1603, Pantoja entregó otras dos versiones y el 7 de abril de 1607, una para la condesa de Barajas, la aya de la difunta infanta, y una séptima versión para la reina. Serrera recogió la noticia: «tres retratos de la Serenísima Ynfanta Doña María, muerta, en su ataúd de terciopelo carmesí, tachonado de oro, y pasamanos, bestido de ábito de la Conçion de Nuestra Señora con una guirnalda en la cabeça y una cruz en la mano». Serrera afirmó además, al respecto, que el destino de esos retratos evidencia la ambivalencia del retrato cortesano, pues su significado dependía del uso que se le daba en cada caso. Algunos informaban del fallecimiento, tanto con un sentido familiar como político, otros eran guardados como testimonios de afecto o por motivaciones familiares.⁷⁴

Otro ejemplo es el de una infanta muerta, que fue identificada por Camargo como *Margarita de Austria*, también hija de Felipe III y Margarita de Austria, fallecida en 1616 (Convento de las Descalzas Reales, Madrid). Ana García Sanz considera que se trata en realidad de Catalina María de Este, fallecida en 1628.⁷⁵ Otros autores la identifican sencillamente como una infanta muerta y datan el lienzo hacia 1600 por un pintor anónimo de la escuela española.⁷⁶ Quizá fue encargado por sor Margarita de la Cruz, archiduquesa de Austria, tía y prima

74. SERRERA: «Alonso Sánchez Coello», p. 52.

75. Agradezco a Ana García Sanz esta noticia.

76. Vv. AA., *El linaje del emperador*, pp. 338-399.

de Felipe III, y monja en las Descalzas que gustaba de tener imágenes en sus habitaciones de sus familiares fallecidos. Viste la infanta Margarita vestido franciscano, con el cordón ciñendo su cintura, corona de flores sobre el velo de novicia que le cubre la cabeza, y cruz sencilla en la mano, en la que se ha pintado una invocación al Altísimo.

Algunas infantas de la familia real optaron desde temprano por la vida religiosa, que las clausuraba y apartaba de la pompa regia, para dedicarse a la vida contemplativa y humilde. No obstante, los vínculos familiares no se olvidaban y continuamente demandaban retratos de sus familiares. Tal es el caso de la citada sor Margarita de la Cruz, de la que también existe una imagen mortuoria: *Retrato funerario de Sor Margarita de la Cruz* (Convento de las Descalzas Reales, Madrid), archiduquesa, muerta en 1633. En este caso la exposición del cadáver y por tanto su reflejo en el lienzo conmemorativo muestra la austeridad de la vida conventual en la España del siglo xvii y el rito funerario dentro del convento.⁷⁷ Finalmente, también debemos citar el *Retrato de Sor Ana Margarita de Austria*, fallecida en 1658, anónimo, siglo xvii (Convento de la Encarnación, Madrid). En este caso la monja se nos muestra en su ataúd vestida con hábito, sobre el que se han esparcido flores, como azucenas y rosas. Su cabeza también está ceñida por una corona de flores, y en sus manos se han colocado un crucifijo y una palma. Todo ello símbolo de su matrimonio con Cristo y su entrada en el paraíso. Rodean el féretro cuatro cirios.

Habitados a la mayor importancia que se le ha dado a la representación simbólica del rey en las exequias fúnebres, conviene resaltar la significación de la presencia de imágenes en las que se muestra su cuerpo mortal cadáver, y que, sin embargo, no sirvieron sino para reforzar un mensaje complementario: la entrada gloriosa del monarca en los cielos, gracias a su buena muerte, que queda certificada en los lienzos. Estos testimonios son escasos en el arte español y aún más nula es la presencia de mascarillas mortuorias o efigies fúnebres sustitutorias. Pero su función iba más allá de testimonio de la correcta muerte regia, para ser además, objeto para el recuerdo emotivo de los seres queridos, pues incluso era considerada evidencia de la belleza de su cadáver, testimonio privado u oficial de la vida truncada de un personaje áulico, garantía de sucesión dinástica y recordatorio de la mortalidad física, que no simbólica, de la monarquía. ●

77. ANA GARCÍA SANZ Y LETICIA SÁNCHEZ HERNÁNDEZ: «Iconografía de monjas, santas y beatas en los monasterios reales españoles», en vv. AA.: *La mujer en el arte español*, pp. 139-140.