

## Los Retratos de los Monarcas Españoles en la Nueva España. Siglos XVI-XIX

Siguiendo una costumbre de las monarquías europeas, y en concreto de la española, la Nueva España recibió imágenes de sus monarcas durante los tres siglos que duró el gobierno español sobre el territorio mexicano. Se trataba no sólo de que los súbditos conocieran a sus nuevos monarcas a través de su representación pictórica o grabada, sino también de hacer propaganda de su poder y su dominio sobre el territorio. Por lo tanto, estas imágenes presidían los acontecimientos políticos y sociales más importantes que tenían lugar en la Nueva España, en las que la presencia del monarca, aunque necesaria, no era posible: las juras reales, en las que el retrato del nuevo monarca se descubría ante el júbilo, las muestras de adhesión de los súbditos y las exequias fúnebres, que trataban de dar una imagen, esta vez recurriendo a emblemas, alegorías y símbolos, de las virtudes morales, de los hechos heroicos y de la continuidad dinástica de la monarquía española.

Estas imágenes una vez llegadas a la capital novohispana eran copiadas hasta la saciedad, para enviar retratos de los monarcas a cuantas ciudades importantes hubiera en el territorio o simplemente a cuantas los solicitaran. Los cabildos de las ciudades demandaban copias a los pintores locales que se inspiraban, o bien en retratos existentes realizados por un pintor de renombre, o bien en los grabados que llegaban desde la península con la imagen del monarca. Por lo general eran reproducciones de poca calidad, al tratarse de pintores menores. Las peticiones de copias serán más frecuentes en el siglo XVIII, cuando el retrato cobra importancia y la Academia de Bellas Artes de San Carlos en México conciba a este género, como una de las enseñanzas fundamentales para los futuros artistas.

Por otra parte, este fenómeno, aunque limitado en este estudio al territorio novohispano y al período colonial, se extiende más allá. Tenemos constancia de la existencia, en otras áreas americanas también sujetas al gobierno español, de numerosos retratos de los monarcas españoles y de las copias que se realizaron reclamadas por los cabildos municipales (Ribeira, 1982). Así mismo, y a pesar de la etapa iconoclasta que supuso la independencia americana, en la que se quemaron muchas de estas imágenes, se siguieron demandando estos retratos en el territorio mexicano. Tal es el caso de la solicitud que los socios del Casino Español de México realizan, en 1864 y con motivo del cumpleaños de Isabel II, al pintor catalán Pelegrín Clavé, llegado a México en 1846 para

reorganizar la Academia de San Carlos. Se encarga al pintor un retrato de la reina para que presida la tertulia y a continuación, el gran baile que se organiza para conmemorar su aniversario. Retrato que recibió excelentes críticas en los periódicos (Díaz de Ovando, 1981).

## I. NOTICIAS SOBRE LOS PRIMEROS RETRATOS

Y tenemos que hablar de noticias porque no se conserva ninguno de estos primeros retratos que parece ser desaparecieron en el incendio, que en 1692 arrasó el Palacio de los Virreyes de la ciudad de México donde se conservaban. La primera noticia la tenemos gracias a la relación que Don Isidro Sariñana y Cuenca escribió de las exequias fúnebres, que se realizaron en la Catedral de México en 1666, con motivo de la muerte de Felipe IV. En su *Llanto del Occidente*, el cronista, en un lenguaje totalmente barroco, nos da cuenta de las celebraciones que tuvieron lugar en los funerales del monarca, pero además nos aporta una información fundamental sobre el Palacio de los Virreyes y sobre el clima social de México en el siglo XVII. Don Isidro Sariñana y Cuenca nos describe el Palacio de los Virreyes, desde donde parte el cortejo fúnebre hacia la Catedral antes del incendio, causado por el tumulto de 1692. Lo más interesante en esta descripción, en cuanto al retrato se refiere, es la noticia que nos da de los existentes en la Sala del Real Acuerdo: "*Sus paredes (ahora enlutadas) adornan de ordinario una rica colgadura de damasco carmesi, y su cabecera un valdoquin de brocado encarnado, y oro, con su escudo de Armas Reales, en que està el Retrato del Rey N. Señor D. CARLOS SEGUNDO, que Dios guarde, desde que se aclamò esta Imperial Ciudad. En la pared de la mano derecha se conserva en un lienço grande con marco dorado, y negro un retrato original del Señor Emperador Carlos V.de mano del Ticiano, remitido por su Magestad Cesarea, luego que tuvo la feliz nueva de la Conquista de estos Reynos. Està su Augusta Magestad à cavallo, enteramente armado, con lança en ristre, penacho carmesi, y banda roja. En lo alto pendientes de la solera estàn veinte y quatro lienços de retratos verdaderos de medios cuerpos de los Virreyes, que à tenido la Nueva-España, desde el famsissimo Heroe D. Fernando Cortes, su Conquistador, y primero Governador, aunque sin titulo de Virrey, hasta el Ex.mo señor Marques de Manzera, que oy la gobierna*" (1977: folio 14).

En cuanto al retrato de Carlos II desconocemos el autor del mismo, pero se trataría de un retrato realizado hacia 1565-1566 por algún pintor de la corte en aquellos momentos, quizá Herrera Barnuevo, Martínez del Mazo o Juan Carreño de Miranda, que habría sido enviado para que presidiera la ceremonia de jura del nuevo monarca. Otra posibilidad sería que hubiera sido realizado por un pintor local, inspirándose en algún grabado del joven monarca llegado a la Nueva España. Este retrato, al igual que en la ceremonia de jura, se encontraba bajo un baldaquino de brocado, encarnado y bordado en oro con las Armas Reales.

Sobre el retrato de Carlos V Manuel Toussaint, en su pionera y vasta obra *Arte colonial en México* (1983) recoge la descripción del cronista Sariñana. El historiador cree probable que se trate de una réplica del que se conserva en el Museo del Prado, *Carlos V en la batalla de Mülhberg*, realizado por Ticiano en 1548, uno de los primeros retratos ecuestres de la retratística hispánica y que establecerá el modelo de "retrato a caballo". Aunque no parece que tuviera consecuencias en la retratística novohispana, ya que no conocemos ningún retrato ecuestre de ningún personaje de la

sociedad novohispana que parecía inspirado en el de Carlos V, pues los escasos que hay se limitan a representaciones de personajes a caballo en cuadros de historia o en biombos.

Junto a los retratos de los reyes, se situaban los de los virreyes que habían gobernado la Nueva España hasta el reinado de Carlos II. En total sumaban veintitrés más el del conquistador y primer gobernador del territorio mexicano, D. Hernán Cortés. Su situación, junto al del monarca, quedaba justificada en cuanto que los virreyes eran su representante, su otro yo en los territorios americanos. Todos, colocados en serie, estaban localizados en una sala, costumbre muy frecuente en los palacios europeos desde el Renacimiento, y que se llevará a los territorios americanos de la corona española.

La siguiente noticia que tenemos relativa a retratos de monarcas españoles en México, nos llega a través de Alonso Franco (1581-1603), pintor natural de Illescas, Toledo, que fue enviado en 1580 en una embajada a China, que hacía escala en la Nueva España, y que finalmente no llegó a tierras orientales. Con él llevaba presentes, y entre ellos, cuatro lienzos pintados por Alonso Sánchez Coello: "el uno de una imagen de Nuestra Señora de la Concepción, otro de un retrato del Emperador Nuestro señor que está en gloria, puesto a caballo, y los otros dos lienzos de dos retratos de S.M. (seguramente de Felipe II), el uno puesto a caballo y el otro a pie" (Ruíz de Gomar, 1983: 67). El hecho de que fuera elegido para dicha embajada y de que llevara como presentes retratos, realizados por el retratista oficial de la corte, nos hace pensar que se trataba de alguien muy próximo a ésta y a Sánchez Coello. En base a esto, Guillermo Tovar de Teresa (1992) llegó a afirmar, que quizá se formó como retratista en el taller del pintor y que es posible, incluso, que formara a Baltazar de Echave Orio, antes de regresar a España en 1588. Afortunadamente, a pesar de su marcha y de su infructuosa misión, los retratos permanecieron en la Nueva España.

Quizá estos retratos sí tuvieron más consecuencias, ya que al ser de busto pudieron inspirar a los artistas para la realización de los de los virreyes, o de las representaciones de la élite novohispana. Serían un modelo donde inspirarse para representar las poses majestuosas, los gestos de las manos, los elementos que acompañaban a los retratados, e incluso los cambios en la moda.

Todavía se conservan, en el Museo Nacional de Historia de la capital mexicana, dos retratos pareados de monarcas españoles del siglo XVI. Se trata de obras de un artista europeo desconocido del siglo XVI, representando uno de ellos a los Reyes Católicos (fig.1) y el otro a Carlos V y a un personaje desconocido (fig. 2), según consta en el *Catálogo del Museo Nacional* publicado en 1940, pero que por su fisonomía se trataría sin duda de Felipe el Hermoso. Durante el



Figura 1. Fernando el Católico y la Reina Isabel, a.d. siglo XVI. Museo Nacional de Historia, México.



Figura 2. Carlos V y Felipe el Hermoso, a.d. siglo XVI, Museo Nacional de Historia, México.

Renacimiento se pusieron de moda los retratos dobles, o bien enfrentando a los esposos, o bien enfrentando a padre e hijo, siendo claro ejemplo de estos los numerosos del emperador Maximiliano con su nieto Carlos V. Son cuadros de gran tamaño, pues superan los dos metros de altura, y formarían pendant, pues ambos tienen la misma factura. Desconocemos su procedencia, pero quizá se trate de una adquisición en una fecha muy posterior a su realización, ya que no hemos encontrado ninguna referencia a su existencia durante los siglos XVI y XVII.

La composición es idéntica en ambos retratos, los personajes aparecen de pie, enfrentados de medio perfil, sobre un fondo oscuro, del que sólo se distingue el suelo, y dos columnas a cada lado enmarcando la composición. Al pie de los cuadros un leyenda nos informa del personaje: "*EL S. D. FERNAN EL CATHOLICO*" Y "*LA REINA D<sup>a</sup> YSABEL*" para el caso de los Reyes

Católicos. Y "*CARLOS V*" para el otro, en el que no aparece el nombre de Felipe el Hermoso, por lo que en un principio no se le identificó como tal, pero como ya se ha manifestado su fisonomía corresponde con la del padre del emperador.

Los Reyes Católicos visten según la moda renacentista. La reina Isabel lleva una camisa blanca, con saya y mangas bordadas de color amarillo a juego. Sobre esto un vestido rojo atado a la cintura por un lazo negro, abierto por delante para dejar ver la saya, y con un amplio escote que también permite ver la camisa. El pelo rubio recogido por un velo muy transparente, que se une en el pecho en una rica cruz de oro. La mano derecha sostiene el lazo, mientras la izquierda ase un pañuelo de raso rematado con puntillas, que parece atado al brazo. Este recurso de que las manos sostuvieran cualquier elemento del traje era bastante frecuente, dada la dificultad que tenía el artista para pintar las manos femeninas. El Rey Católico lleva un vestido carmesí, rematado con puños de piel y sobre éste un traje largo de color oscuro sin mangas, ricamente bordado en plata y oro, ceñido por un doble cinturón que cruza su pecho y su cintura y sujeta la espada, oculta en su espalda y de la que sólo se ve la empuñadura, asida por su mano izquierda. Lleva el pelo por debajo de las orejas y la barba sin afeitar, tal y como se le representa en los numerosos retratos que existen de él. Ambos monarcas están personificados en una pose muy rígida, seguramente porque no fueron realizados al natural, sino copiados de retratos ya existentes.

Tenemos noticias, a través de la "Memoria de los Retratos que se han hecho para la Casa Real del Pardo", que recoge María Kusche (1964) en su monografía sobre el pintor, que Juan Pantoja de la Cruz realizó copias de retratos existentes de los Reyes Católicos. Estas copias estaban destinadas a la nueva galería de retratos que Felipe III le encargó, en 1604, pues la descripción de la vestimenta resulta muy similar a la de aquellos retratos: "*Primeramente seyço un retrato del*

*Rey Fernando pinado en lienzo de bara y media de alto y vara y cuarto de ancho, bestido de terciopelo morado y mangas carmesíes, todo bordado de plata y oro, cortina de brocado, bufete y espada de tafetín./Mas otro retrato de la Reyna Doña Isabel la Católica del mismo tamaño vestida de terciopelo carmesí, mangas de tela amarilla bordado por el canto, cortinas de brocado" (M. Kusche, 1964: 265-267) . Esto nos hace pensar que se trata de un retrato doble, que copia los de los monarcas realizados por Pantoja de la Cruz u otro pintor original.*

En el retrato de Carlos V y Felipe el Hermoso, el padre del emperador aparece también en pose rígida, vestido según la moda renacentista, con camisa blanca sobre la que lleva un traje largo hasta los pies de color rojo y negro. Viste encima un sayo de color oscuro hasta debajo de las rodillas, bordado con roleos en oro y forrado en su interior de armiño, con mangas acuchilladas. Ciñe su figura un cinturón del que pende la espada. Lleva el pelo por debajo de las orejas, oculto en parte por un bonete negro con un broche de oro. A pesar de su rígida pose, tiene cierta naturalidad en la posición de los brazos, pues uno de ellos se apoya airoso en su cintura, y el otro se adelanta, sujetando en la mano un par de guantes. La descripción coincide en parte con la que de nuevo nos da la "Memoria de los Retratos que sean hecho para la Casa Real del Pardo" (Kusche, 1964: 265-267): *"Enfrentado a él está su hijo, Carlos V, sin duda representación copiada del retrato que realizó al emperador Tiziano, retrato desaparecido, del que se conserva una copia en el Museo del Prado, realizada por Juan Pantoja de la Cruz. Aparece el emperador de medio perfil, dirigiendo su mirada al espectador. Vestido con armadura repujada, negra y dorada, de la que sobresale el cuello de dos puntas de la camisa. Lleva calzas rojas y botas altas blancas de piel. Un cinturón sujeta su espada que se oculta en sus riñones dejando ver la empuñadura. La mano derecha sujeta una bengala. Lleva el peinado de pelo corto y barba que siempre le caracterizó tras su viaje a Italia, y que oculta el característico prognatismo de los Habsburgo, que Tiziano sin duda idealizó en los retratos del emperador"*.

## II. LOS RETRATOS DE LOS AUSTRIAS

Establecidas las bases de la retratística española por Tiziano, los retratos oficiales de los monarcas españoles siguieron llegando a los territorios americanos, para adornar las principales salas de los palacios de la administración indiana. El Museo Nacional de Historia de México conserva en sus salones dos del monarca Felipe II, de autor desconocido y de dimensiones considerables. En este momento, se impone en la monarquía española el "retrato de pie", como Antonio Moro había visto en los que se conservaban de Tiziano en los palacios reales. Un esquema que seguirá también su discípulo Alonso Sánchez Coello. Estos "retratos en pie" trataban de mostrar al rey en plena majestad, no tanto por los elementos que le acompañan, -armadura, bastón de mando, espada, collar del Toisón de Oro-, y que nos hablan de su dignidad, sino por su pose y su actitud distante respecto del espectador. Incluso los rasgos idealizados, trataban de otorgar decoro a la imagen de una dinastía que se caracterizó por su prognatismo facial.

Es en este momento, con Felipe II, cuando la monarquía española adopta la costumbre de crear en palacio una "galería de retratos" siguiendo a otras cortes europeas, sin ir más lejos de la de los Habsburgo germánicos a través de la tía de Carlos V, Margarita de Austria y luego María de

Hungría (Kusche, 1991). Felipe II, al heredar las colecciones de retratos de su tía María de Hungría y de su padre Carlos V, crea sendas galerías en el Palacio del Pardo y en el Alcázar madrileño. En ellas se situaban jerárquicamente los familiares del monarca y estaban presididas por los retratos del rey y de la reina. Esto nos recuerda la sala del Real Acuerdo, del Palacio de los Virreyes en México, en la que se colgaban los retratos de los virreyes novohispanos, presididos por un retrato del monarca reinante bajo un dosel.

En el Museo Nacional de Historia de México, sólo se conserva un retrato de busto de Felipe III, probablemente realizado en época reciente y de autor desconocido, que copia el retrato ecuestre del monarca que Velázquez pintó en 1629 (Museo del Prado). También se encuentra otro cuadro de Felipe IV, copia del retrato ecuestre que pintó también Velázquez en 1635, para el Salón de Reinos del Buen Retiro, y que probablemente sea así mismo una copia muy posterior, quizá realizada por algún alumno de la Academia de Bellas Artes de San Carlos pensionado en Madrid.

La decadencia de la monarquía hispánica comienza con Carlos II. El museo ya citado conserva dos cuadros de este monarca. El que despierta más interés es una copia del retrato que realizara en 1671, Juan Carreño de Miranda, retratista del joven monarca en ese momento, que también se encuentra en el Museo del Prado. Representa a Carlos II en el Salón de los Espejos como un niño, poco después de acceder al trono, de pie, vestido de negro, con el Toisón de Oro en el pecho, sosteniendo en la mano derecha un memorial y en la izquierda su sombrero apoyado en la mesa de mármol, que esta sostenida por dos leones. Tras él, espejos, que reflejan los cuadros colgados en la pared de enfrente, y un cortinaje que enmarca la composición a modo de baldaquino, símbolo de la magestad regia. El cuadro, al igual que el resto de los retratos de los que hemos hablado, es de considerable tamaño (1,96 x 1,26m.) y tiene la firma: "*Ramon Torres Pinxi*". Pocas noticias tenemos sobre Ramón de Torres, que parece ser fue un pintor de segundo orden que trabajó en México durante el siglo XVIII, (Toussaint, 1983: 179). Sin duda no es este el retrato que presidía la Sala del Real Acuerdo, ya que se realizó en el siglo XVIII, y el mencionado cuadro se quemó durante el incendio.

Original de Juan Carreño de Miranda se conserva un retrato de doña Mariana de Austria, en el Museo Nacional de San Carlos de la ciudad de México. Aunque este cuadro fue comprado posteriormente por la Academia de San Carlos, parece ser que pertenecía a la Colección Fagoaga. Don Francisco Fagoaga, filántropo, viajero y amante del arte, encargó en Madrid al pintor de cámara don José de Madrazo la selección de un lote de cuadros de calidad, para formar su futura pinacoteca (Carrillo y Cariel, 1944), pero un revés económico le obligó a poner en venta, más tarde, dicha colección. En una operación poco afortunada la Academia de San Carlos no logró hacerse con ella, en la que había cuadros de los pintores españoles más relevantes, entre ellos, el retrato de Carreño de Miranda, inventariado en 1837 con el n° 166 y con la siguiente descripción: "*Una monja sentada en un sillón, tiene delante una mesa, cuadro también conocido por Doña Mariana de Austria*" (Pérez Sánchez, 2000: 56). Parte de la colección Fagoaga fue comprada por Don José de la Cámara, quién más tarde la puso a su vez a la venta, haciéndose, esta vez sí, con el retrato la Academia.

El retrato, pintado entre 1671 y 1678, representa a la reina viuda, madre de Carlos II, con traje de monja, vestimenta típica de la mujer viuda. La reina se representa de nuevo en el Salón de los Espejos, el salón más representativo del Alcázar madrileño, donde se realizaban las recepciones y el núcleo del Palacio. Aparece sentada, en una composición poco frecuente en el retrato oficial hispánico, junto a una mesa en la que parece despachar, quizá aludiendo a su papel de regente. Pero lo más destacable aquí es la maestría de la representación psicológica de Carreño de Miranda, pues el rostro de la reina viuda, que mira al espectador, transmite la amargura de su condición. De este mismo retrato existían varias copias conservándose las mejores en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, en el Museo de Bilbao, y en el Ringling Museum de Sarasot (Florida).

### III. LOS RETRATOS DE LOS BORBONES

Nos despierta un gran interés un retrato de Felipe V, primer monarca Borbón, que forma *pendant* con otro de Felipe II (fig.3 y 4). Ambos fueron pintados a principios del siglo XVIII por Francisco Martínez, y se conservan también en Museo Nacional de Historia de México. Sabemos poco de la vida del pintor Francisco Martínez, activo en el primer tercio del siglo XVIII. Parece ser que era notario de la Inquisición, y que fue autor de dos cuadros que representaban el martirio de San Lorenzo, en el coro de la Catedral de México, entre otras obras. Destacó como retratista y se le han atribuido los retratos del Virrey Fernando de Lencastre Noroña y Silva, y del virrey Baltasar de Zúñiga y Guzmán, ambos realizados en 1723, introduciendo la influencia del retrato francés en



Figura 3. Felipe II, Francisco Martínez, siglo XVIII. Museo Nacional de Historia, México.



Figura 4. Felipe V, Francisco Martínez, siglo XVIII. Museo Nacional de Historia, México.

el territorio novohispano. También realizó las pinturas de los túmulos de Luis I, en 1725, en la Catedral Metropolitana de México, y del encargado por la Inquisición, en 1747 en Guatemala, para las ceremonias fúnebres de Felipe V (Alcalá, 1998).

Ambos retratos tienen una composición similar, pero invertida. Aparecen los monarcas en pie en una estancia palaciega, con un gran cortinaje tras ellos que se recoge en complicados pliegues, aludiendo al sentido teatral del retrato oficial del monarca que se muestra, sobre todo a partir de Carlos II. Tras el cortinaje un espejo, elemento muy frecuente en la retratística barroca y que aludía al conocimiento de sí mismo, a la Divinidad, a la Verdad, o al Príncipe como espejo de su Reino, en el que se fije el pueblo como modelo de costumbres (Gallego, 1991). Junto al monarca una mesa, de la que vemos uno de los pies en forma de león con una pata sobre la bola del mundo, en la que descansa la corona. Se trata sin duda del bufete que se encontraba en el Salón de los Espejos, lo que inevitablemente, junto con la composición, nos hacen pensar que el retrato de Carlos II, pintado por Juan Carreño de Miranda en el mismo salón sirvió de inspiración. Al pie de ambos cuadros se sitúa inscripción que nos indica quien es el personaje: "*PHILIP.II. D.G. HISPAN. ET. IND. REX.*" para el caso de Felipe II, y "*PHILIP. V. D.G. HISPAN. ET. IND. REX.*" para el caso de Felipe V. Esta inscripción resulta anacrónica en el retrato de Felipe II, pues no fue hasta la época de Felipe V en que se consideró la unión de los reinos de la monarquía hispánica como España. Sin embargo, a pesar de estas similitudes, se observan algunas diferencias entre ambas representaciones. Felipe II se sitúa en pie, con la tradicional pose de los retratos oficiales de medio perfil, con una pierna de frente y la otra perpendicular a ésta. Viste jubón y calzón negro, con medias blancas. Sobre esto una ropilla también negra. Al cuello una lechuguilla, al igual que en los puños. Lleva una joya en forma de cadena como cinturón, algo bastante frecuente en la época y al pecho el collar de la Orden del Toisón de Oro, que el monarca destaca al posar su mano derecha sobre él. Finalmente gorro alto en la cabeza, como era costumbre de éste monarca en los últimos años de su vida. La fisonomía de su rostro no es muy acertada, sin duda el pintor se sirvió de algún grabado, medalla o retrato de poca calidad como modelo. Aunque sin embargo, ha representado bastante acertadamente la barbilla prominente y el labio inferior abultado del monarca, que mira al espectador fijamente. Lo más interesante es el pedazo de papel que señala el monarca con su mano izquierda, donde hay una inscripción latina en letras mayúsculas: "*EGO PLANTAVI*", cuya última palabra señala el dedo índice. Esta inscripción explicaría el movimiento de la otra mano, con la que se señala a sí mismo al apoyarla sobre su pecho.

Este retrato de Felipe II presenta algunos anacronismos, quizás explicados por su subordinación al retrato de Felipe V, que pretendía establecer una conexión con su antecesor. En primer lugar, la estancia donde se aparece representado el monarca es de un gusto eminentemente barroco. Felipe II, cuyos retratistas oficiales eran Antonio Moro y Juan Pantoja de la Cruz, solía representarse sobre un fondo neutro y oscuro. Los elementos que aparecen en esta composición: cortinaje, espejo, bufete con patas en forma de leones, y sobre todo la corona, no serán frecuentes en el retrato oficial hasta Carlos II. Esto es debido a que antes de Carlos II, con una monarquía española fuerte, los monarcas solían mostrarse transmitiendo una imagen de distanciamiento para representar a la majestad, mediante fondos oscuros y con escasos elementos que aludieran a su condición regia. Por lo tanto, aunque la figura del monarca se adecua a las representaciones que conocemos, no así el fondo, cargado de elementos que aluden a su dignidad. Será a partir de Carlos II,



cuando la monarquía española en crisis y con un monarca joven y enfermizo necesite resaltar su fortaleza, a través de retratos oficiales, cargados de una simbología que aluda a la continuidad de una dinastía y al poder de la monarquía española (Mínguez Cornelles, 1991).

Felipe V también viste de negro, y esto a pesar de la riqueza y el lujo de la moda en la Francia de Luis XIV, su abuelo. Pero sabemos que cuando Felipe V, tras la guerra de sucesión, llegó al trono español, trató de aproximarse a su nuevo reino vistiendo según la moda que imperaba en ese momento, y así se hizo retratar por Hyacinthe Rigaud, (Museo del Louvre, París, 1700), antes de partir para su nuevo reino, vestido de negro con valona, y posando jactanciosamente su mano sobre una corona. Este retrato atribuido a Francisco Martínez, presenta similitudes con el Rigaud, pues también viste de negro, con valona y puños blancos, la banda azul de los Borbones que le cruza el pecho, el collar de la Orden del Toisón de Oro, la espada que cuelga de su cintura mostrando la empuñadura, y la peluca blanca de rizos. También aparece la corona que descansa sobre un cojín, esta vez acompañada de un cetro, sobre la mesa. Aunque igualmente carece de parecido físico, hemos de señalar que en la retratística española no era tan importante el realismo fisonómico como la verosimilitud.

De nuevo encontramos sobre la mesa un pedazo de papel, esta vez con la inscripción: "*EGO REGAVI*". Y de nuevo la derecha señala hacia su propia persona, apoyándola sobre el Toisón de Oro, con una posición de dedos que resulta muy elegante. La mano izquierda se apoya sobre la espada, no sobre la inscripción, en una posición que en mi opinión no es gratuita. Los dedos pulgar, índice y corazón se despliegan, mientras el anular y el meñique se repliegan hacia dentro, en una postura que recuerda a la mano del Cristo pantocrator. Esto, unido a que la mano descansa sobre la espada, se explicaría en el sentido de que Felipe V gustaba de representarse como paradigma de la fe católica, de la racionalidad, combatiendo a la herejía por medio de las armas.

Pero el sentido último del cuadro está íntimamente relacionado con el de su predecesor. Felipe V se hace retratar junto con Felipe II para señalar la continuidad de la monarquía española. Y quizá lo hace con Felipe II por ser su homónimo, lo que refuerza esa continuidad. La misma composición, la misma pose, las similares vestimentas, las inscripciones y sobre todo las cartelas: "*Yo planté*", "*Yo regué*", nos hablan de la persistencia dinástica en la tarea del gobierno y del crecimiento de los reinos de España e Indias. Felipe V, que había conseguido el trono por las armas, quería legitimar su reinado sobre la base de una procedencia familiar y una tarea común.

Del reinado de Fernando VI (1746-1759) se conserva un retrato en el Museo Nacional de Historia, de tamaño natural, de pie, con peluca y rica vestimenta. Al fondo a través de un arco se ven algunos árboles y los jardines del Real Sitio de San Ildefonso. Este retrato está copiado de la figura del monarca en el cuadro *La familia de Felipe V*, de Louis Michel van Loo (Museo del Prado, Madrid, 1743), aunque esta copia fue realizada en España en época reciente, según nos informa Manuel Romero de Terreros (1954). Sólo conocemos un retrato del monarca realizado por un pintor contemporáneo a su reinado. Se trata del de Fernando VI pintado por Miguel Cabrera (Museo de la Basílica de Guadalupe, México D.F.), que representa al monarca de pie, de medio perfil, en una elegante posición apoyando la mano izquierda en su cadera, que recoge la capa de armiño bordada con los leones y las torres; la derecha sostiene el bastón de mando apoyado en una mesa. Viste

calzones y casaca azul, con enormes puños bordados en oro. Sobre la casaca un peto, que se ata a la cintura con una faja roja, sobre el que luce la banda azul de los Borbones y el collar del Toisón de Oro. Lleva peluca larga blanca con rizos que caen sobre sus hombros. La composición se completa con la tradicional mesa, sobre la que se sitúa un cojín con un yelmo con penacho de plumas, -a diferencia de los retratos de Felipe V que mostraban la corona-, y el cortinaje de terciopelo rojo se recoge teatralmente sobre un fondo de una cortina de brocado rojo. Una cartela ovalada nos informa del motivo de su realización: "*El Señor Don Fernando Sexto Rey de las Españas en treinta y uno de Diciembre de mil setecientos quarenta y ocho expidió su Real Cédula encargando al Ylmo. S. D. Manuel Jose Rubio y Salinas de su Consejo Arzobispo de Mexico el que (...) esta Yglesia (...) en Real Colegiata como le (...) en la corte de Madrid en (...) de marzo de 1749.*"

Más numerosos son los retratos del monarca Carlos III que se conservan en el Museo Nacional de Historia. Uno de ellos, de autor desconocido y del siglo XVIII, nos presenta al monarca en pie con el mismo esquema compositivo que hemos visto en los anteriores. Aparece en una habitación palaciega con un cortinaje de terciopelo rojo que se recoge en forma teatral. Junto al monarca una mesa con las patas en forma de león, sobre la que descansa la capa de armiño y la corona, sobre un cojín también de terciopelo, elementos que sin duda aluden a su condición regia. Aunque en esta ocasión, la bola que el león sostiene tiene una leyenda: "*UTRAQUE*". El monarca lleva una complicada vestimenta, pues luce calzones y casaca de terciopelo azul, -el color de su Orden-, chupa blanca sobre la que lleva sólo la coraza de la armadura. La casaca y la chupa están profusamente bordadas en oro, y con perlas en forma de botones. Sobre el pecho luce la banda de su Orden y un rico collar del Toisón de Oro. El pintor muestra un buen dominio del color, y ha sabido representar con bastante verosimilitud la fisonomía del monarca, con su rostro y nariz alargados.



Figura 5. Carlos III, Ramón Torres, siglo XVIII. Museo Nacional de Historia, México

Otro de los retratos sigue el mismo esquema, pero está firmado de nuevo por Ramón Torres en el siglo XVIII (fig. 5). Aunque esta vez, tras la cortina se distingue una columna y una perspectiva abierta que aligera la composición. Aparece de nuevo el monarca en pie, vestido con calzones y casaca de terciopelo azul, pero en esta ocasión lleva el peto de la armadura sobre la casaca cerrada. Y sobre el peto las bandas azul y roja de las dos órdenes de las que era el Gran Maestre, la del Toisón de Oro y la de Carlos III. Refuerza el carácter majestuoso de este retrato oficial la capa de armiño que viste, bordada con castillos y leones de oro. Igualmente sobre una mesa dorada se sitúa el cojín con la corona y en esta misma mesa apoya el monarca el cetro. Pero vemos ahora una variación en el león al pie de la mesa, ya que no se trata de un león dorado, sino de una representación que pretende ser realista, aunque dada la poca maestría del pintor parece más bien representar a un lobo o a un perro. El león sostiene en sus patas dos bolas del mundo,

haciendo referencia a los dos mundos que el monarca gobierna: España y las Indias. La poca habilidad del pintor no sólo se refleja en este animal, sino también en el rostro del monarca, que resulta un tanto idealizado y carente de personalidad.

Esta falta de calidad quizá se pueda explicar por tratarse de una copia, basada en un grabado del retrato realizado por Antonio González Ruiz. En 1754, el ministro de Estado pidió a algunos profesores de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando hacer retratos del Rey, para lo que se les permitió ir al Palacio Real con el fin de poder observar al monarca en sus actividades cotidianas. Considerando que el boceto mejor realizado era el de Antonio González Velázquez, la Junta ordinaria de la Academia decidió que hiciera otro en el que *"la imagen del Rey está vestida a la española antigua con calzas atacadas, con coraza y manto real sembrado de castillos y leones, y con otras particularidades de que quedó instruido"*. Un año más tarde el ministro de Estado anunció a González Velázquez que debía terminar el retrato del monarca *"vistiéndole a la heroica con manto real"* (Bedat, 1989: 228). La determinación de cómo se debía representar al monarca, y el hecho de que este retrato sea tal vez una copia de aquel, explicaría pues la convencionalidad del cuadro mexicano.



Figura 6. Carlos III, Mariano Salvador Maella, 1792. Museo Nacional de San Carlos, México.

El tercer retrato que vamos a analizar se encuentra en el Museo de San Carlos de la capital mexicana (fig. 6), y fue realizado por Salvador Maella (1739-1829), pintor de cámara de Carlos III, Carlos IV y hasta de Fernando VII. Su realización es consecuencia de un encargo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, ya que no contaba con las pinturas originales necesarias para que los alumnos tuvieran una educación artística de calidad. Es por ello que en 1785 Jerónimo Antonio Gil, director de la Academia, presenta una carta con las necesidades de esta: tratados, grabados, yesos, publicaciones, y sobre todo pinturas originales. Pero dado que su petición resultaba muy costosa Hermosilla, comisionado de la Academia en Madrid, relegó algunas peticiones como los yesos y las pinturas originales de Maella, Bayeu, A. González y Antonio Velázquez. En 1790 fue sustituido como comisionado por D. Fernando Mangino quién, junto con Tolsá, se encargó de enviar a México los yesos y los libros solicitados en 1791. De los pintores a los que se les pidió cuadros modernos sólo respondió Salvador Maella, que realizó sendas copias de retratos de Carlos III y Carlos IV.

El de Carlos III coincide con el que se guarda en la Sala de Juntas del Capítulo de la Real Orden, en el Palacio Real de Madrid, que representa al monarca vestido con el hábito de la orden fundada por él: con manto blanco, ricamente bordado en azul. En el pecho el Toisón de Oro y el collar de su Orden. En la mano derecha sostiene el bastón de mando, mientras la izquierda señala a un rico bufete donde está la corona, el manto de armiño y un sombrero. Lleva la espada sujeta del cinto. En la inscripción se nos da a conocer, que fue realizado para honrar al monarca, como fundador de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos,

en México: "EL Sr. Dn. CARLOS III REY DE ESPAÑA, Y EMPERADOR DE LAS YNDIAS, GEFE Y SOBERANO DE LA REAL Y DISTINGUIDA ORDEN ESPAÑOLA DE CARLOS III, SU AUGUSTO PADRE, Y / COMO GRAN MAESTRE DE ELLA, MANDÓ VARIAR EL MANTO DE LOS CABALLEROS EN LOS TÉRMINOS QUE DEMUESTRA ESTE RETRATO: / PROTECTOR BENEFICENTÍSSIMO DE ESTA REAL ACADEMIA DE Sn. CARLOS DE NUEVA ESPAÑA, QUE FELIZMENTE REYNA. / AÑO DE 1792.

El retrato fue realizado hacia 1792, copiando aquel que Maella realizara en 1784 para ser colocado presidiendo la sala en la que todavía se conserva, y esto justificaría, según Alfonso E. Pérez Sánchez (2000), la frialdad y la sequedad en su representación con respecto al de Carlos IV, ya que Carlos III ya había fallecido en esas fechas. Este cuadro serviría por tanto, no sólo como estímulo para los jóvenes estudiantes, sino también como modelo del retrato cortesano.

El retrato de Carlos IV se realizó repitiendo a la inversa el de su padre, sin duda para que formaran pareja. Está también en pie, ante el trono, con el manto de la Orden según el nuevo diseño que se realizó por mandato suyo. Apoya la mano izquierda en su cintura, en un gesto que vemos en el retrato de nobles guerreros desde el Renacimiento. Mientras su mano derecha sujeta la bengala que descansa sobre la mesa. Esta vez una mesa de estilo clásico, en contraste con la rococó que se representaba en el de su padre. Sobre ella la corona en un cojín, y el manto de armiño. Al fondo se abre una perspectiva, y al pie se sitúa la cartela: "EL Sr. Dn. CARLOS III REY DE ESPAÑA, Y EMPERADOR DE LAS YNDIAS, GEFE Y SOBERANO DE LA REAL Y DISTINGUIDA ORDEN ESPAÑOLA DE CARLOS III, SU AUGUSTO PADRE, Y / COMO GRAN MAESTRE DE ELLA, MANDÓ VARIAR EL MANTO DE LOS CABALLEROS EN LOS TÉRMINOS QUE DEMUESTRA ESTE RETRATO: / PROTECTOR BENEFICENTÍSSIMO DE ESTA REAL ACADEMIA DE Sn. CARLOS DE NUEVA ESPAÑA, QUE FELIZMENTE REYNA. / AÑO DE 1792."



Figura 7. Alegoría de Carlos IV y el Imperio Español, a.d., siglo XVIII. Museo Nacional de Historia, México.

Basándose en este retrato de Carlos IV un autor anónimo pintó, a finales del siglo XVIII, una *Alegoría de Carlos IV y el Imperio Español* (Museo Nacional de Historia, México) (fig. 7). El Rey aparece vestido con el hábito y el manto de la orden de Carlos III, según las modificaciones que aparecían en el retrato pintado por Maella, por lo que es de suponer que sirvió de inspiración para la alegoría. Pero varía su posición pues el monarca aparece sentado, llevando en su mano un fiel, que alude a su función de impartir Justicia. Tras él un inmenso cortinaje rojo, del que pende el escudo de las armas de Castilla y de León, sostenido por dos angelotes. Sentado a su derecha está Hércules, el mítico fundador de la monarquía española. A su izquierda dos figuras: Minerva, diosa de la Guerra y de la Sabiduría, y una alegoría que sería otra vez la Justicia, ya que sostiene en su mano lo que parece ser una balanza. A ambos lados del trono dos leones. En un plano inferior, dos persona-

jes aludiendo a la Religión: la alegoría de la Religión y un monje que escribe, remitiéndonos a las órdenes mendicantes, que fueron tan importantes en la Nueva España. Al otro lado la alegoría de la Abundancia del Imperio Español, en forma de mujer que sostiene una cornucopia. Junto a ella están representadas las tres razas que poblaban los territorios hispánicos: un indio azteca, un esclavo negro y un español o criollo.



Figura 8. Imagen de jura con retrato de Fernando VII, a.d., s. XIX, Museo Regional de Guadalajara, INAH

El Museo Nacional de Historia y Antropología conserva tres retratos, del último de los Borbones que gobernó la Nueva España. Uno en forma de óvalo, donde Fernando VII aparece acompañado de la Reina María Luisa y otro, firmado por Mateo Herrera a principios del siglo XX, es una copia realizada a partir de un retrato que Goya, en el que el monarca está pintado con un vestido de militar y un fondo de campaña, lo que le convierte en un retrato sin interés artístico. Más interés tienen otras imágenes del monarca que llegaron profusamente a la Nueva España en grabados, o por ejemplo, la *Imagen de Jura con retrato de Fernando VI*, de autor desconocido, realizada a principios del siglo XIX (Museo Regional de Guadalajara). En esta imagen (fig.8) el monarca aparece de perfil con traje blanco de cuello alzado y pechera rojos, luce la banda de los Borbones. Está enmarcado en un óvalo rematado por una corona, y rodeado por una leyenda: "*ESPAÑA e Indias afirmarán en tu cabeza esta [corona] AMADO FERNANDO*". El retrato se sitúa sobre un fondo azul, en cuya base hay un león que sostiene las dos bolas de los dos mundos que gobierna Fernando VII. Una

cartela al pie del cuadro reafirma aún más la lealtad de los súbditos al monarca: "*Este León que es la Nación Española Jamás soltará de sus Garras los dos Mundos de FERNANDO VII*". La intención de este artista es clara al afirmar, en el momento de la jura de Fernando VII, que "jamás" la Nación Española soltará de sus garras ni las Indias ni España, amenazadas por la invasión napoleónica y por el movimiento insurgente en Nueva España.

#### IV. EFIGIES DESEADAS

Durante los tres siglos de gobierno español en la Nueva España, los sucesivos monarcas se encargaron de que su imagen fuese conocida por sus súbditos novohispanos. La primera imagen del nuevo rey se mostraba a los súbditos en la ceremonia de jura. Estas imágenes eran enviadas desde España para la celebración de la mencionada jura, o, a falta de un cuadro realizado en el círculo de pintores de la corte, artistas locales se realizaban copias de grabados con la imagen del Rey. En ocasiones era el propio cabildo el que solicitaba a la corte española una imagen del monarca para que presidiera el Salón del Real Acuerdo, en el Palacio de los Virreyes, o cualquier otra ceremonia oficial, tan frecuentes y singulares en la Nueva España.

El hecho de que por lo general se tratara de copias de grabados o de otros retratos, o bien que fueran realizadas por artistas locales, explica la poca calidad que en general presentan, una simbología tan convencional para aludir a la condición regia, -bastón de mando, corona, trono, Toisón de Oro-, y las composiciones y poses que siguen la evolución del género del retrato en la corte hispánica. A su vez, estos retratos fueron copiados frecuentemente para satisfacer las demandas de otros cabildos de ciudades más pequeñas, generalmente por pintores locales. Pero a pesar de no tratarse de obras realizadas por artistas de primer orden, éstos retratos cumplían al fin y al cabo su función: ofrecer a los súbditos la imagen de un monarca lejano, que se hacía cercano al presidir los acontecimientos sociales más relevantes de la Nueva España.

## BIBLIOGRAFÍA

ALCALÁ, Luisa Elena (1998): "La obra del pintor novohispano Francisco Martínez" en *Anales del Museo de América*, nº 7, pp. 175-187, Madrid.

ARBETETA MIRA, Leticia (1993): "Cordero y León. Carlos II en el Salón de los Espejos" en *Reales Sitios*, nº 118, 4º trimestre, pp. 33-40, Madrid.

BEDAT, Claude (1989): *La Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Fundación Universitaria Española, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

CARRILLO Y CARIEL, Abelardo (1944): *Las galerías de pintura de la Academia de San Carlos*, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

CHECA, Fernando (1992): *Felipe II. Mecenas de las artes*, Editorial Nerea, Madrid.

DÍAZ DE OVANDO, Clementina (1981): "Isabel II, retrato por Pelegrín Clavé" en *Anuario de Estudios Americanos*, nº XXXVIII, pp. 647-657.

GÁLLEGO, Julián (1991): *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Editorial Cátedra, Madrid.

KUSCHE, María (1991): "La antigua Galería de Retratos de El Pardo: su reconstrucción arquitectónica y el orden de colocación de los cuadros, AEA, nº 253, pp. 1-28.

KUSCHE, María (1964): *Juan Pantoja de la Cruz*, Madrid.

MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor (1991): "El espejo de los antepasados y el retrato de Carlos II en el Museo Lázaro Galdiano" en *Boletín del Museo Camón Aznar*, XLV, pp. 71-81, Zaragoza.

MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor (1995): *Los reyes distantes. Imágenes del poder en el México virreinal*, Publicaciones de la Jaume I, Castellón.

MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor (1998): "Reyes absolutos y ciudades leales. Las proclamaciones de Fernando VI en la Nueva España" en *Tiempos de América*, nº2, pp. 19-33, Castellón.

MORALES FOLGUERA, José Miguel (1991): *Cultura simbólica y arte efímero en la Nueva España*, Junta de Andalucía.

MORÁN, Miguel (1990): *La imagen del rey. Felipe V y el arte*, Editorial Nerea, Madrid.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso (ed.) (2000): *Pintura española en el Museo Nacional de San Carlos*, Museo de

Bellas Artes de Valencia, 29 de junio-3 de septiembre de 2000, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, CONACULTA-INBA, Valencia.

RIBERA, Adolfo Luis (1982): *El retrato en Buenos Aires, 1580-1870*, Universidad de Buenos Aires, Colección del IV Centenario de Buenos Aires, nº 6, Buenos Aires.

ROMERO DE TERREROS, Manuel (1944): *Los retratos de Hernán Cortés. Estudio Iconográfico*, Antigua Librería Robredo de José Porrua e Hijos, México.

ROMERO DE TERREROS, Manuel (1954): "Las efigies de Fernando VI en México" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, nº 22, UNAM, pp. 89-91, México.

ROMERO FLORES, Jesús (1940): *Iconografía Colonial. Retratos de personajes notables en la Historia Colonial de México, existentes en el Museo Nacional, con notas colegidas de diversos autores y ordenadas por el Jefe del Departamento de Historia de la misma Institución*, Secretaría de Educación Pública, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Museo Nacional, México.

RUIZ DE GOMAR, José Rogelio (1983): "Noticias referentes al paso de algunos pintores a la Nueva España" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, nº 53, UNAM, pp. 65-73, México.

SARIÑANA Y CUENCA, Isidro (1977): *Llanto del Occidente en el ocaso del mas claro sol de las Españas y Noticia Breve de la deseada, última dedicación del templo metropolitano de Mexico* (edición facsimilar de las impresiones hechas en 1666 y 1668), Bibliofilos Mexicanos, A.C., México.

SEBASTIÁN, Santiago (1992): "La emblemización del retrato de Carlos II por Carreño de Miranda", *Goya*, nº 226, pp. 194-199, Madrid.

TOUSSAINT, Manuel (1983): *Arte colonial en México*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, México.

TOVAR DE TERESA, Guillermo (1992): *Pintura y escultura en la Nueva España (1557-1649)*, Grupo Azabache, México.

VV.AA (1996): *El otro yo del rey: virreyes de la Nueva España, 1535-1821*, Museo Nacional de Historia, INAH, México.

VV.AA. (1994): *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*, Patronato del Museo Nacional de Arte, México, D.F.

VV.AA. (1999): *Los pinceles de la historia. El origen del Reino de la Nueva España*, Museo Nacional de Arte, México.