VISIONES DE UN IMPERIO EN FIESTA

Inmaculada Rodríguez Moya y Víctor Mínguez (Dirs.)



Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

Serie Leo Belgicus, 4

VISIONES DE UN IMPERIO EN FIESTA

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

VISIONES
DE UN IMPERIO EN FIESTA

Dirección a cargo de

Inmaculada Rodríguez Moya

Víctor Mínguez Cornelles

FUNDACIÓN
CARLOS
AMBERES

www.fcamberes.org

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

La Fundación Carlos de Amberes es una institución privada sin ánimo de lucro, inscrita en el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte con el número 109, que promueve programas y actividades en las áreas humanísticas y científicas, además de exposiciones, conciertos, conferencias y seminarios. Recibe aportaciones de la Fundación Ramón Areces y de sus Amigos.

El presente volumen ha sido publicado gracias a la ayuda AORG/2015/106 de la Generalitat Valenciana.



© Imagen de cubierta: Hieronymus Cock, *Cortège funèbre en l'honneur de Charles V à Bruxelles* (detalle), aguafuerte y grabado, 32 x 1150 cm. Institut National d'Histoire de l'Art, París

© Del texto: los autores y las autoras, 2016
© De las traducciones: los autores y las autoras, 2016
© De la edición: Fundación Carlos de Amberes, 2016

www.fcamberes.org

ISBN: 978-84-87369-82-7

DEPÓSITO LEGAL: M-17230-2016

IMPRIME: **CMYK***PRINT*, S.L.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

ÍNDICE

Prólogo. Un imperio iluminado por un sol y cien mil luminarias 9
Víctor Mínguez, Inmaculada Rodríguez (Universitat Jaume I)

Un imperio simbólico. Cuatro décadas de estudios sobre la escenificación de «La práctica del poder» 31
Víctor Mínguez (Universitat Jaume I)

Fiestas imperiales. Una reflexión historiográfica 61
Fernando Checa Cremades (Universidad Complutense de Madrid)

La esperanza de la monarquía.
Fiestas en el imperio hispánico por Felipe Próspero 93
Inmaculada Rodríguez (Universitat Jaume I)

Magnificencia y poder en los festejos caballerescos de la primera mitad del siglo xvi 121
Jesús F. Pascual Molina (Universidad de Valladolid)

Festejar a una imagen mariana y su envoltorio.
Las fiestas religiosas y cortesanas de la Capilla del Sagrario de Toledo en 1616, del evento a los textos 145
Cécile Vincent-Cassy (Université de Paris 13-Sorbonne Paris Cité / CNRS-CESOR)

La Orden del Toisón de Oro: historia, mitología, alegorías y símbolos para una decoración efímera de la corte de Maria Ana de Neoburgo (1690) .. 163
Teresa Zapata Fernández de la Hoz (Universidad de Alcalá)

La monarquía y el patrón de las Españas: imágenes de patrocinio regio y la ofrenda real al Apóstol Santiago 191
Miguel Taín (Brandenburgische Technische Universität Cottbus-Senftenberg y Universidade de Santiago de Compostela)

Rituale civici e cerimoniale di corte nella Napoli spagnola 223
Giovanni Muto (Università di Napoli Federico II)

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

Doni, largizioni e memoria della festa (1530-1558): un servizio d'altare di Valerio Belli e altri oggetti d'arte nelle cerimonie di accoglienza in onore di Carlo V 247
Walter Cupperi (Philipps-Universität Marburg)

La coronación de Vittorio Amedeo de Saboya en 1713. Acerca del ritual como pacto entre el príncipe y sus súbditos 269
Pablo González Tornel (Universitat Jaume I)

« Le feu sacré des vestales » : profane light for a Christian saint (Francis de Sales canonization, 1665) 293
Agnès Guiderdoni (Université Catholique de Louvain)

Una corte itinerante por tierras europeas 1629-1631. De Madrid a Viena con la infanta doña María, bajo la mirada de don Juan de Palafox 309
Ricardo Fernández Gracia (Universidad de Navarra)

Visiones del poder en un ambiente pastoril. La residencia estival de la Favorita como lugar festivo de los Habsburgo 339
Andrea Sommer-Mathis (Österreichische Akademie der Wissenschaften)

Espacios para una ciudad en fiesta: México y la Casa de Austria 359
Juan Chiva (Universitat Jaume I)

Lista de ilustraciones 385

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

PRÓLOGO
Un imperio iluminado por un sol y cien mil luminarias

Víctor Mínguez e Inmaculada Rodríguez Moya
Universitat Jaume I

«En mis dominios nunca se pone el Sol». Esta frase habitualmente atribuida al rey Felipe II de España, pero también adscrita a su padre, el emperador Carlos V, define muy bien las dimensiones planetarias de la entidad política que a ambos Habsburgo les tocó gobernar, ampliar y defender. Mientras los Reyes Católicos reinaron sobre Castilla, Aragón y algunas islas del Caribe, Carlos V incorporó a estos territorios inmensas posesiones en el Nuevo Mundo, además de reinos, principados y ciudades en Flandes, Alemania, Italia y África. Y Felipe II, aunque tuvo que renunciar a los territorios del Sacro Imperio, sumó a sus dominios heredados, el reino de Portugal, con su gran imperio colonial distribuido por tres continentes. A partir de 1580, de las dos rutas ibéricas oceánicas patrimonio del Rey Prudente, la índica conducía de Lisboa hasta Macao, mientras que la atlántica y pacífica, desde Sevilla hasta las Filipinas, convergiendo ambas a las puertas de Cipango y Catay. En menos de cien años una naciente Monarquía hispánica pasaba a estar en condiciones de poder reclamar con razones de peso el título de «monarquía universal». Es por ello que la frase que inicia este párrafo hizo fortuna en la corte hispana, en un momento precisamente en que la versión del cosmos experimentaba un cambio radical, aceptándose la forma esférica del planeta y el heliocentrismo del sistema solar, pues habían quedado derribados los principios del tradicional universo geocéntrico descrito por Ptolomeo en el siglo II d. C. y vigente hasta el Renacimiento: Nicolás Copérnico publicó *De Revolutionibus orbium caelestium libri VI* (Nuremberg, 1543); Johannes Kepler editó *Mysterium Cosmographicum* (Graz, 1597) y *Astronomia Nova* (Praga, 1609); y Galileo Galilei, *Sidereus nuncius magna* (Venecia, 1610) y *Dialogo dove ne i congressi di quattro giornate si discorre sopra i due massimi sistemi del mondo, tolemaico e copernicano* (Florencia, 1632). La nueva astronomía humanista permitió configurar a los artistas y escritores áulicos un universo simbólico con un imperio esférico iluminado por una sola estrella radiante, cuya luz siempre brillaba en una de las caras del mismo, o en Oriente o en Occidente, y en uno de sus hemisferios, o norte o sur.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

No es extraño, por tanto, que el Sol se incorporase tempranamente a la simbología imperial carolina y filipina. Como es sabido, ya en 1535, cuando Carlos V entró triunfante tras la campaña de Túnez en la ciudad siciliana de Messina, fue aclamado por vez primera con el mote *A solis ortu ad occasum* («Del orto al ocaso del Sol»).[1] Este lema había sido acuñado por el poeta romano Virgilio en alusión a las posesiones de Augusto extendidas a ambos extremos del Mediterráneo, por lo que, explícitamente, la población de Messina aclamaba a Carlos como un nuevo Octavio, estableciéndose entre el César y el emperador Habsburgo un nexo solar. Y aunque la divisa oficial de Carlos fue el *Plus Oultre* («Más allá») con las columnas hercúleas como motivo —composición diseñada en 1516 por el humanista milanés y médico del emperador Luigi Marliani, probablemente con motivo del decimoctavo capítulo de la Orden del Toisón de Oro reunido en la catedral de Santa Gúdula de Bruselas los días 25 al 28 de octubre de ese año—, el sueño erasmista que subyace en la misma[2] de establecer un Imperio Cristiano Universal extendido hacia Oriente, Tierra Santa, y África,[3] se vio complementado sin dificultad con las representaciones solares del emperador, pues ambas imágenes simbólicas, las columnas y el astro rey, coincidían en su discurso universalista: el *más allá* de las columnas de Hércules solo era superado en su ambición expansiva y dominadora por el Sol omnipresente. Las representaciones solares carolinas iniciaron de esta forma la construcción de la imagen astral de la Monarquía hispánica, más temprana aunque menos conocida actualmente que la más popular de la realeza francesa.[4] Pero el Sol era solo una de las imágenes emblemáticas de Carlos, y no, como hemos visto, la más importante. El primer rey hispánico plenamente solar, que hizo del astro diurno su emblema principal fue Felipe II. Y ello no es anecdótico: la imagen solar entroncaba con el proyecto político de este monarca. Cuando Carlos abdicó en Bruselas en 1555 y cedió la corona imperial a su hermano Fernando y la corona hispana a su hijo Felipe, los asesores del nuevo rey pusieron en valor el concepto *Monarchia Universalis*, ligada ahora a la rama hispana de la Casa de Austria, de la misma manera que en el siglo anterior Federico III y Maximiliano I habían patrimonializado el Sacro Imperio para los Habsburgo. El paso decisivo

---

[1] V. Saletta, «Il viaggio di Carlo V in Italia», *Studi meridionali*, IX (1976), pp. 322 y 323. Citado por G. Parker en P. Navascués y otros, *Carolvs V Imperator*, Barcelona, Lunwerg, 1999, p. 11.

[2] Como recuerda Krista de Jonge, el libro de Erasmo de Rotterdam, *Institutio Principis Christiani*, fue publicado precisamente este mismo año de 1516. K. de Jonge, «El emperador y las fiestas flamencas de su época (1515-1558)», en A. Morales (dir.), *La fiesta en la Europa de Carlos V*, Sevilla, Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, p. 50.

[3] Será P. Giovio, *Dialogo dell'Imprese Militari et Amorose*, Venecia, 1556, el que otorgue a la divisa carolina su significación geopolítica americana.

[4] V. Mínguez, *Los reyes solares. Iconografía astral de la Monarquía Hispánica*, Castellón, Universitat Jaume I, 2001.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

para la consolidación de la imagen solar de la Monarquía hispánica lo dieron los emblemistas italianos Giovanni Battista Pittoni y Girolamo Ruscelli, al proponer en sus respectivos repertorios de empresas la misma divisa solar para Felipe II. Ambos se inspiraron en una medalla realizada por Jacopo da Trezzo en 1555 para conmemorar probablemente la boda de Felipe II con María Tudor: esta mostraba en el anverso el busto armado del monarca y en el reverso a Apolo conduciendo su carro sobre el mar y entre dos costas, quizá representando el cruce del paso de Calais. En esta imagen metálica aparece ya por primera vez el mote *Iam illustrabit omnia* («Él iluminará todas las cosas»).[5] Muy pocos años después de la acuñación de la medalla, Pittoni representó esta divisa filipina en su obra *Imprese di diversi prencipi, dvchi, signori, e d'altri personaggi et hvomini letterati et illvstri* (Venecia, 1562, y posteriormente: 1566, 1568, 1578, 1583 y 1602), con idéntico mote y mostrando dentro de una hermosa cartela renacentista a Febo guiando su cuadriga sobre el mar; su cabeza coincide con un disco solar que lo ilumina todo, sobre él aparece una corona y han desaparecido las costas. Finalmente, Ruscelli recoge de nuevo esta iconografía apolínea en su libro *Le imprese illustri* (1566 y posteriormente: 1572 y 1584), asimismo como divisa de Felipe II.[6] Como explicó Sagrario López, el hecho de que la segunda edición de Pittoni (1566) no incluyese la divisa filipina y que Ruscelli, a diferencia de Pittoni, la glosara pormenorizadamente, puede explicar que se considere habitualmente a Ruscelli el verdadero creador y difusor de esta imagen política y habsbúrgica tan potente.[7]

Aunque, como hemos explicado, la imagen metafórica del imperio en el que no se ponía el Sol se explica desde referentes ideológicos, astronómicos y emblemáticos, nos permitimos en este prólogo un juego literario al suplantar fantasiosamente la luz solar del imperio por las cientos de miles de luminarias o luces ígneas que se encendían por las noches en las ciudades y villas que a lo largo de los cuatro continentes lo mantenían en una fiesta nocturna constante. Ciertamente, podría haber sido esta otra explicación plausible que justificase la idea de un imperio perenemente iluminado, pues la dimensión que alcanzaron las celebraciones públicas en la cultura

---

[5] F. Checa, *Felipe II, mecenas de las artes*, Madrid, Nerea, 1992, pp. 108 y 109.

[6] Fue J. Gállego el primero en reparar en la importancia iconográfica de esta divisa y así lo expuso en *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1984, p. 47. La divisa ha sido analizada detalladamente por P. A. Galera Andreu, «Un emblema solar para Felipe II», en *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1994, pp. 457-471.

[7] S. López Poza, «*Nec spe, nec metu* y otras empresas o divisas de Felipe II», en R. Zafra y J. J. Azanza (eds.), *Emblemática trascendente*, Pamplona, Sociedad Española de Emblemática y Universidad de Navarra, 2011, pp. 447-449.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

renacentista y barroca, y expresamente en la Monarquía hispánica, y la trascendencia que tuvieron las iluminaciones nocturnas y los fuegos de artificio en calles y plazas de las ciudades, e interiores de templos y palacios, fue sin duda espectacular, convertida incluso en seña de identidad de la misma. Todas las crónicas y relaciones festivas, y también la documentación archivística del interminable caudal de solemnidades ordinarias y extraordinarias, religiosas y políticas, que experimentaba cualquier ciudad y villa de imperio a lo largo de un año, nos hablan de las miles de luces de cera, en sus múltiples formas —velas, candelabros, arañas, lámparas, globos, etcétera— que inundaban catafalcos, altares, y demás estructuras y decoraciones efímeras, así como los áticos y fachadas de los edificios más notables de cada urbe, además de murallas, campanarios y torres de la misma, alcanzando en cada ocasión la iluminación un gasto formidable. También nos relatan con extraordinario detallismo las complejísimas estructuras efímeras construidas para arder apoteósicamente en estos festejos, con una rica iconografía y con una secuencia de ignición llena de ritmo y sentido simbólico, digna de una representación operística.

La noche convertida en día es uno de los tópicos más repetidos en las crónicas de las festividades barrocas, por razones fácilmente comprensibles: en las ciudades preindustriales carentes de iluminación de gas o eléctrica no existía una visión nocturna de las mismas, por lo que la imagen que de ellas proporcionaban decenas de miles de luces temblorosas repartidas generosamente por calles, plazas y edificios debía producir, sin duda, un efecto fantástico entre los que las contemplaban con motivo de celebraciones. Además, las sombras de la noche ocultaban las imperfecciones y carencias de las arquitecturas y decoraciones festivas, y las velas y antorchas eran mucho más complacientes con ellas que la deslumbrante e implacable luz solar, lo que aumentaba favorablemente el efecto de la metamorfosis urbana que propiciaba la fiesta. Si a ello sumamos la espectacularidad de los fuegos artificiales y su atronador soniquete de bombas, girándolas, cohetes, etcétera, nos podemos hacer una idea de la catarsis colectiva producida por la cegadora luz y el ensordecedor ruido en el que se sumían las calles y plazas de las ciudades de la Monarquía hispánica con motivo de un festejo.

Aunque las estampas que decoran las relaciones festivas recogen en ocasiones las luminarias, su carácter monocromo impide apreciar la espectacularidad ígnea de las mismas. Pero algunas pinturas y acuarelas en la documentación de archivo sí que nos permiten contemplar la fiesta nocturna en las ciudades del imperio español, bien en forma de iluminación nocturna, bien en forma de monumental arquitectura ígnea. Así, por ejemplo, en el lienzo anónimo, *Largo di Palazzo en ocasión de la visita del cardenal Filomarino* (h. 1650, Museo Nacional Cartuja de San Martín, Nápoles) (fig. 1), podemos contemplar la espléndida fachada del Palazzo Reale de Nápoles

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados



Fig. 1. Anónimo, *Largo di Palazzo en ocasión de la visita del cardenal Filomarino*, h. 1650, Nápoles, Museo Nacional Cartuja de San Martín

totalmente iluminada en la recepción nocturna al cardenal, de tal modo que casi parece de día. Los alabarderos preceden la silla de manos del cardenal, mientras los carruajes y el público napolitano se sitúan frente al edificio, admirados del despliegue festivo.

También en los virreinatos americanos encontramos algunos ejemplos de iluminaciones nocturnas con motivo de alguna festividad. El lienzo anónimo *Procesión de viernes santo en Lima* (h. 1660-65, óleo sobre lienzo, Cofradía de la Soledad, Iglesia de San Francisco, Lima) (fig. 2), ofrece una imagen en friso de una bien ordenada ciudad que portando sus hachas procesionan las devociones de la Monarquía hispánica, iluminando las fachadas de la ciudad y hasta las nubes del cielo, dotando de un aura mística y serena a la representación de los súbditos americanos.

Cristóbal de Villalpando eligió en su vista de la *Plaza Mayor de México*, de finales del siglo XVII (Corsham Court, Bath), una imagen nocturna del corazón de la ciudad de México (fig. 3). El lienzo perteneció al virrey conde de Galve, y aunque se ha datado tradicionalmente en el seiscientos, es más probable que sea de principios del

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados



Fig. 2. Anónimo, *Procesión de viernes santo en Lima*, h. 1660-1665, óleo sobre lienzo, Lima, Cofradía de la Soledad, Iglesia de San Francisco



Fig. 3. Cristóbal de Villalpando, *Plaza Mayor de México*, finales del siglo XVII, Bath, Corsham Court

siglo XVIII, si tenemos en cuenta el estado de la reconstrucción del Palacio Virreinal tras el incendio de 1692. La presencia de un rico carruaje tirado por seis caballos en la esquina inferior izquierda nos hace pensar que se trata de alguna velada especial, pues podría tratarse del virrey regresando al palacio. El zócalo queda iluminado en esta vista por las luces de los puestos del mercado.[8]

[8] V. Mínguez, P. González e I. Rodríguez, *La fiesta barroca. El Reino de Valencia (1599-1802)*, Castellón, Universitat Jaume I, Consejo Social, 2012, p. 384.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

Las luminarias también servían para permitir una mejor visión de los adornos festivos presentes en la arquitectura urbana. El dibujo anónimo a la aguada policromado del Archivo de la Catedral de Valencia *Luminarias a la Lonja de los Canónigos por la visita de la Familia Real* nos permite comprobar como las luces iluminaban las esculturas, trofeos y jarrones que perlaron la clasicista lonja catedralicia durante la visita en 1802 de la familia real.

Pero si las hachas y los vasos con luces ofrecían una imagen fantasmagórica de la ciudad, los fuegos artificiales brindaban un momento mágico de exaltación festiva. Los fuegos artificiales se introducen en la fiesta renacentista a partir del siglo XV. Desde 1481 tenemos constancia de la famosa *Girandola* del Castel Sant'Angelo realizada con motivo de la coronación del papa Sixto IV, y que se siguió celebrando en ocasión de otras coronaciones papales o de alguna fiesta mayor. Todavía hoy en día forma parte de los espectáculos de la ciudad de Roma, si bien ya con un carácter netamente turístico y unos fuegos mucho más convencionales. Pero en el pasado no fue así en la fiesta barroca en general, cuyos hitos eran la ocasión perfecta para construir magníficas arquitecturas efímeras —no solo castillos— que reproducían edificios, escenas, personajes o animales procedentes de la mitología o del relato histórico, y que otorgaban al evento un carácter erudito y un gran interés artístico. Los mejores artistas italianos del Renacimiento y del Barroco fueron creadores de estas máquinas ígneas: Pietro da Cortona, Carlo Rainaldi, Giovanni Paolo, Filippo Schor, Andrea Pozzo y Bernini, entre otros.[9] Hasta tal punto tuvieron relevancia en el mundo festivo que sus secretos eran celosamente guardados, y publicaciones como la *Pyrothecnie* de Appier Hanzelet (1630) o la de Babington (1635) prometían desvelarlos.[10] Afortunadamente, o quizá por su propia espectacularidad y enorme gasto, los monarcas europeos sí se encargaron de dejar constancia grabada de muchos de estas máquinas, en un alarde de ostentación sin precedentes. Verdaderas colecciones de festejos ígneos se imprimen por toda Europa, mostrando con detalle la variedad de formas en que la pólvora se quemaba, y no solo nos referimos a las construcciones efímeras, sino también al detallismo en la representación de ruedas, carretas, cohetes, bombas, etcétera. Las relaciones festivas y la documentación se explayan, además, en explicar la secuencia ígnea, programada como si de una partitura musical se tratara, y en narrar el pasmo del público asistente, cuyos ojos quedaban cegados ante el despliegue de colores y luces.

---

[9] *La Sicilia e i Fuochi di Gioja. Spettacoli pirotecnici nella festa siciliana dal '500 all'800*, Palermo, Biblioteca Comunale, 1996, p. 19.

[10] K. Salatino, *Incendiary Art: The Representation of Fireworks in Early Modern Europe*, Los Angeles, The Getty Research Institute, 1997.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

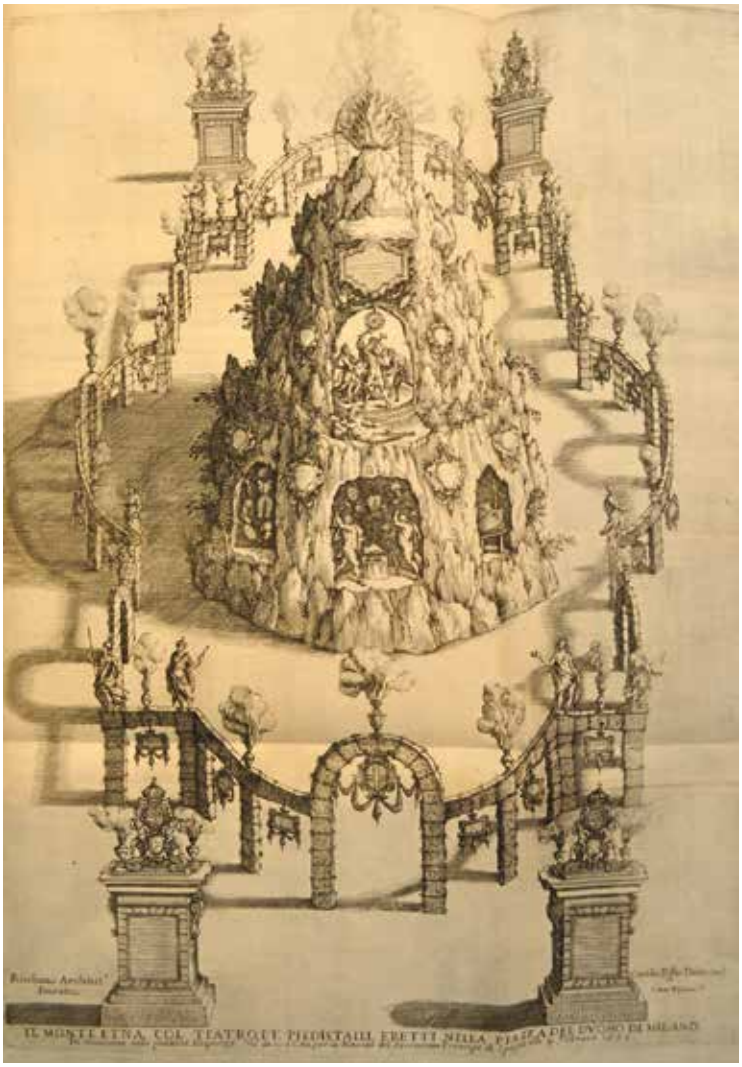


Fig. 4. Monte Etna, *Racconto delle publiche allegrezze fatte dalla citta di Milano alli IV. Febraro* MDCXXX *Per la felice Nascita del Sereniss. Primogenito di Spagna Baldasar Carlo Dominico*, Milán, Melchior Malatesta, 1630

En la Italia española encontramos numerosos ejemplos de festividades que implicaron espectaculares fuegos de artificio. Por ejemplo, el más temprano son los construidos para la entrada de Carlos V en Messina tras la batalla de Túnez. Tuvieron forma de fortaleza que imitaba la ciudad y que en determinado momento ardían en llamas por el ataque de un águila bicéfala, y fueron incendiados nada menos que den-

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

tro de la iglesia. Otros ejemplos notables son las máquinas de fuegos construidas en la ciudad de Milán, en 1630 con motivo del nacimiento del príncipe Baltasar Carlos y en 1657 por el de su hermano Felipe Próspero. Para la primera ocasión se levantó el monte Etna en la plaza del Duomo, otro tópico arquitectónico de este tipo de espectáculos, rodeado de una arquería rústica con figuras de las provincias dominadas por Felipe IV y de cuatro pedestales con las armas españolas y de la ciudad, diseñado por Girolamo Torciliani (fig. 4).[11] Monte y arquería estaban repletos de fuegos artificiales: voladores, cometas, girándolas, etcétera, que iluminaron la noche del 4 de febrero la plaza en una sucesión de estallidos luminosos y sonoros. Para el segundo de los natalicios también Milán y Piacenza construyeron máquinas ígneas, en esta ocasión teniendo como motivo a Apolo, las musas y el Monte Parnaso, como se verá en un capítulo de este volumen, al que remitimos.

El gran artífice de este tipo de espectáculos fue el arquitecto siciliano Paolo Amato, responsable de máquinas sublimes, como la ciudad fortificada de Troya, construida en la plaza del Real Palacio de Palermo para la fiesta de Santa Rosalía de 1686 y la ciudad de Babilonia levantada en 1710. También Filippo Juvarra levantó en Messina un gran teatro, articulado en dos galerías convergentes en un edificio hexagonal, en honor a la coronación de Felipe V en 1701. Pero fue en el siglo XVIII cuando los festejos ígneos alcanzaron su esplendor en Italia, con magníficos ejemplos en la tradicional fiesta de la «*Chinea*», o los fuegos construidos para las bodas de Carlos de Borbón y María Amalia de Sajonia, con la colaboración de Federico Fuga y Michele de Sorello. Andrea Palma continuaría en este siglo la tradición de Amato en Palermo, construyendo fuegos artificiales en forma de pirámides, acompañadas de otras estructuras más pequeñas a su alrededor que dotaban de una gran armonía al espectáculo ígneo. Más renovador fue su propio tío, Nicolò Palma, que modernizó las estructuras y utilizó referentes de la Antigüedad de manera más sistemática, como el Artemisión en la plaza del Palacio construido para la proclamación de Carlos III de Borbón como monarca de Nápoles y Sicilia.[12]

Desde Italia, el espectáculo se difundirá a otros territorios como Flandes, Francia, España y el imperio austríaco. En los Países Bajos y Alemania fue muy frecuente encontrar la clásica disposición en forma de fortaleza de estas estructuras que recordaban las contiendas militares y que solían tener una forma piramidal o vertical

---

[11] *Racconto delle publiche allegrezze fatte dalla citta di Milano alli IV. Febraro MDCXXX Per la felice Nascita del Sereniss. Primogenito di Spagna Baldasar Carlo Dominico*, Milán, Melchior Malatesta, 1630.

[12] Pietro La Placa, *La Reggia in Trionfo per l'acclamazione, e coronazione della Sacra Real Maestà di Carlo infante di Spagna, Re di Sicilia, Napoli, e Gerusalmme...,* Palermo, nella Regia Stamperia d'Antonino Epiro, 1736. Sobre esta festividad véase: V. Mínguez y P. González Tornel, «La Coronación de Carlos de Borbón en Palermo y 'Gli splendori della magnificenza'», *Reales Sitios*,188 (2011), pp. 50-67.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

para facilitar el sentido ascensional del espectáculo. Pero también fue frecuente encontrar formas de montaña, edificios escalonados, pirámides, obeliscos y gigantes, vinculando la construcción con la arquitectura maravillosa de la Antigüedad.[13] Podemos citar varios ejemplos significativos de entradas triunfales en ciudades de los Países Bajos donde los fuegos fueron espectaculares, como comprobamos en los magníficos grabados que se han conservado. En 1582 Francisco de Francia, duque de Anjou y nombrado «duque de Bravante» gracias a las estrategias de Guillermo de Orange contra Felipe II, realiza su entrada triunfal en la ciudad de Amberes. La ciudad organizó un magnífico despliegue festivo, incluyendo el tradicional gigante que la urbe solía construir para estas ocasiones, así como carros triunfales y *tableaux vivants.* El culmen de la fiesta llegaba con el recibimiento del nuevo gobernante en la *Grand Place*, iluminada con cientos de antorchas y con seis estructuras piramidales en uno de sus extremos que cobijaban toneles de los que emanaban llamas en el momento cumbre, cuando las tropas del francés y la ciudad rendían pleitesía al recién entronizado duque.[14] Los maravillosos grabados que reproducen el festejo son obra de Hans Vredeman de Vries, P. Fuhring y J. Luijten, y el volumen fue publicado por el propio Plantin (fig. 5). El 18 de julio de 1594 la ciudad fue testigo de otra entrada triunfal, en esta ocasión ya de un gobernante de la dinastía Habsburgo, Ernesto de Amberes, siendo recogida un año después en otra estupenda edición plantiniana, escrita por Jan Boghe (o Boch), la *Descriptio publica gratulationis spectaculorum & ludorum, in adventu Serenissimi Principis Archiducis Austria.*[15] El volumen cuenta con grabados atribuidos a Petrus van der Borcht y con una escena de la plaza de la ciudad iluminada por las antorchas, mientras cuatro grandes pirámides de fuegos de artificio atraen la admiración del público asistente. Especialmente el águila bicéfala y el dragón ígneos que remataban dos de ellas y que redundaban en el dominio Habsburgo del ducado, mientras los cohetes iluminaban al fondo el cielo de Amberes. Todavía en 1599 una entrada triunfal nos permite comprobar cómo el cuadrilátero de la urbe conseguía un grado más de espectacularidad. Ese año, los archiduques Alberto e Isabel, recién nombrados gobernadores de los Países Bajos, hacen su ingreso en la

---

[13] I. Rodríguez Moya y V. Mínguez, *The Seven Ancient Wonders in the Early Modern World*, Routledge, 2016, en prensa.

[14] Pierre Loyseleur y Hans Vredeman de Vries, *La Joyeuse & magnifique entrée de Monseigneur Françoys de France: fils de France, et frère unicque du Roy, par la grace de Dieu, Duc de Bravant, d'Anjou, Alencon, Berri, etc. en sa tres-renommée ville d'Anvers*, Amberes, Christophle Plantin, 1582.

[15] *Descriptio publicae gratvlationis, spectacvlorvm et lvdorvm, in adventu sereniss. Principis Ernesti Archiducis Austriae, Dvcis Bvrgundiae, Comitis habsp. Aurei velleris eqvitis, Belgicis provinciis a regia Mate. Cathol. praefecti, an. M. D.XCIIII. XVIII kal. Iulias aliisque diebus Antverpiae editorum... Omnia a Ioanne Bochio S.P.Q.A. a secretis conscripta*, Antverpiae, ex officina Plantiniana, M.D.XCV. (1595), p. 108.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

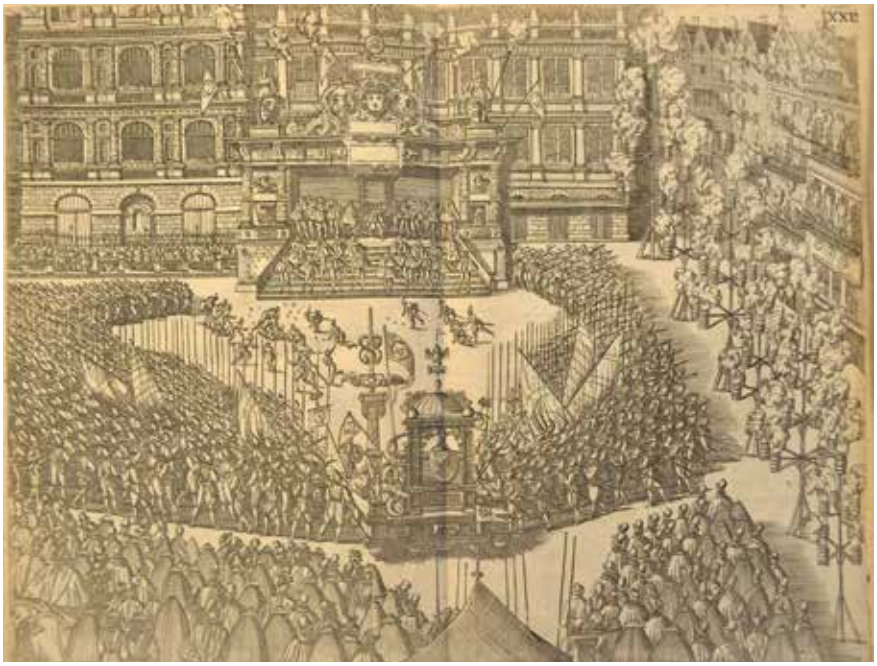


Fig. 5. Pierre Loyseleur y Hans Vredeman de Vries, *La Joyeuse & magnifique entrée de Monseigneur Françoys de France: fils de France, et frère unicque du Roy, par la grace de Dieu, Duc de Bravant, d'Anjou, Alencon, Berri, etc. en sa tres-renommée ville d'Anvers*, Amberes, Christophle Plantin, 1582

ciudad. La relación festiva fue escrita también por Jan Boghe (o Boch) en *Historia narratio profectionis et inaugurationis serenissimorum belgii principvm Alberti et Isabellae Austriae archidvcum*.[16] Los fastuosos grabados muestran los eruditos arcos de triunfo, algunos de ellos iluminados en la noche por esas pirámides de toneles ígneos o de innumerables antorchas. Los fuegos artificiales en la *Grand Place* son muy semejantes a los de las anteriores ocasiones, si bien ahora una de las estructuras está rematada por San Jorge y el águila bicéfala, y la otra, por una figura alada dominando a un dragón de siete cabezas, mientras dos alabarderos sostiene las armas de España (fig. 6). Sin duda, la iconografía de los fuegos aludía a la futura victoria de España sobre los rebeldes holandeses.

[16] Jan Boghe (o Boch), *Historia narratio profectionis et inavgvrationis serenissimorvm belggi principvm Albert et Isabellae, Avstriae Archidvcum. Et orum optatissimi inBelgium Aduentus, rerumque gestarum et momaribilium, Gratulationum, Apparatuum, et Spectaculorum in ipsorum susceptione et* INAVGVRATIONE *hactenus editorum accurate Descriptio*, Antverpiae, Ex Officina Plantiniana, Apud Ioannem Moretu, 1602.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados



Fig. 6. Jan Boghe (o Boch), *Historia narratio profectionis et inavgvrationis serenissimorvm belggi principvm Albert et Isabellae, Avstriae Archidvcum. Et orum optatissimi in Belgium Aduentus, rerumque gestarum et momaribilium, Gratulationum, Apparatuum, et Spectaculorum in ipsorum susceptione et* INAVGVRATIONE *hactenus editorum accurate Descriptio*, Antverpiae, Ex Officina Plantiniana, Apud Ioannem Moretu, 1602

También la ciudad de Gante recibió a sus gobernantes españoles con espectaculares festejos y fuegos artificiales. En 1636 hizo su entrada triunfal el cardenal infante don Fernando, también nombrado «gobernador de los Países Bajos».[17] La relación festiva contiene grabados con retratos, los arcos de triunfo levantados para la ocasión y la reproducción de los lienzos diseñados por Caspar de Crayer, seguidor de Rubens. El último grabado plasmaba una magnífica vista de la plaza de la ciudad con un monte incendiado en llamas, un dragón escupiendo fuego y altísimos cohetes lanzados desde la torre de la iglesia, mientras el cardenal los admira desde el balcón del ayuntamiento. La leyenda que acompaña al grabado («Surgere quae rutilo spectas incendia coelo Fernandi succendit amor») no deja lugar a dudas de la importancia de los fuegos de artificio como muestra de amor de la ciudad al gobernante que los contemplaba (fig. 7).

[17] Guiglielmus Becanus, *Serenissimi principis Ferdinandi hispaniarum infantis S.R.E. Cardinalis triumphalis introitus in Flandriae Metropolim Ganduum*, Amberes, Ionnis Meursi, 1636.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados



Fig. 7. Guiglielmus Becanus, *Serenissimi principis Ferdinandi hispaniarum infantis S.R.E. Cardinalis triumphalis introitus in Flandriae Metropolim Ganduum*, Amberes, Ionnis Meursi, 1636

En el imperio austríaco los fuegos artificiales son aún más espectaculares y cobran una gran importancia en los festejos áulicos. Las estructuras únicas dan paso en las ciudades del imperio a complejas composiciones arquitectónicas en perspectiva, que como en una ópera despliegan una rica escenografía, desarrollan un enrevesado argumento y se teatralizan en una secuencia de actos, que finalizan en un estallido de luz donde confluye toda la narración. Tanta importancia adquirieron, que los gobernantes alemanes se afanaron en publicar repertorios testimoniales de estos festejos. En 1685 un volumen recogió los organizados por Maximiliano Emmanuel en Baviera y en 1730, otro los fuegos artificiales realizados en Hamburgo e inventados por Thomas Lediard entre 1724 y 1728. En 1677 uno de los festejos cumbres fue con motivo de la boda de Leopoldo y Eleonora Magdalena Teresa en Viena (fig. 8).[18] Más interesante nos resultan los festejos de 1666 con motivo de la boda en la misma

[18] Tobias Sadeler, *Die Fackel des Prometheus: künstliches Lust-Feuer, als beede kayserliche Mayestätten Leopold und Eleonora Magdalena Theresia, nach dero zu Passau gehaltenem hochzeitlichen Beylager zu Wienn eingezogen, vor dem Burg-Thor gehalten*, Viena, Johann Christoph Cosmerovio, 1677.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados



Fig. 8. Tobias Sadeler, *Die Fackel des Prometheus: künstliches Lust-Feuer, als beede kayserliche Mayestätten Leopold und Eleonora Magdalena Theresia, nach dero zu Passau gehaltenem hochzeitlichen Beylager zu Wienn eingezogen, vor dem Burg-Thor gehalten*, Viena, Johann Christoph Cosmerovio, 1677

ciudad de Leopoldo I y Margarita Teresa, infanta de España e hija de Felipe IV. La relación festiva publicada en Viena muestra los fuegos artificiales que se prendieron en el foso de Viena y sobre los bastiones situados frente al palacio imperial.[19] La organización de los fuegos fue muy compleja, con varios escenarios que se iluminaban en diferentes momentos, hasta la apoteosis final.[20] Desde las vistas diurnas hasta el momento cumbre, las famosas letras «AEIOU», que manifestaban la importancia de los matrimonios políticos dentro de la Casa de Austria, el templo de Himeneo, Hércules, los montes Etna y Parnaso, Mercurio, el dios Himeneo, desplegaron un argumento en el que el anillo nupcial condensaba la alegría de ambas familias por su unión (fig. 9). La relación, no obstante, no reflejó la realidad, pues la humedad

[19] *Von Himmeln entzündete und Durch allgemeinen Zuruff der Erde sich Himmelwerts erschvingende Frolockungs-Flammen zu Höchstfeyerlichster Begängnüss des Hochzeitlichen Beylagers,* Viena, 1668. Una breve referencia sobre estos fuegos en: A. Sommer-Mathis, «Teatro de la gloria austríaca. Fiestas en Austria y los Países Bajos» en *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*, Madrid, Real Alcázar de Sevilla, 2003, pp. 61-63.

[20] I. Rodríguez y V. Mínguez, *Himeneo en la Corte*, Madrid, CSIC, 2014.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados



Fig. 9. *Von Himmeln entzündete und Durch allgemeinen Zuruff der Erde sich Himmelwerts erschvingende Frolockungs-Flammen zu Höchstfeyerlichster Begängnüss des Hochzeitlichen Beylagers*, Viena, 1668

impidió que los fuegos tuvieran la brillantez esperada, y no que hubiesen heridos y muertos.[21]

La noche del 18 de noviembre 1741 el conde de Montijo, embajador extraordinario y plenipontenciario de Felipe V organizó un magnífico espectáculo de fuegos artificiales en Frakfurt am Main, en el propio río. Conmemoraba así la víspera del día de Santa Isabel, onomástica de la reina. Tritones, nereidas, delfines y caracolas de las que salían cohetes plagaron las aguas. Sobre las mismas se había construido una plataforma, en cuyo centro se situaba una arquitectura clasicista flanqueada por sendas garitas, donde un grupo de músicos amenizaba la velada. La estructura estaba adornada con esculturas de dioses y dos emblemas astrológicos, las armas reales y un león. De su cubierta, de los laterales de la plataforma y hasta del propio río, cohetes, palmeras y bombas ascendían al nocturno cielo iluminándolo con su estallido. El ingeniero Uffenbach, teniente de artillería, había sido su inventor y el grabado que plasma la escena es una preciosa visión lunar (fig. 10).

[21] Sommer-Mathis, *op. cit.* (nota 19), p. 62.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

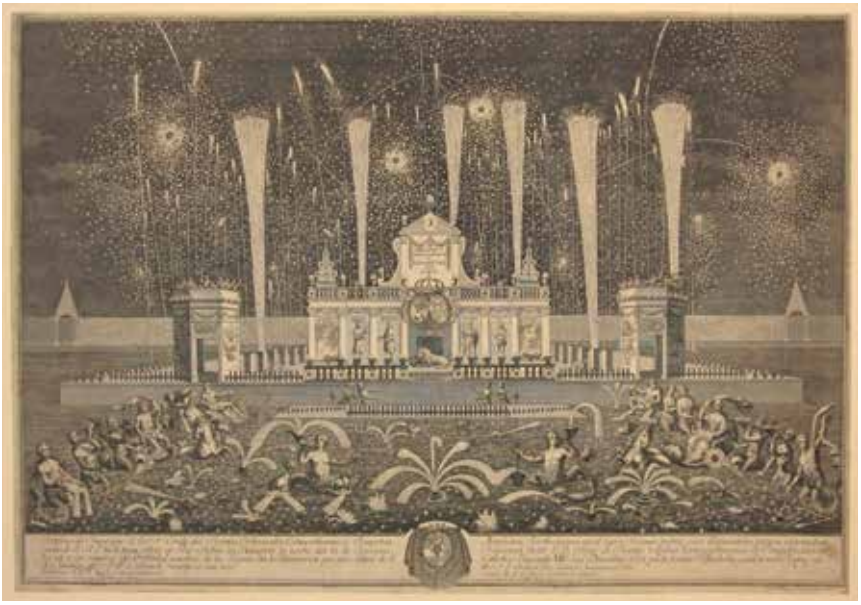


Fig. 10. Fuegos artificiales en Frankfurt am Main encargados por el conde de Montijo con motivo de la víspera de Santa Isabel, 1741

Las estampas francesas que recogen fuegos de artificio suelen ser también nocturnas. Muchas de ellas conmemoraron acontecimientos que festejaban la unión entre la Monarquía hispánica y la corona francesa. Citemos tan solo un ejemplo. El 25 de octubre de 1739 el infante Felipe, hijo de Felipe V y futuro duque de Parma, contrajo matrimonio con Luisa Isabel de Francia, hija de Luis XV. Para la ocasión los impresores franceses ejecutaron y vendieron una serie de estampas que recogían las magníficas estructuras efímeras y los fuegos de artificio organizados en el Palacio de Versalles (fig. 11) y en París. Por ejemplo, el embajador español organizó en el Sena unos fuegos en forma de montaña (fig. 12). También se compuso en 1740 un magnífico álbum de doce acuarelas diseñadas por Sallery y Blondel que fueron enviadas desde la corte francesa a España como testimonio del festejo (Biblioteca Nacional de España).[22] Todas muestran la iluminación de las estructuras construidas, pero quizá la más impresionante plasma una visión nocturna de los fuegos de artificio contemplados desde el Pont Royal, donde las barcazas con farolillos, los dragones, fuentes de fuego, molinillos y unos magníficos fuegos de artificio con el templo de Himeneo al fondo, convierten el río en una acuosa y especular plataforma de luz (fig. 13).

[22] Rodríguez y Mínguez, *op. cit.* (nota 20).

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

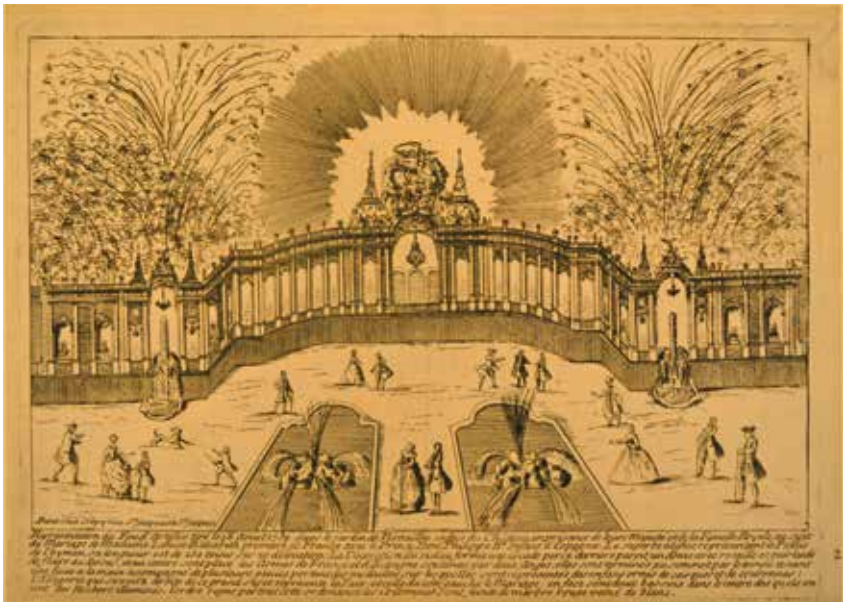


Fig. 11. Fuegos artificiales en Versalles con motivo del matrimonio entre el infante Felipe de España y *Madame de France*



Fig. 12. Fuegos artificiales en el río Sena encargados por el embajador español con motivo del matrimonio entre el infante Felipe de España y *Madame de France*

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

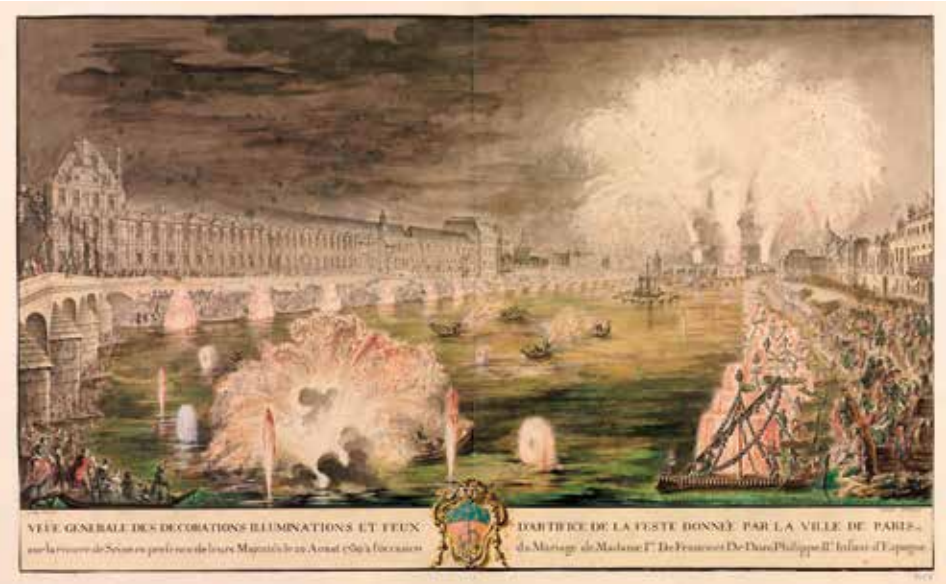


Fig. 13. Fuegos sobre el río Sena con motivo del matrimonio entre el infante Felipe de España y *Madame de France*

Volviendo a la Monarquía hispánica y a la península, con motivo de la entrada en público de Carlos III se organizaron en Madrid unos magníficos festejos. El diseño de los adornos, arcos efímeros, galería, etcétera, correspondió al arquitecto y académico Ventura Rodríguez. También fue el encargado de diseñar las trescientas cornucopias que adornaban las vallas de la carrera procesional para la entrada triunfal que sirvieron para alojar las luminarias que convertirían el recorrido en un río de luz en la oscura noche madrileña. Pero aún más espectacular fueron los fuegos artificiales diseñados para la ocasión, que corrieron a cargo del famoso pirotécnico de Alcalá de Henares José de Vargas Torija y del también pirotécnico José Zamora.[23] Este se encargó de diseñar un castillo de fuegos en forma de fortaleza con dos torreones en sus laterales, una arquería de cinco vanos y un remate de forma mixtilínea, con fantasiosas columnas, soles y leones, que alojaban al dios Zeus sobre su águila. El castillo estaba rodeado de un foso donde se contemplaba el carro de Neptuno, en el que navegaban barcos, animales marinos y Cupido sobre un delfín. Toda la estructura estaba repleta de fuegos artificiales: doscientas cincuenta docenas de voladores. Un centenar más de voladores incendiaron la siguiente estructura, a cargo de Torija, y que consistió en

[23] Archivo de la Villa de Madrid (AVM), exp. 2-74-1, entrada en público de Carlos III, 1760.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

un precioso jardín formado por un pabellón retranqueado y una exedra, que estaba culminado por las columnas y los orbes del Plus Ultra, un león coronado y pirámides de fuegos artificiales. El jardín contaba además con una fuente y numerosas macetas y vegetación, que configuraban un fresco y florido vergel. Pero de las tres estructuras artificiales, la última fue la más impresionante. Había sido construida por Torija, por Manuel García Alozen y por José Patiño. El castillo de fuegos reproducía la Mole Adriana y contaba también con trescientas docenas de voladores. Sin duda aludía a la *Girandola*, como símbolo del inicio de su reinado. El dibujo coloreado diseñado por los artificieros españoles muestra precisamente un simulacro del río Tíber, incluyendo el Ponte Elio, cuya perspectiva central nos permite contemplar el castillo y las fortificaciones renacentistas en un diseño tosco pero no carente de gracia. De la cúspide del edificio y de los lados de las fortificaciones, cinco grandes voladores desparraman sus lágrimas de fuego (fig. 14).

En 1789 tendría lugar la jura de Carlos IV en la ciudad de Valencia. Conservamos una preciosa y enorme imagen del castillo de fuegos artificiales proyectado para la ocasión en la plaza de Santo Domingo.[24] Se trata de una acuarela en la que aparecen

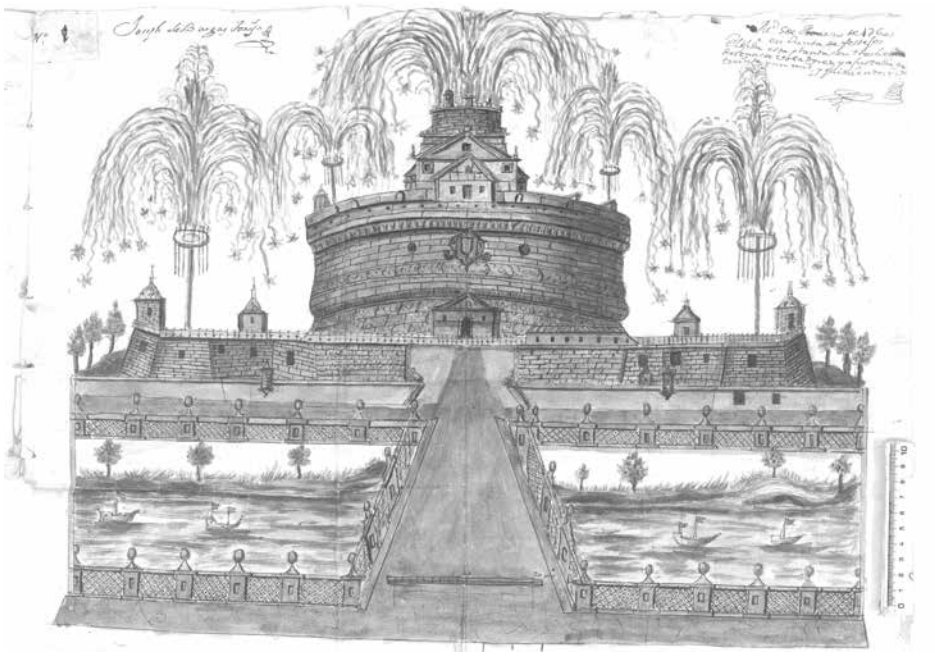


Fig. 14. Castel San'Angelo, José Vargar Torija, Manuel García Alozen, José Patiño, Jura de Carlos IV en Madrid, Archivo de la Villa de Madrid

[24] Archivo Municipal de Valencia (AMV), Libro de instrumentos d-166 (1789), fol. 61r.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

las divisas del monarca (orbes con columnas de Hércules y sol coronado) y destaca la presencia de un gigantesco escudo de la ciudad coronando toda la estructura, sobre la cúpula del pequeño templete que cobija la figura ecuestre del monarca (fig. 15). Sabemos que fue obra del pirotécnico y pintor Domingo Aguilar y de Mariano Babiloni. Los artífices proponían además toda una composición de bombardas, baterías, ruedas alicantinas, bolotes de luces, troneras, cañonazos, cohetes, cañas, que durante una hora encenderían la noche, e iluminaciones «desde las primeras oraciones hasta la hora de los fuegos», como símbolo de que ni la noche apagaba el amor hacia el monarca. Un lema resumía esta concepción de los valencianos:

> Mi fuego dura una hora,
> mas la llama de Amor fino,
> que a su Rey tiene Valencia,
> no la apagan los Siglos.

Estas imágenes nocturnas de un imperio festivo nos sirven para introducir los estudios recogidos en este volumen, escritos por prestigiosos especialistas en la cultura festiva del Renacimiento y del Barroco, especialmente en los territorios de la Monarquía hispánica. De su mano recorremos las celebraciones en la Corte, en los reinos peninsulares, en las posesiones europeas, en ciudades aliadas como Viena, en los dominios americanos e incluso en enclaves asiáticos. Su lectura conjunta nos permite calibrar la intensidad de la fiesta pública como creación artística y propagandística al servicio de una monarquía que pretendió ser planetaria. Todas estas ponencias fueron presentadas en el V Simposio Internacional *«Iconografía y Forma»: Visiones de un Imperio en Fiesta*, celebrado en la Universitat Jaume I los días 23, 24 y 25 de septiembre de 2015. El congreso, dirigido por los editores de este volumen, fue posible gracias al trabajo incesante de su secretario, Juan Chiva, y a la eficacia y profesionalidad de un grupo de becarios y colaboradores que constituyen parte de la actual cantera del grupo de investigación Iconografía e Historia del Arte, organizador del Simposio: Eva Calvo Cabezas, Victoria Bosch, Cristina Igual Castelló, Teresa Llàcer Viel, Oskar Rojewski y Ana María Morant. Esta última nos ha ayudado asimismo en la preparación editorial de los textos. El comité científico del simposio, formado por Alfredo J. Morales, Fernando Checa, Jaime Cuadriello, José Miguel Morales Folguera, Kosme de Barañano, Miguel Ángel Castillo Oreja, Miguel Ángel Zalama, Rafael López Guzmán y Wifredo Rincón, avaló la calidad del mismo. Fue patrocinado por la Generalitat Valenciana AORG/2015/106), el Comité Español de Historia del Arte, y la Facultad de Ciencias Humanas y Sociales de la Universitat Jaume I. Finalmente, la Fundación Carlos de Amberes ha tenido la gentileza de incluir la publicación del libro en su prestigioso catálogo editorial.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados



Fig. 15. Fuegos artificiales, Domingo Aguilar, Mariano Babiloni, Jura de Carlos IV en Valencia, Archivo Municipal de Valencia

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

UN IMPERIO SIMBÓLICO
Cuatro décadas de estudios sobre la escenificación de «La práctica del poder»

Víctor Mínguez
Universitat Jaume I

El descubrimiento y la conquista de América convirtieron al imperio de Carlos V en el primer imperio transoceánico de la historia, lo que evidentemente implicó desde su inicio unas dificultades enormes en el control efectivo del territorio. Ningún imperio anterior, ni asiático ni occidental, se había construido jamás sobre las orillas de dos océanos. Los imperios romano, bizantino o germánico podían recorrerse en toda su extensión a pie, a caballo o en carro; cruzar el imperio carolino exigía, en cambio, un viaje de varios meses en frágiles navíos que aún tardarían mucho tiempo en alcanzar la perfección en la navegación a vela que la ciencia náutica desarrolló ya en el siglo XVIII. Y este imperio carolino atlántico se convirtió en un imperio universal cuando el hijo del emperador, Felipe II, tras la muerte sin descendencia del rey de Portugal Sebastiân I de Avis el 4 de agosto de 1578 en la batalla de Alcazarquivir, unificó los dos reinos peninsulares y sus respectivos imperios coloniales, permaneciendo juntos bajo una única dinastía durante sesenta años —entre 1580 y 1640. El imperio ibérico resultante alcanzó la categoría de imperio planetario: si los sucesivos tratados de Alcáçovas —4 de septiembre de 1479—, Tordesillas —7 de junio de 1494— y Zaragoza —22 de abril de 1529— habían servido para pactar los límites de la expansión de castellanos y portugueses a través de los océanos, con la unión de los dos reinos se constituyó el imperio universal anhelado por los Habsburgo, un imperio cuyas posesiones en cuatro continentes estaban separadas por tres inmensos océanos.

El imperio habsbúrgico universal —gravemente dañado con la pérdida de los dominios portugueses en 1640— concluyó con la muerte de Carlos II en 1700. Tan solo cuatro años antes Francisco Aefferden había editado en Amberes, en la imprenta de Juan Duren, un mapamundi que retrata perfectamente el carácter simbólico de este imperio agónico: *Atlas abreviado o compendiosa geografía del mundo antiguo y nuevo*. Se trata de una excelente recreación cartográfica del imperio cristiano universal

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

que los Habsburgo hispanos llevaban siglo y medio intentando construir, y que había descrito con precisión el fraile agustino del Perú fray Baltasar Campuzano y Sotomayor en su obra *Planeta Catholico sobre el Psalmo 18 a la Majestad de Filipe IIII* (Madrid, 1646). Un imperio que desde Europa se extendía por costas y archipiélagos de África y de Asia, pero que tenía en el continente americano su principal fuente de recursos, sus mayores territorios y sus ciudades más ricas y populosas. El mapa, grabado en calcografía y coloreado por Henricus Cause, va dedicado al último rey de la dinastía, el mencionado Carlos II, y muestra los dos hemisferios con los continentes y océanos, representando entre otros elementos exóticos la Gran Muralla China. En la parte superior incorpora las dos imágenes simbólicas de la Monarquía hispánica por excelencia: un doble sol que brilla en el zodiaco y un gran león que sostiene sus zarpas sobre los dos mundos. El discurso visual es muy claro: un astro que siempre brilla en la inmensidad de Imperio Español, y un león dispuesto a defender fieramente su integridad, declaración esta última no gratuita en un momento en que las cancillerías de los reinos europeos se disponían a distribuirse los dominios hispánicos ante la previsible muerte sin herederos directos del último monarca de la Casa de Austria.[1]

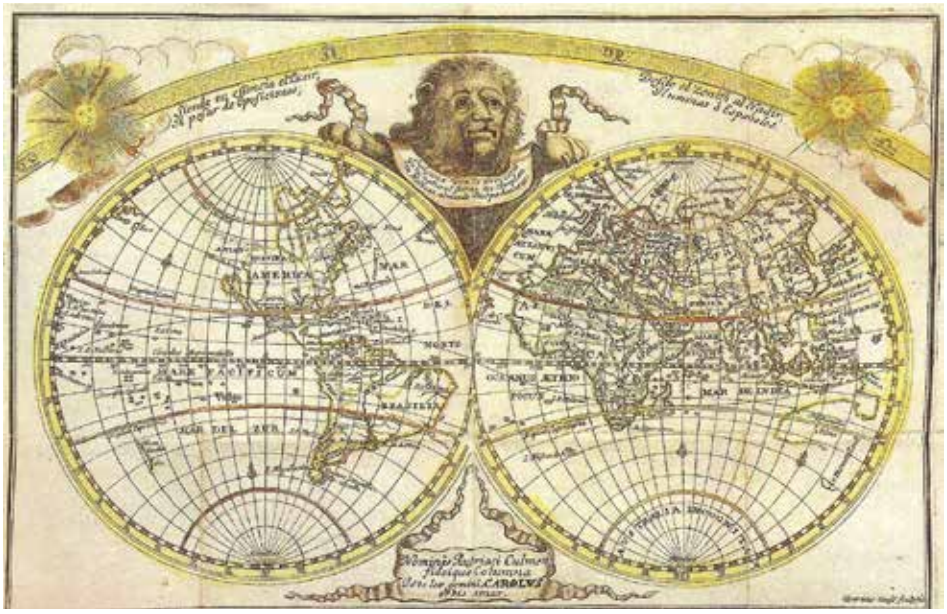


Fig. 1. Francisco Aefferden, *Atlas abreviado o compendiosa geografía del mundo antiguo y nuevo*, Amberes, imprenta de Juan Duren, 1696

[1] V. Mínguez, *La invención de Carlos II. Apoteosis simbólica de la Casa de Austria*, Madrid, CEEH, 2013, pp. 361 y 362.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

El imperio católico se sustentaba en la defensa a ultranza de la fe tal como la entendía la Iglesia de Roma. Pedro González de Salcedo, autor de un interesantísimo espejo de príncipes editado en 1671 que pretendía educar al joven Carlos tomando como modelo al rey Fernando III el Santo —el monarca castellano en cuya canonización tanto empeño puso Felipe IV por razones de prestigio—, insistía en que a los reyes de España «desde su tierna edad, no solo se les debe inclinar, sino persuadir à la devocion de el gran Misterio de la Fè en el Santissimo Sacramento de la Eucaristia»,[2] devoción que González de Salcedo define como propia de la casa de Austria. También defiende la devoción inmaculista, igualmente distintiva de Felipe IV como también lo será de su hijo Carlos II, «no pudiendo ningun Rey, sin esta devocion, lograr buen govierno, ni el nombre de Rey, con las calidades que pide su calidad, y naturaleza».[3] Libros y estampas que circulaban por todo el imperio divulgaban los pilares de esta teología dinástico-política, como las portadas de los libros de Francisco Aguado, *Ilmo. Sacramento de la Fe. Tesoro del nombre christiano* (1640), y del carmelita fray Antonio de Santa María, *Patrocinio de N.ª S.ª en España a la catolica magestad de D. Carlos II* (1666). El frontispicio del primero es una estampa de María Eugenia Beer en que la custodia con la hostia resplandece en medio de un rompimiento de gloria sobre un planeta sostenido por el águila bicéfala y el escudo real, entre las alegorías de la religión y la fortaleza. El grabado portada del segundo libro, realizado por Pedro de Villafranca, muestra a la alegoría de España armada: la mano izquierda se apoya en un pedestal en el que descansan las insignias regias; la mano derecha sostiene el estandarte de María Inmaculada, con las iniciales S.P.Q.HISP.; al fondo se libran sendas batallas terrestre y naval.[4] Esta segunda composición, con ligeras modificaciones, sirvió de portada a otros libros, como es el caso del grabado que Agustín de Bouttats realizó para el frontispicio de la obra de Antonio de Santa María, *España triunfante y la iglesia laureada, en todo el globo del mundo por el patrocinio de María santíssima en España* (1682), y del que existe una versión en lienzo realizada por un pintor anónimo cusqueño (Colección Mari Solari), que pone en evidencia el impacto planetario de estas imágenes propagandísticas.[5]

---

[2] P. González de Salcedo, *Nvdricion real. Reglas, o preceptos de como se ha de edvcar a los reyes mozos, desde los siete, a los catorce años. Sacados de la vida, y hechos de el Santo Rey Don Fernando, Tercero de Castilla. Y Formados de las leyes que ordenò en su vida, y promulgò su hijo el Rey D. Alonso*, Madrid, Bernardo de Villa-Diego, 1671, pp. 27-30.

[3] *Ibidem*, pp. 39 y 40.

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

[5] Ha sido dado a conocer por R. Mújica Pinilla en «Identidades alegóricas: lecturas iconográficas del barroco al neoclásico» en *El Barroco Peruano*, Lima, Banco de Crédito, 2003, pp. 262-264.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados



Fig. 2. El Sol en Madrid: jeroglífico en las exequias de María de Austria, 1603

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

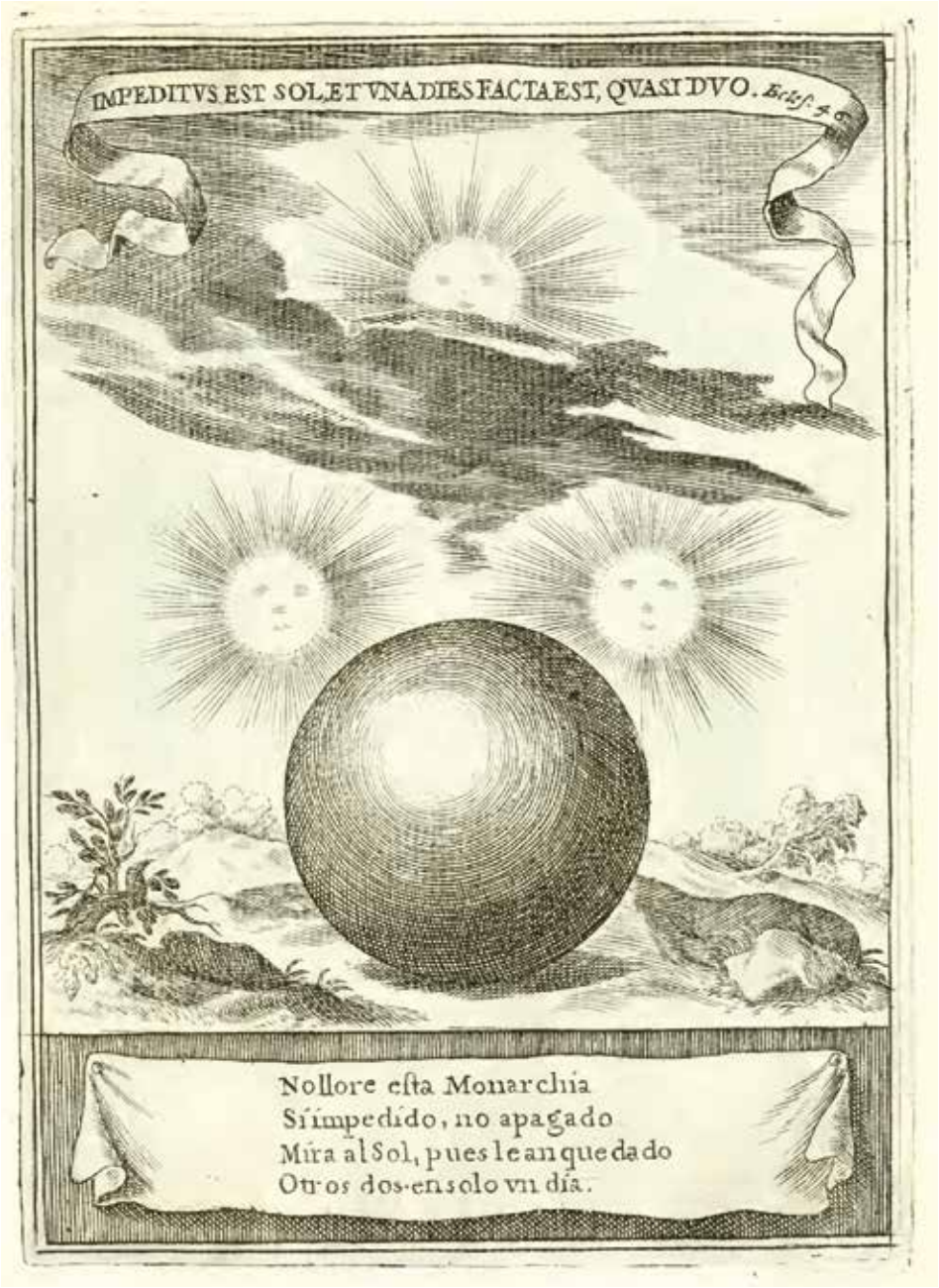


Fig. 3. El Sol en Madrid: jeroglífico en las exequias de Felipe IV, 1665

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

La imagen más potente de la concepción intelectual de la monarquía universal hispánica corresponde a los estertores del reinado de Carlos II. En 1698 Fray Gaspar de San Agustín publicó en Madrid una crónica que narra la incorporación de las Filipinas, archipiélago que se utilizó como base de operaciones para la evangelización de diversas regiones asiáticas como las islas de Japón al imperio español: *Conquista de las Islas Philipinas: La temporal por las armas del señor Don Phelipe Segundo el Prudente; y la espiritual, por los religiosos del Orden de Nuestro Padre San Augustín: Fundación, y progressos de su provincia del Santíssimo Nombre de Jesús*. Incluye una estampa grabada por Nicolo Billy que resume acertadamente la fabricación visual de un imperio español y católico cimentado en la alianza entre Dios y el rey, alianza puesta en evidencia por medio de una visión celestial. La elocuente imagen muestra a Felipe II al frente de sus soldados y acompañado del conquistador Miguel López de Legazpi, y a San Agustín guiando a sus religiosos —entre los que destacan fray Andrés de Urdaneta y fray Martín de Rada—, caminando ambos grupos por un mapa del archipiélago filipino, la frontera última del imperio cuando este alcanzó su máxima expansión. Más allá de las costas chinas un sol emerge en el horizonte, mientras que en el cielo se separan las nubes y un segundo sol con el anagrama del nombre de Jesús lo ilumina todo.[6]

Un lenguaje visual y universal

Hasta 1700 bajo los Habsburgo, y durante el siglo siguiente con los Borbones, el dominio efectivo desde la metrópoli de todos los territorios dispersos y distantes que constituyeron el imperio español fue posible gracias a una administración eficaz, a un ejército profesional y a un mestizaje racial y cultural. Pero, sobre todo, a un potente aparato de propaganda que se encargó a lo largo de los siglos de asegurar la lealtad de las élites dirigentes y de las poblaciones nativas, siendo su instrumento más eficaz la fiesta pública. La fiesta moderna se había gestado en el siglo xv en las cortes humanistas de las pequeñas repúblicas italianas, combinando modelos clásicos, tradiciones medievales y los nuevos lenguajes artísticos, formales e iconográficos, surgidos en el Renacimiento. Ya en su origen se configuró como un mecanismo publicitario que aumentaba el prestigio de sus promotores. Los estados modernos europeos surgidos del Renacimiento convirtieron la fiesta en un ejercicio de práctica del poder, que alcanzó unas dimensiones asombrosas en el imperio español. El arte efímero o festivo enmascaró las ciudades, transformando sus plazas, calles y fachadas en un inmenso teatro ceremonial, al que las imágenes simbólicas dotaron de ideología.

---

[6] *Los Austrias. Grabados de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Biblioteca Nacional, 1993, pp. 155 y 156.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados



Fig. 4. El Sol en Valencia: jeroglífico inmaculista, 1665

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados



Fig. 5. El Sol en Valencia: jeroglífico por San Juan de Mata y San Félix de Valois, 1668

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

En el imperio de Felipe II se hablaban multitud de lenguas. Aunque el castellano era el idioma dominante porque es el que usaba fundamentalmente la administración, también se hablaba y se escribía en latín, italiano, flamenco, francés, alemán, catalán, vasco, gallego y portugués. Y además de estas lenguas europeas hay que tener presente que seguían vivas en sus territorios multitud de lenguas indígenas absolutamente mayoritarias en amplísimos espacios de los virreinatos americanos y de las colonias africanas y asiáticas. En esta Babel imperial hubo, no obstante, un lenguaje común en toda su geografía y con el que se familiarizaron progresivamente, no solo las élites, sino los distintos y variados grupos sociales y raciales que constituían su población: el lenguaje de las imágenes simbólicas. Si aceptamos que la fiesta pública fue el gran espectáculo de propaganda y persuasión en todos los dominios del imperio durante los siglos XVI, XVII y XVIII, convendremos que las imágenes simbólicas que decoraban las arquitecturas efímeras, y que les dotaban de contenido político, fueron realmente la lengua universal. Y efectivamente, un sol en el ocaso fue la imagen definitiva de la muerte del rey tanto en la corte como en los confines del imperio: encontramos el eclipse solar incorporado en la decoración festiva en fiestas reales celebradas indistintamente en Madrid, Barcelona, Sevilla o Valencia; en Nápoles, Milán o Palermo; en México, Lima, Guatemala, Buenos Aires o Santiago; en las Filipinas o en las ciudades flamencas.

Historiografía del arte efímero y de la cultura emblemática hispánica

El arte efímero y su iconografía no son, por tanto, un tema menor de la cultura moderna. Su estudio resulta capital para entender adecuadamente los procesos de manipulación e instrumentalización de las imágenes artísticas, y los resortes propagandísticos que mantuvieron asegurada la lealtad de los súbditos a su monarca y a su religión. Quizá por ello su investigación ha constituido una fecunda línea de trabajo en las universidades españolas durante los últimos treinta y cinco años, y aunque ha habido periodos más intensos que otros, resulta estimulante comprobar el vigor actual de los estudios sobre el arte festivo en el ámbito hispánico, y sobre la cultura emblemática y alegórica asociada a este. Durante más de tres décadas docenas de historiadores del arte españoles —y en menor medida, también historiadores de la literatura y de la edad moderna—, brillantemente acompañados por colegas europeos hispanistas y colegas iberoamericanos, se han volcado en esta doble línea de investigación que inicialmente solo había interesado a algunos heroicos pioneros. Más de tres décadas durante las cuales estos estudiosos de la gran cultura simbólica

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

de la Era del Antiguo Régimen han dedicado su tiempo y sus energías a buscar, inventariar, clasificar, relacionar, analizar y publicar todas las manifestaciones icónicas y documentales referidas a la fiesta y a la cultura emblemática.[7]

Quedan ya lejanos los inicios de los estudios del efímero y del emblema en nuestro país, pues las primeras aportaciones en estos campos se remontan bastantes décadas en el tiempo. El análisis sobre la emblemática hispánica de Karl Ludwig Selig ha cumplido sesenta años,[8] mientras que los trabajos realizados sobre este tema por Giuseppina Ledda,[9] Julián Gállego[10] y Aquilino Sánchez Pérez[11] fueron editados en los años setenta. Por lo que respecta a los estudios sobre el efímero hispano e



Fig. 6. El Sol en Palermo: jeroglífico en las exequias de María Luisa de Borbón, 1689

[7] Algunas de las reflexiones que se plantean a continuación ya las publiqué con motivo del prólogo que escribí para el libro de J. J. Azanza López y J. L. Molins Mugueta, *Exequias reales del regimiento pamplonés en la Edad Moderna*, Pamplona, Ayuntamiento de Pamplona, 2005, pp. 15-20.

[8] K. Ludwig Selig, «La teoria dell'Emblema in Spagna: testi fondamentali», *Convivium* 4, XXIII (1955), pp. 409-421.

[9] G. Ledda, *Contributo allo studio della letteratura emblematica in Spagna (1549-1613)*, Pisa, Universitá di Pisa, 1970. De la misma autora y más recientemente *La parola e l'immagine. Strategie della persuasione religiosa nella Spagna secentesca*, Pisa, Edizioni ETS, 2003.

[10] J. Gállego, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1972, la edición francesa original es del año 1968.

[11] A. Sánchez Pérez, *La literatura emblemática española de los siglos XVI y XVII*, Madrid, SGEL, 1977.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

iberoamericano, el estudio de Francisco de la Maza se publicó a mediados de los años cuarenta,[12] y la aportación de Yves Bottineau es de finales de los sesenta,[13] mientras que los primeros estudios efímeros de Antonio Bonet Correa, Santiago Sebastián y Pilar Pedraza pertenecen ya a la siguiente década de los años setenta. Pero todas estas aportaciones, aunque abrieron el camino, fueron fruto de esfuerzos individuales que no acabaron de fructificar en líneas de investigación consolidadas en las universidades y centros de investigación españoles. Fue durante los años ochenta cuando se produjo realmente la eclosión de estos dos ámbitos de estudio interrelacionados en España, participando investigadores de diversas universidades y espacios geográficos. Especialmente activa se mostró la Universidad de Valencia, donde bajo la dirección, precisamente, de Santiago Sebastián y Pilar Pedraza, se formaron investigadores que siguiendo el ejemplo de sus maestros se dedicaron en sus trabajos a analizar conjuntamente la arquitectura efímera y la literatura emblemática, planteamiento acertado, pues ambas manifestaciones aparecen integradas en lo que posteriormente ha sido conocido como «arte festivo».[14]

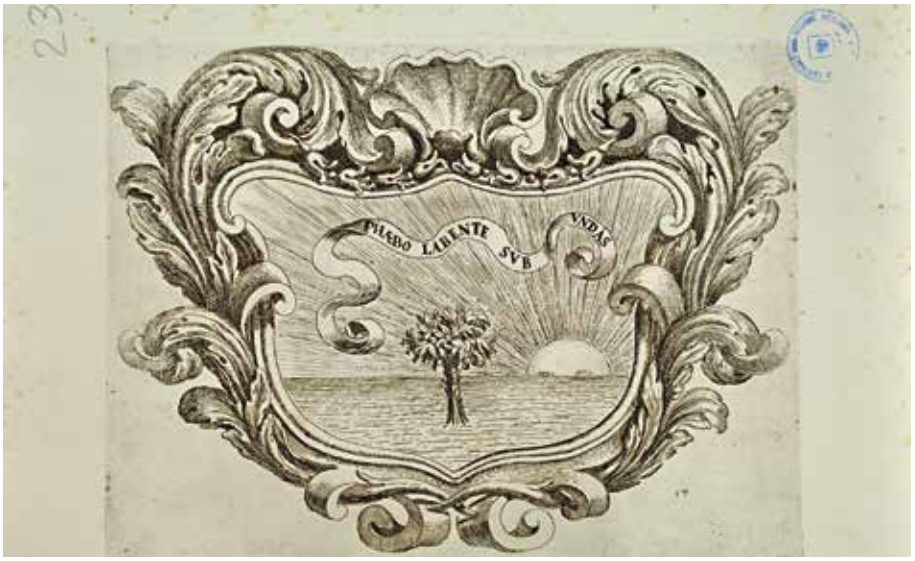


Fig. 7. El Sol en Nápoles: jeroglífico en las exequias de Caterina d'Aragona, 1697

[12] F. de la Maza, *Las piras funerarias en la historia y en el arte de México*, México, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, 1946.

[13] Y. Bottineau, «Architecture éphémère et Baroque espagno», *Gazette des Beaux-Arts*, LXXI, vol. I (1968), pp. 213-230.

[14] Reivindicó acertadamente esta denominación I. Cruz de Amenábar, «Arte festivo barroco: un legado duradero», *Laboratorio de Arte*, 10 (1997), pp. 211-232.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados



Fig. 8. El Sol en Palermo: jeroglífico en las exequias de Carlos II, 1701

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados



Fig. 9. El Sol en México: jeroglífico en las exequias de Carlos II, 1701

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

Los estudios emblemáticos hispánicos vivieron definitivamente su puesta de largo en 1985, año en que apareció el número monográfico doble de la revista *Goya* dedicado a los emblemas (187-188). Seis años después alcanzaron su plena madurez con ocasión del *I Simposio Internacional de Emblemática*, encuentro organizado en Teruel en 1991 por el profesor Santiago Sebastián. En el acto de clausura del simposio se gestó la Sociedad Española de Emblemática, que desde entonces y hasta la actualidad ha trabajado en la consolidación de esta línea de investigación en España, articulando los diversos grupos investigadores que se han ido formando en el seno de los departamentos de Historia del Arte y Literatura de diversas universidades españolas, y no pocos investigadores dispersos. Por su parte, los estudios sobre el efímero hispanoamericano tuvieron su primera cita en Morelia en 1978, en el coloquio organizado por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, *El Arte Efímero en el Mundo Hispánico*, y alcanzaron su madurez en Murcia justo diez años después, con ocasión del *VII Congreso Español de Historia del Arte*, una de cuyas dos mesas llevaba por título «La fiesta pública, la ciudad y el arte», impartiendo la ponencia marco el profesor Fernando Checa.

Los años noventa fueron también años muy intensos en la investigación sobre el emblema y el arte efímero. Fruto de ese esfuerzo fueron las numerosas tesis de licenciatura y las tesis doctorales realizadas sobre estas materias, los cursos de verano organizados, los numerosos congresos convocados, los facsímiles y ediciones críticas editadas, y la innumerable serie de libros y artículos de investigación publicados. Todo ello contribuyó a prestigiar en los foros internacionales la investigación emblemática y efímera desarrollada en España, y ya desde hace bastantes años son muchos los estudiosos españoles que participan en congresos internacionales celebrados en Europa y en América.

La investigación sobre el arte efímero ha recorrido hasta la actualidad un camino de ida y vuelta. Un camino de lo particular a lo general, que posteriormente invirtió el rumbo: de lo general a lo particular. Durante los primeros tiempos los estudios que se realizaron tuvieron un marcado enfoque local o fragmentario. Cada investigador, partiendo de los modelos establecidos por investigadores extranjeros como J. Jacquot, M. Fagiolo Dell'Arco o R. Strong, entre otros, analizaba su entorno más próximo, diseccionando las fiestas y las arquitecturas efímeras de una ciudad concreta. Posteriormente los congresos y simposios permitieron reunir a los investigadores y poner en común todas las aportaciones locales. Ello facilitó el establecimiento de hipótesis generales que, una vez comprobadas, dieron lugar a una teoría del arte efímero español, integrado en su contexto europeo y sin olvidar su proyección americana. A partir del año 2000 se vuelve a los estudios regionales, con un rigor cimentado en el amplio conocimiento teórico que en ese momento ya se tiene sobre

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados



Fig. 10. El Sol en México: jeroglífico en las exequias de Luis I, 1724

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

el efímero hispano. Algo parecido podría decirse de la investigación emblemática. En su fase inicial los enfoques eran muy dispersos: se divulgaban y estudiaban los libros fundamentales de la emblemática hispánica, y también algunos menos conocidos; se efectuaban estudios iconográficos basados en la imagen, o filológicos, basados en el texto, sin demasiada conexión entre ellos; se buscaba ansiosamente la obra artística que podría haberse inspirado formal o ideológicamente en los emblemas grabados; se intentaba rastrear la vida de las imágenes emblemáticas y determinar las fuentes utilizadas en cada caso; se editaban pretendidas ediciones críticas con más entusiasmos que aciertos. Posteriormente, los diversos congresos y encuentros permitieron compartir criterios, enfoques y metodologías, y poco a poco se impulsaron investigaciones más sólidas que han conducido al rico conocimiento de la literatura emblemática hispánica que existe en la actualidad. Ello ha permitido volver a reparar en el emblema como objeto de estudio desde parámetros más rigurosos.

La fiesta y la práctica del poder

Si tuviéramos que fijar una fecha crucial en los estudios festivos hispanos, sería sin duda el año 1979, cuando se publica en la revista zaragozana *Diwan* (números 5-6), el célebre artículo de Antonio Bonet Correa «La fiesta barroca como práctica del poder», texto que posteriormente aparecería como capítulo del libro *Fiesta, poder y arquitectura* (Akal, 1990). En este texto, el profesor Bonet ofrece una panorámica sobre las problemáticas que el estudio de la fiesta renacentista y barroca suponen para el historiador, incidiendo especialmente en el componente político e ideológico de la misma, y el papel que desempeñó como válvula de escape de una sociedad en permanente crisis. Recojo su definición sobre la fiesta: «un mecanismo de defensa colectiva que, provisto de su código estricto y ritual, de monótona repetición, con su remoto y ancestral origen exorcista, era un reflejo de las pasiones, temores y esperanzas de la comunidad en que se producía, una forma de memoria colectiva a la vez que de fijación política, que desde el otoño de la Edad Media, con el nacimiento de las modernas formas de gobierno, eran una manifestación evidente del poder cada vez más creciente del Estado».[15] Bonet pone el interés en las intenciones que anidan en los promotores de cada festejo, en cuanto que fieles servidores del Estado, y aborda a continuación distintos aspectos festivos esenciales, como son el papel determinante que juegan las crónicas o relaciones impresas y manuscritas en las que perdura la

[15] A. Bonet Correa, «La fiesta barroca como práctica del poder», en *Fiesta, poder y arquitectura*, Madrid, Akal, 1990, p. 5.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados



Fig. 11. El Sol en Guatemala: jeroglífico en las exequias de Carlos III, 1789

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

memoria de la fiesta y los luminosos grabados que en ocasiones las ilustran, el tono superlativo y panegírico de las mismas, el control del gentío asistente por parte de las autoridades, la represión de la crítica, el papel experimental que las arquitecturas efímeras desempeñaron en los ámbitos de la arquitectura y la iconografía, el carácter provisional de las mismas, su componente emblemático-simbólico, el impacto urbano de la fiesta y la relevancia de las plazas, el interés de las distintas diversiones y decoraciones, como los cortejos y procesiones, los torneos y simulacros, las luminarias, el coste económico y finalmente la supervivencia de la fiesta barroca en el siglo XIX y bajo el franquismo. Todas estas cuestiones planteadas por Antonio Bonet han sido abordadas en profundidad por numerosos investigadores durante las tres décadas siguientes. El mérito de Bonet consistió precisamente en exponerlas en un breve estudio global y señalar los caminos a seguir a los historiadores del arte que a partir de 1980 se volcaron en el estudio de la fiesta. Y también —recordemos que Bonet publica su artículo por primera vez al año siguiente de ser aprobada la constitución tras la larga dictadura franquista— en afirmar que la fiesta —y vuelvo a citarle— «con todas sus galas, no es más que una ilusión vana, una máscara inútil, sobre todo a la hora de enfrentarse con la realidad histórica del mundo moderno» y que, además, en el mundo contemporáneo, y a diferencia de lo que sucedía en el Antiguo Régimen, solo participan en ella «los adictos, los militantes del partido en el poder, una facción del sector social dominante».[16]

Pervivencia del arte festivo

Los estudiosos del arte efímero renacentista y barroco basamos nuestras investigaciones y construimos nuestras hipótesis a partir de los libros de fiestas, las relaciones y los documentos de archivo, aproximándonos a las arquitecturas festivas y a los jeroglíficos y emblemas que las decoraron teniendo como única fuente las más de las veces las confusas, incompletas y contradictorias descripciones que los cronistas escribieron en la densa e ideologizada prosa de los siglos XVI, XVII y XVIII.

Algunos más afortunados hemos completado nuestros análisis gracias a grabados, ya sean estampas sueltas o láminas incluidas en los libros, que hemos tenido la suerte de encontrar. Las imágenes, por toscas que sean, indudablemente han facilitado nuestro trabajo, aunque no hay que dejar de tener presente que también estas reproducciones grabadas contienen habitualmente errores, omisiones, confusiones y exageraciones, y que en cualquier caso no dejan de ser un pálido reflejo de los fastos

[16] *Ibidem*, p. 30.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

festivos.[17] Más allá de las descripciones farragosas y los escasos grabados apenas hay nada, pues si bien el arte efímero no es tan provisional como se ha afirmado durante años, lo cierto es que habitualmente no ha sobrevivido hasta nuestros días. Algunas estructuras de madera pintada conservadas en el tiempo, como las Rocas del Corpus de Valencia o las chalupas reales del Palacio de Aranjuez, son en realidad versiones relativamente recientes —siglos XIX y XX— de los antiguos carros triunfales barrocos de los gremios o de la escuadra del Tajo de Fernando VI respectivamente.

Sin embargo, investigaciones recientes han podido recuperar algunos materiales artísticos de indudable valor pertenecientes a los siglos XVII y XVIII. En México, donde la influencia de Santiago Sebastián se hizo notar en investigadores como Jaime Cuadriello (Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM), la celebración en 1994 de una gran exposición titulada *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática en La Nueva España* (Museo Nacional de Arte, México, D.F.) permitió dar a conocer túmulos barrocos conservados actualmente, como la dieciochesca pira funeraria de El Carmen (Museo de Bellas Artes de Toluca), con abundantes jeroglíficos policromados decorando sus gradas, o los también jeroglíficos policromados de la pira funeraria de Santa Prisca (Museo de Arte Virreinal en Taxco), a caballo del siglo XVIII y del XIX. También en Italia hemos tenido sorpresas agradables, como la conservación de dos series de jeroglíficos florentinos encargados por los Médicis —y pintados entre otros por los artistas Fabrizio Boschi, Giovanni Bizelli, Passignano, Battista Paggi y Empoli— para las exequias de Felipe II y Margarita de Austria en la ciudad del río Arno. Estos jeroglíficos italianos fueron expuestos hace algunos años en Florencia y Valladolid.

En España no tuvimos constancia de ninguna serie conservada de jeroglíficos pintados para la decoración de estructuras efímeras barrocas hasta el descubrimiento de cinco series navarras originales del siglo XVIII investigadas por José Javier Azanza López y José Luis Molins Mugueta.[18] La primera serie de jeroglíficos la componen los treinta y siete emblemas pintados por Juan de Lacalle para las exequias de Felipe V; la segunda serie son veinticinco jeroglíficos conservados de los treinta y ocho que decoraron el túmulo de Bárbara de Braganza en 1758, diseñados por fray Miguel de Corella y pintados por Juan Antonio Logroño; la tercera serie, once jeroglíficos de María Amalia de Sajonia pintados por Jerónimo García; la cuarta, nueve de los treinta y ocho jeroglíficos de Isabel de Farnesio, diseñados por fray Juan Gregorio

[17] V. Mínguez, «Porque sepa la verdad en el siglo venidero. Confusiones, exageraciones y omisiones en las relaciones festivas valencianes», en S. López Poza y N. Pena Sueiro (eds.), *La fiesta. Actas del II Seminario de Relaciones de sucesos,* La Coruña, Sociedad de Cultura Valle Inclán, 1999, pp. 247-258.

[18] Azanza y Molins Mugueta, *op. cit.* (nota 7).

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados



Fig. 12. El Sol en Pamplona: jeroglífico en las exequias de Felipe V, 1746

González de Asarta y pintados por Fermín Rico; y la quinta, treinta de los treinta y ocho jeroglíficos de Carlos III, diseñados por el presbítero Ambrosio San Juan y el poeta Vicente Rodríguez de Arellano, y pintados por Juan Francisco de Santesteban. Respecto a arquitecturas efímeras conservadas en la península, destaca el túmulo hallado por José Manuel Cruz Valdovinos en la iglesia de Santa María Magdalena en el pueblo toledano de Torre de Esteban Hambrán, mandado construir por la cofradía de las Ánimas en 1753 sobre una estructura más antigua; sus pinturas fueron realizadas por Luis Cosón.[19] Por su parte, Reyes Escalera ha estudiado

[19] J. M. Cruz Valdovinos, «Un catafalco rococó en la Torre de Esteban Hambrán», *Goya*, 155 (1980), pp. 272-279.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados



Fig. 13. El Sol en Pamplona: jeroglífico en las exequias de Carlos III, 1789

diversas máquinas festivas de carácter litúrgico que, aunque modestas, no carecen de interés: el catafalco conservado en el santuario de Nuestra Señora de la Carballeda, de Rionegro del Puente (Zamora), encargado por la cofradía de los Falifos a Tomás Montesino en 1722; y el túmulo de la ermita de la Virgen de las Encinas de Abraveses de Tera (Zamora), construido a principios del siglo XIX por el maestro ensamblador y carpintero Guillermo de Benavente.[20]

Todas estas piezas rescatadas en Europa y en América de lo que fue la gran cultura simbólica festiva de la Edad Moderna siguen siendo escasas. No hemos de descartar,

[20] R. Escalera Pérez, «Lo efímero barroco se perpetua. Arquitecturas y decoraciones festivas que han sobrevivido», en R. Camacho Martínez, E. Asenjo Rubio y B. Calderón Roca (eds.), *Fiestas y mecenazgo en las relaciones culturales del Mediterráneo en la Edad Moderna*, Málaga, Universidad de Málaga, 2012, pp. 261-278.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

sin embargo, que aún puedan aparecer otros jeroglíficos originales en el ámbito español que hasta el momento permanecen escondidos. Tengamos en cuenta que el arte efímero barroco no era quemado como las modernas fallas valencianas una vez concluía el espectáculo. Las arquitecturas efímeras habitualmente eran desmontadas y guardadas para ser reutilizadas posteriormente. Los adornos —jeroglíficos, poemas y pinturas— a veces eran, asimismo, retirados para ser de nuevo utilizados en el futuro, como sucedió con las series navarras mencionadas, y otras veces eran robados, guardados y coleccionados por particulares. Es decir, podemos afirmar que la fiesta no solo pervive en descripciones y estampas, sino que además se alimenta de sí misma, y que, como el ave Fénix, resurge cada vez de entre los restos conservados de anteriores eventos. Todo esto nos lleva a cuestionar el propio concepto de *arte efímero*, como hizo Isabel Cruz de Amenábar en un lúcido artículo: la autora analizó la temporalidad festiva hispanoamericana y planteó que el término *arte efímero* es equívoco y contradictorio, y propuso, en su lugar, *arte festivo*, pues «el arte de la fiesta, realizado para hacer su aparición en una determinada celebración, estaba también destinado a durar. Muchas veces permanecía y se aprovechaba con modificaciones, durante varios ciclos festivos, pero sobre todo perduraba en la memoria de las gentes, abriéndola hacia lo porvenir».[21]

Exposiciones y congresos sobre la fiesta hispánica

No puedo enumerar aquí por falta de espacio las numerosísimas investigaciones llevadas a cabo en nuestro país en los últimos treinta años sobre el universo festivo de la Edad Moderna, en forma de tesis de licenciatura, tesis doctorales, proyectos de investigación financiados, monografías, artículos, ponencias o comunicaciones. Tan solo pretendo presentar un breve panorama destacando las aportaciones, a mi juicio, de mayor impacto, y centrándome en los congresos y las exposiciones a que ha dado lugar esta línea de investigación, por tratarse de los eventos científicos más relevantes y visibles, que han congregado en cada caso a numerosos especialistas y han supuesto en cada ocasión una puesta en común y una actualización de resultados y metodologías.

Como ya he indicado antes, los estudios sobre la fiesta renacentista y barroca en el ámbito hispano arrancaron con sendos congresos convocados a ambas orillas del Atlántico, celebrados con diez años de diferencia: *El Arte Efímero en el Mundo Hispánico* (Instituto de Investigaciones Estéticas, Morelia, 1978) y el *VII Congreso*

[21] Cruz de Amenábar, *op. cit.* (nota 14).

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

Español de Historia del Arte «La fiesta pública, la ciudad y el arte» (CEHA, Murcia, 1988). Pero no hay que olvidar que entre ambos congresos, en 1985 y 1988, tuvieron lugar en Sevilla sendos cursos de verano organizados por la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, con los títulos *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica* y *Arte efímero hispanoamericano* respectivamente. Además, también en el año 1988 se publicaba en castellano el estudio ya clásico de Roy Strong, *Arte y poder. Fiestas del Renacimiento. 1450-1650* (Akal), y al año siguiente la edición inglesa del libro de Steven N. Orso, *Art and death at the Spanish Habsburg Court. The royal exequies for Philip IV* (University of Misouri).

Han sido muchos los encuentros científicos centrados en la fiesta en el ámbito hispánico organizados en la península a partir de 1988, demostrando la fortaleza de esta línea de investigación que aglutina principalmente, y como ya he mencionado a historiadores, historiadores del arte, e historiadores de la literatura. Destaco los siguientes: *Juego, fiesta y transgresión. VI Encuentro de la Ilustración al Romanticismo. Cádiz, América y Europa ante la Modernidad (1750-1850)*, Universidad de Cádiz, (Cádiz, 1991); *II Seminario de Relaciones de sucesos (La fiesta)*, Universidade da Coruña (A Coruña, 1998); *Fiestas, ceremonias, ceremoniales. Pueblo y Corte. España siglo XVII,* Universidad de Málaga-Université de Toulouse-Le Mirail (Marbella, 1997), *Imagen del rey, imagen de los reinos. Las ceremonias públicas en la España Moderna (1500-1814)*, Universidad de Navarra (Pamplona, 1999); *Ceremoniales, ritos y representación del poder*, Universitat Jaume I (Castellón, 2004); *VIII Seminario Internacional de Historia. El legado de Borgoña. Fiesta y ceremonia cortesana en la Europa de los Austrias (1454-1648)*, Fundación Carlos de Amberes (Madrid, 2007); *Seminario Internacional Fiestas y Mecenazgo en las relaciones culturales del Mediterráneo en la Edad Moderna,* Universidad de Málaga (Málaga, 2012). El último congreso nacional del CEHA, *Las artes y la arquitectura del poder* (Castellón, 2012), también dedicó una de sus mesas específicamente a la fiesta: «Los rituales del poder. Fiestas, ceremonias y espectáculos del poder».

Paralelamente han seguido celebrándose congresos sobre la fiesta y el arte efímero en los países iberoamericanos, como por ejemplo, *La fiesta en México,* El Colegio de Michoacán (Zamora, 1996), *La producción simbólica en la América colonial*, Universidad Nacional Autónoma de México (México, 1998), o el *IV Encuentro Internacional sobre Barroco: La Fiesta,* Unión Latina - GRISO. Universidad de Navarra (La Paz, 2007). También en ciudades europeas que pertenecieron al imperio español, como Nápoles, donde el Instituto Cervantes y el Centro de Estudios Europa Hispánica convocaron el congreso internacional *Cerimoniale e festa nella corte vicereale* (Nápoles, 2009).

Respecto a los congresos específicamente emblemáticos —aunque incorporando la fiesta como ámbito prioritario de proyección de los jeroglíficos— destacan los organizados por la Sociedad Española de Emblemática. Ya antes del congreso de

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

Teruel, en el que, como he explicado antes, esta se constituyó, se celebraron en 1989 sendos cursos de verano en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander y en la Universidad de Santiago de Compostela, que permitieron reunir a los principales especialistas peninsulares y a algún hispanista internacional. Tras el congreso fundacional de la Sociedad Española de Emblemática, el mencionado *I Simposio Internacional de Emblemática*, Instituto de Estudios Turolenses (Teruel, 1991), esta entidad ha venido convocando congresos sucesivos con una periodicidad de dos o tres años: *I Simposio Internacional de Literatura Emblemática Hispánica,* Universidade da Coruña (A Coruña, 1994); *Relaciones entre texto e imagen en la Edad Moderna y Contemporánea* (Cáceres, 1996); *III Simposio Internacional de Emblemática Hispánica. Del libro de emblemas a la ciudad simbólica*, Universitat Jaume I (Benicàssim, 1999); *IV Congreso Internacional de la Sociedad Española de Emblemática,* Universitat de les Illes Balears (Palma, 2001); *V Congreso de la Sociedad Española de Emblemática. Paisajes emblemáticos: la construcción de la imagen simbólica en Europa y América,* Institución Cultural «El Brocense» (Cáceres, 2005); *VI Congreso Internacional de la Sociedad Española de Emblemática: Imagen y Cultura. La interpretación de las imágenes como historia cultural,* Universitat de València (Gandía, 2007); *VII Congreso Internacional de la Sociedad Española de Emblemática: Emblemática trascendente*, Universidad de Navarra (Pamplona, 2009); *VIII Congreso Internacional de la Sociedad Española de Emblemática*, Universidad Complutense de Madrid (Madrid, 2011); *IX Congreso Internacional de la Sociedad Española de Emblemática: Confluencia de la imagen y la palabra. Emblemática y artificio retórico*, Universidad de Málaga (Málaga, 2013); y el *X Congreso Internacional de la Sociedad Española de Emblemática: Encrucijada de la Palabra y de la Imagen simbólicas*, Universitat de les Illes Balears (Palma, 2015).

A los congresos organizados por la Sociedad Española de Emblemática hay que sumar otras series de congresos internacionales consolidados, con importante presencia de investigadores españoles y numerosas aportaciones sobre la emblemática y la fiesta hispana, organizadas por instituciones europeas y americanas. Es el caso de los seminarios, coloquios y congresos entorno a la obra emblemática de Filippo Picinelli convocados por El Colegio de Michoacán en México; o las nueve conferencias internacionales organizadas hasta el momento a ambas orillas del Atlántico por la Society for Emblem Studies, y habiendo tenido lugar una de estas citas en territorio peninsular: la *Sixth International Emblem Conference of The Society for Emblem Studies* en la Universidade da Coruña el año 2002. Asimismo, hay que tener presente el *I Seminario de Iconografía y Emblemática. Enseñar deleitando. Las imágenes como medio de información, propaganda y placer estético* (Málaga, 2010), y los diversos encuentros convocados por el Grupo de Investigación Siglo de Oro —GRISO— de la Universidad de Navarra, como el *Congreso Internacional Emblemática del Siglo de Oro* (Pamplona. 1999) o el *Colóquio Internacional Emblemática e Religião,* Universidade do Porto y GRISO (Oporto, 2008).

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

De la misma forma que en el ámbito de los congresos México llevo la iniciativa convocando el primer simposio sobre la fiesta en el mundo hispánico, también en el campo de las exposiciones se adelantó este país: en 1994 se inauguró en el D.F. la excelente muestra ya mencionada anteriormente, *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática en la Nueva España* (Museo Nacional de Arte), sorprendiendo a los visitantes de las salas y lectores del posterior catálogo por la novedad de su argumento y la calidad de las piezas expuestas, muchas de ellas inéditas. Ya en España, durante los años 1998 y 2000, y coincidiendo con los centenarios de Felipe II y Carlos V, la Sociedad Estatal creada para su conmemoración organizó numerosas exposiciones acompañadas de excelentes catálogos, dos de ellas referidas específicamente al ámbito de la fiesta: *La fiesta en la Europa de Carlos V* (Reales Alcázares, Sevilla, 2000) y *Glorias efímeras: las exequias florentinas por Felipe II y Margarita de Austria* (Museo de la Pasión, Valladolid, 1999). La sociedad estatal que sucedió a la anterior, la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior —SEACEX—, todavía organizó alguna exposición más siguiendo esta trayectoria, como *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias* (Reales Alcázares, Sevilla; Castillo Real de Varsovia, 2003). Otras exposiciones en torno a la fiesta o integrando importantes materiales festivos han sido: *Los Austrias. Grabados de la Biblioteca Nacional*, Ministerio de Cultura (Biblioteca Nacional, Madrid, 1993); *Verso e imagen. Del Barroco al Siglo de las Luces*, Comunidad de Madrid (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1993); *La Màscara Reial. Festa i al·legoria a Barcelona l'any 1764*, MNAC (MNAC, Barcelona, 2001); *Andalucía Barroca. Fiesta y simulacro,* Junta de Andalucía (Palacio Episcopal, Málaga, 2007); *Ceremonial, fiesta y liturgia en la catedral de Santiago*, Catedral de Santiago-Consorcio de Santiago (iglesia de San Domingos, Santiago de Compostela, 2011-2012); y *Los Habsburgo. Imágenes de una dinastía en la Biblioteca Casanatense*, IHA (Biblioteca Casanatense, Roma, 2013). Actualmente, es el grupo IHA estamos trabajando en la organización de la exposición *Un reino en fiesta. Valencia 1586-1833. Contrarreforma, Barroco e Ilustración*, patrocinada por el Consorcio de Museos de la Generalitat Valenciana.

Todos estos congresos y exposiciones han dado lugar a las correspondientes actas y catálogos, que han ampliado considerablemente la producción bibliográfica iberoamericana centrada en el arte de la fiesta y sus componentes emblemáticos.

Europa Triumphans y *Festival Culture*

En el año 2004 se publicaron los dos volúmenes de la obra *Europa Triumphans. Court and Civic Festivals in Early Modern Europe* (Ashgate), editada por J. R. Mulryne, Helen Watanabe-O'Kelly y Margaret Shewring, recopilando textos e imágenes fes-

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

tivas de las solemnidades celebradas en las cortes y ciudades europeas en la Edad Moderna, y acompañados de estudios introductorios. La obra abarca fiestas celebradas en Cracovia, Venecia, Orléans, Rouen, Génova, Polonia-Lituania, Países Bajos, la Unión protestante, La Rochelle, Escandinavia, México y Perú. Esta obra es un admirable intento de ofrecer una amplia panorámica de la fiesta barroca en Europa y los virreinatos españoles en América. No obstante, y como podemos ver en el enunciado de las ciudades y territorios mencionados, es una mirada muy selectiva, que deja amplísimos espacios sin cubrir. Sin embargo, el segundo volumen se centra exclusivamente en las fiestas que tuvieron lugar en los virreinatos de México y Perú, y eso lo hace especialmente interesante para los investigadores de las celebraciones públicas en Iberoamérica.

Ya en 2015 ha salido a la luz otro libro publicado en Londres por Asghate, referido también al mundo de la fiesta europea y americana, aunque en este caso centrado en los dominios de los Habsburgo hispanos, y que abarca por lo tanto diversos estudios centrados en territorios de la Monarquía hispánica a ambos lados del Atlántico. Lo editan Fernando Checa Cremades y Laura González, y lleva por título, *Festival Culture in the World of the Spanish Habsburgs* (Farnham, Ashgate, 2015).

Proyecto *Triunfos Barrocos*

En diciembre del año 2009 el grupo consolidado de investigación IHA, Iconografía e Historia del Arte, de la Universitat Jaume I, puso en marcha un proyecto colectivo de investigación denominado *Triunfos Barrocos*, con el fin de cohesionar más el grupo con un reto conjunto, en un momento en que se habían incorporado recientemente nuevos miembros. Siendo las líneas de investigación dominantes de los componentes del grupo la iconografía y la arquitectura de la Edad Moderna, nos pareció que el arte festivo sería el campo idóneo que podría interesarnos a todos, y en el que todos podríamos aportar nuestra experiencia previa. Eso sí, puesto que iba a ser el buque insignia del grupo durante los siguientes años quisimos diseñarlo con ambición, tanto en la definición del objeto de estudio —la fiesta barroca en los reinos y territorios de la Monarquía hispánica— como en la presentación del resultado de la investigación —un proyecto editorial de calidad. El objetivo final consistía en ofrecer a los investigadores y estudiosos de la Edad Moderna una serie de volúmenes de gran formato que les ofrecieran el catálogo completo de las imágenes editadas en los libros de fiesta de los siglos xvi, xvii y xviii en cada uno de los reinos del imperio, sin desdeñar tampoco dibujos manuscritos hallados en archivos y bibliotecas, ni pinturas conservadas en museos y colecciones. Cada volumen supondría una tarea aproximada

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

de dos años, consistente en localizar, clasificar, analizar y editar las manifestaciones gráficas del arte festivo barroco en el territorio seleccionado. Yo actuaría como director del proyecto, y cada volumen tendría un coordinador específico.

Como el primer volumen tuvo un cierto carácter experimental, escogimos para empezar el territorio más próximo y mejor conocido por nosotros, el Reino de Valencia, del que ya habíamos publicado algunos miembros del grupo numerosos ensayos monográficos. No hay que olvidar, por otra parte, que la ciudad de Valencia fue el centro festivo y artístico más pujante en la península durante los siglos XVII y XVIII, y que contaba con una potente industria editorial que dio lugar a uno de los catálogos de relaciones festivas ilustradas más prolíficos y completos de los que se conocen. El resultado fue el primer volumen del proyecto «Triunfos Barrocos» (TB 1), coordinado por Pablo González Tornel, publicado con el título *La fiesta barroca. El reino de Valencia (1599-1802)*, y editado en el año 2010 gracias al mecenazgo del Consejo Social de la Universitat Jaume I. Este primer volumen consta de seis capítulos y un catálogo de imágenes. Los capítulos son: los libros de fiesta valencianos y la estampa barroca; organización, tipologías y actores de la fiesta; la ciudad y la fiesta; la arquitectura de la fiesta: construcciones efímeras y construcciones perdurables en el Barroco valenciano; y la iconografía de la fiesta: los jeroglíficos; espectáculos y entretenimientos. El catálogo cuenta con trescientas ochenta y dos imágenes, destacando por su número las series de altares, carros triunfales y jeroglíficos. Cierra el volumen un listado de las fuentes esenciales y la bibliografía. Los textos fueron escritos por Víctor Mínguez, Pablo González Tornel e Inmaculada Rodríguez Moya.

Satisfechos del fruto de esta primera fase de la investigación, y dada la trayectoria americanista de varios miembros de IHA, acreditada con numerosas publicaciones referidas a la fiesta iberoamericana, decidimos dedicar el segundo volumen al arte festivo engendrado en los cuatro virreinatos trasatlánticos del imperio, pese a las obvias dificultades que empleaba un territorio tan amplio, distante y diverso. El resultado fue el segundo volumen (TB 2), coordinado por Inmaculada Rodríguez Moya y titulado *La fiesta barroca. Los virreinatos americanos (1560-1808)*. Fue publicado conjuntamente en el año 2012 por las universidades de Las Palmas de Gran Canaria y la Jaume I, siendo presentado oficialmente en el seno del XIX Congreso Nacional de Historia del Arte CEHA. Este segundo volumen cuenta con una doble versión, en formato papel y en formato digital (*e-book*). Se estructura en ocho capítulos y un catálogo de imágenes. Los capítulos son: el relato impreso de la fiesta hispanoamericana: libros y estampas; territorio, ciudad y fiesta; la muerte en el virreinato de la Nueva España: túmulos, piras y catafalcos; mausoleos efímeros en el virreinato del Perú; triunfos americanos: la entrada virreinal en la Nueva España y el Perú; cultura emblemática y jeroglíficos festivos; el triunfo católico: la fiesta del Corpus Christi;

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

y mestizaje y sincretismo en la fiesta. El catálogo cuenta con cuatrocientas treinta y ocho ilustraciones agrupadas en dos bloques: el virreinato de la Nueva España —trescientas ochenta y cuatro imágenes—, y los virreinatos del Perú, Nueva Granada y Río de la Plata —cincuenta y cuatro imágenes. Lo cierra el correspondiente listado de fuentes y la bibliografía. Este libro obtuvo en 2013 el Premio a la Mejor Coedición Interuniversitaria de los XVI Premios Nacionales de Edición Universitaria, otorgado por un jurado independiente y de reconocido prestigio que reconoció la excelente selección de todos los elementos editoriales de la obra así como el elevado cuidado de su edición. Este segundo volumen contó además con una versión en *e-book*. Fueron sus autores: Víctor Mínguez, Inmaculada Rodríguez Moya, Pablo González Tornel y Juan Chiva Beltrán.

Manteniendo la periodicidad prevista, el tercer volumen del proyecto «Triunfos Barrocos» (TB 3), coordinado por Pablo González Tornel, vio la luz en el año 2014 con el título *La fiesta barroca. Los reinos de Nápoles y Sicilia (1535-1713)*. Fue posible gracias a una coedición entre la Universitat Jaume I y la Biblioteca Centrale della Regione Siciliana «Alberto Bombace», siendo de nuevo sus autores científicos Víctor Mínguez, Pablo González Tornel, Juan Chiva Beltrán e Inmaculada Rodríguez Moya. La obra se presentó en el mes de mayo de 2014 en la Real Academia de España en Roma por Marcello Fagiolo, en la Biblioteca «Alberto Bombace» de Palermo por Maria Concetta di Natale y Marco Rosario Nobile, y en el Palazzo Zevallos de Nápoles por Giovanni Muto. También este segundo volumen contó con una versión en *e-book*. Son sus capítulos: «Nápoles, Sicilia y la monarquía hispánica; «El libro y el grabado festivo»; «Nápoles festiva. Ceremonial urbano y arquitecturas efímeras»; «Palermo: arquitectura, ciudad y fiesta»; «La corte de Nápoles y el virrey como promotor de festejos»; «Los jeroglíficos festivos. De la lengua paradisiaca al idioma universal»; «Las fiestas de Santa Rosalía, patrona de Palermo»; «Felipe V, rey de Nápoles y Sicilia». El catálogo cuenta con setecientas tres ilustraciones agrupadas en dos bloques: el reino de Nápoles —quinientas cincuenta imágenes—, y el reino de Sicilia —ciento cincuenta y tres imágenes. Lo cierra de nuevo el listado de fuentes esenciales y la bibliografía. También este libro ha sido premiado, ahora en el marco del XVIII Premio Nacional de Edición Universitaria 2015, reconociéndolo el jurado en esta ocasión como la obra mejor editada, valorando «el cuidado de la edición, la valiosa selección de imágenes y la calidad del contenido».

El cuarto volumen de la serie (TB 4), *La fiesta barroca. La corte del Rey (1555-1808)*, coordinado por Inmaculada Rodríguez Moya, y con los mismos autores que los volúmenes anteriores —Víctor Mínguez, Inmaculada Rodríguez Moya, Juan Chiva Beltrán y Pablo González Tornel— está en proceso de edición y verá la luz en 2016. Este volumen nos conduce al mismo centro del universo festivo hispano, la Corte, instalada a lo largo de varios siglos en diversos lugares de la geografía

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

peninsular: Toledo, Madrid, Valladolid, Sevilla y los Reales Sitios (especialmente El Escorial, Aranjuez y La Granja). Fiestas en las que la presencia de la familia regia y de la grandeza nobiliaria y eclesiástica propiciaron importantes recursos económicos, la intervención de los arquitectos y artistas áulicos más relevantes y el uso de espacios privilegiados como son algunas de las villas con mayor patrimonio artístico y los deslumbrantes palacios y jardines regios. Está articulado por los siguientes capítulos: «La elección de una capital cortesana para un imperio oceánico»; «El libro y la estampa como instrumentos de propaganda»; «Fiesta y urbanismo: espacios festivos en la Villa de Madrid»; «Artistas áulicos y arte festivo. La Real Academia de San Fernando»; «Reales Sitios y escenarios festivos»; «Los conventos reales: fiestas litúrgicas y exequias»; «Devociones de la monarquía hispánica y fiestas confesionales»; «La cultura simbólica en la Corte: divisas, emblemas y jeroglíficos»; «Valladolid y Sevilla: dos cortes efímeras»; «La Corte en movimiento: desplazamientos a las fronteras». Tras el amplio catálogo de imágenes cierran el libro el listado de fuentes y bibliografía.

El quinto volumen, *La fiesta barroca. El imperio portugués (1580-1640)* (TB 5), coordinado por Juan Chiva Beltrán, ha iniciado ahora su andadura, y esperamos que sea también una realidad en un plazo de dos años. Los restantes siete volúmenes de la serie —hasta un total de doce—, centrados en otros ámbitos territoriales y culturales de la Monarquía hispánica, están ya diseñados y esperan el momento oportuno para ir sucesivamente activándose. Por ahora son solo una lista de títulos y contenidos provisionales: TB 6. *La fiesta barroca. Flandes;* TB 7. *La fiesta barroca. El milanesado y el reino de Cerdeña;* TB 8. *La fiesta barroca. El reino de Castilla;* TB 9. *La fiesta barroca. Triunfos hispanos en las Cortes italianas;* TB 10. *La fiesta barroca. Triunfos hispanos en Viena, París y Londres;* TB 11. *La fiesta barroca. El reino de Navarra;* TB 12. *La fiesta barroca. La Corona de Aragón.*

Dada la ambición del proyecto, los años necesarios para llevarlo a cabo en su totalidad y los recursos económicos indispensables, no estamos seguros ciertamente de poder concluirlo. Pero estamos convencidos de que lo que hayamos hecho finalmente, sin duda, habrá valido la pena, y es el diseño de un horizonte totalizador lo que nos permitirá llegar lo más lejos posible.

Epílogo: un imperio simbólico

Quiero acabar destacando de nuevo la dimensión imperial y propagandística de la fiesta renacentista y barroca hispánica, porque solo si la tenemos presente comprenderemos el papel social que la fiesta desempeñó. Los demás reinos de Europa también concibieron durante los siglos XVI, XVII y XVIII las celebraciones públicas como un gran aparato de distracción, de cohesión y de propaganda, pero no tuvieron

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

que proyectarlo a través de los océanos hasta inmensos territorios distribuidos en cuatro continentes. Se limitaron a desplegarlo en la Corte, y en las ciudades y villas más importantes, en los que la población de forma abrumadora, estaba integrada de antemano en el discurso oficial. Las autoridades del imperio español —y del imperio ibérico durante el tiempo en que España y Portugal unieron sus destinos— construyeron en las posesiones americanas, africanas y asiáticas y, ya desde el siglo XVI, un aparato festivo imitando el de la metrópoli, sobre civilizaciones y razas ajenas totalmente —y muchas veces hostiles— a la cultura europea. Si los administradores del imperio de Felipe II y sus sucesores usaron la fiesta para inculcar una determinada ideología a los habitantes de reinos, ciudades y territorios europeos no castellanos como Aragón, Granada, Navarra, Nápoles, Sicilia, Milán o Flandes, incorporados progresivamente a los dominios de los Habsburgo, en México, Perú o Filipinas la fiesta sirvió asimismo para obtener objetivos más básicos, como la evangelización o la asimilación cultural.

En el Imperio Romano, los festejos y las diversiones fueron concebidos como un entretenimiento masivo para contentar tanto a la plebe de Roma como a los ciudadanos y habitantes de las ciudades de las provincias, reservándose las grandes ceremonias que escenificaban el poder a la capital del imperio. En el Imperio Español, la fiesta no fue solo entretenimiento, fue sobre todo ideología transformada en espectáculo. Y se proyectó indistintamente en todos los lugares, desde Madrid a Valparaíso o Manila —por citar las ciudades más fronterizas. Una interminable sucesión de celebraciones religiosas anuales, y una no menos abundante serie de celebraciones extraordinarias —beatificaciones, canonizaciones, entradas de virreyes, juras y exequias reales, etcétera—, configuraron una permanente maraña de acontecimientos públicos que mantenía a las ciudades engalanadas y transformadas por las decoraciones y arquitecturas efímeras, dando lugar a un enorme escenario en el que una y otra vez se representaban las ceremonias y rituales que garantizaban la pervivencia del orden social establecido. Este gran decorado festivo fue sobre todo un inmenso palimpsesto urbano, invadido por la lengua universal del imperio, las imágenes simbólicas, que, con gran eficacia, trasladaron a la población las consignas políticas sobre las que la Monarquía hispánica se sustentó durante tres siglos. Y la aparición de la imprenta en el siglo XV, permitiendo la edición económica y masiva de libros ilustrados con estampas, convirtió a las crónicas o relaciones festivas en un caudal de textos e imágenes que dieron a conocer a unas ciudades las fiestas que organizaban las otras, configurando un inacabable universo de modelos en los que retroalimentarse, cohesionando el arte efímero hispánico a lo largo de enormes distancias intercontinentales y de tres siglos.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

FIESTAS IMPERIALES
Una reflexión historiográfica

Fernando Checa Cremades
Universidad Complutense de Madrid

En el mes de julio de 1540 se publicaba en Sevilla, en la casa de Domenico de Robertis, una de las obras llamadas a tener un mayor éxito editorial en la España del siglo XVI, la *Silva de varia lección* del oriundo de esta misma ciudad Pedro Mexía. Poco después, el 22 de diciembre de este mismo año, salía su segunda edición, ya aumentada con respecto a la anterior, ahora en las prensas de Juan Cromberger. Tras otra edición en 1543 (por Jácome Cromberger), entre 1550 y 1551, aparecía, ya en Valladolid (Juan de Villaquigrán) una nueva, ya con sus cuatro partes definitivas completas. El libro todavía disfrutarla de otras varias (Amberes, Sevilla) a lo largo del siglo XVI.[1]

El autor de esta obra, Pedro Mexía, había nacido en Sevilla en 1497, ciudad en la que fallecería en 1551. Mexía había estudiado en la Universidad de Salamanca, aunque la mayor parte de su actividad la desarrolló en su ciudad natal, en la que, a partir de 1538, ocupó los cargos de cosmógrafo mayor en la Casa de la Contratación y el de alcalde de la Santa Hermandad. A partir de 1548, y este es el dato que más nos interesa, fue nombrado por Carlos V cronista oficial del imperio. Producto de este nombramiento fue su importante *Historia imperial y cesárea* (Sevilla 1545) y su inacabada *Crónica de Carlos V*, que permaneció manuscrita.[2] Mexía fue uno de los humanistas sevillanos más importantes de la primera mitad del siglo, del que conocemos los avatares de su vida gracias a las menciones de Rodrigo Caro, Alonso Morgado y, sobre todo, de Francisco Pacheco, quien le dedicó una biografía, con retrato incluido, en su famoso *Libro de retratos,* fechado en 1559.[3]

---

[1] Pedro Mexía, *Silva de varia lección,* 2 vols., ed. de Antonio Castro, Madrid, 1989. Ver la introducción, pp. 7-140.

[2] Pedro Mexía, *Historia del emperador Carlos V,* ed. de Juan de Mata Carriazo, Madrid, 1945.

[3] Rodrigo Caro, «El noble cavallero Pedro Messía», en *Varones ilustres en letras, naturales de Sevilla,* 1686, ed. moderna de Santiago Montero, Sevilla, 1913, pp. 32-34; Alonso Morado, *Historia de*

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

Aunque Pedro Mexía no fue un hombre estrictamente del entorno imperial, buena parte de su obra, sobre todo los dos trabajos que acabamos de mencionar, refleja algunas de las inquietudes culturales e históricas de ese círculo, y por eso lo citamos ahora. Su obra más importante es la *Silva de varia lección*, una miscelánea que, como tal, aborda las más variadas cuestiones, dedica amplia atención al tema de la fiesta y el triunfo en la época clásica, siendo uno de los primeros que en nuestro país se ocupó de ese asunto. En efecto, en la III parte de su libro aparecen nada menos que tres capítulos dedicados al mismo, en los que su autor hace gala de su erudición en las fuentes clásicas. En el capítulo XXIX se trata de «Qué cosa es y cómo se davan y hazian los triumphos en Roma; y porque cosas se otorgaban, y quántos triumphos huvo en ella», abordando, por ejemplo, cuestiones como la de la distinción entre ovación y triunfo. En el siguiente desarrolla el tema de los nombres y apellidos que ganaban por sus victorias los generales romanos y el de qué venía a significar el nombre de emperador; en el XXXI se detiene en las distintas coronas, premios y dones que se otorgaban a la «gente de guerra» en Roma.

En su conjunto estos tres capítulos forman un pequeño tratado sobre el tema del triunfo en Roma, que debió ser escrito como producto de las lecturas de su autor cuando recopilaba información para su mencionada *Historia Imperial y Cesárea*. Y aunque no podemos detenernos en su resumen y mucho menos en su análisis, lo traemos aquí para llamar la atención acerca del hecho de cómo la actividad política y militar del emperador Carlos V generó, ya desde sus comienzos, una bibliografía, en España y fuera de ella, y unos estudios sobre el tema del triunfo y del ceremonial clásicos. Es, pues, desde fechas tempranas, cuando aparece el interés por el tema y desde cuando podemos detectar una incipiente historiografía sobre el mismo.

En los años cuarenta del siglo XVI Pedro de Mexía llamaba la atención hacia el evidente origen de la fiesta y el triunfo renacentista, tal como se venía practicando por Carlos V y otros gobernantes de su tiempo, en el mundo clásico, fundamentalmente en la Roma Imperial. Sin embargo, no era esta la única raíz cultural e histórica sobre la que se asentaba la ideología de la fiesta en las cortes renacentistas en general y en la carolina en particular.

En la *Litera della gloriosa et trionfante Entrada del Serenissimo principe di Spagna en Bins, cita de Fiandra* (1549), se recogen los aspectos esenciales de las famosas fiestas de Binche que tuvieron lugar el año anterior en el palacio que María de Hungría, hermana de Carlos V, había construido cerca de Bruselas. Estas celebraciones, que

---

Sevilla, Sevilla, 1587, pp. 18-21 y Francisco Pacheco, «El docto cavallero Pedro Mexia», en *Libro de la descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones (1599),* ed. de P. P. Piñero y R. Reyes Cano, Sevilla, 1985, pp. 307-313.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

conocemos también a través de las relaciones contemporáneas de Calvete de Estrella, Vicente Álvarez y otros,[4] fueron quizá las más famosas festividades cortesanas del siglo XVI desde el punto de vista del triunfo, el torneo, el banquete, la fiesta mitológica, el *ballet de cour* y la música cortesana.

La relación que mencionamos comienza describiéndonos «un'arco ritratto da gli antichi di Roma», con figuras de Hércules y con la empresa carolina del Plus Ultra y algunos aspectos de la decoración del palacio en la que destacaban importantes series de tapices que formaban parte de las colecciones imperiales, como el de L*a Batalla de Pavía,* cuyos cartones habían sido encargados a Van Orley. El anónimo autor menciona igualmente varios «retratos de Tiziano y otros excelentes pintores» y una obra como *El Descendimiento* de Roger van der Weyden, que colgaba de la capilla del palacio. Aunque no nombra a su autor, no se recata en señalar la excelencia absoluta de la pieza, tan bella y antigua, la cual, según dice, habría podido ser pintada por Miguel Ángel. La relación, sin embargo, se centra en las celebraciones y fiestas que tuvieron lugar en aquellos días, como el torneo abierto mantenido, entre otros, por el marqués de Berghes, joven de 22 años, favorito de la reina, del que describe la riqueza y suntuosidad de sus trajes y armaduras, sus lances y la riqueza de los regalos que se ofrecieron a las damas en la cena, como un diamante de alrededor 500 ducados regalado a la señora de Pinoy. Al domingo siguiente, continua, comenzó el torneo más espectacular, basado en la novela de caballerías *Amadís de Gaula,* que duró hasta el siguiente lunes, y que tuvo lugar en los jardines posteriores del edificio que formaban «*una vaga valletta con alcuni colli ameni & fruttuosi che gli fanno teatro*». Esta parte de la fiesta terminó en la noche del lunes con un juego de fuego, tambores y otras músicas encargadas por la reina María. Tras dos días de descanso se reanudaron las fiestas en las que volvieron a construirse arquitecturas efímeras en forma de pabellón en los jardines, continuaron los juegos de música y de artillería, así como las danzas y bailes, que desarrollaron imaginaciones literarias en torno a la mitologías campestre y pastoril. Todo lo cual culminó con el banquete en la «cámara encantada», en la que se instalaron artilugios que subían y bajaban las mesas con las viandas, hacían caer una fina lluvia de perfumes y dejaban oír truenos. Mientras tanto, desde el techo juegos luminosos hacían aparecer y desaparecer imágenes del Sol, de la Luna y de las estrellas. Todo ello tan bien compuesto, que las luces se reflejaban en varios espejos alrededor para dejar ver una estancia clara y luminosa.

[4] La edición más moderna de los dos primeros libros citados en Juan Cristóbal Calvete de Estrella, publicada en Madrid, 2000, se cita más adelante.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

Esta sintética relación de las fiestas de Binche recoge muy adecuadamente varias de las características más habituales en los celebraciones y triunfos renacentistas en torno a la corte imperial: desde los aspectos heroicos y políticos del arco de entrada, a los lúdicos y sorpresivos del banquete final. El opúsculo igualmente nos sirve para llamar la atención hacia el juego cortesano de la magnificencia en el que se basan estas fiestas en las que tan importantes resultaban las pinturas como los vestidos, las armaduras, los tapices, las joyas o los servicios de mesa. De igual manera destacaban, no solo lo que podríamos denominar *artes plásticas*, sino también la arquitectura, real y efímera, el arte de la jardinería, el del baile, la música, y los efectos visuales, luminosos, auditivos y olfativos más variados. En Binche, además, se conjuntaron la iconografía clásica, de la que ya hemos citado la referencia a Hércules y a la temática pastoril. También podríamos haber mencionado la serie de *Las Furias* de Tiziano que también colgaban de allí, aunque el anónimo autor no lo recuerde, junto a las referencias más medievalizantes y caballerescas al *Amadís de Gaula* y las cristianas de *El Descendimiento* de Weyden.

Objetivos

El objetivo de este trabajo es el de realizar una revisión de los principales hitos historiográficos en torno al tema de la fiesta y sus repercusiones en el ámbito específico del arte del Renacimiento, pretendiendo llamar la atención sobre todo acerca de su significado en el espacio cultural que supone la corte habsbúrgica de la época del emperador Carlos V (1500-1558).

La preferencia por el período del imperio carolino se plantea también como una oportunidad de reflexión acerca de lo que podríamos denominar *área cultural y artística habsbúrgica,* un concepto que si en algún campo se hace presente es precisamente en este de la fiesta de corte. Se trata de un espacio no estrictamente definido estrictamente en términos de superficie geográfica, aunque sea un ámbito de existencia muy real en estos momentos con una clara consistencia política y cultural de la mayor elocuencia histórica, que se aparta de una consideración del arte y cultura delimitados en término de «estado-nación», una idea, esta última, que corresponde mejor a conceptos geográfico-políticos y culturales del siglo XIX. Por ello nos interesa revisar la historiografía de la fiesta de corte en torno a la Casa de Austria en el siglo XVI, integrándola en el mundo amplio de ideas en las que realmente se incardina, es decir, el del campo de los estudios del arte de corte.

Buena parte de las aportaciones historiográficas que comentaremos tienen como objeto dos momentos climáticos que jalonaron como hitos decisivos el desarrollo

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

histórico del reinado de Carlos V. El primero de ellos se centra en torno a la llamada *Empresa de Túnez* (1535), la gran victoria del emperador sobre las tropas turcas en esta fecha y en esta ciudad y, sobre todo, en el viaje de Carlos V por Italia del año siguiente, con entrada triunfales en Palermo, Messina, Nápoles, Roma, Florencia y Siena: se trata del momento en que se consolidó la imagen romana y clásica de Carlos V, tal como la presenta, sin una referencia explícita al emperador el libro mencionado de Pedro Mexía. El segundo se produce más de diez años después, en torno a las fechas 1548-1549, en el momento de la primera de la estancias del príncipe Felipe, futuro Felipe II, en los Países Bajos, cuyos hitos festivos se encuentran en las mencionadas fiestas de Binche y en la entrada triunfal del príncipe Felipe en Amberes.

Se trata de un período decisivo para las artes y la cultura que se vivió con gran intensidad en lugares como Bruselas, Amberes y otros ámbitos del norte de Europa, teniendo su epicentro en la corte del emperador Carlos V. Es un tiempo que en realidad se había iniciado entre los años de 1530, cuando comenzó el gobierno bruselés de María de Hungría, su hermana, y encontró su final en los años 1558-1559, fechas de la muerte de Carlos y de la definitiva partida del ya Felipe II de Habsburgo, su sucesor, a los reinos de Castilla. Es también este el momento del inicio del gobierno en el imperio de Fernando I, también hermano de Carlos. Desde entonces, los territorios habsbúrgicos se dividieron en dos realidades política y culturalmente distintas.

Sin embargo, para entender en toda su complejidad el desarrollo de la fiesta en los ambientes culturales del mundo carolino, debemos comenzar con una reflexión metodológica acerca del entramado historiográfico sobre el cual se produce. Este no es otro que el de la *corte* de la primera Edad Moderna.

Norbert Elias y la corte como sujeto historiográfico

Aunque en un siguiente epígrafe desarrollaremos los orígenes en siglo XIX de los estudios específicos acerca del tema de la fiesta cortesana, la historiografía actual en torno a la corte tiene uno de sus orígenes más claros en los estudios de la sociología alemana de principios del siglo XX, con Max Weber a la cabeza. Éstos culminaron, en lo que al tema de la corte se refiere, en la obra de Norbert Elías, *Die höfische Gesellschaft,* Frankfurt am Main 1969 (pero pensado y escrito a finales de los años veinte) y en el libro del mismo autor *Uber den Prozess der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*, Basilea 1939.[5]

[5] Traducciones españolas: *La sociedad cortesana*, México, 1982 y *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas,* México, 1987.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

Discípulo, como decimos, de Max Weber y de Theodor W. Adorno, cercano, por tanto, a la denominada *Escuela de Frankfort*, Elías desarrolló de manera dinámica la fundamental idea de los «tipos sociales», base metodológica de los estudios del primero de los autores citados. Nuestro autor se detuvo en lo que denomina *las peculiaridades del entramado cortesano aristocrático*, centrándolo en un «estudio de caso» como fue el de la corte francesa de Luis XIV. Esta elección fue desde su publicación considerada como extrapolable a otras cortes de la Edad Moderna, pudiendo funcionar, como de hecho sucedió, como paradigma y modelo metodológico.

Elías, que había nacido en Breslau (Wroclaw) en 1897 y falleció en Amsterdam en 1890, desarrolló la idea de que los conceptos de economía, de intercambio de bienes, de trabajo y, en suma, de riqueza, del *mundo cortesano-aristocrático* no son ni mejores ni peores, ética e históricamente hablando, que en el que vino a denominarse *profesional-burgués*, implantado en el siglo XIX, donde, como es sabido, los temas económicos poseen configuraciones totalmente distintas. Se trata, simplemente, de una sociedad diferente con unos valores económicos y culturales diversos. Elias, basó, por tanto, su idea de la *sociedad cortesana* del Antiguo Régimen (que ejemplificó, como decimos, en el caso paradigmático del París y Versalles de Luis XIV), fundamentándola en conceptos efectivamente tan poco burgueses como *consumo de prestigio*, de los que están ausentes las finalidades prácticas propios de la burguesía, o los de *deber de representación*, ajenos también a maneras de comportarse más propias de nuestro mundo contemporáneo y que explicarían, por ejemplo, el dispendio, absurdo desde paradigmas burgueses, inherente a la fiesta cortesana. Éstos son dos de los aspectos básicos de esta sociedad que le sirven de punto de partida para comprender lo que denomina *estructuras habitacionales*, como son la casa, el palacio o la ciudad, tan diversos en este momento cultural «cortesano» al posterior «burgués» o el *valor de la etiqueta*, y el de las celebraciones y fiestas áulicas.

Las ideas Norbert Elías tardaron en fructificar en una historiografía como la de la posguerra de la Segunda Guerra Mundial, muy deudora de los análisis sociales del marxismo. Desde hace, sin embargo, más o menos medio siglo son una de las bases de los análisis históricos y culturales del mundo de la corte. La integración de estas perspectivas en la historiografía actual se debe al en buena medida pionero A. G. Dickens, *The Courts of Europe: Politics, Patronage and Royalty 1400-1800*, Londres, 1977, o a autores como Amedeo Quondam *«Questo povero cortegiano». Castiglione, il libro, la storia,* Roma, 2000, y ya más recientemente en las recopilaciones de John Adamson, *The Princely Courts of Europe,* Londres, 1999; Allan Ellenius (ed.), *Iconographie, propagande et légitimation,* París, 2001 y, últimamente, René Vermeir, Dries Raeymaekers y José Eloy Hortal Muñoz (eds.), *A Constellation of Courts. The Courts and Households of Habsburg Europe 1555-1665,* Lovaina 2014, por citar solo algunas de las producciones de una bibliografía hoy casi inabarcable.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

Centrándonos en el caso de la dinastía de los Habsburgo en el siglo XVI habría que señalar que hasta no hace mucho tiempo, en buena medida hasta la aparición de algunas de las obras que acabamos de citar, este sujeto histórico había sido interpretado desde un doble punto de vista igualmente interesado. Por un lado, se la consideró como un instrumento al servicio de la religión católica y de la mera dominación política, muy influída en sus actuaciones por una presunta «mentalidad religiosa española», que todo lo dominaba. Por otro lado, hasta todavía no hace mucho tiempo, se observaba a la Casa de Austria a través del paradigma, antimoderno y reaccionario, del Imperio Austro-Húngaro del siglo XIX e inicios del XX, cuya caída en 1918 era uno de los factores de la consolidación del mundo actual. En ambos casos, la dinastía de los Habsburgo era vista como una auténtica obstrucción para la modernidad ilustrada europea. En esta perspectiva, el ceremonial habsbúrgico, la llamada *etiqueta borgoñona*, tan importante en el análisis de la fiesta renacentista, fue interpretado y juzgado como la máxima expresión de esta rigidez y dogmatismo y, por ende, un tema de estudio de no gran interés.

Hoy sabemos que estas ideas son también producto de una construcción política y cultural de los siglos XVIII y XIX, en su vertiente ilustrada, liberal y progresista, y constituyen, en sí mismas, un asunto de estudio no menos fascinante historiográficamente, pero que deliberadamente soslayamos en este trabajo.

Iniciado este juicio sumario a la dinastía con el pensamiento ilustrado, alcanzó su punto culminante a partir de la Revolución Francesa, en el momento del surgimiento de los estados nacionales de Alemania, Italia o Bélgica, que encontraron en la oposición a los últimos Habsburgo austriacos y en su historia uno de los aspectos esenciales de su *Kulturkampf* (Claudio Magris, *Il mito asburgico nella letteratura austriaca moderna,* Milán, 1963, es un clásico, todavía hoy de lectura apasionante, sobre estos temas).

Por otro lado, la sistematización hegeliana y marxista de la historia, obsesionada con el modelo del estudio del paso de la sociedad feudal a la capitalista, no tuvo suficientemente en cuenta a lo largo del siglo XIX ese período que caracteriza la Edad Moderna, que llamamos *sociedad cortesana* (*Höfische Gesselschaft*), y que fue estigmatizado por la cultura liberal y progresista hasta casi ser borrado de la historia, para ser brillantemente recuperado, como vimos, por Norbert Elias.

Desde estos puntos de vista del ceremonial y la etiqueta igualmente han resultado novedosos y atractivos los estudios sobre la corte como institución y la relevancia de su organización administrativa y burocrática. A este respecto habría que señalar como uno de los estudios pioneros, Ronald G. Asch y Adolf M. Birke (eds.), *Princes, Patronage and the Nobility. The Court at the Beginning of the Modern Age,* Oxford, 1991, con un iluminante prólogo de Ronald G. Asch y tres trabajos de especial relevancia para nuestro tema: el de Werner Paravicini, «The Court of the Dukes of Burgundy: A model for Europe», pp. 69-102; el de M. J. Rodríguez-Salgado, «The

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

Court of Philip of Spain», pp. 205-244; y el de Volker Press, «The Imperial Court of the Habsbburgs: from Maximilian I to Ferdinand III, 1493-1657», pp. 289-312. Para la corte de Carlos V contamos con los imprescindibles y exhaustivos 5 tomos de José Martínez Millán (coord.), *La corte de Carlos V: Corte y gobierno* (t. I y II), *Los consejos y los consejeros de Carlos V* y *Los servidores de las Casas Reales* (t. I y II), Madrid, 2000, los dos tomos referidos a *La monarquía de Felipe II,* Madrid, 2005, y los cuatro sobre *La monarquía de Felipe III,* Madrid, 2008.

Los estudios de la fiesta en el Renacimiento: clásicos del siglo xix (Jacob Burckhardt-Aby Warburg) y del xx (Johan Huzinga-Ernst Kantorowicz)

Aunque el auge de las fiestas y entradas triunfales como moda propia de la sociedad cortesana altomodernista propició todo tipo de escritos y consideraciones más o menos generales en torno al fenómeno prácticamente desde su aparición, y ahí están los capítulos comentados de Pedro Mexía, su estudio desde perspectivas académicas no surgió hasta el siglo xix.

Desde este punto de vista, como desde el de tantos otros, el libro de Jacob Burckhardt *Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch,* publicado por primera vez en 1860, modificado en varias ocasiones por su autor y con innumerables ediciones y traducciones[6] desde la época de su publicación, constituye una aportación fundamental. Buena parte de su capítulo V, «La vida social y las fiestas», se dedica a este aspecto de la vida cultural y artística italiana de comienzos del Renacimiento.

Nos interesa resaltar dos aspectos de la aproximación *burckhardtiana*: el primero de ellos es el del papel preponderante que su autor concede al ámbito cultural italiano respecto a las manifestaciones festivas en el norte de Europa. Burckhardt hizo hincapié en el carácter más culto y clasicista de aquello que se producía en Italia a la vez que se centraba en la idea de la inserción del tema de las fiestas en una perspectiva de enorme amplitud, que no era otra que la del despertar de la sociedad cortesana renacentista italiana. Antes de llegar a la parte que dedica específicamente al estudio de las fiestas, Burckhardt nos ha guiado por un amplio panorama en el que ha mencionado el tema del lujo en costumbres y vestidos, el del interés de la mujeres en los cuidados de su *toilette*, el de los libros de educación del cortesano como, por

[6] La última traducción de esta obra al español (Juan Barja, Teresa Blanco, Fernando Bouza) ha sido publicada en Madrid, Akal ediciones, 2004.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

ejemplo, *El Galateo* (1558) de Giovanni della Casa, y, sobre todo, el de la capital importancia que un libro como *El Cortesano* (1528) de Baltasar Castiglione tuvo para la educación de la sociedad aristocrática italiana. En esta obra su autor hacía hincapié en la importancia del arte y la música o la de las formas del habla cortesana, sin olvidar un aspecto tan decisivo como es el del cuidado por la idea de la magnificencia en la decoración y amueblamiento de casas y palacios. Burckhardt trata igualmente estos temas desde su perspectiva de historia cultural y concluye esta parte de su libro con una amplia descripción de la importancia de la mujer y de la vida en el campo («la villa»), como aspectos esenciales de esta nueva vida social renacentista.

Es en el último de los epígrafes del capítulo quinto de su *Cultura del Renacimiento en Italia* donde Burckhardt se centra en sus famosas consideraciones acerca de la decisiva importancia estética y cultural de las fiestas. Su idea esencial, y la que mayores consecuencias historiográficas produjo, fue la de considerar a las fiestas (en lo que a sus más altas y cultas manifestaciones se refiere), como «un verdadero tránsito entre la vida y el arte».

En estas páginas fundamentales Jacob Burckhardt propuso las bases esenciales por la que discurrirá la mayor parte de la investigación histórica del siglo XX en torno a la relación entre fiestas e historia del arte. No era un capricho, decía Burckhardt, la vinculación de fiestas y representaciones para un estudio en profundidad de la vida social, ya que «el arte y la magnificencia de que hizo alarde la Italia del Renacimiento en tales materias, solo fue posible gracias a la libre convivencia de todas las clases sociales que constituyen el fundamento de la sociedad italiana». Este fue su punto de partida para el estudio de los «misterios», el *trionfo*, el cortejo, las procesiones o los carnavales. Para los italianos del Renacimiento, la importancia y el sentido artístico de la fiesta se basaba no solo en la consideración que en esta alcanzaba la idea del individuo como ser plenamente desarrollado y autónomo culturalmente, sino también en la gran comprensión y entendimiento de los temas literarios y poéticos procedentes de la Antigüedad del que hacía gala la sociedad italiana, que se desarrollaban en toda su plenitud y con enorme claridad en los programas de estas manifestaciones festivas. La ventaja en Italia, frente al oscuro y mucho más abstracto alegorismo de las celebraciones del norte en la corte borgoñona, era una mayor familiaridad del público con los asuntos históricos y los personajes de la Antigüedad, «ya que se estaba acostumbrado tanto a la mención poética como a la representación artística de numerosas personalidades famosas», fruto de una cultura clásica más desarrollada y extendida. A ello habría que añadir la mucho más continua presencia en Italia que en el resto de Europa de los artistas en la vida de todos los días. «Los pintores y escultores, dice, no solo colaboraban en la decoración del lugar, sino también en el atavío personal, procurando la indumentaria, el afeite y demás

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

elementos indispensables». A todo ello habría que añadir un cuidado mucho mayor en Italia que en otros ambientes por la comunicabilidad de estas representaciones con un público más amplio: «Las representaciones pura o predominantemente profanas eran en las grandes cortes (de Italia) calculadas preferentemente sobre la base de lo espectacular de buen gusto y gran suntuosidad, estando los distintos elementos en conexión mitológica y alegórica, con tal que esta fuera agradable y fácil de seguir. No faltaba lo barroco...».

La frase de Jacob Burckhardt acerca del papel cultural de las fiestas y representaciones como tránsito indispensable entre la vida y el arte, que más arriba hemos destacado, conmovió al joven historiador del arte, nacido en Hamburgo, Aby Warburg (1866-1929). La lectura en su juventud de *La cultura...* constituyó no solo uno los momentos decisivos de su vida intelectual, sino también uno de los mayores estímulos por él recibidos para su dedicación a la historia del arte.

Ya casi al final de su vida, Fritz Saxl (1890-1948), discípulo de Warburg y una de las personas que mejor entendió la complejidad de su legado, podía señalar, al explicar la importancia de la biblioteca, que a lo largo de su vida había reunido su maestro, que este había partido teóricamente de autores como el filósofo y filólogo clásico Friedrich Nietzsche, el también filólogo y especialista en mitología Hermann Usener, y de nuestro ya conocido Jacob Burckhardt. De este último, decía Saxl, Warburg se se sentía llamado a «completar» su legado. Estas son sus palabras:

> El modelo del que partía Warburg era el de Jacob Burckhardt. A Burckhardt le repugnaba todo mero atribucionismo en la historia del arte, y de hecho su obra más madura —las *Reflexiones sobre la Historia Universal—*[7] no se inscribe en el campo de la Historia del Arte en un sentido muy amplio. La herencia de Burckhardt se advierte en el hecho de que Warburg considere que la suya es una Biblioteca de historia del arte, y sobre todo, a él le debe su comprensión del Renacimiento. Gracias a Burckhardt contempla ese período como la época en la que el espíritu humano alcanzó la libertad...
>
> Y, sin embargo, Warburg no fue un seguidor de Burckhardt, sino un sucesor. Al combinarse con la influencia de otros autores, sobre todo de Nietzsche, la influencia de Burckhardt quedó matizada.[8]

En efecto, ya en el primer trabajo publicado por Warburg, su célebre estudio acerca de las mitologías de Botticelli (1893), aparece esta influencia rotundamente.[9]

---

[7] Traducción española: *Reflexiones sobre la historia universal*, México, 1999.

[8] F. Saxl, «La biblioteca de Warburg y su propósito», en S. Settis, *Warburg continuatus. Descripción de una biblioteca*, Madrid, 2011, pp. 91-92.

[9] *Sandro Bottticellis «Geburt der Venus» und «Frühling». Eine Untersuchung über die Vorstellung von der Antike in der Italienischen Frührenaissance,* Hamburgo y Leipzig, 1893, traducción española en A.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

En esta obra se citan ya algunas de las imágenes que obsesionarán al historiador de Hamburgo a lo largo de toda su vida. Nos referimos a las de *Orfeo caído,* en un dibujo de la escuela de Mantegna, a la de una calcografía anónima de la Kunsthalle de Hamburgo, también con la imagen de la *Muerte de Orfeo,* y a la de un dibujo de Alberto Durero en este mismo lugar y con el mismo tema. Las tres imágenes podían estar modeladas basándose en la escena final del *Orfeo* de Sandro Poliziano, lo que explicaría en ellas la mezcla de vestidos ideales y de trajes de la época. Es lícito suponer, dice Warburg, que fue en el mundo de las fiestas de la corte medícea, evocadas en los poemas de Poliziano y del propio Lorenzo el Magnífico, los que permitieron a Botticelli observar las figuras bajo un aspecto físico que podríamos considerar «real», ya que se trataba de representaciones que *efectivamente* tenían lugar, como participantes en una vida *auténticamente* en movimiento, eliminando así el aspecto, en principio pedante y antinatural, que comportarían estas alusiones al mundo clásico si solo tuviesen lugar en los ámbitos, más propiamente imaginarios y figurativos, de la literatura y la pintura. Se confirmaría así la afirmación de Jacob Burckhardt en torno a este tema de cómo la frecuente visión de estas fiestas, de sus carros y de sus elementos arquitectónicos efímeros repletos de alegorías, aportaron un *plus* cultural al público italiano: las fiestas serían, efectivamente, esa mediación entre el arte (literatura, pintura, escultura...) y la cotidianidad.

El tema aparece desarrollado de nuevo por Warburg en otro de sus escritos iniciales: el dedicado a los intermedios musicales florentinos de 1589 y a los trajes para ellos diseñados por Bernardo Buontalenti, según se conservan en un cuaderno de dibujos con apuntes de Emilio del Cavalieri.[10] Aparte del hecho pionero de dedicar un amplio estudio a este tema en una fecha como 1895, en un momento en que estos asuntos apenas merecían atención de la historiografía, y sin entrar a considerar las cuestiones de iconografía y simbolismo que Warburg estudia, reparemos únicamente en este párrafo, que transcribimos en italiano, lengua de publicación originaria de este estudio. En él se llama la atención acerca del tema de la cotidianidad que estos acontecimientos implicaban para la cultura visual de los italianos del Renacimiento:

> *Si trascura di considerare che L'Intermezzo Secondo il suo carattere non aparteneva all'arte dramatica, che si manifesta colla parola, ma sibbene all'arte del corteggio mitologico, e che questo, di su natura per lo piú muto, richiedeva, come è facile a spiegarsi, l'aiuto dei cenni,*

Warburg, *El Renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, Madrid, 2005, pp. 73-121.

[10] *I costumi teatrali per gli Intermezzi del 1589. I disegni di Bernardo Buontalenti e il* Libro di Conti *di Emilio de'Cavalieri. Saggio storico-artistico, 1895,* en A. Warburg, *La Rinascita del Paganesimo Antico. Contributi alla storia della cultura raccolti da Gertrud Bing,* Florencia, 1966, pp. 59-107.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

degli accesori e degli ornamenti. Tutte quelle forme intermedie, ora stinte, fra la vita reale e l'arte drammatica, i cui compariva la processione mitologica o allegorica, cosí frecuente nei pubblici festeggiamenti dei secoli XV, XVI e XVII... davano appunto alla societá di quel tempo l'occasione principale di vedere in carne e ossa le figure famose del tempi antichi. È peró che talvolta i canti composti per le mascherate aiutavano il pubblico a indovinare il significato, ma non si poteva per certo fare a meno dell'ornamento esteriore, quando tali maschere passavano l'una dopo l'altra davanti agli occhi degli spettatori, che in tempo brevissimo ne dovevano indovinare il senso complicato.[11]

Como previamente había llamado la atención Jacob Burckhardt, el tema de las fiestas y celebraciones profanas, tan ligado, como es lógico, al del triunfo y la victoria, se unía, lógicamente, al de los intereses políticos de la imagen. En una visión complexiva en torno al Renacimiento como era la suya, los dos aspectos no podían sino estar estrechamente unidos. Este vínculo, que puede explicarse muy bien tras la lectura del primer y más célebre capítulo de su libro, «El estado como obra de arte», aparece igualmente en Aby Warburg, aunque en este con un fundamento muy distinto, más filosófico o antropológico, diríamos.

En efecto, el historiador del arte alemán no estuvo realmente cautivado por este primer capítulo acerca del carácter de «conscientemente creada» y, por tanto, artificial que se otorgaba a la gobernación política de principados y reinados en la Italia del Renacimiento. Así lo señaló la íntima colaboradora de los últimos años de vida de Aby Warburg, Gertrud Bing. Sin embargo, sí es cierto que el tema del triunfo fue uno de los *leiv-motiv* de la actividad investigadora del estudioso. Hagamos un breve repaso a esto último basándonos, sobre todo, en varias de las láminas de su último y no terminado proyecto, el álbum *Mnemosyne.*[12]

Las imágenes insertadas en la lámina 7 de este conjunto se agrupan en torno al *Arco de Constantino* en Roma, prácticamente la única arquitectura real que aparece en este proyecto.[13] El tema, según las apostillas que se insertaron en cada una de las láminas, al parecer de Bing, no es otro que el del «Sentimiento victorioso», ligado a los del triunfo romano, el arco de triunfo, *Niké* («victoria»), y apoteosis o «ascensión lograda». Se trataba, en la mente de Warburg, de unificar el tema del triunfo con el de la subida, el de la ascensión, por lo que se une de manera natural con el de la idea del emperador como Dios, el de su alzamiento sobre un escudo como signo de victoria y el de la imagen del carro solar o «carro ascendente como símbolo del Sol». De esta iconografía política del triunfo, en la que se relacionan Constantino,

[11] *Ibidem*, p. 85.
[12] A. Warburg, *Atlas Mnemosyne,* Madrid, 2010.
[13] J. J. Lahuerta, *Aby Warburg. Marginalis. Carl Einstein,* Madrid, 2015.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

Augusto y Napoleón, pasamos, ya en la lámina siguiente, la 8, a la consideración de la «Ascensión hacia el Sol», basada en los cultos mitraicos, un tema que fascinaba a Warburg, que visitó los mitraeos cercanos a Roma en su última estancia en esta ciudad.

La interpretación compleja que Aby Warburg hace del arte y la cultura visual de la Edad Moderna le hizo interesarse no solo por las producciones de la «alta cultura», sino por otro tipo de imágenes de circulación más popular. Aparte de llamar la atención acerca de lo singular de tal preocupación en fechas muy tempranas, el tema nos interesa aquí por la referencia, a la que dedica la lámina 32 de su *Mnemosyne,* al tema de la caricatura, deteniéndose en fiestas y tradiciones populares que se reflejan en estampas y otras producciones de carácter e iconografía ajeno a la «alta cultura». El mejor resumen de este grupo de 25 imágenes de la mencionada lámina está en su inscripción: «Caricatura. Baile con la mujer en el centro. Voeu du Paon. Quaresima. Vasos de monos. Caricaturas de los monos. Baile de las mujeres alrededor de las calzas (cfr. danza del sacerdote, muerte de Orfeo). Herramienta como vehículo». También en el hecho de que, tras diversas imágenes de danzas moriscas, entre ellas un grabado de Daniel Hopfer, la de la estampa de «La Guerra de las calzas», a la que dedicó un artículo, la lámina termine con una copia en grisalla de una pintura atribuida a El Bosco, «Lucha entre Carnaval y Cuaresma». La actitud de Warburg ante estas peculiares obras del arte del norte resulta, como observamos, muy distinta a la más críticas sostenidas por Burckhardt o Johan Huizinga que glosaremos de inmediato.

Con este panel Warburg planteaba el tema de la fiesta en su versión más grotesca, nórdica, en cierta medida anticlásica y en todo momento «no italiana». Se trataba de la dicotomía, pero también complementariedad, entre el mundo de imágenes y cultural del norte de Europa y el del Renacimiento italiano, un problema que, como ya vimos al resumir las ideas de Burckhardt, y veremos al tratar a Huizinga, constituía una de las elementos de la polémica en el análisis del tema de las fiestas en la primera historiografía al respecto. Otra vez, el carácter excéntrico de la posición de Warburg nos lo presenta como un pionero.

Sin embargo, es la oposición bipolar entre «ascensión», «apoteosis», «subida», contrapuesta a las ideas de «caída», «descenso» o «derrota», en donde Warburg desarrolla sus ideas acerca de la representación del triunfo.

En lámina 44 de *Mnemosyne*, basada, sobre todo, en las decoraciones de Ghirlandaio para la *Capilla Sassetti* en la Iglesia de la Trinidad de Florencia, fundamenta su análisis en esta oposición, comparando los relieves de sus sarcófagos, tan clasicistas, con los relieves triunfales del friso de Trajano en el *Arco de Constantino*.

No podemos seguir la complejidad del pensamiento visual warburgiano, que continuó con estos temas de ascensión y caída en torno a un grabado de Marco

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

Antonio Raimondi *El Juicio de París* y la inesperada repercusión de un fragmento del mismo en *Le déjeneur sur l'herbe* de Manet, una pintura que constituyó de sus últimas obsesiones. Como estamos viendo, estas ideas resultaron esenciales para comprender lo intrincado que resulta a nivel no solo iconográfico, sino también antropológico el tema del triunfo y de la fiesta en el mundo renacentista.

Únicamente reseñaremos, para terminar con este autor, el fundamental panel 56, basado esencialmente en Miguel Ángel. Su inscripción señala lo siguiente: «Ascensión y caída (Miguel Ángel). Apoteosis de la muerte en la cruz. Juicio final y caída de Faetón. Atravesando la bóveda».

En ella, la imagen de la apoteosis se ilustra con la célebre *Gemma Augustea* del Kunsthistorisches Museum de Viena, otra de las imágenes recurrentes en Warburg, en donde aparece el tema de la «Apoteosis de Augusto» y de la que llama la atención acerca de la erección del *trophaeum* en su registro inferior. En esta lámina la imagen de descenso se figura con la «Caída de los ángeles rebeldes» de la *Capilla Sixtina* y el conocido dibujo, también de Miguel Ángel, de la *Caída de Faetón.* La contradicción entre ambos conceptos se ilustra, además, con la inclusión del fresco del techo de una sala de la *Galleria Borghese,* obra de 1778 de Francesco Caccianiga, que representa también *La caída de Faetón,* ahora con un sistema representativo propio del Barroco, como es el del rompimiento visual de la bóveda. De ahí viene la alusión a lo de «atravesando la bóveda», máxima expresión del sentido dinámico del triunfo, algo que obsesionaba a Warburg, sobre todo en los últimos tiempos de su vida en su estancia en Roma, cuando realizó la última versión de su *Mnemosyne.* Fue entonces cuando asistió en 1929 a las fiestas de la firma de los Pactos de Letrán, por los que el estado italiano reconocía la existencia del Vaticano. Warburg y Bing acudieron a estas celebraciones, quedando impresionados por las ceremonias, procesiones y apariciones públicas pontificias, y sobre todo, por el símbolo de triunfo que significaba el desfile papal sobre la silla gestatoria. De ello dejó constancia en sus diarios romanos y, sobre todo, en las láminas 78 y 79, las dos últimas de *Mnemosyne*.

En fechas parecidas a la de la última estancia romana de Aby Warburg (1928-1929), el profesor holandés Johan Huizinga (1872-1945) publicaba en 1927 su célebre *El otoño de la Edad Media,* sin duda uno de los libros de historia cultural más influyentes y leídos del siglo xx. Esta obra, en buena medida, se ha venido a ver como una contraposición tardía, en realidad casi sesenta años posterior, a *La cultura del Renacimiento* en Italia de Jacob Burckhardt. La explicación del tema que trataba bajo tan poético y exitoso título aparece tras el mismo: *Estudios sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos.*

Las páginas que Huizinga dedicó al tema de las fiestas en estos ambientes franceses y borgoñones de finales de la Edad Media han de leerse teniendo en la mente las

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

afirmaciones críticas que sobre estos aspectos había vertido Burckhardt, algunas de cuyas ideas en absoluto fueron desmentidas por Huizinga. Su análisis aparece en el capítulo 18, al que titula «El arte y la vida», en cierta medida de manera similar al burckhardtiano «La vida social y las fiestas».

Tras llamar la atención sobre las peculiaridades sociales del encargo artístico a finales de la Edad Media en el norte de Europa y referirse a los fines que califica de «prácticos» (políticos, religiosos) de la obra de arte en pintores como Jan Van Eyck o Hans Memling, Huizinga analizó varios de los aspectos estéticos de esta producción: «En la cultura francoborgoñona, dice, de la última Edad Media la belleza es sofocada por la suntuosidad». De esta forma consideró como una de las características del arte de aquel tiempo «la opresión del espíritu con un sistema sin fin de representaciones formales», pues se había producido «un desatado desbordamiento de la forma sobre la idea; el detalle ornamental ataca todos los planos y líneas». Tras una referencia, en el más puro estilo de historia cultural burckhardtiana a la importancia de expresiones artísticas como el tapiz y la misma moda, pasa a analizar las «solemnidades de la corte», refiriéndose, en primer lugar, a la célebre fiesta del «voto del faisán» celebrada en Lille en 1454, a la que no duda en calificar de «bárbara ostentación principesca».

El punto de vista explicativo y, en cierta manera, justificativo de estas fiestas, adquiere en Huizinga un corte decididamente antropológico, una aproximación que le era muy grata, como demuestra su interesantísimo libro *Homo Ludens* (1938). Estas celebraciones tardomedievales «conservaban aún la función que desempeñaban en los pueblos primitivos: ser la manifestación soberana de la cultura, la forma en la que se exterioriza colectivamente la suprema alegría de vivir, en que se expresa el sentimiento de la colectividad». Huizinga distingue entre fiestas populares, que se basaban en la danza y en la canción y que, en cierta manera, se apoyaban en las eclesiásticas, segundo tipo de estas celebraciones, que encontraban su justificación en la liturgia. Sin embargo, sostiene, la fiesta cortesana, tercera manifestación del fenómeno, era otra cosa, ya que se basaban ampliamente en otro tipo de referencias, como eran las del ideal caballeresco, que superaba entonces a las pretensiones festivas populares y a las religiosas. Estas fiestas de corte «querían dar forma al sueño de la vida heroica... (con un) aparato de la fantasía y de la pompa caballeresca (que) estaba desde hacía tiempo vacío de vida real». Para Huizinga el ideal caballeresco planteaba ya en el siglo xv un romanticismo «hueco y desgastado».

Es desde esta perspectiva crítica, en la que la principal justificación para la celebración de estas fiestas es la de su carácter de expresión de la magnificencia y el de la importancia que en ellas adquiere la mera coyuntura política (así las celebraciones del «Voto del faisán» se referirían a la convocatoria de una cruzada por parte de Carlos el Temerario), desde el que Huizinga encontraba su explicación e

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

incluso su interés. Estos aspectos eran más dignos de tener en cuenta que su sentido estético, que encontraba más que dudoso. «No dudo, dice, sin embargo, que entre todos los elementos de las fiestas, y principalmente en los inmóviles, hubiera más de una auténtica obra de arte junto a muchas muestras de desmedida e insensata ostentación». Esta «concesión» no se debe tanto a la fiesta en sí y a sus elementos individualmente considerados, sino al hecho de que entre los que participaban en estas celebraciones se encontraban hombres como el canciller Rollin, Jean Chevrot y otros, todos ellos protectores de artistas como Rogier van der Weyden, Jan van Eyck y otros grandes artistas. Tras una digresión sobre el arte funerario y la obra de Claus Sluter, Huizinga termina su examen retornando a su consideración crítica, «aquellas fantasías ingenuas, dice, pueden gozar sin dificultad de la extravagancia, como si se tratase de belleza. El gran arte y la quincalla costosa eran benévolamente confundidos y admirados en la misma medida», concluyendo con una referencia al palacio de Hesdin, a sus fiestas y sus artilugios jardinísticos, un lugar que, habiendo permanecido imborrable en la imaginación mítica del siglo XVI, fue imitado, sin duda conscientemente, en los juegos de Binche con los que comenzábamos.

Las referencias de este autor acerca del significado de la fiesta, pese a su carácter crítico, poseen, sin embargo, enorme interés. En primer lugar, resulta significativo el hecho de que se trate del tema en un contexto de historia cultural de enorme amplitud con abundantísimas referencias a obras de arte y artistas. Un segundo punto a señalar es lo arduo que fue, a pesar de las ideas pioneras de Jacob Burckhardt y Aby Warburg, consolidar lo decisivo del tema como uno de los aspectos estéticos más importantes del arte de la Edad Moderna.

Para conseguir esta consolidación fue necesario que la historiografía superara un doble prejuicio: en primer lugar, el de la preponderancia de los valores «estéticos», «de belleza» o «clásicos», ligados habitualmente al arte italiano considerado como el principal o único referente para valorar la calidad de ciertas actividades artísticas, de manera que se dejaba en un segundo lugar el arte producido al norte de los Alpes. En segundo término había que superar la idea de la prevalencia en el aprecio de las llamadas *artes del diseño* (pintura, escultura, arquitectura) sobre el resto de las artes plásticas (artes decorativas, jardinería, arquitectura efímera...). Se trata de dos de los conceptos básicos de lo que se ha dado en llamar *paradigma vasariano* en el estudio de la historia del arte, sobre el que nos extenderemos más adelante.

Antes de entrar en estos temas, todavía tenemos que detenernos en otro de los hitos metodológicos de los años centrales del siglo XX cuyas investigaciones sobre el simbolismo monárquico y el complicado paso de los ceremoniales y rituales religiosos y litúrgicos a los profanos y de exaltación política resultaron fundamentales. Nos referimos al alemán Ernst H. Kantorowicz (1895-1963), un autor que aunque no

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

citado habitualmente en el campo de los estudios sobre el arte de las fiestas del Renacimiento, adquiere una relevancia historiográfica capital.

El campo de estudio de Kantorowicz fue sobre todo el de la historia política y jurídica de la realeza y en la Baja Antigüedad, el Imperio Bizantino y las monarquías medievales. Sin embargo, la amplitud de sus intereses y, sobre todo, lo peculiar de su aproximación al tema, hacen de él una referencia imprescindible en la metodología histórica ligada al tema de lo celebrativo, lo litúrgico y lo ceremonial.

Su primer libro, *Kaiser Friedrich der Zweite* (1927), causó un impacto fulminante y una polémica que, en cierta medida, llega hasta nuestros días. Aunque en esta voluminosa obra apenas hay referencia directa a los temas que centran nuestra atención, su autor planteaba su visión histórica del emperador Federico II Hohenstaufen (1194-1250) desde una perspectiva ideológica y cultural total, superando la habitual visión, centrada en los temas políticos y en aproximaciones positivistas, que caracterizaba la historiografía de la época. *Kaiser Friedrich der Zweite* nos interesa por plantear una interpretación del personaje histórico desde el punto de vista de la «teología política», es decir, desde el que explica la fundamentación y justificación del poder secular imperial por medio del recurso a ideas religiosas y teológicas que se habían formulado en los primeros tiempos del cristianismo como religión oficial: el fundamento jurídico del poder del emperador se basaba en muchas ocasiones en preceptos procedentes del derecho canónico, de tan amplia importancia en la Edad Media. El rey o el emperador aparecían sacralizados y aparecía la figura del *Rex-Sacerdos*, que, en cierta medida, continuaba presente incluso en algunos personajes de la Edad Moderna.

Ernst Kantorowicz se situaba con este libro y, en general, con todo su magisterio universitario impartido en la Alemania de la época de Weimar dentro de los ambientes más conservadores cultural y políticamente. No en vano había formado parte de los círculos del poeta Stephan George (1868-1933) y su llamado *Georges-Kreises* (Círculo de Jorge), de tan claras connotaciones derechistas. No es de extrañar, por tanto, que su libro sobre Federico II fuera acusado de lanzar una mirada mítica (*Mytischer Schau*), no en exceso científica y positiva, sobre la historia del pasado alemán. Sin embargo, su progenie judía y su choque abierto con las autoridades nazis le obligaron a abandonar su país el año 1938. En 1939 fue admitido en la universidad californiana de Berkeley, de la que tuvo salir en 1950 por negarse a aceptar las exigencias del maccartismo. Fue entonces cuando encontró su asentamiento definitivo en el *Institute for Advanced Studies* de Princeton.

Todavía en Alemania Kantorowicz se defendió de las acusaciones acerca de la mencionada «mirada mítica» (*mytischer Schau*), alegando que su libro consistía más bien en una «mirada sobre los mitos» (*Mythenschau)* y el de Federico II continuaba

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

muy vivo.[14] El poder fuerte, de justificación religiosa y mesiánica, de este emperador continuaba muy presente en la memoria alemana hasta la época de Hitler, preñada de autoritarismo y mesianismo en torno a la figura del dictador; sin embargo, el mencionado origen del autor le obligó al exilio a Estados Unidos. Pero su libro no cayó en saco roto. Como veremos de inmediato, en el Londres pos-warburgiano de Saxl y Frances Yates, la compleja aproximación cultural a la idea del poder que suponía esta obra, sirvió de fundamento y falsilla al estudio de Yates sobre la ideología imperial de Carlos V, que basó, como veremos, en conceptos medievales similares a los expuestos en el libro sobre Federico II.

Pero no se trata solo de esto. En su exilio dorado de Princeton, en estrecha amistad con otro ilustre semita allí también emigrado, el historiador del arte Erwin Panofsky, Kantorowicz no solo continuó con sus estudios medievalistas en obras fundamentales como *The King's two Bodies* (1957),[15] sino que desarrolló sus ideas sobre la aplicación de la «teología política» al mundo del imaginario litúrgico y representativo de la monarquía medieval y de la Edad Moderna con inusitada brillantez. Fiestas, ceremonias litúrgicas y simbología política en torno a la realeza fueron el tema de buena parte de sus trabajos en los que la imagen y la descripción y análisis del acontecimiento ceremonial, ocupan un importante lugar, aplicando con enorme rigor e inmensa erudición la idea del fundamento teológico y sagrado del derecho canónico como base para la legitimación del poder. Nos resulta imposible en este momento siquiera resumir la riqueza y sutileza de estas ideas que se desarrollan, sobre todo, en tres trabajos: su segundo libro, *Laudes Regiae. A Study in Liturgical Acclamations and Medieval Ruler Worship*, todavía publicado en su estancia en Berkeley en la University of California Press (1946) y dos artículos, «The 'King's Advent' and the Enigmatic Panels in the Doors os Santa Sabina» en *The Art Bulletin,* XXVI (1944), pp. 207-231, en el que analiza las diferencias simbólicas y representativas del *adventus* y la *profectio* regias, es decir, dos de los aspectos capitales de la tipología festiva de la entrada triunfal; y el tardío «Oriens Augusti-Lever du Roi», publicado en *Dumbarton Oaks Papers,* 17 (1963), ya de la época de Princeton, fundamental estudio sobre el tema de la iconografía solar en relación con el poder en la Antigüedad, la Edad Media

[14] La controversia se desarrolló entre A. Brackman quien publicó su «Kaiser Friedrich II in mytischer Schau» en el *Historische Zeitschrift*, 140 (1929), pp. 534-549, siendo respondido por E. Kantorowicz en la misma revista con su «Mythenschau. Eine Erwiderung», 141 (1930), pp. 457-471. Los dos artículos se pueden leer en G. Wolf (ed.), *Stupor Mundi. Sur Geschichte Friedrich II von Hohenstaufen,* Darmstadt, 1966, pp. 5-40. Sobre este tema y, en general, sobre la historiografía alemana en relación con Italia véase el reciente volumen de M. A. Ruehl, *The Italian Renaissance in the German Historical Imagination, 1860-1930,* Cambridge, Cambridge University Press, 2015.

[15] Traducción española: *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval*, Madrid, 2012.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

y sus manifestaciones tardías en la corte versallesca de Luis XIV. Este trabajo es una de las mejores muestras de la interconexión entre el mundo de Kantorowicz, el de su amigo Panofsky y el del maestro de este último, Aby Warburg. Bástenos poner como muestra, la extensión y erudición con que Kantorowicz aborda el tema de los cultos mitraicos como cultos solares, algo que —ya sabemos— había preocupado al Warburg romano de 1928/1929; el de la iconografía de la ceremonia del alzamiento del poderoso sobre un escudo como ejemplo de ceremonia y rito del poder solar, un tema que, igualmente, como ya hemos visto, obsesionaba a Warburg, en el que incluso, de manera similar a este, aduce representaciones del mismo tomadas desde la Antigüedad al mismo Napoleón I; por no citar los párrafos que Kantorowicz dedica a la aparición de los papas en la silla gestatoria, otra muestra, según su análisis, de las ceremonias del culto solar y su sorprendente paralelismo con las ya citadas dos últimas láminas del *Mnemosyne* warburgiano con sus referencias a las ceremonias romanas de 1929 en las que el Papa apareció sentado en esta silla, y los comentarios que al respecto aparecen en su diario y que, naturalmente, Kantorowicz no podía conocer.[16]

En torno a 1960: Mis Frances Yates y los coloquios de París. Fiestas, magnificencia y sistema de las artes, las ideas de Paul O. Kristeller

Centrándonos ya en la figura del emperador Carlos V, resulta necesario comenzar con el estudio seminal de Frances Yates «Charles V and the Idea of Empire» publicado en su *Astraea. The Imperial Theme in the Sixteenth Century*, 1975. Sin embargo, su autora lo había dado a conocer en francés el año 1960 en el segundo de los volúmenes de la serie, *Les fêtes à la Renaissance*, a la que de inmediato nos referiremos. El origen del texto es todavía anterior, pues se remonta a las que Yates denomina *Empire Lectures*, impartidas en la London University Senate House en enero de 1952, que sirvieron de base para varias lecciones de seminario en el Warburg Institute entre 1967 y 1970, y en Cornell University en 1968. Incluso, el trabajo sobre la icono-

[16] A. Warburg, con una introducción de G. Bing y F. Saxl, *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg*, ed. de K. Michels y Ch. Schoell-Glass, Berlín, 2001, pp. 406-409. El tema de la iconografía solar de los reyes en la Edad Moderna ha sido brillantemente tratado por el profesor Víctor Mínguez en *Los reyes solares: la iconografía astral de la Monarquía Hispánica,* Castellón, 2001. Se trata de un aspecto esencial de esta monarquía habitualmente ignorado por la bibliografía internacional, cegada (literalmente) por la omnipresencia del llamado *Roi Soleil*, Luis XIV.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

grafía y el simbolismo de la reina Isabel I, «Queen Elizabeth as Astraea» se remonta a una fecha tan «lejana» como 1947.

Se trata, sin duda, de tiempos heroicos y cruciales para el desarrollo de la historia del arte en general, tan fuertemente atacada en la Alemania de Hitler y felizmente «salvada» en los ambientes anglosajones de la Universidad de Londres o el *Institute for Advanced Studies* de Princeton en Nueva Jersey. «*It belongs* —dice Yates, refiriéndose a su Astraea— *to the time when inspiring scholars and a inspiring library were newly arrived fron Germany. The manuscript of the article was read by Fritz Saxl not long before his death*». Se refiere al épico traslado de la Biblioteca de Aby Warburg desde Hamburgo a Londres en 1933, poco después de la subida de Hitler al poder. Si esta biblioteca (Warburg había muerto en 1929), Fritz Saxl, Gertrud Bing y otros se «salvaron» en Londres, Ernst Kantorowicz, como hemos dicho, y Erwin Panofsky, lo hicieron en Estados Unidos (Nueva York, California y, finalmente, Princeton). Una nueva época de la historia del arte estaba comenzando.

En su trabajo sobre el emperador, Yates interpretó la figura de Carlos V como la de un caballero a la medieval que perseguía la revitalización del fantasma de un sueño como era el Sacro Imperio Romano Germánico, y dedicó prácticamente la mitad de su contenido a una apretada evocación de las ideas sobre el Imperio en la Edad Media. Yates partía, sin embargo, del sentido profético que poseía la célebre *Cuarta Égloga* de Virgilio, que auguraba la llegada de un reino de paz y justicia propiciada con la venida de un gobernante providencial. Como es sabido, esta referencia virgiliana al gobierno de Augusto fue interpretada en la Edad Media, también como una alusión a la llegada de Cristo, confundiéndose de manera deliberada los contenidos políticos con los religiosos y tiñendo, por tanto, de mesianismo cualquier esperanza de futuro en torno a un gobernante más o menos esperado o con un un poder cuya magnitud y oportunidad se interpreta como providencial. Algo que ya sabemos a través de nuestro análisis del primer libro de E. Kantorowicz, que comenzaba su biografía de Federico II citando el mismo texto virgiliano.

La «santificación de la idea de imperio» fue esencial a lo largo de la Edad Media y, como veremos, seguirá siéndolo en buena parte de la Moderna. A ello habría que añadir el paralelismo entre el gobernante elegido y la diosa clásica de la justicia, Astraea, también traída a colación por Virgilio, de manera que este gobernante providencial se convertía igualmente en administrador de la justicia. «*Moreover* —dice Yates— *Virgil as believed to have spoken with the inspired voice of a prophet when he proclaimed in the Fourth Egloge that the golden age was about to return, and with in te reign of the Virgin Astraea, or Justice, and that a child would be born destined to rule a reconciled world*».

Uno de los aspectos más interesantes del análisis de Yates, que continúa refiriéndose al auge del derecho romano en la Edad Media («*the revival of Roman*

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

law at Bologna provided these powerful emperors with a reasoned legal basis for the imperial title»), a la figura de Dante y a sus ideas acerca del Imperio en *De monarchia,* para terminar glosando el humanismo petrarquesco y al gibelinismo medieval, es su amplia referencia a la figura del emperador Federico II Hohenstaufen. En él ve encarnado buena parte de los aspectos de esta idea e imagen de un poder político sacralizado, es decir, esa «santificación de la idea de Imperio» a la que nos referíamos, aludiendo así al libro de Kantorowicz que la autora cita a través de la temprana traducción al inglés de E. O. Larimer de 1931.[17]

La autora termina su estudio con una consideración que se nos antoja breve de la figura de Carlos V, indicando que se trata de un personaje que trató de revitalizar una idea no romanizada, ni reitalianizada de imperio, «*but the medieval idea of empire, based in the northern holder of the title*», un poco a la manera como Huizinga caracterizaba las fiestas y el poder de los duques de Borgoña del siglo XV (antecesores directos, no lo olvidemos, del emperador Carlos V).

Sin embargo, el interés de Yates en insertar un trabajo sobre Carlos V al comienzo de su libro no deja de introducir una cierta contradicción teórica de conjunto al insistir en la influencia de esta imagen, en su concepción de la misma un tanto «fantasmagórica» e «irreal», en las monarquías coetáneas de Valois y Tudor, que son presentadas como ámbitos de modernidad política y de cultura cortesana renacentista. Prácticamente el resto de su libro, y por eso lo comentamos aquí, está dedicado a la iconografía cortesana y al imaginario del poder de estas dos dinastías estudiado, sobre todo, en el campo de la fiesta cortesana. Era, como ya sabemos, un terreno hasta entonces muy poco explorado por la historiografía, de manera que la obra puede considerarse pionera en nuestro campo de estudios. Yates, extrañamente, además, olvidó estudiar el influjo del imaginario carolino en las dos ramas habsbúrgicas (ibéricos e imperiales) en que se dividió el poder de Carlos V durante la segunda mitad del siglo XVI, considerando que el reinado del Felipe II se alejaba del paradigma imperial (lo cual dista mucho de ser así) y que el del emperador Fernando I y sus sucesores relegaba el tema del Imperio a un ámbito política y culturalmente muy secundario y, en cierta medida, provincial, como era el de Centroeuropea. Lo que también es, desde la perspectiva actual, más que discutible.

Astraea. The Imperial Theme in the Sixteenth Century resulta, sin embargo, tanto por el planteamiento del problema de la imagen no solo política, sino también cultural y artística, como por el papel otorgado al estudio, entonces nuevo, de la imagen y la cultura visual y literaria del poder, y por la importancia primordial que concede

[17] El libro traducido al inglés, 1931, italiano, 1939, y francés, 1987, todavía espera su traducción española.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

en el mismo a las fiestas, a su iconografía y temática política y a la arquitectura efímera y simbólica que en ellas se desarrolla, un imprescindible punto de partida para nuestros estudios. Como también lo es su *The Valois Tapestries* (Londres, 1959), un estudio acerca del valor político que las fiestas cortesanas alcanzaron en la corte francesa del siglo XVI realizado a través de un género como es el del tapiz. Y aunque varias de sus conclusiones han sido hoy discutidas, no deja de tratarse de una aportación igualmente pionera en su metodología y un ejemplo historiográfico para el estudio tanto del tema de las fiestas, como el del género del tapiz, actualmente valioso. Su autora, investigadora en los primeros tiempos del Warburg Institute en su sede de Londres fue, por tanto, uno de los puentes decisivos, el más importante, sin duda, entre los tiempos «heroicos» de Aby Warburg o de Ernst H. Kantorowicz en la Alemania de Weimar, salvajemente truncados, como hemos visto, en 1933 y la moderna historiografía de nuestro tema.

Los artículos de Frances Yates acerca de las entradas triunfales regias en el siglo XVI y su libro de 1959 sobre los tapices de los Valois constituyeron el inicio de la moderna bibliografía sobre el tema. Igualmente en estas fechas los llamados *Coloquios de Royaumont* que tuvieron lugar entre el 8 y el 13 de julio 1955 marcaron otro de los imprescindibles puntos de partida. En ellos fue presentado uno de los trabajos que Yates recogerá más tarde en su *Astraea* con el título «Poètes et artistas dans les entrées royales de Charles IX et de sa reine à Paris en 1571». La publicación de estas actas en 1956 es el primer hito de los tres fundamentales tomos que, preparados por Jean Jacquot, constituyen uno de los principales *corpus* de nuestro tema en los años centrales del siglo XX. El segundo, como ya hemos dicho, tuvo lugar en septiembre de 1957 (publicado en 1960) en Bruselas, Amberes, Gante y Lieja, se centró en las fiestas en la época del emperador Carlos V; el tercero, celebrado en Tours en 1972, se enmarca dentro de los coloquios internacionales sobre humanismo celebrados en esta ciudad, haciendo su número 5.

Es imposible aquí recoger la riqueza de las aportaciones de estos tres coloquios (*Les Fêtes de la Renaissance*, vueltos a publicar en París, 1975), aunque su mayor valor fue el de orientar y encauzar metodológicamente un tema que, a partir de entonces, comenzará a ser recurrente en la bibliografía. Su inspirador, Jean Jacquot, resume en la introducción del primero de los tomos la problemática general de estudios acerca de la fiesta en unas palabras que continúan manteniendo su valor en la actualidad: «La finalidad de este encuentro es la de estudiar la alianza de la poesía, la música, la danza y las artes plásticas, en las fiestas ciudadanas y las fiestas de corte. Es sabido que estas fiestas pueden dar lugar a dos principales géneros de manifestaciones: el cortejo con decorados móviles (carros) o dispuestos en diversos puntos del recorrido, o el espectáculo que se desarrolla en un lugar fijo como la sala de un palacio. Tanto en un caso como en el otro se trata de presentar bajo una forma viva y concreta, de hacer

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

sensibles a los oídos y los ojos de una asamblea o de una masa, las ideas y sentimientos que debe sugerir el acontecimiento celebrado. A la finalidad de complacer se une la de instruir, la de convencer y la de exaltar por medio de alegorías, de emblemas y de narraciones que pueden tener muchas veces varios grados de significación. No se puede disociar el aspecto estético de estas fiestas de sus aspectos políticos y sociales. Y puede ser interesante desde este punto de vista evaluar las aportaciones respectivas del elemento aristocrático y del burgués, y medir la importancia de la participación popular y el lugar de las tradiciones folklóricas».

Es claro el sentido orientador que estas palabras querían adquirir, que se repite en varios de los trabajos generales y de tipo metodológica, obra del propio Jacquot, en las tres publicaciones a las que nos referimos. Algo similar habría que decir del trabajo de Roy Strong (1935), director de la *National Portrait Gallery* de Londres entre 1967 y 1973, que hay que comprenderlo dentro de sus estudios sobre el retrato, la imagen, los palacios, los jardines, las ceremonias y las manifestaciones culturales y artísticas de la corte inglesa de los Tudor a lo largo del siglo XVI, es decir, en el de su interés por el arte de corte renacentista en Inglaterra entre los siglos XV y principios del XVII.

El libro de Strong, sin embargo, no se centra en el mundo inglés, sino que abarca las principales manifestaciones europeas de la época del Renacimiento. Su origen se remonta a cursos universitarios de 1971-1972, que se ampliaron en 1973 para dar lugar a la primera versión del libro: *Splendor at Court: Renaissance spectacle and the theater of power*, Londres, 1973, que fue posteriormente revisado y ampliado en 1984. Esta revisión es la que se tradujo al español y se publicó en Madrid en 1988, bajo el título *Arte y poder. Fiestas del Renacimiento 1450-1650.* En el carácter de síntesis de este libro, en el que se estudian las principales fiestas del Renacimiento europeo, la figura de Carlos V adquiere una relevancia capital. Trabando los diferentes ejemplos a través del análisis de las distintas formas de la magnificencia y de las relaciones entre arte, espectáculo y política, la obra de Strong supuso otro de los puntos de partida esenciales en la situación actual de nuestros estudios.

El estudio de las fiestas y celebraciones de los soberanos de Edad Moderna debe igualmente hacer referencia a la nueva consideración de la idea de la magnificencia que se extiende en la época del Renacimiento. Este concepto, además, debe ir estrechamente ligado al de «sistema de las artes», que igualmente experimentó profundos cambios de orientación en las décadas centrales del siglo pasado.

En 1951 apareció en el *Journal of History of Ideas*, el ensayo seminal del profesor Paul O. Kristeller (otro ilustre alemán nacido en Berlín en 1905 y emigrado a los Estados Unidos en 1939, donde enseñó en Yale y en Columbia, y que falleció en Nueva York en 1999) *El moderno sistema de las artes*, en el que estudiaba y compendiaba brillantemente cómo este sistema, que alcanzaba su plenitud en el siglo XVIII, se

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

había desarrollado desde la Antigüedad y, sobre todo, desde el Renacimiento.[18] En él párrafo que más nos interesa a nuestros efectos decía:

> El agrupamiento de las artes visuales con la poesía y la música, en el sistema de bellas artes que aquí hemos visto no existía en la antigüedad clásica, ni en la Edad Media, ni en el Renacimiento. Sin embargo, los modernos recogieron de los antiguos la comparación entre poesía y pintura, además de la teoría de la imitación que instituyó una especie de puente entre pintura y escultura, poesía y música. El renacimiento emancipó de los oficios manuales las tres artes visuales más importantes, multiplicó la comparación entre las tres artes, sobre todo entre pintura y poesía, y preparó el camino para el interés dilentatístico hacia las varias artes que habría terminado por unirlas de hecho desde el punto de vista del lector, del espectador y del oyente, antes que desde el del artista. El siglo XVII fue testigo de la emancipación de las ciencias naturales, abriendo la vía a una nueva separación entre arte y ciencia. Solo en el siglo XVIII, especialmente en Inglaterra y en Francia, se publicaron tratados complejos, escritos por y para no profesionales, en los que se agrupaban las diversas artes...

El párrafo resulta muy expresivo de cómo lo que Kristeller denominó *sistema de las artes* es un concepto histórico cambiante, sometido a constante revisión por el suceder de la historia. La idea resulta especialmente apropiada en el contexto de esta reunión de diversas artes que juega con el complejo significado de la palabra *disegno,* tal como Vasari lo formuló en el siglo XVI. Las vasarianas artes del *disegno* (pintura, escultura y arquitectura) no dejan de ser una construcción historiográfica de su autor, que sirven para explicar la organización y el sentido de muchas de las actividades artística de la Edad Moderna. Pero igual que sirven, pueden no servir. Y hoy, la historiografía más al día pone en duda ese «paradigma» vasariano como falsilla única para explicar el arte del Renacimiento.

De las características que P. O. Kristeller atribuyó al nuevo sistema de las artes que se establece en esta época resulta clara no solo la importancia del tema de la relación entre pintura y escultura, y música y poesía, absolutamente básico en lo que se refiere a la sistemática estructural de la fiesta cortesana, y a lo decisivo en ella no solo de los aspectos literarios, sino también de los musicales en los *Intermezzi* o en el *Ballet de Cour,* sino en la progresiva significación que tenía el valor estético y puramente suntuoso de todo aquello que se veía, leía y escuchaba. Por ello uno de los aspectos historiográficos clave del fenómeno que nos interesa, básico para la comprensión del tema de la fiesta, es el del proceso de recuperación y nuevo estudio del concepto clásico de *magnificencia* por parte de las cortes renacentistas un tema en

---

[18] P. O. KRISTELLER, «The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics Part I», *Journal of the History of Ideas,* 12, 4 (Oct. 1951), pp. 496-527.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

el que las «otras artes» juegan un tan importante papel. Este concepto renacentista de la magnificencia ha sido muy bien comprendido en trabajos como los de A. D. Fraser Jenkins, «Cosimo de'Medicis Patronage of Architecture and the Theory of Magnificence», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* 33 (1970), pp. 162-170; Michael Baxandall, *Painting and Experience in 15h century Italy*, Londres, 1972; L. Green, «Galvano Fiamma, Azzone Visconti and the Theory of Magnificence» en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 53 (1990), pp. 98-113; o F. W. Kent, *Lorenzo de' Medici and the Art of Magnificence,* Baltimore, 2006. Hoy día es uno de las ideas más utilizadas en los modernos estudios acerca del Renacimiento y en especial en el tratamiento de su arte cortesano y sus fiestas.

En 1995, un grupo de historiadores americanos y europeos bajo la dirección de Claire Farago editó un por entonces muy leído libro que todavía continúa siendo una referencia. El expresivo título completo del mismo era *Reframing the Renaissance. Visual Culture in Europe and Latin America 1450-1650*, New Haven, 1995*,* y contaba con trabajos de Anthony Cutler, Thomas DaCosta Kaufmann, Martin Kemp, Cecilia Klein...

De manera muy militante en la introducción a esta serie de textos, Farago criticaba la forma en la que la historia del arte se había profesionalizado en el siglo XIX siguiendo una peculiar jerarquía de las bellas artes. Se refería precisamente a la idea vasariana de la primacía de las artes del diseño, pintura, escultura y arquitectura, (entendidos como «gran arte»), así como a la organización de la disciplina en términos de culturas nacionales. Los autores de esta recopilación postulaban nuevos estudios histórico-artísticos en términos de «intercambios culturales» y de búsqueda de un nuevo tipo de «acontecimientos significativos», que, en muchas ocasiones, podían estar incluso fuera de lo que todavía consideramos «gran arte», pero que podían servir para entender con mayor profundidad determinadas épocas del pasado. Es bajo esta perspectiva sobre la que en las últimas décadas se ha renovado en gran medida nuestra disciplina y el marco en el que han encontrado su mejor estudio y comprensión tanto las llamadas *artes decorativas*, como los estudios de fiestas, arquitectura efímeras y acontecimientos festivos que estamos considerando.

El reciente libro de Marina Belozerskaya, *Luxury Arts of the Renaissance*, Los Ángeles, 2005, se apoya explícitamente en algunas de las ideas de Paul O. Kristeller, ahora en las de su *Pensamiento Renacentista y las artes.*[19] Esta autora sostiene que «las distintas artes son ciertamente tan antiguas como la humanidad, pero la manera en la que nos henos acostumbrado a agruparlas y a asignarlas un lugar en nuestro esquema de vida y cultura es comparativamente reciente... Hubo importantes períodos en

[19] P. O. Kristeller, *Renaissance Thougt and the Arts: Collected Essays,* Princeton, 1980.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

la historia cultural en los que las novelas, la música instrumental o la pintura no existieron o no tuvieron importancia...». Por ello Belozerskaya organiza su libro en capítulos que llevan por títulos: «El poder del oro y las piedras preciosas», «El tejido de las narrativas del poder», «Armaduras: el gran arte de la guerra», «Dulces voces y fanfarrias» y la «Seducción de todos los sentidos». Todo ello tras el primer capítulo «La desaparición de las artes del lujo», donde resume cómo este concepto fue desapareciendo de la historiografía desde el siglo XVI hasta nuestros días, postulando al final una «Vuelta a ojo del período», el conocido e influyente concepto de Michael Banxandall. Es en el capítulo en el que desarrolla la idea de la seducción sensual a través de estas artes del lujo en el que incluye, prácticamente como colofón de la obra, el tema de la fiesta, que se convierte, por tanto, en uno de los epítomes para la comprensión del arte del Renacimiento.

Solo cuatro años antes, en 2001, tuvo lugar en el Victoria & Albert Museum la exposición *Objects of Virtue. Art in Renaissance Italy*, cuyos comisarios Luke Syson y Dora Thornton planteaban cuestiones similares, pero que, en realidad, ya hemos visto propuestas en los estudios pioneros de Jacob Burckhardt o de Aby Warburg: nos referimos, por ejemplo, a la importancia cultural y artística de objetos como los *cassoni*, *deschi di parto* y otros artefactos domésticos muy ligados a matrimonios, nacimientos y, en general, a la vida de la mujer y a rituales, celebraciones y fiestas de la Edad Moderna italiana, tema de la más reciente exposición del Metropolitan Museum Andrea Bayer (ed.), *Art and Love in Renaissance Italy,* Nueva York, 2008.

De esta manera, orfebrería, joyas, tapices y armaduras (junto a la literatura y la música) tuvieron un papel mucho mayor en la difusión de una cultura visual basada en la magnificencia de lo que la historiografía tradicional había reconocido. Y así, el estudio de campos como el de las fiestas y celebraciones, se ha venido a convertir en decisivo para una mejor comprensión de las hasta hace poco denominadas *artes aplicadas*. Se supera así una consideración materialista, tipológica y positivista de las mismas, más propia de ciertos intereses y metodologías del siglo XIX, o, simplemente el mero interés atribucionista que predominaba hasta las décadas centrales del siglo XX, como recientes exposiciones y trabajos han puesto de manifiesto. A las ya mencionadas podríamos añadir: Thomas P. Campbell, *Tapestry in the Renaissance: Art and Magnificence*, Nueva York, 2002 (cat. exp. Metropolitan Museum), José A. Godoy y Silvio Leydi, *Parures triomphales. Le manièrisme dans l'art de l'armure italienne*, Ginebra, 2003 (cat. exp. Musée d'art et histoire de Génève); Stuart W. Phyrr y José A. Godoy, con una contribución de Silvio Leydi, *Heroic Armor of the Italian Renaissance. Filippo Negroli and his Contemporaries,* New Haven, 1998 (cat. exp. Metropolitan Museum); Fernando Checa, *Tesoros de la corona de España. Tapices flamencos en el Siglo de Oro,* Bruselas, 2010 (cat. exp. Abadía de San Pedro, Gante; Gallerie des Gobelins, París, 2011).

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

Conclusiones

El estudio de las fiestas y entradas triunfales en la Europa del siglo XVI desde el punto de vista que une lo cultural con lo histórico y artístico ha tenido como una de sus consecuencias más interesantes la de permitir establecer una nueva geografía del arte renacentista en Europa, que tiene en cuenta como uno de sus factores decisivos los viajes europeos de Carlos V, a partir, fundamentalmente, del año 1535, y los del príncipe Felipe por el continente y, sobre todo, los Países Bajos, en los finales de los años cuarenta y los años cincuenta. Este estudio ha hecho visible el concepto de *espacio cultural habsbúrgico*, como uno de los factores de mayor importancia para comprender el desarrollo del arte del Renacimiento europeo de esta centuria en su totalidad. Libros como el de Teófilo Ruiz, *A King's Travels: Festive Traditions in Late Medieval and Modern Spain,* Princeton, 2012, o el de Fernando Checa Cremades y Laura Fernández-González (eds.), *Festival Culture in the World of the Spanish Habsburgs,* Farnham, 2015, son ejemplos de ello. En estas publicaciones, además, se encontrará una amplia bibliografía que pone de manifiesto el auge del tema en los estudios internacionales.

Las rutas imperiales de Carlos V en primer término, y las de su hijo Felipe fueron, por tanto, una de las bases de la cultura simbólica de la Casa de Austria. Por ello su estudio resulta básico para entender la singular mezcla de aspectos clásicos e italianos con nórdicos y centroeuropeos —desde el concepto de *joyeuse entreé* flamenco al del *trionfo all'antica* italiano—, que caracterizan sus fiestas y entradas triunfales tal como aparecía claro en el libro de Roy Strong.

Es posible, por consiguiente, hablar de una «geografía dinámica» de las obras de arte y de los artistas que las producen, sin la que es imposible entender ese aspecto internacional del gusto habsbúrgico que define el de las cortes europeas de mediados del siglo XVI, y que tiene, como demostró tempranamente Frances Yates, uno de sus más claros exponentes en el mundo de fiestas y celebraciones cortesanas. Un gusto que no puede reducirse, por tanto, a un análisis y a una discusión, preferentemente estilísticos, sobre su mayor o menor proximidad a los modelos italianos. Desde este punto de vista cobra extraordinaria importancia uno de los más ambiciosos proyectos europeos sobre el tema, todavía en marcha pero del que ya se han publicado los tres primeros tomos: V. Mínguez Cornelles, M. I. González Moya y P. González Tornell, *La fiesta barroca. El reino de Valencia (1599-1802),* Castellón, 2010; V. Mínguez Cornelles, P. González Tornell, M. I. Rodríguez Moya y J. Chiva, *La fiesta barroca. Los virreinatos americanos, 1559-1808*, Castellón, 2012; y V. Mínguez Cornelles, P. González Tornell, M. I. Rodríguez Moya y J. Chiva Beltrán, *La fiesta barroca: los reinos de Nápoles y Sicilia. 1537-1713,* Castellón, 2010. Aunque estos vastos proyectos no nos deben hacer olvidar la importancia de los minuciosos estudios de caso

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

o de ambientes más restringidos, de los que nos gustaría destacar el espléndido Jesús Pascual Molina *Fiesta y poder. La corte en Valladolid (1502-1559)*, Valladolid, 2013.

Profundizando en este tipo de estudios se llega a la conclusión de la existencia de un auténtico *policentrismo* en la consideración artística y cultural del período altorenacentsita, que encuentra su apoyo historiógrafico en libros como los de Peter Burke, *The European Renaissance: Centres and Peripheries,* Londres, 1998, o en el más reciente, y fundamental, de Tomas DaCosta Kauffman, *Towards a Geography of Art,* Chicago, 2004, que, si bien no centran su punto de atención en el tema de la fiesta, plantean de manera clara la necesidad de un cambio de punto de vista en lo que se refiere al estudio de las relaciones entre diversos ámbitos geográficos en la Edad Moderna.

En el estudio del género artístico que nos ocupa, el tema de la construcción simbólica de la imagen del poder resulta de significación capital. Es por ello por lo que hemos incluido en esta revisión los trabajos decisivos de Ernst Kantorowicz, en absoluto centrados en era siglo XVI y mucho menos en la Casa de Austria, los de Aby Warburg e incluso los de Frances Yates.

Sin embargo, y centrándonos en el ámbito habsbúrgico, hemos de señalar cómo en la raíz de la construcción simbólica de la imagen imperial de Carlos V, y la consiguiente de la Casa de Austria, podríamos señalar, esquematizando al máximo, cuatro puntos de origen decisivos en las que el estudio de la cultura visual de la corte a través de las fiestas y las celebraciones se nos antoja de importancia estratégica:

a) La simbólica construida a principios del siglo XVI por los humanistas, historiógrafos y artistas, con Alberto Durero a la cabeza, del emperador Maximiliano I, abuelo de Carlos V. Desde muchos puntos de vista este simbolismo pervivirá, de una u otra manera, hasta el mismo siglo XX, siendo uno de los puntos más importantes para la construcción simbólica de Europa. La reciente exposición *Emperor Maximilian I and the Age of Dürer,* Albertina Museum Viena, 2012, resulta muy instructiva al respecto, sin olvidar el estudio de Thomas Ulrich Schauerte, *Die Ehrenpforte für Kaiser Maximilian I. Düren und Altdorfer im Dienst des Herrsechers,* Múnich-Berlín, 2001, donde se analiza exhaustivamente una obra de la importancia del *Arco triunfal* de Maximiliano I, uno de los puntos de partida imprescindibles para la comprensión de la cultura festiva y simbólica cortesana europea de la Edad Moderna.

b) A ello habría que añadir el más que potente simbolismo procedente del ducado de Borgoña, tan rico en resonancias medievales que no puede reducirse, a pesar de su importancia, al de la Orden del Toisón de Oro y sus imponentes ceremonias, sino a una actitud específica en lo que respecta a la idea de la magnificencia o a la definición del retrato áulico borgoñón que formuló magistralmente Roger van der Weyden con derivaciones muy precisas, incluso en grandes nombres del Barroco, como Pedro Pablo Rubens o Diego Velázquez. Desde este punto de vista, la reciente

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

exposición *Charles le Teméraire (1433-1477). Faste et déclin au Cour de Bourgogne*, Museo Histórico de Berna, Bruggemuseum & Groeningenmuseum Bruges, 2008, y Kunsthistorisches Museum, 2010, proporciona un excelente punto de partida para su estudio. A ello podríamos añadir la excelente recopilación de fuentes de Danielle Régnier-Bohler, *Splendeurs de la Cour de Bourgogne: récits et chroniques*, París, 1995.

c) El tercer factor a tener en cuenta para comprender las raíces de la cultura simbólica de la Casa de Austria es el de la decisiva importancia que el humanismo cristiano, con Erasmo de Rotterdam a la cabeza, tuvo no solo en aspectos religiosos, sino en los temas de la imagen, la simbólica del poder y sus maneras de difusión, sobre todo en la primera década del gobierno imperial (1519-1530). Las propuestas simbólicas de Erasmo respecto a la manera de representar y de presentarse de un príncipe moderno, muy críticas respecto a lo que proponía la cultura visual del humanismo italianizante, fueron, sin embargo, muy tenidas en cuenta en la primeras entradas triunfales de Carlos V, como, por ejemplo, la que tuvo lugar en Amberes en 1520.[20] Fuera ya del ámbito erasmiano, la figura de fray Antonio de Guevara, confesor de Carlos V, un autor muy leído en su momento en toda Europa, tiene una importancia capital, que influyó igualmente en la iconografía imperial utilizada en fiestas y entradas triunfales. Y todavía dentro del erasmismo, la obra de Juan Cristóbal Calvete de Estrella, educador del príncipe Felipe y autor, entre otras muchas obras, de la crónica del *Felicisimo Viaje*, constituye uno de los personajes centrales de este campo de estudios (José Luis Gonzalo Sánchez-Molero, *Felipe II. La educación de un «felicísimo príncipe» (1527-1545)*, Madrid, 2013). La última edición de esta fundamental obra es Juan Bautista Calvete de Estrella, *El felicisimo viaje del muy alto y muy poderoso principe don Felipe*, Amberes 1552 (ed. Madrid, 2001, con estudios de Carlos José Hernando Sánchez, José Luis Gonzalo Sánchez-Molero, José Martínez Millán, Santiago Fernández Conti, Antonio Álvarez Ossorio-Alvariño y Fernando Checa Cremades). En este periplo, entre otros acontecimientos, se produjeron las entradas triunfales de Amberes y Gante, de las que conservamos imágenes de sus arcos, y las fiestas de Binche, presididas por Carlos V, el príncipe Felipe, la reina María de Hungría y la reina Leonor de Austria. De igual manera la entrada triunfal de Felipe II en Amberes en este año, que fue objeto de una muy cuidada edición con abundantes ilustraciones grabadas y publicadas en varios idiomas, ha sido objeto del reciente trabajo de Stijn Bussels, *Spectacle, Rhetoric and Power: The Triumphal Entry of Prince Philip of Spain into Antwerp*, Amsterdam y Nueva York, 2012.

---

[20] Petrus Aegidius, *Hypoteses sive argumenta spectaculorum quae serenissimae & invistissimo caesare Caroli pio, felici, inclyto, semper augusto parete alia multa & varia fides et amor celebratissimae civitatis Antverpiensis...sunt aedituri,* 1520.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

d) El cuarto punto fue el de la progresiva importancia del gusto *all'antica,* propio del humanismo italiano que, a partir de un determinado momento, muy claro desde mediados de la década de los treinta, se convierte en capital. La bibliografía viene señalando como uno de los momentos clave las entradas triunfales de Carlos V en Nápoles, Roma o Florencia en 1535, y lo sucedido desde el punto de vista artístico en todo este viaje por Italia. Ver la serie de exposiciones de 1983, *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del '500: Musica e spettacolo. Science dell'uomo e della natura,* Florencia, 1983; el muy importante Bonner Mitchell, *The Majesty of the State. Triumphal progreses of foreign sovereings in Renaissance Italy (1494-1660),* Florencia, 1986; la serie de estudios reunidos por Marcello Faggiolo en su *La citta'efimera e l'universo artificiales del giardino. La Firenze dei Medici e l'Italia del 500,* Roma, 1980, y, más recientemente, Marcello Fantoni, *La corte del Granduca. Forme e simboli del potere mediceo fra Cinque e Seicento,* Roma, 1994, o Henk Th. van Veen, *Cosimo I de' Medici and his self-representation in Florentine art and culture,* Cambridge, 2006.

A partir de estas consideraciones y aproximaciones bibliográficas a tan complejo y, como hemos visto, sugestivo tema, es posible presentar un nuevo panorama de amplias perspectivas historiográficas en el estudio de las diversas artes del Renacimiento, del arte en torno a la corte en general y, en concreto, al de la corte de los Habsburgo concebido como un ámbito cultural específico e imprescindible en una correcta configuración del arte europeo del siglo XVI. Desde este punto de vista integrativo, siguiendo en buena medida la senda marcada por los coloquios de Royaumont y los libros de Roy Strong, la proliferación de estudios sobre el tema de las fiestas ha sido espectacular en las últimas décadas, como se recoge en los recientes libros mencionados de Teófilo Ruiz y Fernando Checa Cremades y Laura Fernández-González.

El estudio del tema de la fiesta y el triunfo desde las amplias perspectivas que su amplitud y riqueza conceptual permiten precisar, entre muchos otros, diversos aspectos de la historia del arte en la Europa del Renacimiento. Con ellos terminamos:

1. Un tipo de relaciones artísticas y culturales diversas a las habitualmente presentadas por la historiografía, entre el norte y el sur de Europa, en las que Italia no es el único centro creador. Una vez más habríamos de recordar al pionero Warburg, que dedicó la lámina 60 de su *Mnemosyne* «Fiestas Norte, cortesanas. Dominio de los mares-era de los descubrimientos. Virgilio. Fortuna del navegante, Captura brutal (Rubens)». También habría que citar el ya lejano L. Landwehr, *Splendid Ceremonies, State Entries and Royals Funerals in the Low Countries 1515-1791,* Leiden, 1971; y, ya más cercano a nuestros días, K. de Jonge, B. J. García García y A. Esteban Estríngana (eds.), *El legado de Borgoña. Fiesta y ceremonia cortesana en la Europa de los Austrias,* Madrid, 2010.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

2. Una manera más rica de entender conceptos renacentistas tan decisivos como el de *Ut pictura poesis,* con claras posibilidades de extensión al mundo de la música, o el de *paragone* entre las diversas artes, superando de esta manera el concepto, más estrecho, de *artes del diseño*.

3. Una nueva manera de comprender la historiografía referida a la corte, no únicamente centrada en los paradigmas italianizantes de Pontano, Baltasar de Castiglione, Pietro Bembo o Nicolás Maquiavelo, pues en este tema aparecen con fuerza nombres de relevancia e influencia europea como Erasmo de Rotterdam, Luis Vives, Alfonso Valdés o fray Antonio de Guevara, leídos ampliamente y, algunos de ellos, traducidos, a lenguas como el italiano en la época que consideramos.

4. Una nueva manera de comprender la historiografía del arte del Renacimiento que relativiza la importancia de, por ejemplo, Vasari como modelo explicativo de carácter prácticamente único. Es posible proponer una nueva lectura de autores como Vasari, Ludovico Dolce o Pietro Aretino, desde el punto de vista, no tanto de la biografía del artista, como, por otra parte, hicieron estos autores, sino desde el de las figuras de Carlos V, la de sus cortesanos y sus embajadores, la de Felipe II, o los emperadores Fernando I, Maximiliano II o Rodolfo II, entendidos como paradigmas culturales.

5. Una nueva manera, en suma, de delimitar los paradigmas tradicionales de conceptos como *Renacimiento italiano*, *Renacimiento del Norte* o *Renacimiento español*, que buscan elementos para su superación en una nueva geografía artística que tenga en cuenta las realidades políticas de la época, como son los de la corte en movimiento, la de los viajes de Estado, o el de las fiestas y celebraciones cortesanas.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

LA ESPERANZA DE LA MONARQUÍA
Fiestas en el imperio hispánico por Felipe Próspero

Inmaculada Rodríguez Moya
Universitat Jaume I

El 28 de noviembre de 1657 nacía en Madrid el príncipe Felipe Próspero, primer hijo varón, después del nacimiento de dos niñas, de Felipe IV y Mariana de Austria.[1] En 1646 había muerto Baltasar Carlos, dejando al monarca abatido y sin un heredero. Con cincuenta y dos años, cansado y envejecido, el rey veía en este nuevo hijo una nueva esperanza para la sucesión de su monarquía. Recordemos que desde 1640 Felipe IV había tenido que afrontar las guerras con Portugal y Cataluña, el final de la Guerra de los Treinta Años, las revueltas en Aragón, Valencia, Castilla y Nápoles. De tal modo que los decenios de 1640 y 1650 habían sido de bastantes dificultades políticas y económicas para la monarquía. Como consecuencia, España había perdido su hegemonía en Europa, e incluso se había perdido la castellana en España. Pero también se había producido una fuerte crisis de valores espirituales y psicológicos, que conllevó el crecimiento de nuevas devociones, por ejemplo hacia los nuevos santos, como Santa Teresa de Jesús.[2] Por ello, como señalara Lucien Clare, la celebración del nacimiento de un heredero en esa fecha supuso una necesidad política, un verdadero *instrumentum regni*.[3] No solo el rey, todas las ciudades de los territorios dominados por Felipe IV se aprestaron a celebrar tan alegre y prometedor acontecimiento, algunas con un esplendor inusitado.[4]

---

[1] *Felipe IV. El hombre y el reinado*, Madrid, Real Academia de la Historia, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2005.

[2] L. Suárez Fernández y J. A. Gállego, *La crisis de la hegemonía española, siglo xvii*, Madrid, Rialp, 1991, p. 492.

[3] L. Clare, «Un nacimiento principesco en el Madrid de los Austrias (1657): Esbozo de una bibliografía», en *El libro antiguo español. Actas del primer Coloquio Internacional (Madrid, 18 al 20 de diciembre de 1986)*, ed. Mª. L. López-Vidriero y P. M. Cátedra, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca-BNM-SEHL, 1988, p. 119.

[4] La bibliografía sobre el acontecimiento fue recogida por la mencionada Clare, *op. cit.* (nota 3), pp. 119-137 y en «Une fête dynastique à Grenade en 1658», en *La fiesta, la ceremonia, el rito*, Madrid,

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

De hecho, su nacimiento no solo dio lugar a la publicación de un gran número de relaciones festivas, muchas de ellas plagadas de expresiones de buenos augurios y deseos de que el príncipe trajera la paz sobre el imperio. También provocó la publicación de un importante repertorio de los llamados *pronósticos*, es decir, apologías en las que cualquier cifra relacionada con la fecha del nacimiento o cualquier circunstancia ofrecían la certeza de que el príncipe acabaría con los males del imperio. Lo interesante de todos estos textos y de las imágenes generadas tanto en los jeroglíficos, en las empresas, en los carros triunfales y en los fuegos artificiales que sirvieron para festejar el acontecimiento es que encontramos un lenguaje simbólico e ideológico y una cultura visual festiva común en el imperio, hasta el punto que muchas de sus imágenes se repiten en territorios tan distantes y difícilmente comunicados entre sí, como Nápoles y Lima.

Sirva de avance a las conclusiones, que en todos los territorios de la Monarquía hispánica encontramos el uso generalizado en este natalicio de un animal cargado de tantas connotaciones simbólicas para la Monarquía hispánica y para los Habsburgo como es el águila, encontrando en un mismo festejo varias empresas en común entre territorios como Italia y América, referidas a la educación que el joven príncipe debía recibir mediante el ejemplo paterno. También fue común el empleo de las referencias astronómicas y, en concreto, las alusiones a los planetas y al Sol. Pero también al arco iris, como símbolo de la paz que el nacimiento de Felipe Próspero auguraba para la monarquía. Por supuesto, castillos, leones, las cuatro partes del mundo estaban también presentes. Además, en un contexto en el que la continuidad del dominio español sobre algunos de sus territorios pasaba por un momento crítico, las referencias a la legitimidad de los reyes españoles en el gobierno se reforzaba con continuas alusiones a genealogías de reyes aztecas, incas, e incluso asíaticos que rendían pleitesía al rey y al nuevo príncipe. Por tanto, el mensaje universal en todos los festejos fue que la paz, la prosperidad, el cultivo de las artes y la conservación de los dogmas religiosos, especialmente del Santísimo Sacramento, estaban garantizados con el nuevo príncipe.

El bautismo de Felipe Próspero y los festejos en Madrid

Inmediatamente a que se difundiera la noticia del parto de la reina, acudió el pueblo al palacio a mostrar su alegría y se hizo un primer besamanos al monarca. Por la

---

Universidad de Granada-Casa de Velázquez, 1990, pp. 21-42. También en el imprescindible J. Alenda y Mira, *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*, Madrid, 1903, pp. 331-344, quien recogió una treintena de impresos, pero, sin duda, fueron más los que se publicaron.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

tarde el monarca asistió a la misa de vísperas en la Capilla Real, y esa misma noche hubo fuegos artificiales, que se continuaron por dos jornadas más. El domingo 2 de diciembre se organizó otro besamanos para todos los consejos; al día siguiente, para los representantes de la villa de Madrid; el martes, para los representantes del Reino, organizándose también ese día dos vistosos castillos de fuego en la plaza del Palacio.

El día 6 de diciembre Felipe IV acudió a la Basílica de Atocha a dar gracias por el alumbramiento. El jueves 13 de diciembre tuvo lugar el bautismo del príncipe en la Capilla Real. El documento que describe las ceremonias que tuvieron lugar es bien explícito al respecto del bien que suponía para la monarquía este nacimiento:

> Entre los beneficios grandes que se sirven los principes de la clemencia celestial, deben estimarse por los maiores que les conzeda sucesion feliz, y par de corona, por ser estos los demas utiles, y lustrosas consequencias, y estar tan absolutamente pendientes de la providencia divina, que en el uno nunca, y en el otro poca veces tiene parte, la prudencia humana con singular ejemplo se verifica en este dilatado y vespertino imperio, que teniendo Rey justo, prudente, piadoso y por tantas partes y razones grandes, componiendose de sus consejos tan savios, y esperimentados, se halla esta gran monarquia, obligada a la defensa de muchos enemigos con guerras continuadas, gran tiempo en diferentes partes, y estava sin razon que sucediese en ella; cuidado que fatigo el animo de vasallos, y cuanto estava mas cerca el consuelo, asegurandose la esperanza con el tercer preñado de la Reyna Ntra. Sa. aun quedava la duda del suceso tanto mas temido que deseado. Todo se aclaro el miercoles veinte y siete de nobiembre a la once y media de la mañana, nacio el Principe con los cielos, era tan feliz disposición, a juicio de los astrologos que no parecian las estrellas halladas de la contingenzia si no puestas por el deseo.[5]

Por ser el día del obispo San Próspero de Aquitania, el nuevo príncipe recibió este segundo nombre. Pero otros nuevos augurios esperaban al príncipe por la fecha y día de su nacimiento, como por ejemplo el tener el siete en su cifra o el ser miércoles, o acabar el año en cincuenta y siete. El ceremonial estaba claramente establecido, como se comprueba en el documento. Precisamente pocos años antes Felipe IV había culminado su proceso de elaboración de unas *Etiquetas Generales para la Casa del Rey*, donde se incluía un protocolo preciso para el bautismo de príncipe e infantas.[6] La Casa de Trastámara no había tenido un ritual público fijado, quizá porque todavía no

---

[5] Archivo General de Palacio (AGP), «Sección histórica. Nacimientos y bautizos. Del principe Felipe prospero», 1657, caja 94, exp. 189. Hay un error en la fecha del documento, pues el nacimiento tuvo lugar el día miércoles 28 y no 27.

[6] J. E. Hortal Muñoz y F. Labrador Arroyo (dirs.), *La casa de Borgoña. La Casa del Rey de España*, Lovaina, Leuven University Press, 2014, p. 123.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

constituía un acto de legitimación política para el caso de los herederos,[7] y durante el siglo XVI primaron a este respecto para la etiqueta de la Casa del Rey las normas e instrucciones parciales y de influencia borgoñona.[8] Los lugares de celebración fueron muy dispares, a tenor de las diversas circunstancias de la Corte, como la Iglesia del Convento de San Gil, parroquia real a finales del XVI, la de San Juan Bautista, a partir de 1609,[9] San Pablo de Valladolid, las Descalzas Reales, San Lorenzo el Real, y por supuesto, la Capilla Real.[10]

Al respecto de los «Bautismos de Prinzipes y Infantes», las Etiquetas Generales establecieron que de ordinario se celebrasen en la parroquia de palacio.[11] Básicamente recogieron lo establecido a finales del siglo XVI, con la construcción de un pasadizo y de un tablado en la capilla mayor de la parroquia. Son muy precisas con las medidas, fijando una anchura de veintidós pies y una altura de siete para la tarima, y una superficie de doce pies cuadrados para el tablado, con dos gradas. En dicha superficie se debía colocar la cama y la pila en que se bautizó a Santo Domingo, que se debía traer desde el monasterio de Caleruega. En caso de que el bautismo se celebrara en la Capilla Real, se salía por los corredores en público. En caso de que la Corte estuviera de luto, el desfile se reducía a salir desde el salón a la capilla real por las tribunas donde el rey oía la misa. El ritual estaba también muy fijado, correspondiendo al mayordomo mayor organizar todo lo necesario. Las etiquetas también fijaban los adornos, como la iluminación de todo el pasadizo y la escalera, gradas y capilla. Asimismo, recogía la construcción de los dos doseles, la decoración de la iglesia con tapicerías, el aparador en el lado del evangelio con cuatro fuentes y dos aguamaniles de oro y el del lado de la epístola con más piezas de plata de este calibre. Frente a la tarima se ordenaba colocar tres bufetes cubiertos de tapicería para las fuentes y las insignias. En la capilla en el lado del evangelio se colocaba otra cama para desnudar al príncipe o al infante. Las etiquetas también fijaban el orden del cortejo que debía

---

[7] Véase J. M. Nieto Soria, *Ceremonias de la realeza. Propaganda y legitimación en la Castilla Trastámara*, Madrid, Nerea, 1993, pp. 47-51, y J. García Bernal, *El fasto público en la España de los Austrias*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2006, p. 251.

[8] Hortal Muñoz y Labrador Arroyo (dirs.), *op. cit.* (nota), p. 100.

[9] Véase M. Á. Fuertes García, *Las primitivas iglesias de Madrid*, Madrid, 2004. La iglesia de San Juan era una pequeña iglesia del siglo XII, de tres naves, que fue demolida durante la reforma de urbanística emprendida en Madrid por José I Bonaparte. Se conserva un plano de 1648 de Juan Gómez de Mora.

[10] AGP, Sección histórica, Nacimientos y bautizos, caja 94, exp. 173, «Relacion de los papeles que se remiten a el Sr. Condestable Mayor pertenenciente a las prevenciones de partos de Principes Infantas con las funciones de sus Bauptismo que ha sido todo lo que se ha podido descubrir en estos oficios de contratos y grefier en cumplimiento de la orden de 16 de mayo de este presente año de 1707».

[11] Biblioteca Nacional de España (BNE), mss. 1041, «Etiquetas generales que han de observar los criados de la Casa de Su Majestad en el uso y ejercicio de sus oficios», siglos XVII-XVIII.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

acompañar al príncipe. El monarca no formaba parte de este acompañamiento y asistía al bautismo en secreto, observándolo desde alguna tribuna o balcón de la iglesia. Dos dibujos de finales del siglo XVII de Teodoro Ardemans fijan, en primer lugar, la situación de todos los elementos en la capilla real de palacio (fig. 1) y, en segundo, el orden del acompañamiento. Ambos nos permiten comprobar que en nada han variado las etiquetas de mediados del siglo XVII.

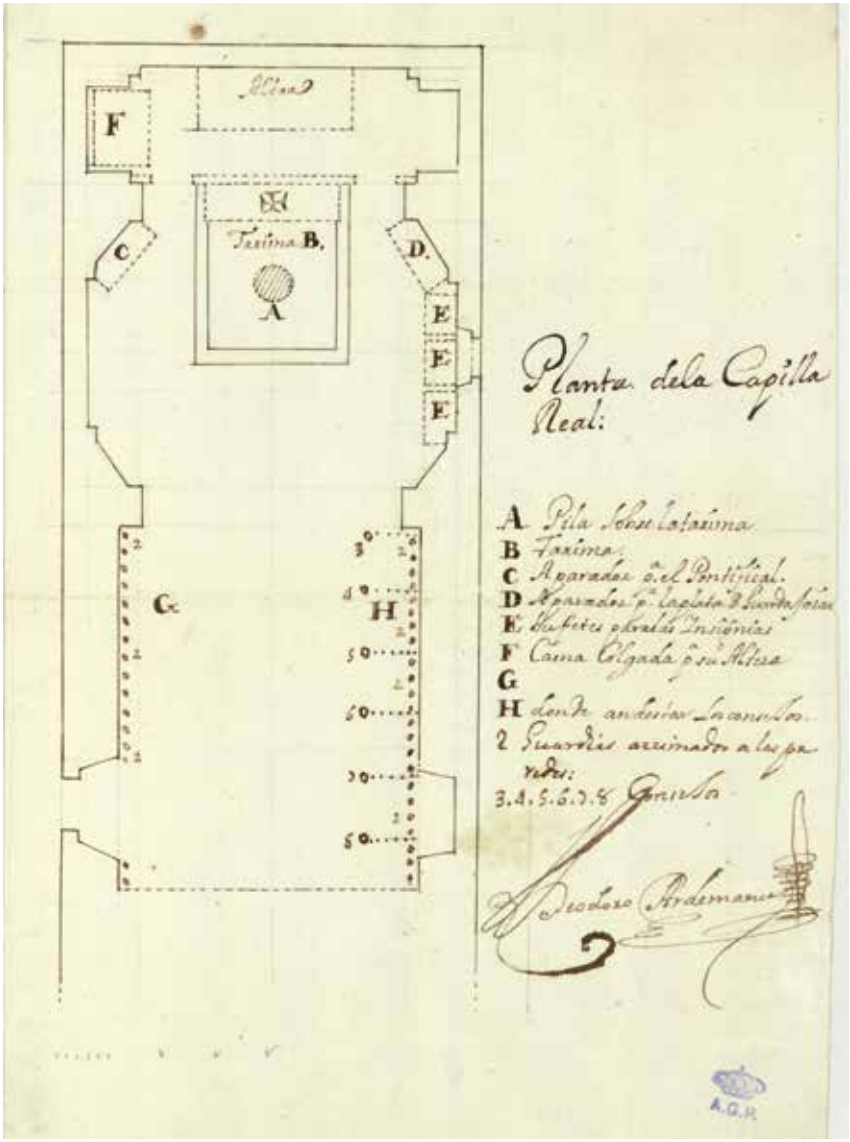


Fig. 1. Teodoro Ardemans, *Planta de la Capilla Real para los bautismos*, siglo XVII, Archivo del Palacio Real

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

Se adornaron para la ocasión los corredores por donde debía pasar el cortejo y la capilla, y se colocó en medio de esta una cama de tejido verde con dosel de plata y la pila bautismal de Santo Domingo. La cama servía para desnudar al infante. Una comitiva de grandes, gentileshombre de boca, maceros y reyes de armas llevaron y acompañaron al príncipe, portando los instrumentos para su bautismo: el salero, la toalla, el aguamanil, la vela, el capillo y la ofrenda de mazapanes. Los grandes de España que portaron estos instrumentos fueron el almirante de Castilla, el duque de Medina de las Torres, el duque de Sessa, el marqués de Pliego, el duque de Alba, el conde de Oñate y el conde duque de Olivares. Este último iba vestido de brocado blanco y banda carmesí, y tras él iba la condesa de Salvatierra, aya del príncipe, llevándole en brazos dentro de una silla de cristal y oro guarnecida de coral. Les acompañaba a su lado, la hermana del heredero, la infanta María Teresa, vestida de rojo y blanco. Tras ellas iban las nobles, meninas y damas. Ya en la capilla el marqués de Castrofuerte, mayordomo de la reina, abrió la silla y entregó al príncipe en manos de la infanta. A continuación, el arzobispo de Toledo, el obispo de Sigüenza y miembros de la Inquisición procedieron a oficiar el bautismo.[12] Esa noche y la del jueves hubo de nuevo fuegos artificiales en el Palacio y una mascarada protagonizada por veinte oficiales de la caballeriza.

El lunes 7 de enero de 1658, ya pasada la cuarentena, fue la reina a misa con el rey, el príncipe, las infantas y toda la corte para recibir al príncipe y ofrecer la vela. El 10 de enero tuvo lugar la acción de gracias y presentación del príncipe en la Basílica de Atocha, celebrándose con otro castillo de fuegos en el palacio, que fingía en esta ocasión un puerto de mar con navíos. En lo demás, prácticamente se repitieron los festejos del 6 de diciembre. El rey visitó para la ocasión el mismo lujoso traje de felpa negra bordada, con cadena, cintillo y botones de diamantes, y como se trasladó a caballo, causó la admiración de todo el pueblo. Se adornaron también las calles y se levantaron tablados donde se organizaron comedias, músicas y danzas.

Las fiestas celebradas en la corte fueron recogidas en un relación escrita por el cronista oficial Rodrigo Méndez Silva, *Gloriosa celebridad de España,*[13] donde también describe el bautizo, las visitas a Atocha y el resto de festejos, entre ellos las comedias de Antonio de Solís *Psichis y Cupido* y *Endimion y la Luna* representadas en el Coliseo del Buen Retiro, con escenografías y tramoyas del romano Antonio Maria

[12] El príncipe recibió una retahíla de nombres santos: Felipe Próspero, José, Francisco, Ignacio, Antonio, Luis, Isidro, Ildefonso, Buenaventura, Domingo, Ramón, Diego y Víctor.

[13] R. Méndez Silva, *Gloriosa celebridad de España en el feliz nacimiento, y solemnissimo bavtismo de su deseado príncipe D. Felipe Prospero, hijo del gran Monarca D. Felipe IV. y de la esclarecida Reyna D. Mariana,* Madrid, Francisco Nieto de Salcedo, 1658.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

Antonozzi.[14] También se describieron en una composición poética de Sebastián Ventura de Vergara Salcedo, la *Solemnidad festiva,*[15] encargada por Gaspar Méndez de Haro, en la que se recoge el bautismo; la mascarada con casi cien nobles a caballo que se hizo en la plaza del Palacio el día 12; los juegos de toros y cañas; la corrida de toros en la Plaza Mayor el día 28 en la que torearon el almirante de Castilla, el duque de Fernandina, el almirante de Aragón, el marqués de Almazán, entre otros; y la corrida de rejoneo en el Buen Retiro el día 26 de enero. Otra relación alternativa de estos festejos fue publicada por Luis de Ulloa para el marqués de Heliche, quien además recogía otra comedia de Solís, *Triunfo de amor y fortuna.*[16] Alenda y Mira cita otras siete descripciones más, si bien de menor entidad.[17]

Los festejos en las ciudades del imperio

Si hemos visto como el ritual del bautismo acontecía en la intimidad de la Corte, con la presencia de la nobleza, el clero y los consejos, y el cortejo se mostraba parcialmente a la vista de la ciudad a través de la pasarela, que actuaba como un velado escaparate, otro cariz tuvieron los festejos celebrados en las distintas ciudades de la monarquía con motivo del acontecimiento. Por supuesto, en Madrid el monarca se mostraba en esta ocasión en público y participaba en los festejos, como hemos visto. Al tratarse de un acontecimiento alegre, no solo la ciudad sede de la Corte, sino también el resto de ciudades de la monarquía estallan en júbilo con la promesa de sucesión y de descendencia, que auguraban siempre la prosperidad y estabilidad del reino.

Se organizaron, por ello, diversas actividades: luminarias, aclamación del monarca, lanzamiento de monedas, besamanos institucional, liberación de presos, procesión general de acción de gracias, mascarada costeada por la ciudad, certámenes poéticos, juegos de cañas y toros, saraos, mojigangas, encamisadas, alcancías y estafermos,

---

[14] M. L. Lobato, «Teatro, poder y diplomacia en la España de los Austrias: Solís, Antonozzi y Cosme Pérez celebran a Felipe Próspero (1658)», en J. Mª Díez Borque (dir.), E. Borrego Gutiérrez y C. Buezo Canalejo (eds.), *Literatura, política y fiesta en el Madrid de los Siglos de Oro*, Madrid, Visor Libros, 2009, pp. 79-98.

[15] S. Ventura de Vergara Salcedo, *Solemnidad festiva y celebre aplavso del Feliz Nacimiento del N. Serenissimo Principe Don Felipe Prospero de Austria. Dedicada al Excelentissimo Señor Don Gaspar Mendez de Haro Sotomayor y Guzman, conde de Morente, Marques de Eliche, del Orden de Alcantara, Gentilhombre de la Camara, y Montero mayor de su Magestad*, Madrid, Andrés García de la Iglesia, 1658.

[16] L. de Ulloa, *Fiestas que se celebraron en la Corte por el nacimiento de Don Felipe Prospero, Principe de Asturias*, s.l., s.n., [1658?].

[17] Alenda y Mira, *op. cit*. (nota 4), pp. 261-264.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

escaramuzas, concursos poéticos, danzas, comedias,[18] fuegos de artificio, banquetes, destacando como era habitual en los festejos en el mundo hispánico, los combates entre moros y cristianos. El proceso de cristalización de este tipo de festejos cortesanos, se da, según García Bernal, a principios del siglo XVII, con el ejemplo del nacimiento de Felipe IV en Valladolid. Mientras que en el resto de ciudades de la monarquía, el natalicio real tardó en definirse como jornada solemne, siendo lo habitual la celebración de una procesión de acción de gracias con *Te deum*, pregón público de las fiestas, y varios días de luminarias, comedias, juegos populares y caballerescos.[19] No se había formalizado aún, en palabras de García Bernal, un espectáculo de poder ordenado en un espacio controlado y concebido como un festival político donde se suceden invenciones y maquinarias. Será, efectivamente, en el reinado de Felipe IV cuando se desarrollen estas celebraciones por natalicios con un carácter fastuoso. Y sitúa el giro en las celebraciones por el nacimiento de Baltasar Carlos en 1630, para la que se organizaron, tanto en Madrid como en otras ciudades del reino como Ciudad Real, Granada, Salamanca, y de los virreinatos como Lima, espectaculares mascaradas, desfiles con carros triunfales, corridas de toros y fuegos de artificio. Pero teniendo en cuenta el número de relaciones festivas y de ciudades que celebraron el nacimiento de Felipe Próspero,[20] este acontecimiento superó a todos los del mismo cariz del siglo XVII, ni siquiera el de Carlos II en 1661 fue tan celebrado en toda la monarquía, quizá porque nació tan solo cinco días después de la muerte de su propio hermano.

El balance de ciudades del imperio que celebraron el acontecimiento es muy alto, al menos que conserven relaciones festivas impresas o manuscritas, casi una sesentena. A las celebraciones organizadas en Madrid como sede de la Corte, le siguieron en la Península: Granada, Barcelona, Zaragoza, Huesca, Salamanca, Valladolid, Alcalá de Henares, Ceuta, Frejenal, Gibraltar, Segovia, Valencia, Huesca y Llerena. En los reinos y virreinatos se celebró en las capitales de Nápoles, Milán, México, Lima, pero también en otras ciudades, como Puebla de los Ángeles, Valladolid de Michoacán, Antequera de Oaxaca, Manila. También en ciudades afines a la monarquía como Roma, Florencia y Piacenza. Si bien en estas ciudades afines a la corona, los festejos

---

[18] También es muy extensa la bibliografía sobre las fiestas teatrales que se organizaron por todo el imperio con motivo de este nacimiento: M. L. Lobato, «Fiestas teatrales al infante Felipe Próspero (1657-1661) y edición del baile *Los Juan Ranas* (XI-1658)», *Scriptura*, 17 (2002), pp. 227-262. Por ejemplo, en el Buen Retiro se estrenó la comedia *Triunfos de Amor y Fortuna*, en febrero de 1658 de Antonio de Solís. Giuseppe Castaldo compuso *Il trionfo della pace per le fascie del Serenissimo Prencipe della Spagna* y Giovanni Andrea Moniglia, *Descrizione della presa d'Argo*.

[19] García Bernal, *op. cit.* (nota 7), pp. 252-253.

[20] Alenda y Mira, *op. cit.* (nota 4), pp. 261-264.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

eran menos dilatados en el tiempo que en las ciudades peninsulares o en las capitales de virreinatos y a veces se ceñían a misas y fuegos artificiales, eran, sin embargo, mucho más espectaculares, pues habitualmente daban lugar a la construcción de aparatos efímeros complejos, por su erudición y su magnífica arquitectura.

El nacimiento del príncipe no solo fue celebrado en muchas ciudades: algunas universidades realizaron festejos especiales, como concursos poéticos o de ingenio, como la Universidad de Salamanca y la Universidad Complutense (hoy Universidad de Alcalá).[21] En este caso gran parte de los volúmenes que recogieron los festejos estuvieron dedicados a plasmar las composiciones poéticas ganadoras en los certámenes y sermones que se organizaron en ambas universidades.

Por ello, por la gran cantidad de ciudades y territorios que celebraron el nacimiento del príncipe, considero mejor destacar algunas de las ideas desarrolladas en ellos y cómo se plasmaron en los elementos festivos y simbólicos, puesto que estas trasladaron varios supuestos muy concretos que reflejaban: por un lado, las esperanzas puestas en el recién nacido; y, por otro, un mensaje muy claro a las potencias enemigas o que observaban la fuerte crisis hispánica. Nos vamos a centrar en dos grandes áreas, los virreinatos americanos e Italia, porque en ellos, bajo las mismas premisas, se utilizaron discursos simbólicos diferentes.

El águila, la corona y el orbe: el dominio universal y la genealogía imperial

Todas las relaciones festivas comienzan su relato describiendo la alegría por el nacimiento del joven príncipe y con el lamento por la situación crítica de la Corona, con la expectativa de que el heredero traiga la paz, la prosperidad y la renovación. Todas ellas describen los festejos habituales que ya hemos comentado, llegada de la noticia, pregón, besamanos, luminarias y la narración de los diferentes regocijos, así como de la riquísima indumentaria que autoridades, nobleza y pueblo lucían para la ocasión. No nos vamos a detener en estos relatos, para centrarnos en las decoraciones más interesantes y la ideología que plasmaron.

Uno de los mensajes más potentes fue el de dominio sobre sus territorios, sobre el orbe, sobre el universo e incluso sobre los elementos. Otro de los conceptos de

[21] F. de Roys, *Relacion de las demonstraciones festivas de religion, y lealtad, que celebro la insigne Vniversidad de Salamanca. En el deseado y dichoso nacimiento del Principe nuestro Señor D. Felipe Prospero,* Salamanca, Sebastián Pérez, 1658; y F. Ignacio de Porres, *Iusta poetica zelebrada por la Vniversidad de Alcalà, Colegio Mayor de S. Ilefonso; en el nacimiento del Príncipe de las Españas*, Alcalá, María Fernández, 1658.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

gran fuerza desarrollados fue el de la continuidad de ese dominio, en concreto sobre los territorios americanos, mediante la idea de la sucesión dinástica y la genealogía imperial. Y, por último, la reverencia a los dogmas de la fe defendidos por el monarca español, en particular, el Santísimo Sacramento. Por ejemplo, lo comprobamos en primer lugar en los celebrados la ciudad de Lima, organizados a partir del día 25 de agosto, día de San Luis Rey de Francia, fecha que coincidió con la onomástica del virrey.[22] Se concentraron los regocijos en la Plaza Mayor, donde se construyeron tablados a su alrededor para los toros, los juegos, los desfiles y los fuegos artificiales. Las fiestas más interesantes fueron las organizadas por los gremios. En primer lugar, el gremio de escribanos, que construyó una arquitectura de fuegos artificiales en forma de monte, coronado por un águila imperial, y custodiado por cuatro gigantes con mazas. Les siguieron los bodegueros, que, entre otras cosas, también construyeron un castillo de fuegos simulando con galeras un combate entre españoles y turcos. El gremio de las tres artes liberales fue el que más se esmeró, organizando una mascarada que recorrió la plaza precedida de cuatro carros representando los elementos. Los participantes en el desfile se disfrazaron también de los cuatro elementos, las cuatro estaciones, las cuatro partes del mundo, y lo más interesante, toda la genealogía de los reyes incas. Diego de Ojeda Gallinato, autor de la relación, aprovechó la ocasión para hacer un panegírico del imperio inca e incluir una reseña biográfica de cada emperador. Tras los incas iba el Sol, vestido de carmesí, y todo cercado de rayos de oro, y a él le seguían: Carlos V, decimotercer monarca inca, y después Felipe I, Felipe II, y Felipe III del Perú, II, III y IV de Castilla, respectivamente. Finalizaban el cortejo el carro del Perú, una representación de los gobernadores y virreyes del virreinato, y el carro del príncipe. Este artificio fue también muy interesante, pues sobre un edificio se representaron la alegoría de la Fe y un simulacro del príncipe. Un niño de cuatro años iba sentado sobre un trono de oro, acompañado de las alegorías de la Justicia y de la Fortaleza, pero también de las alegorías de la siete artes liberales, y de un gran orbe coronado, sostenido por tres niños que representaban la arquitectura, la pintura y la escultura, arrodillados ante el príncipe y ofreciéndoles sus corazones y sus instrumentos de trabajo. La Envidia y el Tiempo se echaban a los pies de la Fama, acompañados de las musas. Todavía en noviembre, los días 30 y 31,

[22] D. de Ojeda Gallinato, *Relación de las fiestas reales, que esta muy noble y leal ciudad de los Reyes celebró este año de 1659 al Nacimiento felice de nuestro Principe, y señor natural D. Felipe Prospero, Principe de las Españas y deste nuevo Mundo. Dedicadas a d. Juan Henriquez de Guzman Teniente de Capitan general, y General de mar y tierra del Puerto del Callao, hijo segundo del Excel.mo, Señor Conde de Alva de Aliste, Virrey, Governador, y Capitan general destos Reynos del Peru, Tierrafirme, y Chile*, Lima, Imprenta de la viuda de Iulian Santos, 1659. También tratados en R. Ramos Sosa, *Arte festivo en Lima virreinal*, Junta de Andalucía, 1992.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

celebraron otros gremios un festejo conjunto, en el que, además de ocho piezas de fuegos artificiales, se organizó un espectáculo en el mismo emplazamiento. Simulaba la conquista del Perú y estuvo compuesto por galeras y carros. El primero de ellos fue un carro que representaba precisamente esta idea y el descubrimiento de las minas de Potosí, mediante el adorno de dos columnas coronadas, con un navío entre ellas, la Fama y un sitial donde Atahualpa era apresado por Pizarro. Le seguían los carros de los reinos: Portugal primero, quizá para significar que a pesar de que ya estaba perdido no renunciarían a él, puesto que un águila con corona imperial agarraba un orbe y aludía a que el reino nunca escaparía a las garras del ave; le seguían Granada, Aragón, Jerusalén —donde se representó un simulacro del príncipe en una cuna, dándole sombra un cartelón con un águila bicéfala y un turco arrodillado— León y, finalmente, Castilla. Este último carro iba precedido de la representación de los doce grandes de España y sobre él, un retrato de Felipe IV bajo dosel y un simulacro del príncipe sentado en el trono, al que se le ofrecía un árbol cuajado de piezas de plata, sin duda en alusión a la riqueza del virreinato por las minas del Potosí.

También los festejos organizados en México giraron en torno a una de estas potentes ideas que mencionamos al principio de este apartado, la de la genealogía imperial. Estas fiestas han sido estudiadas en sus aspectos organizativos por Francisco Montes, mediante el análisis de las relaciones conservadas.[23] Tras los habituales regocijos, el 28 de abril comenzaron las fiestas, con un baile organizado por los indios en el patio del palacio, que representaba a Moctezuma y a otros nueve emperadores aztecas, en sendas cuadrillas de adultos y niños.[24] Más interesante resultó la mascarada jocosa por las calles de la ciudad organizada por el Colegio de San Pedro de la Compañía de Jesús, que culminaba en un carro triunfal adornado con un obelisco y un dosel con tres tronos, donde se representaron a las tres personas reales. Entre otros adornos, el obelisco sustentaba siete jeroglíficos de complejo simbolismo, pero de mensaje muy claro: la continuidad dinástica y la conservación de la monarquía estaban aseguradas mediante el ejemplo que Felipe IV suponía para Felipe Próspero. El primero, bajo el lema *Austriacum probat,* mostraba a un águila con corona imperial, con el «Sumo Sacramento de la Fe, blasón de la Piedad Austríaca», a donde miraba un polluelo.

---

[23] F. Montes González, «Celebrar al heredero. Fastos por el Príncipe Felipe Próspero en Nueva España», en A. Jiménez Estrella y J. J. Lozano Navarro (eds.), *Actas de la XI Reunión Científica de la Fundación Española de Historia Moderna, Vol. I,* Granada, Universidad de Granada, 2012, pp. 468-471.

[24] G. Fernández de Castro, *Relación ajustada, diseño breve y montea succinta de los festiuos aplausos, con que deshago pequeña parte de los immensos jubilos de su pecho en la regozijada Nueua del feliz nacimiento de nuestro deseado príncipe Don phelipe Propsero, que Dios guarde*, México, Imprenta de Juan Rey, 1658.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

Aludía a que el polluelo, para poder gozar de esa corona, debía mirar a ese sol.[25] El segundo llevaba como lema *Unum, sed leonem* y representaba a una leona coronada con un leoncillo, que despreciaban a un zorra con sus hijos y el mote *Plures, sed Vulpes*. Significaba que para la monarquía con un león basta. El tercero, bajo el lema *Vi Semper diescat*, tenía en su *pictura* dos soles: uno en el cenit, el otro amaneciendo en el oriente. Se refería a que España debía sentirse segura, pues tenía un sol en el cenit y otro naciendo. El cuarto, con el lema *Virtute par*, representaba dos árboles de laurel, uno más grande y uno más pequeño. Simbolizaba que, aunque eran los dos laureles de diferente tamaño, para que el pequeño le igualase, le daba su virtud el grande. El quinto tenía como lema *Tardior, ut pretiosor* y era un peñasco en el mar en el que se veía una concha con una perla. Apuntaba a Felipe Próspero como una perla que había tardado en nacer, hecho, sin embargo, le había dado más valor. El lema del sexto y último era *Spes in Sole* y se veía una clarísima noche, donde relucían la Luna, el lucero y las estrellas, y el Sol alumbraba como el cuarto planeta. La letra aclaraba el significado: *Planeta Qvarto las bellas/ prendas de Luna, y Lucero/ tuyas son, y de ti espero/ vn Cielo entero de Estrellas.*

Otro de los festejos interesantes en este sentido fueron los celebrados en la ciudad de Manila, que tuvieron lugar en su plaza de San Francisco. También en ella los conceptos de *continuidad* y *renovación dinástica*, *reverencia a las devociones hispánicas* y *genealogía imperial* estuvieron presentes.[26] Por ejemplo, en la máscara que se celebró la víspera de la fiesta, se sacaron cuatro carros. El más interesante fue el cuarto, en cuya descripción se explaya Alonso del Valle, autor de la relación. Representaba las armas de la ciudad descuarteladas en sus diversas figuras y muebles. Sobre los lomos de un león, se erigió un castillo, que empuñaba con su garra una espada. A las espaldas del castillo se retorcía por la cola del león la cola de su media sirena. Tenía el castillo tres torres, adornada la primera con los emblemas de Arabia y Austria: un águila coronada de cuyo corazón nacía otra menor, con un mote: *Non mortua surrexit*, haciendo alusión al Fénix de Arabia como el águila que renacía. La segunda tenía en su tablero aposentado a Felipe IV, en su trono real. La tercera, a Felipe Próspero,

---

[25] Este fue un emblema muy utilizado en la emblemática italiana e hispánica con significados muy variados. Véase: J. J. García Arranz, *Symbola et emblemata avium. Las aves en los libros de emblemas y empresas de los siglos XVI y XVII*, A Coruña, SIELAE, Sociedad de Cultura Valle Inclán, 2010, pp. 143-145.

[26] A. del Valle, *Prensados fastos, descriptivos mapas de festivas aclamaciones, y ponposos jubilos, con que inundo en perenes alegrías al a Insigne, y siempre leal Ciudad de Manila, Diadema de las Philipinas, el intensissimo vertido gozo del Muy Illustre Señor Don Sabiniano Manrique de Lara Cavallero del Orden de Calatrava, del Consejo de su Magestad, su Governador, Capitan General, y Presidente de la Audiencia, y Chancilleria Real en ellas, por la felicissima nueva del nacimiento del mas deseado Principe Don Phelipe Prospero*, [Manila?], s.n. [1660].

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

como su padre sentado, coronado y con cetro, asistido de guardias y gentileshombres. También llevaba el carro el anagrama del gobernador y la palabra *Governate*, y por tanto, todo el carro era alusión al gobierno de la ciudad de Manila. Le seguían después una representación de los reyes asiáticos y los carros de los planetas. También en la mascara del primer día uno de los adornos fue un complejo jeroglífico: un sol radiante coronado, orlado con la inscripción «Don Phelipe Quarto el grande Rey de España», de entre sus rayos, salía uno mayor con el rótulo «Don Phelipe Prospero». Los rayos del Sol bañaban a la ciudad de Manila, con el escudo y referencias al gobernador. Esta idea del Sol se reforzó a través de la referencia al Santísimo Sacramento otro día, mediante un altar que se levantó en la plaza para celebrar misa el día de San Martín, donde se colocó un cuadro donde se mostraba al príncipe de rodillas, en mantillas, como sirviendo de vaso o viril al Santísimo Sacramento, aludiendo a la Casa de Austria como columna suya. El misterio de la hostia se pintó sobre la cabeza del príncipe, donde se dejaba adorar custodiada por un ejército que capitaneaba el gobernador, retratado de rodillas a su derecha, apuntando al jeroglífico. Como vemos, por tanto, los programas simbólicos de todos estos festejos virreinales sirvieron para reforzar las ideas de la reverencia a las devociones de la Monarquía hispánica, la continuidad y legitimidad del dominio sobre estos territorios, y por ende, del orbe, así como la del modelo que Felipe IV debía ser para su heredero.

El águila, el fénix y el Sol: la educación de un príncipe y la renovación de la monarquía

Como comentamos al inicio, además de las capitales de los virreinatos, otras ciudades afines a la Monarquía hispánica celebraron el nacimiento del príncipe. Además, estos festejos se plasmaron en magníficos grabados que nos permiten comprobar el esplendor de la fiesta y la complejidad de sus argumentos simbólicos. En Roma, por ejemplo, se levantaron el 20 de enero en la plaza de Santiago de los Españoles unos espectaculares fuegos artificiales. En Florencia se celebró con una representación teatral organizada por el cardenal Giovanni Carlo di Toscana, general del mar y protector de los negocios de Felipe IV en Roma.[27] Este miembro de la Casa de la Toscana, encargó a su gentilhombre de cámara, el marqués Tommaso Guidoni, que

[27] *Descrizione della Presa d'Argo e de Gli Amori di Linceo con Hipermestra. Festa teatrale rappresentata dal Signor Principe Cardinal Gio.Carlo di Toscana Generaliss.del Mare, e Comprotettore de Negozi di Sua Maestà Cattolica in Roma per celebrare il natale del Sereniss. Principe di Spagna,* Florencia, nella Stamperia di S.A.S., 1658.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

organizara un torneo caballeresco, y a Andrea Moniglia, que escribiera una fábula, historia grave o heroica, que simbolizara la Envidia del Destino, o de las Estrellas, pero que permitiría salir triunfante a la estirpe altísima de los Austrias y renovara la esperanza de una eterna dominación. El poeta encontró como argumento la toma de Argos, con el monarca Dánao y el egipcio Linceo, destacando que Hipermestra, la hija del primero, salvó a su esposo, el segundo, del asesinato ordenado por su padre, dando así progenie al reino de Argos, y de la que el poeta deriva toda la progenie austríaca.[28] La música fue encargada al veneciano Francesco Cavallo. Se confeccionaron para la ocasión magníficos vestidos a la manera de los héroes griegos. Ferdinando Tacca, hijo de Pietro Tacca, se encargó de la escenografía en el Teatro de la Academia degli Immobili. Debió ser espectacular, pues el autor de la relación cuenta que se construyeron hasta treinta máquinas diferentes. Tuvo lugar el 15 de junio y acudió la flor y nata de la nobleza florentina.

En la ciudad de Piacenza también se celebró el nacimiento de Felipe Próspero,[29] por la alegría que la Serenísima República de Parma había tenido por el nacimiento del infante de España. La relación festiva abordaba el tema del rejuvenecimiento del águila austríaca en un fénix y el principal festejo consistió en la construcción de una gran máquina de fuegos artificiales en la plaza Grande de la ciudad, situada entre las dos estatuas de bronce del príncipe Alessandro Farnese y de Ranuccio. La máquina representaba el Monte Parnaso y giraba en torno al concepto del nacimiento de una nueva águila que tiene la capacidad de mirar al Sol y del triunfo del Trono de Apolo. Un grabado nos muestra la espectacular construcción efímera, con Apolo como protagonista en el acto de mostrar una de las seis esferas mediceas con su zodiaco, y con tres lirios de oro, y el arco del mismo sol, como esfera de su luz y estrella mejor de Fósforo (fig. 2). A los pies de Apolo se veía tallada un águila, con los rayos en la pata izquierda, y una rama de laurel, para mostrar que el águila había nacido para gobernar su imperio con una paz imperturbable y asegurarlo de los rayos enemigos. En la garra derecha llevaba un lirio, para demostrar que a Pegaso le sucedía un águila real y que era signo de los mejores auspicios para los habitantes del Parnaso. Se colocaron también las figuras de las musas. En las tres fachadas que podían admirarse se colocaron seis empresas. Bajo el lema *Ne desit Luminis Haeres* estaba pintada un águila, que sosteniendo un aguilucho lo alzaba hacia el Sol, significando que solo la

---

[28] Según el poeta de Linceo procede la estirpe de Perseo y de Alcides, y por ello de los heráclidas, de donde procedían los príncipes austríacos.

[29] *Applausi festivi fatti in Piacenza per la nascita della maestà del Reale Infante Filippo Propsero della Spagna. Compendiosamente descritte dal Cavaglier Gio:Simone Boscoli Tenente Generale dell'Artiglieria dell'Altezza Serenissima di Parma, e dallo stesso dedicati alla Serenissima Margherita di Toscana. Duchessa di Parma*, Parma, Erasmo Viotti, 1658.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados



Fig. 2. Máquina de fuegos artificiales, en *Applausi festivi fatti in Piacenza per la nascita della maestà del Reale Infante Filippo Propsero della Spagna*...Parma, Erasmo Viotti, 1658

majestad del rey podía mirar al astro. La empresa con el lema *Patrio Par Ista suppellex* mostraba un águila con los rayos en sus garras y a su lado, un aguilucho con un corona de lirios, para aludir a que el príncipe recibía los honores de la Serenísima Casa Farnese. La tercera, con el lema *Par Allicit Ardor*, plasmaba un águila que miraba al Sol y un aguilucho que tenía los ojos fijos en una esfera con tres lirios de oro. Se entendía como que mientras el padre contemplaba el regio esplendor del cielo austríaco, su hijo recogía los honores de Margarita de Médicis, duquesa de Parma. El mote *Exuuiis virintque locus* aludía a la gloria austríaca acrecentada tanto en el

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

campo militar por el padre, como en la alegría pacífica del nacimiento de infante, y se pintaron para ello un águila y un aguilucho sobre un ramo de lirios. La empresa con el lema *Sic Animos addit* llevaba un águila en vuelo y un aguilucho en el nido intentando volar para dar a entender que el hijo imitaba las gloriosas empresas del padre. En la empresa sexta, con el lema *Tuta quies utrinque datur*, se pintaron un águila sobre un laurel y un aguilucho en el nido, para significar que, no menos gloriosamente que su padre, reposa el infante en su nido por la expectación de sus acciones heroicas. Se representaron también en la arquitectura, sobre las volutas de los modillones, las imágenes de cuatro ríos: Betis, Miño, Ebro y Guadiana.

Esa tarde se adornó la plaza con dos mil quinientas luminarias en forma, unas de águila y otras de esferas, y lirios distribuidos por todas partes. Se levantaron también ciento sesenta columnillas para sostener el resto de iluminaciones. Comenzó la fiesta con salvas de morteros, disparos de mosquetones y más morteros. Terminadas las salvas, surgió de un lado de la plaza un lirio de fuego, luego un águila que durante un cuarto de hora disparó fuegos. Por último se encendieron los fuegos de la máquina en el medio, con una secuencia de lluvia de fuego, cohetes y girándolas. El grabado muestra esta magnífica máquina levantada en la plaza Grande entre las estatuas broncíneas, con una lluvia de cohetes surgiendo de ella.

Pero, sin duda, fue en las capitales de los virreinatos y territorios italianos donde el nacimiento se celebró con mayor esplendor. Nápoles lo celebró con un festejo promovido por el virrey conde de Castrillo.[30] La relación festiva destacaba la prosperidad, paz y seguridad que proporcionaría el heredero y describía las variadas fiestas, consistiendo en mascaradas, encamisadas, comedias, corridas de toros, torneos, representaciones musicales, fuegos artificiales y juegos cortesanos como una fiesta a caballo en el Largo di Palazzo. La relación festiva incluye magníficos grabados de los símbolos y jeroglíficos que portaron los diversos caballeros participantes en la fiesta a caballo organizada por el virrey en la Gran Sala del Palacio Real el 24 de febrero,

---

[30] A. Cirino, *Feste celebrate in Napoli per la nascita del Serenissimo Principe di Spagna nostro signore dall'eccmo. Sigr. Conte di Castrillo, viceré, luogotenente e capitan generale nel regno di Napoli*, Nápoles, Carlo Faggioli, 1659. Un análisis detallado en I. Mauro, «Pompe che sgombrarono gli orrori della passata peste et diedero lustro al presente secolo': le cerimonie per la nascita di Filippo Prospero e il rinnovo della tradizione equestre napoletana», en G. Galasso, J. V. Quirarte y J. L. Colomer (dir.), *Fiesta y ceremonia en la corte virreinal de Nápoles (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Centro de Estudios de la Europa Hispánica, 2013, pp. 355-384, y en J. M. Morales Folguera, «Fiestas celebradas en Nápoles en 1659 por el virrey Conde de Castrillo con motivo del nacimiento del Príncipe de España Felipe Próspero», en R. Camacho, E. Asenjo y B. Calderón, *Fiesta y mecenazgo en las relaciones culturales del Mediterráneo en la Edad Moderna*, Málaga, Universidad de Málaga, 2012, pp. 279-290, y en V. Mínguez, P. González, J. Chiva y I. Rodríguez (eds.), *La fiesta barroca. Los reinos de Nápoles y Sicilia, 1535-1713*, Castellón, Universitat Jaume I, 2014.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

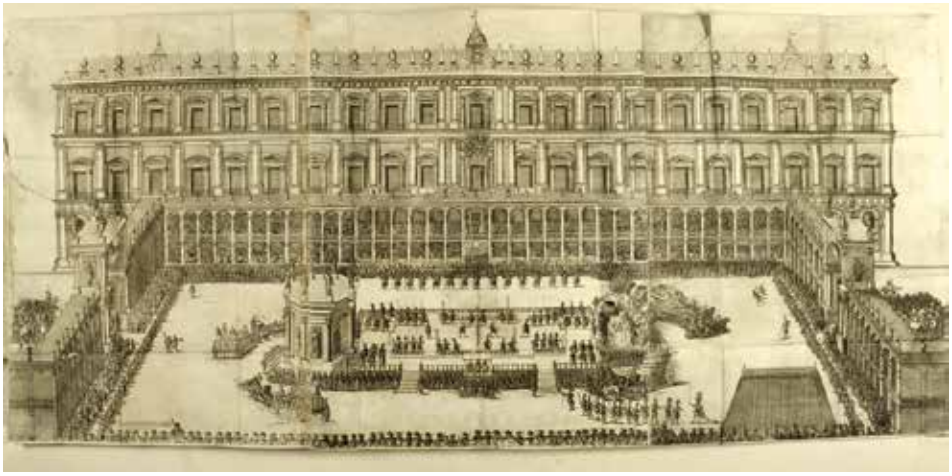


Fig. 3. Nicolas Perrey, Teatro del Largo del Palazzo, en Andrea Cirino, *Feste celebrate in Napoli per la nascita del Serenissimo Principe di Spagna nostro signore dall'eccmo. Sigr. Conte di Castrillo, viceré, luogotenente e capitan generale nel regno di Napoli*, Nápoles, Carlo Faggioli, 1659

así como una vista del Largo di Palazzo con la estructura efímera levantada para el torneo a caballo del 20 de junio, grabada por Nicolas Perrey (fig. 3). Se trataba de un teatro cuadrangular de 400 pies de largo y 240 de ancho, que supuestamente imitaba el Circo Máximo de la Roma Antigua, con dos cuerpos de arcos de orden dórico, que funcionaban como palcos. Dos arcos triunfales ricamente decorados se situaban en el inicio de la Via Toledo y en el encuentro con el Arsenal, con doce estatuas de mujeres armadas que simbolizaban diferentes acepciones de la Fortuna. Además, en el centro de la plaza se levantó el Monte Posillipo —con las figuras del río Sebeto y Parténope— y un templo dedicado a la Virtud y la Honra. Alrededor del escenario desfilaron los carros triunfales de Europa, África, Asia y América, portando a dos cuadrillas de caballeros, en alusión al dominio de la Corona española y como motivo del torneo, que fueron plasmados en los grabados de G. Martínez. Según la relación, fue el propio virrey el inventor de dicho espectáculo y argumento. Las empresas y jeroglíficos mostrados en el carrusel, en la fiesta de caballeros y damas y en la mascarada organizadas en el Palacio Real fueron analizadas por José Miguel Morales Folguera y en el volumen *La fiesta barroca. Los reinos de Nápoles y Sicilia, 1535-1713*. No nos vamos a detener por tanto en ellas, pero conviene señalar que los motivos más numerosos fueron los del águila, el fénix, el Sol, el arco iris[31] (fig. 4).

[31] Mínguez, González Tornel, Chiva y Rodríguez Moya, *op. cit.* (nota 30), pp. 53-54, 93-94 y 101.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados



Fig. 4. Fénix, en Cirino, *Feste celebrate in Napoli*

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

Otra de las relaciones festivas napolitanas compuestas para tal ocasión,[32] es muy interesante por cuanto en su introducción de nuevo recurre a estos elementos simbólicos de la Monarquía hispánica:

> Qve nueva Luz es la que se descubre, cuyos rayos a imitación de los del Sol, resplandezen en las quatro partes del Orbe? Que Planta es la que veo yir creçienzo, à cuya sombra tendrá amparo el rebaño del Pescador? Que león prodigioso es el que ya tiene vida (no solo aviendosela solicitado los sollozos de sus Padres, sino los de tantos afiglidos vassallos por su falta,) cuyas garras no las empleará en la destruición de los humildes, sino en la de los soberuios, siendo amparo de los menesterosos, y refugio de los afligidos? Que Aguila es la que miro, ha dexado el nido materno, y comienza a prouar su vista con el Sol de Iusticia, procurando examinar sus misterios para obedezerlos, y venerarlos; Que Coluna es esta, que ya se manifiesta para ser pedestal, en que se afirme la Militante Yglesia; Y que Hombres es este, de cuyo nazimiento hasta las mas ocultas, y remotas Naziones han mostrado tan gran alegría?

Uno de los festejos más interesantes por el nacimiento de Felipe Próspero fue el que se desarrolló en Milán[33] (fig. 5). El más espectacular de los regocijos fueron los fuegos artificiales según la invención de los padres jesuitas del Colegio de Brera, que tuvo lugar el 6 de marzo, utilizando varios argumentos, entre ellos la fábula de Apolo Pitio, es decir, del Apolo que venció a la serpiente Pitón, patrón de Delfos y dios oracular. Esta historia les pareció oportuna por haber nacido el príncipe el día 28 de noviembre, con el sol en el signo de Sagitario, y por la alusión a que este parto, como el Sol naciente, había terminado con la tristeza por la alegría de todos los ánimos por la esperanza de una próxima paz, la de los Pirineos, que se firmaría en 1659. Se pensó entonces en construir para los fuegos el Monte Parnaso, con la fuente Castalia y el rio Cefiro, diseñado por Carlo Buzio, arquitecto de la ciudad. Se levantó en medio de la plaza de la iglesia metropolitana una gran mole circular, con una base de 26 brazos y 35 brazos de altura. El monte estaba partido en dos, pintado de verde, y en él se situaban las nueves musas de cuatro brazos de altura que portaban dieciocho empresas y nueve inscripciones. En la cima más alta del monte estaba Apolo, de cinco brazos de altura, todo resplandeciente, en el acto de asaetear, con una concha

---

[32] *Relación de las fiestas que se han hecho en la Fidelissima Ciudad de Napoles. Por el nazimiento del Principe N. S. Que DIOS guarde, Hasta cinco de Março de este año de 1658.*

[33] *Le Pubbliche dimostrazioni di allegrezza della citta di Milano alli 10. Febrario e 6. Marzo dell'Anno 1658. Nella nascita del Serenissimo Principe di Spagna Filippo Prospero*, Milán, Giulio Cesare Malatesta Stampatore, s.a. Estudiados parcialmente en L. Bertolini y R. Gariboldi, «Allegrezze per il 'Dies Natalis': l'erede regale come Bambino Divino», en *La scena della Gloria. Drammaturgia e spettacolo a Milano in età spagnola*, Milán, Vita e Pensiero, 1995, pp. 621-657.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados



Fig. 5. Frontispicio, en *Le Pubbliche dimostrazioni di allegrezza della citta di Milano alli 10. Febrario e 6. Marzo dell'Anno 1658. Nella nascita del Serenissimo Principe di Spagna Filippo Prospero*, Milán, Giulio Cesare Malatesta Stampatore, s.a.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

dorada tirada por dos corceles alados. El signo de Sagitario en forma de centauro servía de popa a la cocha. Estaba también el caballo Pegaso. En el valle entre los dos picos estaba el Dragón o Serpiente, de dieciocho brazos, con escamas. Bajo la concha de Apolo se situaba un águila de dos cabezas.

En torno al monte se construyó una arquitectura en forma de teatro de 80 brazas de largo y 40 de ancho, de forma ovalada, repartido en catorce fachadas, dando tanto al Duomo como a la plaza de los Mercaderes. Sobre los pedestales de las columnas que sostenían el arquitrabe de la estructura se situaban cuatro escudos de armas, en las dos fachadas de la puerta. Sobre los otros diez pedestales se situaron estatuas con ciudades del estado con sus propias divisas y con textos explicativos a la alegría de estas ciudades por el nacimiento del príncipe: Milán, Pavía, Cremona, Novara, Tortona, Como, Alessandria, Lodi, Vigevano, Bobbio, casi todas ellas portando en una mano armas o escudos y en la otra libros o laureles.

No contamos por desgracia con un grabado que nos muestre ambas estructuras, pero sí de las empresas situadas en el teatro, descritas de manera prolija. Eran dieciocho, catorce en el recinto interior, y cuatro en la embocadura de los escudos pintados. Todas las divisas tenían el águila, tanto imperial como real, dotada de sus singulares cualidades y estaban tomadas en su mayoría del *Mundus symbolicus* de Filippo Picinelli, publicado precisamente en Milán, apenas cinco años antes, en 1653. Las empresas aludían a las cualidades que el joven príncipe debía tener: astucia, ánimo fuerte y generoso, vigilancia, la superación de las dificultades, reverencia a los padres, o bien al monarca Felipe IV como ejemplo para su hijo. Por citar algunos ejemplos significativos, la primera bajo el mote *Irrequieta, nec errans* (inquieta no yerra) mostraba la constelación celeste del águila, en un firmamento nocturno,[34] y aludía a quien no se aparta de la senda de la virtud (fig. 6). La empresa con el lema *Firmat, non deiicit* (fortalece, no hacia abajo), que representaba a un águila en vuelo arrojando una piedra sobre su nido, como una costumbre del animal, para estabilizar mejor su nido.[35] Simbolizaba al hombre que fortalece su ánimo frente a las pasiones. Por supuesto, las cualidades del águila tan renombradas en otros programas iconográficos de mirar directamente al Sol, de dirigir a sus polluelos hacia el astro y de renovación estaban presentes, pero también otras como el águila atacando a un dragón en sendas empresas para referirse, tanto a la victoria militar sobre los

[34] Según Picinelli, «El águila formada por estrellas brilla en el cielo y en el giro constante del primer motor no se mueve de su lugar, por ellos tiene este mote: *Irrequieta nec errans*. Compararías con esta imagen al hombre justo e inocente que aunque se cansa por sus continuos viajes apostólicos, nunca se aparta de la senda de la virtud», en F. Picinelli, *El Mundo Simbólico. Los cuerpos celestes. Libro I,* Zamora, El Colegio de Michoacán, 1997, p. 310.

[35] García Arranz, *op. cit.* (nota 25), pp. 155-157.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados



Fig. 6. Empresa *Irrequieta, nec errans,* en *Le Pubbliche dimostrazioni*



Fig. 7. Empresa *Vicem quandoque rependet* en *Le Pubbliche dimostrazioni*

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados



Fig. 8. Empresa *Sole recente recens* en *Le Pubbliche dimostrazioni*

enemigos, como a las virtudes de la astucia y la fuerza. La educación de los hijos y la veneración hacia los padres estuvieron plasmadas, por ejemplo, en un emblema con el mote *Vicem quandoque rependet* (alguna vez tomarán el lugar de ella), en el que un águila adiestraba a un aguilucho en vuelo, llevándolo sobre los hombros, pues según Picinelli, las águilas son pagadas en su vejez por este adiestramiento de parte de los jóvenes, ya que son alimentadas y sostenidas[36] (fig. 7). Es decir, era símbolo de la gratitud filial. La referencia directa a Felipe IV estaba en la empresa *Et probat et fovet* (prueba y protege), que mostraba a un águila que exponía a sus aguiluchos al sol que llevaba en sus garras. El mote hacía alusión a que el gran progenitor del príncipe no solo lo ejercitará en toda la fuerza de las virtudes, sino a que también, con su propio ejemplo, le dará mucho calor.[37] Significaba el príncipe sagaz, que prueba a los que engendró.

[36] Picinelli, *op. cit.* (nota 34), p. 191.
[37] *Ibidem,* p. 127.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados



Fig. 9. Empresa *Inter nubila gratior* en *Le Pubbliche dimostrazioni*

Algunas empresas remitían claramente a circunstancias políticas o a la ciudad de Milán, como la empresa bajo el lema *Sole recente recens* (nueva bajo el nuevo sol). Esta no tenía como motivo el águila, porque estaba situada en la embocadura de la puerta y mostraba a un sol en el signo de Aries[38] (fig. 8). Debajo se veía una serpiente que, arrastrándose por entre las piedras, dejaba su piel vieja. Aludía a la insignia de Milán, y a su rejuvenecimiento con el nacimiento del nuevo príncipe. Otro ejemplo de empresa que no contenía al águila era la que tenía como mote *Inter nubila gratior* (más agradable entre las nubes) y mostraba el arco iris entre las nubes y el Sol (fig. 9). Remitía a que, tras las turbulencias del tiempo, los dones celestes residían de este príncipe y la creencia común de que traería la paz. Es decir, que cuanto más deseado el niño, más calamitosas eran las turbulencias de los tiempos.[39] La preocupación por la amenaza otomana se reflejaba en la empresa con el mote *Defectura magis*,

[38] *Ibidem*, p. 154.
[39] *Ibidem*, pp. 187-188.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados



Fig. 10. Empresa *Defectura magis* en *Le Pubbliche dimostrazioni*

que mostraba una luna resplandeciente en el cielo con sus cuernos hacia occidente, mientras que en el oriente se veían despuntar los primeros rayos del sol (fig. 10). Se aludía con esta empresa a que la luna otomana, que tenía apuntando la potencia de sus cuernos hacia occidente con la presente guerra, y que comparada con el nuevo sol, Felipe Próspero, era ya decreciente.

Otras muchas empresas adornaban la vuelta de la estructura del monte en el tercio medio de su altura. Nueve estaban referidas a los globos celestes, asignándose uno a cada una de las musas conforme a las enseñanzas de Pitágoras. Las otras nueves empresas tenían por motivo el Sol, como motivo de invención y como príncipe de las musas. Sin entrar en detalles en ellas, podemos decir que el mensaje a través de las empresas celestes era claro: el monarca Felipe IV protegía a Milán a pesar de la distancia, como el Sol, gobernaba a todos los planetas, aunque estuviera eclipsado, todo lo observaba, era el astro regenerador y conservador de todas las especies (fig. 11), era docto y piadoso, cuando parecía que se iba a debilitar era más fuerte, solo Felipe IV-Sol reinaba en España y dominaba el universo (fig. 12), y su hijo Felipe Próspero, aunque fuera imperfecto en su infancia, auspiciaba la buena fortuna para el reino.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

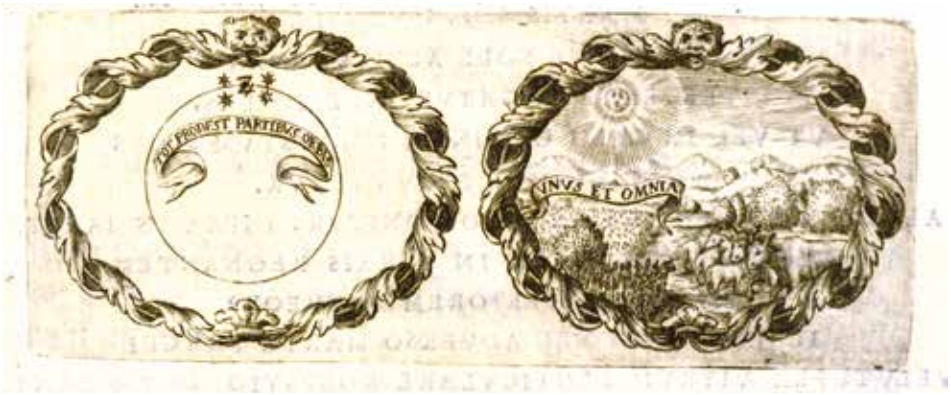


Fig. 11. Empresas *Tot prodest partibus orbis* y *Unus et omnia*, en *Le Pubbliche dimostrazioni*

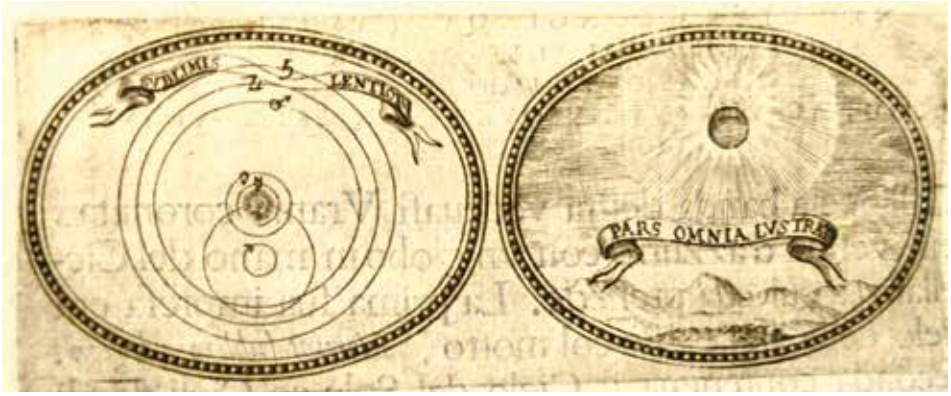


Fig. 12. Empresas *Sublimis lentior* y *Pars omnia lustrat*, en *Le Pubbliche dimostrazioni*

Todas estas arquitecturas y empresas fueron pasto de las llamas con el encendido de los fuegos artificiales, acompañadas del dragón, el carro de Apolo, los centauros, Pegaso y el águila, que también ardieron, finalizando el espectáculo con el incendio del Monte y sus musas.

Como hemos visto, todos los festejos anunciaban una Edad de Oro, una nueva esperanza, la paz en la Monarquía hispánica que el nacimiento del príncipe auspiciaba. De este modo, los discursos festivos desarrollaron las ideas de la legitimidad de Felipe IV y Felipe Próspero a través de su genealogía, su dominio sobre sus reinos y sobre el orbe mediante las alusiones a las partes del mundo, la educación, el buen

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

gobierno y las virtudes que el joven príncipe debía imitar de su progenitor mediante la utilización generalizada del águila como animal simbólico de las referencias a los cuerpos celestes, a Apolo y a las musas.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

MAGNIFICENCIA Y PODER EN LOS FESTEJOS CABALLERESCOS DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVI[1]

Jesús F. Pascual Molina
Universidad de Valladolid

La aparición de justas y torneos se encuentra en los orígenes de la Edad Media, sin que se pueda precisar dónde ni cuándo surgieron, estando comúnmente admitida su vinculación con una serie de ejercicios militares de preparación para la guerra. Desde el siglo XI existen noticias documentales en Europa de estas actividades que evolucionaron a lo largo de las centurias posteriores, pasando de ser peligrosos combates a poseer unas normas bien definidas, y convertirse en espectáculos cortesanos. La pompa y suntuosidad, tanto de la puesta en escena como del aspecto de los propios contendientes, aumentaron significativamente a lo largo de los siglos XV y XVI, especialmente en el ámbito de los territorios flamenco-borgoñones y en el imperio de Maximiliano I,[2] siendo una perfecta ocasión para reflejar la magnificencia

[1] Trabajo realizado en el marco del proyecto de investigación I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad, HAR2013-41053-P, *Arte y Lujo. Valoración de los tapices flamencos en España en los siglos XV y XVI y su fortuna posterior*. El autor pertenece al Grupo de Investigación Reconocido de la Universidad de Valladolid, *Arte, poder y sociedad en la Edad Moderna*.

[2] La bibliografía sobre justas, torneos y otros espectáculos caballerescos es muy amplia. Para una evolución, de carácter general, cfr. C. Gravett, *Knights at tournaments*, Oxford, Osprey, 2004 [1988]. Sobre la organización, tipología, reglamentación y otros aspectos prácticos, en la España del medievo y el renacimiento, cfr. N. Fallows, *Jousting in Medieval and Renaissance Iberia*, Woodbridge, The Boydell Press, 2010. Un estudio de estos espectáculos en España en tiempos del emperador en P. M. Cátedra, «Fiestas caballerescas en tiempos de Carlos V», en *La fiesta en la Europa de Carlos V* (cat. exp.), Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 93-117. Del mismo autor, «Fiesta caballeresca: ideología y literatura en tiempos de Carlos V», en J. L. Castellano Castellano y F. Sánchez-Montes González (coords.), *Carlos V. Europeísmo y universalidad. La figura de Carlos V*, vol. I, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001, pp. 81-104. Una visión sobre los espectáculos celebrados en los territorios de los Habsburgo en V. Sandbichler, «Torneos y fiestas de Corte de los Habsburgo en los siglos XV y XVI», en K. de Jonge, B. J. García García y A. Esteban Estríngana (eds.), *El legado*

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

del soberano y los poderosos. Al mismo tiempo, los juegos caballerescos sirvieron como escenario para representar las complejas relaciones de poder del momento. Así, en la primera mitad del siglo XVI, justas, torneos y otros pasatiempos, van configurándose más como acto cortesano —en el que se dan cita el lujo, la magnificencia, la política y el poder—, que como mero ejercicio militar.

En la España del momento, en tiempos del emperador Carlos V, sin duda como consecuencia de la influencia borgoñona, todo lo que rodeaba a estos festejos se desarrolló sobremanera, con episodios realmente singulares, que destacaron en cuanto a temáticas y escenografías, así como en cuanto a hechos de armas; ligados generalmente a momentos significativos de su reinado, como los combates organizados a su llegada a España (1517), o con motivo del nacimiento de su heredero (1527), celebrados en ambos casos en Valladolid. Todos tuvieron además, sin duda, una gran importancia simbólica.

Asimismo, el príncipe Felipe participó activamente en su juventud en diferentes espectáculos caballerescos, que más allá de servir para mostrar en público sus habilidades con las armas, jugaron un importante papel en su promoción como heredero del soberano —como los desarrollados durante su «felicísimo viaje»[3]—, sirvieron para aglutinar a los nobles en torno a su persona —como los celebrados en Inglaterra[4]— y, al mismo tiempo, desvelaban las redes de contactos tejidas entre las élites de la Corte, visibles especialmente a través de las cuadrillas y equipos formados para los combates.

Tal vez el ideal del caballero, combatiendo a lomos de su caballo, desapareciera progresivamente del ámbito militar con la popularización de las armas de fuego, las tropas mercenarias y las nuevas estrategias militares basadas, sobre todo, en el uso de la infantería. Pero siguió haciendo acto de presencia en los festejos cortesanos a lo largo del siglo XVI e incluso la centuria siguiente, hasta que desapareció progresivamente, eclipsado por otras manifestaciones festivas, relegado por otros pasatiempos cortesanos, como el teatro, a un mero recuerdo de la cultura caballeresca del pasado. Y aunque seguían celebrándose algunos deportes como el juego de cañas o la sortija,

---

de Borgoña. Fiesta y ceremonia cortesana en la Europa de los Austrias (1454-1648), Madrid, Fundación Carlos de Amberes y Marcial Pons, 2010, pp. 607-624.

[3] Una relación de los mismos, indicando los componentes de las cuadrillas y los colores de las mismas, así como, en algunos casos, los ganadores de los premios, en B. FRIEDER, *Chivalry and the Perfect King. Tournaments Art and Armor at the Spanish Habsburg Court*, Kirksville, Truman State University Press, 2008, pp. 187-211.

[4] J. F. PASCUAL MOLINA, «"Porque vean y sepan cuánto es el poder y grandeza de nuestro Príncipe y Señor". Imagen y poder en el viaje de Felipe II a Inglaterra y su matrimonio con María Tudor», *Reales Sitios*, 197 (2013), pp. 6-25, especialmente pp. 10-16.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

éstos apenas eran un pálido reflejo de lo que habían sido justas y torneos tiempo atrás.

Lujo y magnificencia

En *El Otoño de la Edad Media*, Huizinga afirma que el torneo del último periodo medieval fue «un deporte de ropaje pesado y sobrecargado de ornamentación, en el cual se ha trabajado y dado forma tan deliberadamente al elemento dramático y romántico, que cumple, por regla general, la función del drama».[5] Este exceso en los atavíos, generaba una menor naturalidad de una lucha «sobrecargada de ornamentación y magnificencia, demasiado llena de una fantasía multicolor»[6] (fig. 1).



Fig. 1. *Turnierbuch*, imagen 61 (p. 91 del manuscrito), lápiz y aguada sobre papel, Nuremberg, finales del siglo XVI-principios del siglo XVII. Nueva York, Metropolitan Museum of Art

[5] J. Huizinga, *El otoño de la Edad Media*, Madrid, Alianza Editorial, 1996 (1923), pp. 110-111.
[6] *Ibidem*, p. 116.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados



Fig. 2. *Turnierbuch*, imagen 68 (p. 98 del manuscrito), lápiz y aguada sobre papel, Nuremberg, finales del siglo XVI-principios del siglo XVII. Nueva York, Metropolitan Museum of Art

Castiglione señalaba cómo

> *perché non è dubbio che sopra l'arme più si convengan colori aperti ed allegri, ed ancor gli abiti festivi, trinzati, pomposi e superbi. Medesimamente nei spettaculi publici di feste, di giochi, di mascare e di tai cose; perché cosí divisati portan seco una certa vivezza ed alacrità, che in vero ben s'accompagna con l'arme e giochi.*[7]

En efecto, cuando revisamos las cuentas de los gastos efectuados en relación con los festejos caballerescos, llaman poderosamente la atención las partidas excesivas en llamativas vestimentas, que junto a otros gastos derivados de la organización de los festejos, así como de los premios entregados y de las celebraciones posteriores, no hacen sino obligarnos a pensar que lo menos importante en estos actos era la habilidad con las armas, o el dominio de la montura, o cualquier otra virtud caballeresca, y que

[7] B. CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano*, Venecia, Imprenta Aldina, 1528, libro secondo, capitolo XXVII.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

el objetivo realmente era el mostrarse ante los demás con el mayor lujo y pompa posibles, y de ese modo seducirlos (fig. 2). De nuevo Castiglione da consejos al respecto, indicando al cortesano que,

> *E se poi se ritroverà armeggiare nei spettaculi publici, giostrando, torneando, o giocando a canne, o facendo qualsivoglia altro esercizio della persona, ricordandosi il loco ove si trova ed in presenzia di cui, procurerà esser nell'arme non meno attillato e leggiadro che sicuro, e pascer gli occhi dei spettatori di tutte le cose che gli parrà che possano aggiungergli grazia; e porrà cura d'aver cavallo con vaghi guarnimenti, abiti ben intesi, motti appropriati, invenzioni ingeniose, che a sé tirino gli occhi de' circonstanti, come calamita il ferro. Non sarà mai degli ultimi che compariscano a mostrarsi, sapendo che i populi, e massimamente le donne, mirano con molto maggior attenzione i primi che gli ultimi, perché gli occhi e gli animi, che nel principio son avidi di quella novità, notano ogni minuta cosa e di quella fanno impressione; poi per la continuazione non solamente si saziano, ma ancora si stancano.*[8]

Y así ocurría. En su relato de las fiestas celebradas con motivo del bautizo del príncipe Felipe en Valladolid, en 1527, fray Juan de Osnaya narra cómo en la justa que tuvo lugar en la Corredera de San Pablo, y en la que participaron diversos caballeros muy ricamente vestidos, de cuyos aderezos da cumplida cuenta el cronista, algunos de los participantes no merecieron la atención de los presentes, pues «porque no llevaron chapería, no se mostraron tanto»,[9] y ni siquiera son nombrados ni descrita su presencia por parte del narrador. Nadie se fija en ellos y para la posteridad, simplemente, no existen.

En febrero y marzo de 1518, durante la estancia de Carlos I en Valladolid, en la que fue proclamado como monarca, se celebraron en la villa suntuosos festejos caballerescos.[10] En uno de ellos participó el soberano, y como narra un cortesano en una crónica remitida a Margarita de Austria, dando cuenta de lo sucedido, se preveía no solo que el rey participará en las justas, sino que sería el más galante, algo en lo que se esforzaban todos los caballeros que participaron.[11] En efecto, Laurent Vital afirma haber escuchado a los plateros que trabajaron en los ropajes de los contendientes, que habían empleado cerca de 150 marcos de plata en cada uno de

---

[8] *Ibidem*, libro secondo, capitolo VIII.

[9] J. DE OSNAYA, «Bautizo de Felipe II», en M. HOYOS (ed.), *Historia del Colegio de San Gregorio de Valladolid*, vol. I, Valladolid, Cuesta, 1940, p. 490.

[10] J. F. PASCUAL MOLINA, *Fiesta y poder. La Corte en Valladolid (1502-1559)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2013, pp. 112-125.

[11] British Library (BL), HMNTS C.33.e.24, *Le couronnement du trespuissant et tresredoubte roy catholique Charles par la grace de dieu roy despaigne en sa bon[n]e ville de Valladolif*.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

los vestidos.[12] Cuando el 16 de febrero apareció el rey en la liza, lo hizo acompañado de un espectacular séquito y músicos,[13] yendo «muy lujosamente montado y armado con un fino arnés de Alemania», llevando sobre las armas un sayo «de terçiopelo y raso blanco, bordado y recamado de oro y perlas, con excelente obra y primor, y él estremadamente armado».[14] Dicho sayo llevaba láminas de oro, con los lemas *Plus Ultra* y *Nondum qui esta à dire* —«Todavía no», tal vez en relación a ser este su primer torneo—, mote del joven rey, que se leía también en su escudo.[15] El cronista Alonso de Santa Cruz afirma que el lujo y suntuosidad fueron sin igual, y que los gastos «de sedas y telas de oro y brocados y en las libreas que se dieron, todos los cuales mandó pagar el rey don Carlos, que decían haber llegado a 40.000 ducados».[16] Y Laurent Vital, respecto al juego de cañas celebrado en marzo insiste: «os aseguro que en varios el tisis de oro y el tisú de plata no se había escatimado [...] que hubiera bastado fundirlo y hacerlo quemar para extraer el dinero en abundancia».[17]

Repasando las cuentas de la casa del príncipe Felipe en los primeros años de su funcionamiento, se observa claramente un aumento significativo de los gastos relativos a vestimenta (pagos a sastre, cordonero, tirador de oro, mercader de telas, plumajero...) en la década de 1540, así como las partidas destinadas a labores en relación con la caballeriza. Se ha señalado cómo este gasto, que superó los quince millones de maravedís, se debió fundamentalmente a las «necesidades derivadas de la boda real» —Felipe contrajo matrimonio en 1544— y llegó incluso a alarmar al propio emperador.[18] En efecto, el enlace entre don Felipe y la princesa María Manuela de Portugal hizo aumentar los gastos de la casa del príncipe, pero, en concreto, los gastos relacionados con los torneos celebrados en 1543 y 1544, son innumerables y cuantiosos.[19]

---

[12] L. Vital, «Relación del primer viaje de Carlos V a España», en J. García Mercadal (ed.), *Viajes de extranjeros por España y Portugal. Desde los tiempos más remotos hasta fines del siglo XVI*, Madrid, Aguilar, 1952, p. 729. En Castilla, cada marco pesaba aproximadamente 230 gramos.

[13] Los pormenores en Pascual Molina, *op. cit.* (nota 10), p. 118.

[14] P. Mexía, *Historia del emperador Carlos V*, ed. de J. M. de Carriazo, Madrid, Espasa-Calpe, 1945, p. 86.

[15] Pascual Molina, *op. cit.* (nota 10), p. 118.

[16] A. de Santa Cruz, *Crónica de Carlos V*, vol. I, Madrid, Imprenta del Patronato de Huérfanos de Intendencia e Intervención Militares, 1920, p. 169.

[17] Vital, *op. cit.* (nota 12), p. 759.

[18] J. Martínez Millán y S. Fernández Conti, «La corte del príncipe Felipe (1525-1556)», en J. C. Calvete de Estrella, *El felicíssimo viaje del muy alto y muy poderoso Príncipe don Phelippe*, ed. de Paloma Cuenca, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001, p. lx.

[19] Archivo General de Simancas (AGS), Casa y Sitios Reales (CSR), leg. 36-1 y 36-8.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados



Fig. 3. Atrib. a Jacob van Laethem, *Juego de cañas en la Plaza Mayor de Valladolid*, óleo sobre tabla trasladado a lienzo, 1506. Écaussinnes, Château de la Follie

No solo era extraordinario el gasto en justas y torneos, sino que otros festejos requerían de inversiones semejantes, a pesar de que pudiera parecer lo contrario. En el juego de cañas (fig. 3) no eran necesarias costosas armaduras ni complejas arquitecturas; y en la sortija, pasatiempo que consistía en que un jinete debía ensartar un aro con su lanza, tampoco había necesidad de un especial despliegue de escenografías, ornamentaciones o aderezos. Sin embargo, y especialmente a medida que avanzaba el siglo, estos juegos se convirtieron, sobre todo el de la sortija, en el reducto de la cultura caballeresca, y en ella «lo que prima es la apariencia, de manera que la rivalidad entre las cuadrillas se reduce al final a la calidad de los adornos del traje»,[20] más que a los hechos de armas. Un caso significativo, que permite ilustrar perfectamente este aspecto, es del juego de cañas celebrado en Londres en noviembre de 1554, cuando el gasto de la casa real en lo relativo a sedas, tejidos y otros materiales para los atuendos de los contendientes superó el millón de maravedís.[21] Para vestir a la cuadrilla del príncipe don Carlos en el juego de cañas que ofreció a su padre en Valladolid, en septiembre de 1559, se gastaron más de 200.000 maravedís en

[20] A. Cabeza, M. Torremocha y R. Martín de la Guardia, «Fiesta y política en Valladolid. La entrada de Felipe III en el año 1600», *Investigaciones Históricas*, 16 (1996), p. 83.

[21] Pascual Molina, *op. cit.* (nota 4), p. 33. AGS, Contaduría Mayor de Cuentas (CMC), 1.ª época, leg. 1184, fol. 39. Pago a Juan Batista de Sanvitores, 1.338.138 maravedís «de sedas, plata, oro e otras mercaderías que del se tomaron para el juego de cañas que yo hize en esta dicha ciudad de Londres».

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

terciopelo, damasco y otros tejidos, mientras que en el juego de cañas celebrado en Toledo al año siguiente, se gastaron más de un millón trescientos mil.[22]

No parece difícil alcanzar estas cantidades si prestamos atención al valor de algunas de las piezas empleadas. Una de ellas, especialmente significativa, era el jaez. Se trataba del conjunto de ornamentos que se colocaban a las monturas, relacionado con la monta a la jineta, y reservado para ocasiones de gala.[23] Estas piezas solían estar confeccionadas de seda, oro y plata, siendo, pues, realmente lujosas. En 1554, estando en Portugal en misión diplomática, Ruy Gómez de Silva recibió varios regalos por parte del monarca luso, tal como le relataba por carta al emperador Carlos V:

> Con el correo que su alteza despachó, se me olvidó descriuir a vuestra majestad lo que me avían dado en Portugal, y fue un jaez de oro, de estriberas, y cabeçadas, y espuelas, y caxa de petral, y en todo esto engastados unos granates o rubíes de la Yndia, que no valen dos maravedís para vendidos, y para vistos valen mucho, que paresçen muy bien. Dizen que valdrá el dicho jaez dos mil ducados a todo rebentar.[24]

Don Luis Colón, duque de Veragua, pagó en Valladolid en 1557, 350 ducados por un jaez de la jineta, de terciopelo carmesí, oro, plata y aljófar, bordado de oro y plata, que según el propio Colón, «vale muy bien la dicha quantía».[25] Una década después, en 1566, el almirante de Castilla, don Luis Enríquez de Cabrera, vendió al mercader genovés Nicolás Grimaldo una serie de objetos entre los que se encontraban:

> [...] un jaez de oro y terçiopelo carmesí, cumplido todo, que tiene dos estriberas guarnesçidas de oro y en su caja dos espuelas con honze pieças de oro cada una, y una mochila de terçiopelo carmesí, bordada de oro toda ella, e con su reata bordada de oro y plata toda ella, y un petral de cuero bordado todo de oro, e con sus cujas de oro en que hubo seis pieças, e una cuerda de seda carmesí, con diez e nueve pieças de oro, e quatro borlas de pretal, cada una con una pieça de oro, e unas caueçadas de cuero colorado, con treinta e quatro pieças de oro, tasado en treçientas mill maravedís.[26]

Tamaño gasto y esfuerzo se veían recompensados si el combatiente recibía uno de los premios habituales en justas y torneos: el entregado al más galán y mejor aparejado de cuantos entraban en la liza. La mera existencia de este trofeo entre

---

[22] AGS, CMC, 1.ª época, leg. 1121, s. fol.

[23] E. de Leguina, *Glosario de voces de armería*, Madrid, Librería de Felipe Ruiz, 1912, p. 571.

[24] AGS, Estado, leg. 103-2, fol. 100.

[25] Archivo Histórico Provincial de Valladolid (AHPVa), sección protocolos notariales (prot.), leg. 139, fol. 241r-v.

[26] AHPVa, leg. 228, s. fol.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

los entregados al finalizar los combates caballerescos, al mismo nivel que los que premiaban la destreza con las armas, indica la importancia que se daba a la apariencia y a la riqueza en el vestir en estos actos. El buen caballero lo era, no solo por su manejo de la espada, o el dominio de su montura, sino también por vestir ricamente.

Entre tanto lujo y magnificencia, y los esfuerzos —especialmente en cuanto a los excesos económicos— por destacar, lo extraño podía ser hacerlo sin caer en el lujo superfluo. Precisamente en uno de los combates que tuvo lugar en Inglaterra en 1554, hubo premio para «*which commeth forth and most gallantly, without wearing on himselfe or furniture any golde or silver, fine or counterfeit, woven, embroided, o of goldsmith's worke, shall have rich brooch*».[27] El vencedor en esa ocasión fue don Fadrique de Toledo —por delante del rey Felipe, que quedó en segundo lugar—, el cual realizó «*the fairest and most gallant entry*».[28]



Fig. 4. Atrib. a Frans y Cornelis Floris, «Entrada de los participantes del torneo en la Grand Place de Bruselas», detalle, tinta, lápiz, gouache y acuarela sobre pergamino, del *Álbum de Bruselas*, 1565. Varsovia, Biblioteka Uniwersitecka

[27] J. Nichols, *The Progresses and Public Processions of Queen Elizabeth*, vol. 2, Londres, J. Nichols and son, 1823, p. 332.

[28] *Ibidem*, p. 333.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

En algunas ocasiones, los contendientes se presentaban, además, acompañados de las llamadas *invenciones* (fig. 4) y competían también por el premio a la mejor de ellas. Era este otro momento perfecto para destacar entre los demás y exhibirse ante la corte, de manera que los nobles no escatimaban en gastos, y al mismo tiempo las invenciones podían servir de marco a diferentes mensajes que, entre alegorías, emblemas y jeroglíficos, escondían intenciones de tipo político o personal, y contribuían a la teatralización del festejo.

El término *invención* servía para referirse al aparato ornamental, teatral, incluso, con el que se presentaban los caballeros en la liza en algunos combates. Este estaba constituido por emblemas, motes, versos, y carros decorados, a la manera de los triunfos de tradición clásica. Durante los festejos del año 1544 celebrados en Valladolid[29] fueron muchas y muy fantásticas las invenciones presentadas, inspiradas no solo en los argumentos de las novelas de caballería, sino también en episodios clásicos como los referidos a las virtudes, pero no hubo una sola representación de tema religioso. La invención del propio príncipe, que era acompañado por el duque de Alba, destacó entre otras, y consistió en un castillo con una torre de cuatro cubos, sobre una peña, todo a lomos de un camello, guiado por moro. En el interior del castillo, el bufón Perico de Santervás portaba los escudos de armas de los caballeros, y sobre el castillo se situó un trompeta. La obra corrió a cargo del pintor Antonio Vázquez, al que se pagaron más de 15.000 maravedís por la construcción y decoración de la peña, el castillo y arreos del camello, así como por lo necesario para los fuegos artificiales que ofreció por la noche el príncipe.[30] La casa real corrió, además, con los gastos de los ropajes, tanto del príncipe y su compañero de equipo el duque de Alba: «dos sayos de terciopelo verde uno para su alteza y otro para el duque de Alua una boradura que ençima lleuaban era de raso verde perfilada de oro de Luca y lleno de arjentería y desta misma manera yvan dos adereços de cauallo y dos caparaçones bordados de la misma manera lo uno para su alteza y otro para el duque d'Alua»; como del bufón Perico, el trompeta y el hombre que guiaba el camello, todos de terciopelo verde bordado de oro.[31]

El organizador del torneo, don Luis Enríquez, almirante de Castilla, presentó una invención consistente en un carro tirado por cuatro caballos blancos que simulaban

---

[29] Pascual Molina, *op. cit.* (nota 10), pp. 229-245.

[30] AGS, CSR, leg. 36-8, fol. 299r-v. Sobre Antonio Vázquez, cfr. J. Agapito y Revilla, *La pintura en Valladolid*, Valladolid, Imprenta Castellana, 1925-1943, pp. 157-161; y J. C. Brasas Egido, *El pintor Antonio Vázquez*, Valladolid, Institución Cultural Simancas y Diputación Provincial de Valladolid, 1985.

[31] AGS, CSR, leg. 36-8, fol. 305. El bordador Daniel de Villasinda cobró por ello «ochenta y çinco ducados que montan treinta y un mill y ochoçientos y setenta y çinco maravedís».

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

ser unicornios, sobre el que tres niños caracterizados como ninfas «con lorigas largas a la antigua, de tela de plata orladas con tafetán blanco» —blanco y rojo eran los colores del almirante en este festejo—, acompañados por otros cuatro niños vestidos a la antigua. Las pretendidas ninfas se sentaban en unas gradas, y llevaban lanzas en las que ostentaban los escudos de armas de los mantenedores. El carro iba escoltado por veinte lacayos del almirante, con librea a la antigua, con los colores de don Luis, que precedían a los mantenedores, vestidos con armaduras a la romana, con un águila por cimera, y largos penachos de plumas rojos y blancos.[32] Con semejante despliegue de fantasía, parece lógico que el almirante se alzara con el premio a la mejor invención. Como organizador del torneo y mantenedor en el mismo, el gasto debió ser, sin duda, cuantioso.

Premios dignos de un rey

¿Qué obtenía el vencedor en estos combates? Puede pensarse que honor y fama eran suficiente premio para un hombre entregado al noble arte de la caballería, pero todos los festejos contaban con un variado repertorio de recompensas materiales, auténticos objetos de lujo.

Tras finalizar los actos, se procedía a la entrega de los premios (fig. 5) a los caballeros vencedores en diferentes categorías, como el mejor con la espada, o el que más lanzas rompía, e incluyendo también aspectos que iban más allá del ejercicio militar, como el galardón al caballero preferido por las damas, o el más galán, entendiendo por esto último no solo la actitud, sino también la apariencia, lo que implicaba la vistosidad y riqueza de su atuendo. No faltaban premios al ingenio y calidad de las invenciones presentadas, tanto en lo que se refiere a sus versos, como en su aspecto visual. Esto último permite abundar en la idea de que el torneo caballeresco pasó de ser un ejercicio militar a un auténtico espectáculo de carácter teatral —una representación— y con una carga política y social cada vez más acentuada, y asentada en la exhibición pública.

Estos «precios», que eran ofrecidos por los mantenedores —habitualmente también organizadores del festejo— y solían consistir en joyas y objetos suntuosos, se otorgaban en las celebraciones posteriores a los combates, que incluían banquete y baile, y eran entregados por las damas. Así, un caballero que destacaba en la liza, lo hacía de nuevo en los festejos posteriores, y vistiendo —en el caso de las joyas— o mostrando el trofeo obtenido.

---

[32] Pascual Molina, *op. cit.* (nota 10), pp. 231-233.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados



Fig. 5. Atrib. a Barthélemy d'Eyck, *Entrega de premios*, miniatura sobre pergamino, fol. 64 v., de *Traittié de la forme et devis comme on fait les tournoyz* de Rene D'Anjou, h. 1460. París, Bibliothèque Nationale de France

Durante las fiestas celebradas por el bautizo de Felipe II en Valladolid, en junio de 1527, los premios a los mejores caballeros consistieron en un diamante y un rubí, a cuenta de los mantenedores, y que ganó don Íñigo de Guevara. A Leonor de Francia debió entusiasmarse la actuación del caballero, pues entregó, además, unos diamantes. El caballero, a su vez, obsequió a tres damas con tres diamantes.[33]

También en Valladolid, en marzo de 1544, uno de los torneos fue promovido por el almirante de Castilla, don Luis Enríquez, que actuó como mantenedor junto a Claudio de Quiñones —conde de Luna— y don Enrique de Guzmán —hijo del conde de Alba de Liste. En el cartel que los tres firmaron, se establecían los premios que se entregarían a los vencedores en las diferentes modalidades fijadas:

[33] E. Ruiz García y P. Valverde Ogallar, «Relación de las fiestas caballerescas de Valladolid de 1527: un documento inédito», *Emblemata*, 9 (2003), pp. 190-191.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

> al que mejor corrierse la lança le darán un diamante, y al que mejor con la hacha combatiere una esmeralda, y al que mejor combatiere con la espada, una pluma de oro, y al más galán un rubí y a la mejor invención una medalla de oro, y al que mejor en la folla lo hiziere, unos guantes adobados.[34]

En el cartel se indicaban también las condiciones para la obtención de los precios: «El que perdiere la lança no puede ganar precio, sino fuere galán, o de mejor invención: el que cayere del caballo, no cayendo el caballo, no puede ganar precio sino de galán, o de invención».[35]

Tras los combates, se organizó un sarao en palacio donde hubo música y danzas, y se entregaron los galardones. El príncipe Felipe obtuvo el diamante, ya que destacó con la lanza; el duque de Alba, que lo hizo con el hacha, recibió la esmeralda; don Luis de Velasco obtuvo una pluma de oro, por su domino de la espada; don Pedro Pimentel fue distinguido como el más galán con un rubí, junto con don Antonio de Toledo y su hermano don Fadrique, hijos del conde de Alba de Liste; el almirante se alzó con el premio a la mejor invención, y don Enrique Enríquez de Guzmán recibió los guantes adobados, trofeo para el mejor en la folla.[36]

En febrero de 1548, el príncipe Felipe organizó un festejo en Alcalá de Henares, en el que ofreció premios por valor de 34.502 maravedís, que fueron pagados al platero de oro Juan de Soto,

> que se le deben de tres joyas que se perdieron en una justa que yo hize en esta villa de Alcalá, domingo a diez de hebrero deste presente año de la fecha desta, que fueron una calabaça de oro con dozietos y quarenta granos de perlas pequeñas que pesó todo veinte y tres castellanos, y dos tomines, en veinte y çinco mill y ochoçientos y dos maravedís, con su hechura; y una sortija con un rubí, en quatro mil y quinientos maravedís, oro y piedra y hechura; y la otra joya, es una medalla de oro con un camafeo, todo oro y camafeo y hechura en quatro mill y dozientos maravedís, que motan los dichos treinta y quatro mill y quinientos y dos maravedís, los quales dichos preçios ganaron en la dicha justa los que justaron en la partida del conde de Tendilla.[37]

---

[34] J. Alenda y Mira, *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*, vol. I, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1903, p. 42.

[35] *Ibidem*.

[36] A. de Santa Cruz, *Crónica de Carlos V*, vol. IV, Madrid, Imprenta del Patronato de Huérfanos de Intendencia e Intervención Militares, 1923, p. 346. Cfr. también, Alenda y Mira, *op. cit.* (nota 34), p. 43, y A. Paz y Mélia, *Serie de los más importantes documentos del archivo y biblioteca del excmo. Señor duque de Medinaceli*, Madrid, Imprenta Alemana y Tipografía Blass, 1922, p. 311. Sobre los festejos de 1544, cfr. Pascual Molina, *op. cit.* (nota 10), pp. 230-245.

[37] AGS, CSR, leg. 36-1, fol. 246.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

En marzo del mismo año, en otro combate también en Alcalá, se contó de nuevo con el mismo platero para los precios, al que se le abonó la cantidad de 17 310 maravedís, por cuatro joyas que mandó «su alteza comprar para preçios del torneo blanco que hizo su alteza en Alcalá en el campo y se perdieron todas».[38] Esta vez los premios fueron:

> Una charnela de oro tallada y esmaltada de negro y blanco, pesa seis castellanos y un tomín y nueve granos, de veinte y dos quilates, a quatroçientos e setenta maravedís el castellano, y de la hechura mill e cient maravedís. Monta todo quatro mill e veinte y tres maravedís.
> Una medalla de oro que tiene un rsotro de muger y el çerco relebado esmaltado de blanco y negro, pesa çinco castellanos y dos tomines y quatro granos de veinte y dos quilates, a quatrocientos e setenta maravedís el castellano, e de la hechura dos mill e cient maravedís. Monta todo quatro mill e quinientos y ochenta y siete maravedís.
> Mas dos jarricas de esmeraldas de vidrio guarnecidas de oro con sus asas y cadena y pies esmlatado de blanco y negro, por todo ansí como están, diez escudos que valen tres mill e quinientos maravedís.
> Mas una sortija con una mano esmaltada de blanco, en que está en gastado un rubinete tabla, así como está oro y piedra en quinze escudos. Montan çinco mill e dozientos maravedís.[39]

Durante el *Felicísimo Viaje* del príncipe Felipe por sus dominios europeos tuvieron lugar numerosos combates y festejos caballerescos. Calvete de Estrella, en su crónica del periplo, detalla las justas y torneos que tuvieron lugar, y describe los carteles que las convocaban, en los que figuraban, asimismo, las recompensas. Por ejemplo, en el torneo de a pie celebrado en Binche en agosto de 1549:

> Los precios eran, de la pica al que mejor lo hiziesse, se le diesse una pica de oro de valor de mil escudos y de allí abaxo. Por la espada una espada de oro de quatrocientos escudos o menos. Por la lança, una lança de oro de valor de mil escudos, y de allí abaxo. Por el tiro de la javalina, una de oro de quinientos ducados, o de allí abaxo. Y al aventurero, que mejor hiriesse de hacha, avía de ser dado un diamante de quinientos escudos y de allí abaxo de mano de la dama que escojer quisiesse.
> Y finalmente, que después del torneo se combatiría la fola solamente de pica y espada, y que en ella pudiessen entrar los mantenedores y ganar precio como los aventureros, lo qual no podían hazer en el combate particular. Y al que mejor lo hiziesse de pica se le daría un rico crancelín, y al de la espada un rubí de valor de cuatrocientos escudos y dende abaxo, los quales precios todos se darían a discreción de las damas y juezes.[40]

---

[38] AGS, CSR, leg. 36-1, fol. 308.
[39] *Ibidem*.
[40] Calvete de Estrella, *op. cit.* (nota 18), p. 321.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

Precios, como se, ve de valor nada desdeñable. Durante el festejo posterior a los combates, un rey de armas fue nombrando a los ganadores, y el duque de Alba, que había sido juez, daba el premio correspondiente a una dama que se lo entregaba a los caballeros, y cada uno «con toda cortesía y acatamiento hazía servicio del precio a la dama que quería». Y el príncipe obtuvo el diamante, por destacarse en la melé, que entregó a la princesa de Espinoy, con quien danzó,[41] cultivando el arte del galanteo, incluido también entre las características del buen caballero.

Otro de los espectáculos de Binche llevó por nombre *Aventura de la Espada Encantada y del Castillo Tenebroso*, en la cual participó el príncipe. En esta aventura, una espada hundida en una piedra —retomando el mito artúrico y narraciones como el *Esplandián*[42]— sería la que permitiría liberar a los caballeros presos por un nigromante —aquellos que no habían superado las pruebas de los distintos pasos de armas que componían la aventura. Don Felipe consiguió superar todos los desafíos, hacerse con el arma y liberar a los demás aventureros. Durante la aventura, antes de conseguir la espada, Felipe «miró la estraña riqueza y labor del pomo y empuñadura d'ella».[43] En efecto, era un trofeo magnífico, descrito en un inventario del príncipe como:

> Más una espada ancha de armas de un precio que su alteza ganó en Binceq. Tiene pomo y puño y cruz y bayna e contera de oro. La bayna abierta asentada sobre terçiopelo morado. El pomo es de medio relieve, y en lo alto del un diamante punta, y en el medio un diamante tabla, y de la otra parte un balax, y en el escudo de la cruz por la parte de fuera un rubí tabla, y en lo alto de la bayna por la parte de fuera labrado de relieue a Dauid que cortó la cabeça a Golias [*sic*], esmaltado de blanco y verde. El oro desta espada no está pesado y por eso no se pone aquí ni las piedras no están apreciadas.
> Más un talabarte de ylo de oro y la guarnición de oro y esmaltado de blanco y azul, que es para con esta espada de Bince. Tiene veynte y una pieças de oro en que entraron seis tachones pequeños. El peso del oro deste talauarte no se sabe.[44]

En Inglaterra, en 1554, también hubo tiempo para los festejos caballerescos. En uno de ellos, Felipe obtuvo un anillo con diamante, entregado por la reina María, como premio al mejor en la melé.[45]

En otras ocasiones, el perdedor o el caballero que no lograra determinado objetivo, no solo no obtenía el premio, sino que debía abonárselo al mantenedor.

---

[41] *Ibidem*, p. 325.
[42] Frieder, *op. cit.* (nota 3), p. 80.
[43] Calvete de Estrella, *op. cit.* (nota 18), p. 341.
[44] AGS, CMC, 3.ª época, leg. 53, doc. 13, fol. 18v.
[45] Nichols, *op. cit.* (nota 27), p. 333.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

Así, en el paso de armas celebrado en Valladolid el día de Corpus Christi del 1527, los tres mantenedores dispusieron un aparador lleno de piezas de plata, de las que los aventureros participantes podían elegir la que quisieran como trofeo, en caso de resultar vencedores. En caso contrario, abonarían el precio de la pieza a los mantenedores.[46] Lo mismo ocurrió en 1537, en la misma ciudad, coincidiendo además con el aniversario del nacimiento del príncipe.[47] En 1551, durante la regencia de Maximiliano y su esposa María, también se hizo una justa en la que el premio eran una serie de piezas de plata, que eran pagadas por quien perdía cuatro carreras.[48]

Fiesta y política

El gasto en el vestir, para mostrarse galán en la liza, y deslumbrar a los asistentes con la magnificencia, virtud asociada a los poderosos, así como los premios, joyas y objetos suntuosos, entregados tras los combates, revelan un aspecto demasiado material y tal vez alejado de ese ideal caballeresco de las novelas de caballería (fig. 6). Pero la finalidad de estos festejos no es tan solo la de celebrar al rey, honrar la caballería y servir a las damas. Se trata de un verdadero ejercicio del poder, algo que en ocasiones tiende a olvidarse o a quedar oculto bajo el aspecto literario y caballeresco de estas fiestas.[49]

Para entenderlo mejor cabe preguntarse quién organizaba estos combates, y con qué finalidad. Se han señalado las implicaciones de los torneos y pasos de armas en la corte de Borgoña, entrando en juego factores diferentes a los que intervenían en España. Así, rasgos como la pugna entre ciudades para acoger pasos de armas, dados los beneficios políticos y económicos que de ello se desprendían al acudir el numeroso séquito ducal,[50] no se dan en la España de la primera mitad de siglo, donde los festejos caballerescos vinculados a la corte se celebran siempre en relación con la presencia —en ocasiones circunstancial— de la misma en uno u otro lugar, siendo además los espectáculos más importantes organizados por la propia Corona, y no por la ciudad en concreto, que es cierto podía participar en algunos gastos —menores eso sí—, si atendemos al total de lo invertido en estas fiestas. Por ejemplo, en Valladolid, en la

[46] Pascual Molina, *op. cit.* (nota 10), p. 173.
[47] *Ibidem*, p. 206.
[48] *Ibidem*, p. 290.
[49] Así lo señala Cátedra, *op. cit.* (nota 2), pp. 100-101.
[50] E. Bousmar, «Pasos de armas, justas y torneos en la Corte de Borgoña (siglo xv y principios del xvi). Imaginario caballeresco, rituales e implicaciones socio-políticas», en Jonge, García García y Esteban Estríngana (eds.), *op. cit.* (nota 1), pp. 561-605.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados



Fig. 6. *Turnierbuch*, imagen 29 (p. 56 del manuscrito), lápiz y aguada sobre papel, Nuremberg, finales del siglo XVI-principios del siglo XVII. Nueva York, Metropolitan Museum of Art

primera mitad del siglo XVI, el Ayuntamiento se encargaba de limpiar y acondicionar el lugar donde se celebraban las justas y torneos, y en algunas ocasiones de reparar la tela que dividía la liza entre combate y combate, o incluso de levantar algunas gradas para los asistentes, si bien sí solía correr con los gastos de la organización de corridas de toros y juegos de cañas.[51] Cuando no era la corte la que corría con la organización de los festejos, lo más habitual era que de ello se encargara un noble, que ofrecía el espectáculo al monarca, y solía ocuparse de todo, incluyendo los premios, la armas de los contendientes, e incluso el banquete posterior.

A pesar de que comenzaban a cambiar las virtudes necesarias para ser un buen cortesano y lograr un puesto en la corte desde el que medrar,[52] todavía los espectáculos caballerescos ofrecían una buena oportunidad de situarse cerca del monarca. Sabedor del efecto de los espectáculos en un joven príncipe, en las instrucciones que Carlos V dejó a su hijo Felipe II en Palamós, el 4 de mayo de 1543, el emperador llama la atención sobre cómo

> [...] otros muchos que para lisonjearos y traeros, a sus voluntades, nunca entenderán syno en diuertiros en plazeres, asy en justas, torneos, juegos de cañas, cazas, como en otras

[51] PASCUAL MOLINA, *op. cit.* (nota 10), *passim*.
[52] MARTÍNEZ MILLÁN Y FERNÁNDEZ CONTI, *op. cit.* (nota 18), p. LII.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

> cosas por ventura aún peores, de que haueys de estar muy recatado y guardaros dello en todo caso [...][53]

Cuando en 1502 los archiduques Felipe y Juana visitaron la villa de Valladolid durante su viaje a Toledo, donde debían ser jurados como príncipes herederos, fueron recibidos en las cercanías de la ciudad por el almirante de Castilla, don Fadrique Enríquez, quien se ocupó de todo lo necesario durante su estancia en la ciudad, y agasajó a los príncipes con diversos combates caballerescos,[54] en los que él corrió incluso con los gastos de los contendientes, y durante uno de ellos ofreció un tentempié de tal cantidad de manjares que «sobró gran cantidad que fechaban a la gente que miraba».[55] En ellos, sus hermanos actuaron como mantenedores y se destacaron entre los demás participantes. Los actos de Valladolid en 1502 supusieron una exaltación de la casa de los Enríquez, como en Burgos había ocurrido lo propio con el condestable de Castilla.[56] La partida de ajedrez que era la política, se jugaba en el tablero de los festejos, el lujo y la ostentación.

Los descendientes de don Fadrique hicieron lo mismo. En 1544 uno de los torneos en honor del príncipe Felipe y su primera esposa fue promovido por el entonces almirante de Castilla don Luis Enríquez,[57] que, sin duda, invirtió notables sumas de dinero en preparar el espectáculo, así como en la invención que presentó, y que, además, aparejó una tienda junto a San Pablo, donde ofreció una colación a los contendientes. Él mismo sirvió al príncipe en su mesa, mientras los demás caballeros compartían otra, y en un aparador se exponían piezas de plata y plata sobredorada. A decir de Santa Cruz, los manjares fueron tantos (carnes, pescados, frutas, conservas) y «en tanta abundancia que yo aquí decir no podría».[58] ¿Realizaba tamaño esfuerzo el almirante, solo por honrar a su señor, a la caballería y a las damas?

También las élites, como los comerciantes Galván Boniseni y Luis Tristán, organizaron festejos, o al menos cedieron sus fincas de recreo a orillas del Pisuerga para su

---

[53] M. Fernández Álvarez (ed.), *Corpus Documental de Carlos V*, vol. II, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1975, p. 99.

[54] J. F. Pascual Molina, «Lujo y exhibición pública: el arte al servicio del poder en las recepciones a doña Juana y don Felipe», en M. Á. Zalama (dir.), *Juana I en Tordesillas: su mundo, su entorno*, Valladolid, Grupo Página, 2010, pp. 305-324.

[55] «Extractos de los diarios de los Verdesotos de Valladolid», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 24 (1894), p. 83.

[56] M.ª C. Porras Gil, «El Arte de recibir. Fiestas y faustos por una princesa», en Zalama (dir.), *op. cit.* (nota 54), pp. 259-286.

[57] Pascual Molina, *op. cit.* (nota 10), p. 230.

[58] Santa Cruz, *op. cit.* (nota 36), p. 345.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

celebración.[59] Sin duda, el gasto y las molestias que estas fiestas llevaban aparejadas, podían verse superados por los beneficios que el organizador podría obtener. Tener al rey cerca, agasajarle y que disfrutara, y colocaban a un hombre en mejor posición para medrar que aquel que se limitaba a observar en la distancia.

Pero no solo los cortesanos empleaban los festejos caballerescos para ganar la voluntad del soberano, sino que también éstos sabían emplear justas y torneos para mantener junto a sí a la nobleza. Así lo habían hecho Maximiliano, para mantener junto a sí a la nobleza de los tan diferentes territorios que conformaban el imperio, o los duques de Borgoña, empleando la orden del Toisón de Oro para lograr la unidad de nobles flamencos, holandeses y borgoñones, en torno al duque. Lo mismo ocurrirá durante el reinado de Carlos V, tanto en España como en otros territorios. Las fiestas celebradas en Valladolid tras la llegada del soberano se configuran como un acto de presentación del monarca, al margen de su contenido caballeresco.[60] También los torneos y cañas que Felipe II organizó tras su ascenso al trono inglés tenían fundamentalmente la finalidad de estrechar los lazos entre los nobles ingleses —muchos reticentes a que el Habsburgo ciñera su corona— y los españoles —algunos molestos con el trato recibido en Inglaterra. Pero, sin duda, son clave en este sentido todos los espectáculos organizados durante el viaje del príncipe por sus dominios europeos, donde justas y torneos sirvieron para presentar al heredero como tal y afianzar los lazos con las élites. Analizando los programas iconográficos de las fiestas caballerescas, como ocurre en las entradas solemnes en las ciudades, la presencia de referencias a episodios de la Antigüedad, de las novelas de caballería, o incluso de la historia —como las referencias a la conquista de Túnez—, todo se empleó como una alegoría ya fuera de la sucesión, las virtudes del soberano, la exaltación del linaje o la defensa de la fe.[61] Si atendemos a una de las mejores aventuras organizadas en la primera mitad del siglo XVI, la de la espada encantada celebrada en el palacio de María de Hungría en Binche en 1549, complejísima en su desarrollo, que es narrado por Calvete de Estrella, el combate en sí era absurdo, pues de entrada se anunciaba «Que un príncipe avía de acabar la estraña aventura de la espada»,[62] de modo que cuando el misterioso caballero que se hacía llamar Beltenebros —en alusión a Amadís— venció, y «quando de todos fue conocido ser el muy alto y muy poderoso Príncipe don Phelippe»,[63] todo el espectáculo adquirió su sentido de exaltación del heredero (fig. 7).

---

[59] Pascual Molina, *op. cit.* (nota 10), p. 245.

[60] Cátedra, *op. cit.* (nota 2), p. 103.

[61] F. Checa, «Imágenes para un cambio de reinado: Tiziano, Leoni y el *viaje* de Calvete de Estrella», en Calvete de Estrella, *op. cit.* (nota 18), pp. CXXX-CXXXIV.

[62] Calvete de Estrella, *op. cit.* (nota 18), p. 340.

[63] *Ibidem*, p. 342.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados



Fig. 7. Atrib. a Hans Schäuffelein, detalle, xilografía, de *Thournier, Kampff und Ritterspiel, inn Eroberunge aines gefährlichen Thürnns unns zauberer Schloss...*, de Christian Egenolff, 1553

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

Todavía a mediados de siglo se empleaban estas fiestas para tal fin, como durante la regencia de Maximiliano, rey de Bohemia, que organizó en Valladolid diversos espectáculos cuya importancia radicaba especialmente en servir de manifestación pública de la adhesión de la nobleza al regente, y fortalecer los vínculos con la Corona, especialmente en aquel momento en el que el malestar por la ausencia del emperador y el príncipe era generalizado.[64]

Prestando atención a la composición de las cuadrillas participantes en los distintos combates, podemos darnos cuenta de quiénes formaban el círculo de cercanos a don Felipe. Así, en 1544, en los torneos de Valladolid, el duque de Alba formó equipo con don Felipe y repitió en algunos combates durante el felicísimo viaje; y el almirante lo hizo en varias ocasiones durante el *grand tour* europeo (como en Milán o Bruselas), junto a otros nobles como don Antonio de Rojas, don Ruy Gómez de Silva, don Juan de Benavides. Don Felipe combatió, además, en alguna ocasión junto al conde de Egmont y el príncipe del Piamonte Emanuel Filiberto de Saboya. Muchos nombres se repiten en los equipos a lo largo de los años 40 y 50, y lo mismo ocurre con ciertos apellidos familiares. No está claro cómo se formaban esos equipos, pero, sin duda, la intención política está presente, invitando a ciertos caballeros a unirse a la cuadrilla del heredero (especialmente extranjeros durante el viaje europeo, naturales de los territorios visitados), o manteniendo cerca a aquellos hombres de confianza, leales servidores, y que ocupaban, además, cargos importantes en la casa del príncipe.

Tras el regreso de Felipe II a España, su hijo don Carlos organizó diversos festejos en Valladolid, como un juego de alcancías y otro de cañas. Si en el primero las cuadrillas estaban compuestas por regidores de la villa y sus familiares, en el segundo compitieron las cuadrillas del conde de Benavente, el almirante de Castilla y el propio príncipe don Carlos. Es decir: las autoridades locales, las dos familias nobles más vinculadas con la localidad y el heredero. Además, el juego de cañas coincide con las celebraciones por la recepción del collar del Toisón de Oro por parte de don Carlos.[65] Así, este espectáculo tenía como trasfondo hacer visible al heredero y los suyos, al tiempo que mostrar a las élites locales.

Incluso la Iglesia, que tanto criticó en ocasiones la celebración de estos festejos, empleó estas festividades, para escenificar el compromiso con el papa y la defensa de la fe, como ocurrió en los espectáculos celebrados en Trento en 1549,[66] donde los

---

[64] A. Álvarez-Ossorio Alvariño, «Introducción», en J. Martínez Millán (dir.), *La Corte de Carlos V*, vol. IV, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 26-27. Cfr. también Pascual Molina, *op. cit.* (nota 10), pp. 290-291.

[65] Pascual Molina, *op. cit.* (nota 10), pp. 374-376.

[66] Calvete de Estrella, *op. cit.* (nota 18), pp. 103-109.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

motivos clásicos enmascaran un mensaje en el que Carlos V y su hijo se erigen como defensores de la fe frente a turcos, protestantes y cualquier otro enemigo del imperio cristiano.[67] Y hasta la lucha con el infiel encontró su *paragone* en una corrida de toros celebrada en Valladolid en 1527, cuando el emperador alanceó un toro de nombre Mahoma.[68]

Conclusiones

Las fiestas de Binche marcan el paso definitivo de los juegos caballerescos de ser un entrenamiento militar nacido en la Edad Media, a convertirse en espectáculo teatral.[69] Todo estaba preparado, sin disimulo, para la exaltación del heredero del emperador Carlos V. Sin embargo, hacía tiempo que justas y torneos se habían convertido en otra cosa, más allá de la representación de los ideales de la caballería. No cabe duda de que seguían siendo un buen pasatiempo y una gran ocasión para mostrar las dotes de la nobleza con las armas. Pero si por algo se caracterizaban estos juegos en la primera mitad del siglo XVI es por su carácter de servir de marco a la exhibición pública del lujo y la magnificencia de los poderosos. Y no solo se trata de algo visible en los contendientes, como hemos querido mostrar, sino que los que participaban como meros espectadores también vestían de forma espectacular y portaban suntuosas joyas, como se detienen a relatar las crónicas.

Además, del estudio de la fiesta caballeresca en España en el período señalado, se trasluce un conjunto de implicaciones socio-políticas en relación con los círculos de poder y las relaciones de clientelismo entre las élites, sirviendo muchas veces estos espectáculos de escaparate de los diferentes bandos contendientes en la política, y no solo en la liza, donde se escenificaban las alianzas y relaciones de poder que estaban presentes en la vida cortesana.[70]

---

[67] Sobre la relación entre los espectáculos caballerescos y la religión, cfr. Frieder, *op. cit.* (nota 3), pp. 66-103.

[68] L. Zapata, «Miscelánea», en *Memorial histórico español: colección de documentos, opúsculos y antigüedades*, XI, Madrid, Imprenta Nacional, 1859 [1592], p. 271. El suceso debió ocurrir durante los festejos de julio de 1527, celebrando la salida de la emperatriz tras dar a luz al príncipe Felipe. Cfr. Pascual Molina, *op. cit.* (nota 10), p. 183.

[69] Frieder, *op. cit.* (nota 3), p. 152. El cambio se materializa en efecto en la década de 1540, como recoge Cátedra, *op. cit.* (nota 2), p. 111.

[70] Para el caso de la corte de Felipe II, cfr. Martínez Millán y Fernández Conti, *op. cit.* (nota 18), pp. li-lxxvi. Sobre los partidos en la corte del rey prudente y sus enfrentamientos, cfr. también J. Martínez Millán (dir.), *La Corte de Felipe II*, Madrid, Alianza, 1999 (1994).

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

La fiesta caballeresca, cargada de matices simbólicos, se vinculaba fundamentalmente a la exaltación de los contendientes, y no solo por sus hechos de armas: lujo y política son importantes elementos como hemos visto, estando además ligados. De esta manera, los festejos caballerescos acaban por convertirse en un escaparate de la propia corte, en un mundo abreviado, donde a ojos de los demás, los protagonistas trataban de conseguir siempre el mismo objetivo: las élites, contentar al soberano para conseguir sus favores; el monarca, mantener junto a sí a los nobles y consolidar su autoridad; y todos mostrarse con un lujo que les hiciera destacar sobre sus semejantes. La fiesta es, al final, más ostentación y política que puro entretenimiento cortesano. O acaso el entretenimiento cortesano era precisamente eso.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

FESTEJAR A UNA IMAGEN MARIANA Y SU ENVOLTORIO
Las fiestas religiosas y cortesanas de la Capilla del Sagrario de Toledo en 1616, del evento a los textos

Cécile Vincent-Cassy
Université de Paris 13-Sorbonne Paris Cité / CNRS-CESOR

A principios de 1616, el jesuita Francisco Portocarrero dio a las prensas de Luis Sánchez, en Madrid, su obra titulada *Libro de la Descensión de nuestra Señora a la santa Yglesia de Toledo, y vida de San Ilefonso Arçobispo della*. En ella, el autor hilvanaba una demostración de la antigüedad de la imagen conocida como *de Nuestra Señora del Sagrario*, y que afirmaba estar conservada en Toledo desde el siglo VI, y no haber sido transportada a Asturias junto a otras santas reliquias en los tiempos de gobierno musulmán. «Su antigüedad es tanta», confesaba Portocarrero, «que no he podido averiguar en que tiempo, ni que artifice la labrò».[1] Pasaba a describirla como «de vulto labrado de talla y madera, vestida de plata con una orla de oro con piedras. Tiene el niño (que tambien es de bulto) vestido de la misma forma que la imagen. Mira a la Madre santissima, y con la mano echa la bendicion al pueblo».[2] La Virgen del Sagrario es, pues, una sencilla talla de madera, que no es particularmente hermosa, y hoy en día se data del siglo XII —y ha sido revestida de plata en el siglo XV (1465)— (fig. 1). Pero para Portocarrero, como para todos los protagonistas de las fiestas que aquí nos van a interesar, esta Virgen tenía un valor particular: según la leyenda revitalizada después del Concilio de Trento en los entornos humanistas católicos de la ciudad, se trataba de la imagen ante la cual rezaba San Ildefonso cuando se le apareció

[1] F. Portocarrero, *Libro de la Descension de nuestra Señora a la santa Yglesia de Toledo, y vida de San Ilefonso Arçobispo della, escrito por el Padre... religioso de la Compañía de Iesus, natural de la villa de Medellin. Dedicado a los Padres de la Compañia de Iesus. Año 1616. Con privilegio*, Madrid, Luis Sánchez, 1616, fol. 85v.

[2] *Ibidem.*

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados



Fig. 1. *La Virgen del Sagrario*, talla de madera policromada, siglo XII, Toledo, catedral, Capilla del Sagrario

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

la Virgen y le impuso la casulla.[3] Era el principio y el origen de la sacralidad de la archidiócesis toledana que reivindicaba su primacía en la Iglesia española. Aunque no pueda detallar este punto, Portocarrero es uno de los miembros de la comunidad de «anticuarios» que, desde que se trajeron las reliquias de San Eugenio en 1565, reescribían la historia devocional, y la liturgia de la archidiócesis más prestigiosa de España, y de su cabeza, Toledo.[4] El valor de la imagen se encontraba, pues, vinculado al hecho, representado en la estampa de Portocarrero (fig. 2), de que en el momento de aparecer a San Ildefonso, no solo la Virgen le pusiera la casulla, sino que posara el pie en la piedra de la cual se cree que conserva sus huellas y, por fin, abrazara la imagen venerada por Ildefonso. Era, retomando una vez más las palabras de nuestro autor jesuita, un «celestial retrato» de la Virgen María.[5] En las páginas que siguen, quisiera mostrar cómo el «abrazo» determinó no solo el gesto de mecenazgo del arzobispo Bernardo de Sandoval y Rojas, quien a partir de 1608 emprendió la construcción de una capilla nueva para esta imagen, sino también los festejos que, por definición, celebrarían este gesto.

En esta estampa se observa que la conocida escena de la imposición de la casulla está representada debajo de los arcos de la catedral, delante de la imagen de la Virgen del Sagrario, dispuesta al lado de columnas corintias, ante lo que sería una reducción de la capilla, para entonces casi finalizada. A la derecha, y ante este edificio, encontramos a unos personajes que presencian el milagro legendario de San Ildefonso, mientras en el segundo plano dos hombres parecen caminar, como si estuvieran en una plaza. Es así cómo el último plano, ocupado por la fachada de lo que podría ser el Hospital Tavera, simboliza Toledo. Portocarrero concluye en su librito que «desde entonces san Ildefonso la tuvo mayor devocion, y los Reyes de España la veneran con particular reverencia».[6] Recordemos igualmente que esta imagen era —y es— la patrona de Toledo. En esta ocasión fue, pues, reivindicada como el centro cultual de la archidiócesis, y más allá, por su particular prestigio, de España e incluso, como pretendían los que escribían sobre ella, de nada menos que todo el mundo católico.

---

[3] Sobre el culto a San Ildefonso a lo largo del siglo XVII, véase M. Tausiet, *El dedo robado. Reliquias imaginarias en la España moderna*, Madrid, Abada, 2013.

[4] Sobre este tema, remito al clásico libro de J. Caro Baroja, *Las falsificaciones de la historia (en relación con la de España)*, Barcelona, Seix Barral, 1992 y al muy reciente de K. Olds, *Forging the Past. Invented Histories in Counter-Reformation Spain*, New Haven, Yale University Press, 2015.

[5] *Ibidem*, fol. 88v.

[6] *Ibidem*, fol. 86r.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados



Fig. 2. Estampa («*Petrus Angelus invct f.*») en Francisco Portocarrero, *Libro de la Descensión de nuestra Señora a la santa Yglesia de Toledo, y vida de San Ilefonso Arçobispo della*, Madrid, Luis Sánchez, 1616

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

La «celebridad» de 1616

Si he empezado presentando esta imagen, es porque a pesar de su mención en la bibliografía,[7] ningún estudioso se ha interesado por lo que había provocado las fiestas que tuvieron lugar en octubre de 1616 en Toledo en ocasión de la inauguración de la nueva capilla del Sagrario: la imagen de la Virgen del Sagrario, a la cual el cardenal arzobispo Bernardo de Sandoval y Rojas, actor principal de esta historia, había erigido un nuevo *Sagrario* en el cual se enterraría dos años más tarde. A la lectura de las numerosas fuentes impresas que de ellas conservan el testimonio, es indudable que estas fiestas no obedecieron a la definición propuesta por Antonio Bonet Correa: «manifestación colectiva que introdu[jo] una cesura o pausa de carácter lúdico en la vida cotidiana de [la] sociedad».[8] En efecto, el carácter lúdico no es de ninguna manera lo dominante, aunque comprendieran juegos de cañas y de toros, y pusieran en escena un regocijo público convocado por la finalización de las obras de la nueva capilla del Sagrario. El término de ritual cortesano, propuesto por María José del Río, parecería más adecuado[9] para unas celebraciones que concentraron una pluralidad de intereses devocionales y políticos. En efecto, fueron cortesanas porque hablaban de la majestad del rey: de una majestad definida aquí en relación al valor de la imagen mariana festejada. Sin embargo, utilizaré sobre todo el término *fiestas*, pues es el que utilizaron los autores de las relaciones en sus títulos. Finalmente, guardemos en mente que fueron de carácter religioso, lo cual, como bien sabemos, no es excluyente de la presencia (o abundancia) de los elementos profanos en las celebraciones. Fueron, al fin y al cabo, un «espectáculo multimedia», retomando una palabra de Ettinghausen.[10] Una vez superada —si es posible— la impresión de desmesura que, sin fallar, provoca la relación de los distintos ingredientes de estas «fiestas cortesanas y religiosas», cabe concretar la naturaleza del evento que, de modo excepcional, ocupó durante catorce días del mes de octubre 1616 a la población toledana, sus instituciones, así como a la

---

[7] B. J. García García, «Las fiestas de corte en los espacios del valido. La privanza del duque de Lerma», en B. J. García García y M.ª L. Lobato López (eds.), *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2003, pp. 35-77.

[8] A. Bonet Correa, «Prólogo», *ibidem*, p. 7.

[9] «La noción de 'ritual' ofrece la ventaja de que obliga a centrar la atención en los elementos básicos y a menudo más reveladores del ceremonial y, sobre todo, de permitir el aprovechamiento de la riqueza conceptual procedente de disciplinas con amplia tradición en este tipo de estudios, como la sociología y la antropología», en M. J. del Río Barredo, «El ritual en la corte de los Austrias», *ibidem*, pp. 17-34, cita p. 20.

[10] H. Ettinghausen, «Fasto festivo: Las relaciones de fiestas madrileñas de Almansa y Mendoza», en *La fiesta. Actas del II Seminario de Relaciones de Sucesos (A Coruña, 13-15 de julio de 1998)*, Ferrol, Sociedad de Cultura Valle-Inclán, 1999, pp. 95-105, expresión utilizada en la p. 96.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

Corte. Parece imprescindible preguntarse lo que era el objeto de las fiestas, que a mi parecer muchos estudiosos pasan de largo, contentándose con la descripción de las celebraciones, enfatizando sin más la exaltación de su comitente. Concretemos: por la cantidad de estrategias que aglutinaron, fueron un auténtico hito de la historia política, literaria, artística, religiosa y cortesana de España, situándose en el momento bisagra de la reforma católica, tanto desde el punto de vista litúrgico como teológico de quien el actor principal fue Bernardo de Sandoval y Rojas, cardenal arzobispo.[11]

Estas fiestas totales se desarrollaron entre el 20 de octubre y el 4 de noviembre de 1616, en torno a un novenario en loor de la Virgen María. El término utilizado en las fuentes es el de *celebridad*. El autor de una relación anónima de las celebraciones apunta: «Señalose por primero dia desta *celebridad*, el Viernes 21 de Octubre, de 1616».[12] Y en su dedicatoria al duque de Lerma, Pedro de Herrera, quien publicó la principal fuente impresa de la que disponemos también utiliza la palabra: «El illust.^{mo} Cardenal su tio se la presenta escrita: porque quanto el amor, entre los dos, es reciproco por vinculos mayores, sufre menos passar sin comunicar enteramente aquella *celebridad* tan suya».[13] Las definiciones que de esta palabra se encuentran en el *Diccionario de Autoridades* son dos: «El todo de qualquier fiesta, o funcion solemne, assi de parte de los actos que la componen, como del objeto que se aplaude o venera. Lat. *Celebritas, Solemnitas*» y «Vale también alabanza, aplauso, elogio. Lat. '*Celebritas nominis*'».[14]

No es baladí cuestionarse sobre la elección de este término. Ambas definiciones se encuentran en los textos impresos, dejando claro que estas fiestas se elaboraron y desarrollaron *en alabanza* de la obra arquitectónica construida para darle un nuevo envoltorio a la imagen mariana, así como del mismo mecenas, Bernardo de Sandoval y Rojas, quien había trasladado los restos de sus antepasados a la Capilla del Sagrario, y hecho de ella un panteón familiar. La alabanza se dirige, a través de su capilla

---

[11] Sobre su labor de mecenazgo, y su papel como patrón de las artes y las letras, remito a la investigación que está realizando C. Cavero de Carondelet, tesis doctoral bajo la dir. de F. Marías. Véase también R. Laínez Alcalá, *Don Bernardo de Sandoval y Rojas*, *protector de Cervantes, 1546-1618*, Salamanca, Anaya, 1958.

[12] *Relacion de las fiestas que hizo la Imperial ciudad de Toledo, en la traslacion de la sacro Santa Imagen de nuestra Señora del Sagrario. Impresso con licencia en Toledo, en casa de Bernardino de Guzmán. Año de 1616. Vendese en la la (sic) Ayuntamiento, en la Imprenta*, Biblioteca Nacional de España (BNE), VE/1383/3, fol. 2v.

[13] P. de Herrera, *Descripción de la capilla D. N^{a}. S^{a}. del Sagrario que erigio en la S^{ta}. Iglesia D. Toledo el Ill^{mo}. S^{or}. Cardenal D. Bernardo de Sandoval y Rojas, Arçobispo de Toledo... Y Relacion de la antiguedad de la S^{ta} imagen, con las fiestas de su traslación*, Madrid, Luis Sánchez, 1617.

[14] *Diccionario de Autoridades*, t. 1, Madrid, Gredos, 1979 (facsímil, Madrid, Real Academia, 1726), p. 260.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

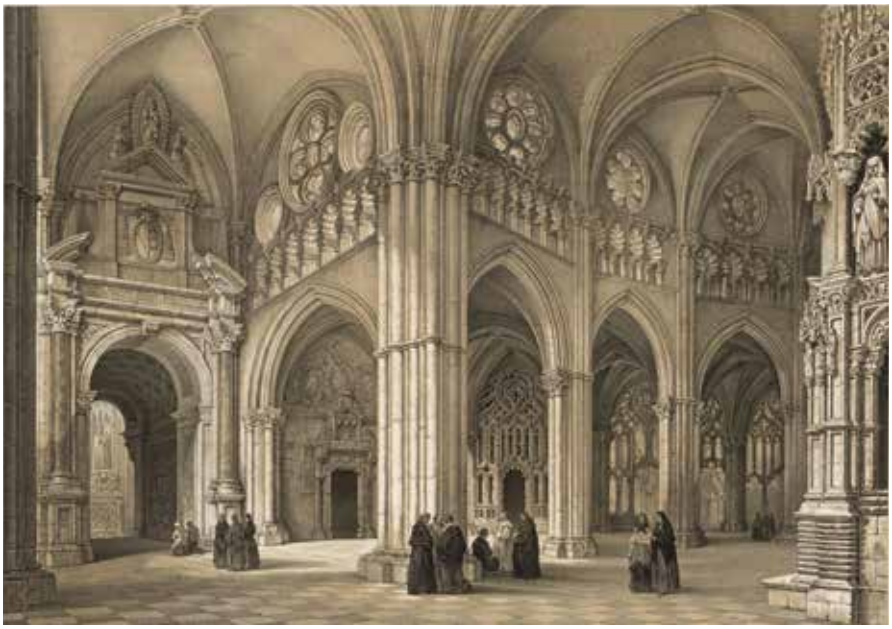


Fig. 3. Michel-Charles Fichot, *Portada de la Capilla del Sagrario de la Catedral de Toledo*, litografía, París, Hauser, 1842, Biblioteca Nacional de España ER/1717(bis) (6)

dinástica, al cardenal-arzobispo, cuyas armas se exponen encima de la puerta de entrada desde la nave, y encima de los enterramientos (fig. 3). Las celebraciones de 1616 traducen, por lo tanto, unas estrategias del poder eclesiástico y nobiliario íntimamente vinculadas desde que en 1523 el patronato real hiciera depender a los prelados tanto del sistema de mercedes examinado por los especialistas del sistema del valimiento (privanza) como de la Iglesia romana. Según expone Cloe Cavero de Carondelet, las élites seglares y las élites eclesiásticas no deberían asimilarse. En un trabajo reciente, esta estudiosa ha analizado las dedicatorias literarias al cardenal arzobispo, famoso por haber sido el destinatario de la segunda parte del *Quijote*. De ellas ha deducido que la «persona» que él principalmente proyectó en el ámbito público fue la de príncipe de la iglesia, cabeza no de una «red cultural formada por literatos, sino de una red clientelar formada principalmente por clérigos».[15] Cabe,

[15] C. Cavero de Carondelet, «Dedicatorias a un 'Buen Príncipe y excelente Pastor': Una Aproximación al Mecenazgo Eclesiástico en la España de los Austrias», en F. Labrador Arroyo (ed.), *II Encuentro de Jóvenes Investigadores en Historia Moderna. Líneas recientes de Investigaciones en Historia Moderna*, Madrid, Universidad Rey Juan Carlos - Cinsa, pp. 743-762. Remito en particular a la p. 750.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

pues, según muestra, diferenciar y especificar la posición de las élites eclesiásticas en la corte. Acorde con este planteamiento, en el caso de la capilla del Sagrario, se constata que el uso que hizo Bernardo Sandoval y Rojas del arte devocional y conmemorativo permitió establecer el diálogo que él tenía con la Virgen. Haciendo de esta capilla su monumento fúnebre, Bernardo Sandoval y Rojas se colocaba en el amparo de la Virgen María. Pero también le amparaba él a ella a través de su acción edificadora. En el momento de las fiestas lo proyectó *urbi et orbi*, pues Toledo, como ciudad y como cabeza de la archidiócesis de la Iglesia primada de España, era parte de la monarquía sobre la cual reinaba el rey, quien presenció la «celebridad». En efecto, el prelado se otorgaba entonces el papel de intercesor del diálogo con la Virgen ante la corte —y recordemos que todo ritual cortesano hablaba de la majestad del rey.

El desarrollo de las fiestas y sus componentes plurales

El programa de las estas fiestas fue *grosso modo* establecido por Bernardo J. García García.[16] Insistiré en aquello que recalcan las dos relaciones conservadas: la fiesta mariana. El novenario dedicado a la Virgen María empezó por la Inmaculada Concepción y terminó con la Asunción, a la cual la Catedral primada de Toledo ya estaba consagrada, alternando las festividades universales con las propias del oficio toledano.[17] Contaba cada día con una misa y un sermón pronunciado por la mañana. El

---

[16] García García, *op. cit.* (nota 7), pp. 76 y 77.

[17] «[...] se dixeron todos los dias solemnissimamente Visperas, y Missa, de las festividades de nuestra Señora, empezando desde su inmaculada Concepcion, hasta la Assumpcion admirable: no solo las festividades, que comunmente la Iglesia celebra: pero las particulares que la devocion de Toledo tiene admitidas, que son la Expectacion, y la Descension de nuestra Señora», en *Relacion de las fiestas que hizo la Imperial ciudad de Toledo*, *op. cit.* (nota 12), fol. 2v. El autor anónimo también enumera todos los sermones, con sus respectivos predicadores, reproducidos integralmente por Pedro de Herrera en su libro. Esta es la lista: «El Viernes predico el Doctor Bernardo de Sandoval y Rojas, clarissimo hijo de los Condes de Casarrubios, sobrino del Illustrissimo Cardenal de Toledo [...] predico de la concepcion. [...] El Sabado 22 predico el Maestro Fray Christoval de Fonseca, de la Orden de San Agustin. [...] Domingo 23 predico de la Presentación el Padre Fray Ortensio Palavissino, de la Orden de la Santissima Trinidad, Ministro de la Casa y Convento de Madrid. [...] El lunes 24. Predicò el Padre Arauz, de la Orden de San Francisco. [...] El Martes 25 de la Visitacion, el Padre Maestro Oliva, de la Orden de Santo Domingo. [...] El Miercoles 26 de la Expectacion, el Padre Maestro Fray Miguel Perez, de la Orden de San Bernardo. [...] Iueves 27 predicò de la Purificación el Padre Maestro Fray Alonso de Loarte, de la Orden del Carmen. [...] Viernes 28, que fue dia en que celebra la Iglesia, la gloriosa festividad de los sagrados Apostoles, San Simon y S. Iudas, predico de la Descension, el Padre Fray Gregorio de Pedrosa, de la Orden de San Geronimo. [...] El Sabado 29 sucedio a este dia, predico en el, de la Assumpcion, el Padre Florencia de la Compañía de Iesus. Assistieron su Magestad y Altezas al sermon que fue ultimo en la parte y lugar que suele», *ibidem,* fols. 2v-6r.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

miércoles, tras el tercer sermón sobre la Presentación de la Virgen al templo, que entregaron los premios de un certamen poético sobre el cual volveré más adelante. La procesión tuvo lugar el domingo 30 de octubre. Llevó a su nuevo envoltorio la imagen del Sagrario ostentada en otra capilla de la catedral durante las obras. Fue solemnemente acompañada por el rey, la familia real, la corte, la Iglesia y el municipio, así como por los distintos cuerpos de la sociedad. El itinerario fue el mismo que el del Corpus Christi. El mismo día por la tarde se representaron dos o tres —las fuentes son contradictorias en cuanto al número— comedias religiosas del poeta José de Valdivielso[18] y (quizás) de Lope de Vega[19] ante la fachada decorada del Ayuntamiento.[20] Me detendré en precisar el contenido de esta decoración, pues expresa la auténtica comunión que hubo entre los santos del panteón toledano y la exaltación mariana. En la fachada del Ayuntamiento que sirvió, pues, de fondo de escenario a las comedias dedicadas a la Invención, y de la Descensión,[21] las nueve ventanas inferiores exhibían un «retablo de figuras de bulto»[22] representando la vida de la Virgen, desde la Inmaculada Concepción hasta la Asunción y, por fin, la Descensión,[23] y los nueve arcos del cuerpo superior estaban ocupados de nueve estatuas, fingidas de mármol blanco, de los «Santos más señalados de Toledo»: «los cinco Arçobispos: Eugenio primero, Eladio, Ilefonso, Eugenio Tercero, Iuliano: dos electos Arçobispos, Eulogio, y Iuan; y las Santas Leocadia, y Casilda, figuras mayores del natural, con sus peañas [*sic*], retulos, è insignias: de tan elegante imitacion de talla entera, que descubrian espiritu de grande artífice»[24] (pero no precisa quién las ejecutó). Si el lunes 31 de octubre fue el de la veneración de la imagen ya colocada en su nuevo sagrario, y de la representación, esta

---

[18] Por lo menos una ha sido encontrada en un manuscrito datado de 1643 conservado en la BNE bajo atribución de Francisco de Rojas Zorrilla. Esta obra ha sido editada por Joseph Snow en 1983: J. de Valdivielso, *Auto famoso de la descensión de Nuestra Señora en la Santa Yglesia de Toledo, quando trujo la casulla al gloriosissimo San Ilefonso su santo arçobispo y patron nuestro*, BNE, Ms. Res. 80, ed. por Joseph Snow, Exeter, University of Exeter, 1983.

[19] La comedia de F. L. de Vega Carpio, *El Capellán de la Virgen* fue impresa en la *Décima octava parte de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Juan González, 1623.

[20] Llama la atención que el Ayuntamiento decidiera aprovecharse de su arquitectura, recien terminada, en vez de cubrirla. Era una forma de demostrar de atraer la mirada sobre su realización artística. Cabe la posibilidad de que la fachada del ayuntamiento fuera concebida desde el principio para servir de fachada de representaciones teatrales, pues los autos se representaban en este lugar en el marco del Corpus Christi. Este caso muestra en todo caso que el vínculo entre fiesta y arquitectura no efímera es uno de los grandes campos aún por investigar. Véase H. Rodríguez de Gracia, «El Corpus de Toledo. Una fiesta religiosa y profana en los siglos xvi y xvii», *Zainak,* 26 (2004), pp. 385-410.

[21] Las menciona P. de Herrera, *Descripción de la capilla D. Nª. Sª. del Sagrario [...] y Relacion de la antiguedad de la Sta imagen, con las fiestas de su traslación*, *op. cit.* (nota 13), fol. 88v.

[22] *Ibidem*, fol. 80r.

[23] *Ibidem*, fol. 81r.

[24] *Ibidem*. No precisa quién las ejecutó.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

vez en el palacio del cardenal-arzobispo, de las mismas comedias, el martes se hizo un auto de fe en un tablado montado delante de la Casa del Cardenal, quien era también el inquisidor general:

> Su Magestad, como tan firme coluna de la Fe, y que conseruarla es su mayor renombre [...], ya que se hallaua con sus Altezas en Ciudad que tiene Santo Tribunal della, por instruirlos desde tan tierna edad, y porque se vea, que en España, entre las mayores fiestas, se tiene por tal, la extirpacion, y castigo de las heregias (de que se sirve tanto Dios nuestro Señor, y su Madre Santissima) quiso (dias antes) que la Inquisicion dispusiesse las cosas para celebrar en algunas destas festividades, un auto de Fè.[25]

En esta ocasión el rey acordó su perdón a los ajusticiados y el arzobispo hizo don de limosnas, mandando echar monedas de oro y medallas que en una cara ostentaban su efigie y en la otra, la imagen de la Virgen del Sagrario. Se cerraron con unos juegos de cañas y unas corridas de toros. Constatamos que Bernardo de Rojas y Sandoval jugó con sus distintas identidades de arzobispo, cardenal, cortesano, y gran inquisidor. El cabildo catedralicio, impulsor de esta celebridad, contó con la participación y ayuda financiera y logística del Ayuntamiento. Se sumaron a ella, además de los miembros de las distintas cofradías, el conjunto de los habitantes de la ciudad y de la archidiócesis, todas las órdenes religiosas presentes en Toledo a las cuales se ordenó por edicto que fuesen a la procesión. También participaron los miembros de la Universidad, los inquisidores, en fin, todos los tipos de dignidades y cuerpos civiles y eclesiáticos de la sociedad toledana, a los que se unieron el rey y la familia real, pero no el duque de Lerma.

Los textos

Al año siguiente, el licenciado Pedro de Herrera, por encargo del cardenal arzobispo Sandoval, publicó un libro grueso, de más de 800 páginas, en el que hacía una extensísima relación. Este impreso comprende, en este orden: una introducción que exalta el poder del arzobispo, una descripción de la capilla, la narración de las fiestas día por día, los sermones de los nueve días «de la solenidad de traslacion, y colocacion de la Santa imagen de nuestra Señora del Sagrario», concluidos por el sermón de la Asunción de Nuestra Señora del jesuita y predicador real Jerónimo de Florencia, y por fin el certamen poético, elaborado por el que llegaría a ser el

[25] *Ibidem*, fol. 91r.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

famoso predicador real Hortensio Félix Paravicino.[26] Este «libro de fiestas», pues ya el término *relación* queda corto e inexacto, está marcado por la voluntad de reflejar la *varietas* y la amplitud de las celebraciones. Es el espejo del exceso, del desbordamiento, de la aglutinación que marcó el evento. El resultado es elocuente: el lector se siente sobrepasado por la cantidad de páginas rellenadas de ingredientes festivos. Constata que si todo cuanto pudo integrarse en las fiestas se integró, del mismo modo, todo lo que se pudo recopilar fue recopilado en el libro de Pedro de Herrera. En el certamen encuentra un monumento literario claramente construido a la gloria del cardenal arzobispo: primero las canciones reales (aclamando la asunción de la Virgen al cielo), la serie de diez octavas reales (de la descensión de la Virgen a la iglesia de Toledo a favor de San Ildefonso), las glosas (a estas fiestas), los romances de veinte redondillas (a la aparición milagrosa de Santa Leocadia), los sonetos (a la majestuosidad del edificio y epitafio de los restos mortales de los Sandovales), los jeroglíficos (como frontispicio a la puerta de la capilla, en alabanza a la imagen, a la fábrica y al patrón), el conjunto de tercetos (al valor y liberalidad del cardenal por restaurar sus jurisdicciones en varios pleitos), los epigramas latinos (inscripción a las urnas funerarias de los Sandovales), los treinta versos heroicos (describiendo la catedral de Toledo) y unas odas (a los arzobispos de Toledo precedentes y al cardenal en alabanza). Nada más leer, pues, los temas propuestos a las plumas de los poetas por el trinitario fray Hortensio de Paravicino, el lector constata la voluntad de Herrera de no dejar ningún elemento de celebración sin publicarlo, desde el arzobispo en sí hasta sus precedentes, pasando por la Asunción de la Virgen, el edificio de la capilla, sus antepasados, etc. Si José de Valdivielso, famoso amigo de Lope de Vega, y capellán de la catedral de Toledo, actuó de secretario del certamen, y participó con unos poemas, otros muchos escritores de primer plano del Siglo de Oro, como Juan de Jáuregui y Cristóbal de Mesa, se dieron cita —o mejor dicho, fueron convocados. Participó Luis de Góngora, pero no Lope de Vega, sorprendentemente excluido de las justas. El triunfo de Góngora, y la ausencia llamativa del Fénix de los poetas, tan presente en las fiestas celebradas por el duque de Lerma, se sellaría en 1617 con su repetida ausencia en las fiestas cortesanas organizadas por el favorito un año después de estas para la consagración de la basílica de San Pedro.[27] Finalmente, dos figuras

[26] Sobre el famoso trinitario, remito a los libros y artículos de Francis Cerdán, entre otros a la introducción de F. Cerdán, *Fray Hortensio Paravicino. Sermones cortesanos*, Madrid, Castalia, 1994.

[27] Para entender el contexto de estas fiestas, es imprescindible consultar B. J. García García, «Las fiestas de Lerma de 1617. Una relación apócrifa y otros testimonios», en B. J. García García y M. L. Lobato (ed.), *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*, Madrid-Frankfurt am Main, Vervuert-Iberoamericana, 2007, pp. 203-248 y también la principal fuente que nos informa sobre ellas: la relación de la que es también autor P. de Herrera, *Translacion del Santissimo Sacramento, á la iglesia*

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

del culteranismo estallaron:[28] junto al poeta cordobés autor de las *Soledades* y del *Polifemo* que ya habían disparado la crítica por su ornamento excesivo,[29] el trinitario Hortensio Félix Paravicino, organizador del certamen poético, vivió en octubre de 1616 un evento que le abrió las puertas de la corte. En efecto, sería nombrado predicador real a finales de 1617.[30] Paralelamente, Góngora fue nombrado capellán. Pero el éxito de los dos hombres en las fiestas no tuvo solo una importancia de carácter personal: fueron las fiestas toledanas un hito de la historia literaria española, significando el triunfo de la ornamentación en la estética poética y oratoria. Si es cierto que Paravicino crearía una moda literaria de declamar en público,[31] manifestó sobre todo un afán de «curiosidad» apoyado en la erudición bíblica, patrística y humanística, que podría designarse como *agudeza* o *delgadeza*. Buscando un estilo de lenguaje superior, a la altura de lo que se celebraba, propuso una ornamentación verbal que tenía que ser tan excesiva, y estilizada, como la de la capilla del Sagrario. La idea era que la poesía fuera, por correspondencia con el monumento arquitectónico, a la altura del tesoro que encerraba, y a la gloria del cual se elaboraba: la imagen de la Virgen del Sagrario.

---

colegial de San Pedro de la Villa de Lerma ; con la solenidad, y fiestas que tuuo para celebrarla el Excmo. Sr. D. Fr. Gomez de Sandoual y Roxas, Cardenal de España, Duque de Lerma. Dirigida por su Excelencia al Illustrissimo y Reverendissimo Señor Don Bernardo de Sandoval y Roxas, Cardenal Arçobispo de Toledo, Primado de las Españas, Chanciller mayor de Castilla, Inquisidor general, y del Consejo de Estado del Rey N. S., Madrid, Juan de la Cuesta, 1618. Esta relación encargada a Pedro de Herrera por el duque de Lerma es dedicada al cardenal arzobispo Bernardo de Rojas y Sandoval, en perfecta respuesta a la *relación* de 1617 sobre las fiestas de Toledo encargada por este personaje y dedicada a su sobrino el valido de Felipe III. Sobre el sermón de Hortensio Félix Paravicino: F. Cerdán, «El sermón de Paravicino en la dedicación del templo de Lerma», en J. Matas Caballero, J. M. Micó Juan y J. Ponce Cárdenas (dirs.), *El duque de Lerma. Poder y literatura en el Siglo de Oro*, Madrid, CEEH, 2011, pp. 263-274.

[28] M. T. Cacho, «El duque de Lerma: La estrategia de poder como instrumento de cambio literario», en *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Monterrey, 19-24 de julio de 2004)*, México D.F., FCE, 2007; y F. Pedraza Jiménez, «Lope, Lerma y su duque a través del epistolario y varias comedias», en B. J. García García y M. L. Lobato (eds.), *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*, Madrid-Frankfurt am Main, Vervuert-Iberoamericana, 2007, pp. 269-290.

[29] Véase, como punto de partida de la reflexión sobre la enemistad personal y poética entre Lope de Vega y Góngora, el clásico libro de E. Orozco Díaz, *Lope y Góngora frente a frente*, Madrid, Gredos, 1973.

[30] M. Blanco, «*Ut poesis, oratio.* La oficina poética de la oratoria sacra en Hortensio Félix Paravicino», *Lectura y Signo*, 7 (2012), pp. 29-45. Afirma en p. 49: «Es muy probable que su nombramiento como predicador real, firmado por el capellán mayor del rey y cardenal patriarca de las Indias occidentales [Diego de Guzmán] fuera consecuencia del éxito de este sermón en general de la parte que tuvo Paravicino en esta fiesta».

[31] Sobre la impronta de Paravicino en el arte de predicación en el siglo xvii, remito al capítulo i de F. Negredo del Cerro, *Los predicadores de Felipe IV: corte, intrigas y religión en la España del Siglo de Oro*, San Sebastián de los Reyes, Actas, 2006.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

La entrada de la reina

No ha sido lo suficientemente subrayado que en las fiestas toledanas de 1616, el favorito de Felipe III, el duque de Lerma, sobrino de Bernardo de Rojas y Sandoval, cuya privanza ya había llegado a su ocaso, se negó a asistir a ellas. Pretextó la ocupación de los asuntos de estado, y «hallarse indispuesto», manifestando de este modo su oposición a su propio tío. Al año siguiente, tenía serios motivos de enfermedad —la relación de Pedro de Herrera alude a sus achaques en su libro de 1617, y recordemos que moriría en 1618—, pero, sin duda, también quiso el cardenal arzobispo devolver el feo a su sobrino, y no asistió a las fiestas de consagración de la Basílica de San Pedro en Lerma. En 1616 el rey estuvo vacilando, pero por fin honró al cardenal con su presencia. Y trajo a los herederos del trono. Si insisto en este punto, es porque el ritual incluyó la entrada de la princesa Isabel de Borbón, quien desde su llegada a España a finales de 1615 tras su matrimonio con el príncipe Felipe (futuro Felipe IV) no había visitado Toledo. De ello deja clara constancia la relación anónima ya mencionada, pues el libro de fiestas de Pedro de Herrera oculta este aspecto casi por completo. Sin duda, el licenciado consideró que le quitaba protagonismo al cardenal. Es obvio que esta parte de la celebridad respondía a la definición de entrada en una ciudad.

> Este dia tuvo el Ayuntamiento carta del Señor Presidente de Castilla, en que avisava que su Magestad se servia de venir a Toledo, y mandava recibiese a la SS. Princesa Doña Ysavel con la misma solemnidad, ceremonia, y pompa que a su persona se deve recebir la primera vez que entra en alguna de sus ciudades.[32]

La representación de la devoción de las reinas a las imágenes marianas también había sido el objeto de la entrada de la reina Margarita de Austria a Valladolid, en 1600, a escasos meses de su matrimonio con Felipe III, en la festividad de la Natividad de la Virgen (8 de septiembre). En efecto, se había puesto en escena el encuentro entre las dos «reinas» que pisaban nueva tierra para regenerar el catolicismo, la reina terrestre, católica Margarita, y la reina del cielo, la Virgen María. En efecto, la esposa de Felipe III había acudido a ser recibida por y en Valladolid, y del mismo modo, a recibir la imagen mariana de la Vulnerata —una talla agraviada por los ingleses en el saqueo de Cádiz de 1596—, al colegio de los jesuitas ingleses de San Albano

[32] *Relacion de las fiestas que hizo la Imperial ciudad de Toledo, en la traslacion de la sacro Santa Imagen de nuestra Señora del Sagrario*, *op. cit.* (nota 12), fol. 3r.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

de la misma ciudad.[33] En 1616 había muerto la reina Margarita de Austria desde hacía 5 años y como Bernardo García García ha apuntado, el vínculo con la reina, después de su muerte, era una estrategia utilizada por los cortesanos para ganar o conservar la merced del rey.[34] En las fiestas toledanas, la ocasión se presentó en que el día de difuntos, que siguió al auto de fe organizado después del novenario, el rey Felipe III pidió que se honrara la memoria de su difunta esposa. Pero la *persona* de la reina, asociada a la devoción mariana, estuvo también presente a través de la joven princesa Isabel de Borbón, quien ante los ojos de la familia real que la miraba desde las ventanas del palacio arzobispal, veneró la Virgen del Sagrario. Era parte del ritual de entrada de las reinas, pues lo había hecho a su entrada en Madrid para la Virgen de la Almudena. Sin embargo, el ceremonial del jueves, día de la llegada de la comitiva real (antes de la procesión del domingo, pues), cobró un sentido nuevo, potenciado por el símbolo de su entrada por la misma puerta del perdón, por ser la puerta por la cual, según la leyenda, había entrado la Virgen en el episodio de la descensión. De este modo se asociaba la majestad real, a través de la princesa consorte, a la idea de renovación que consagraban las celebraciones dadas en honor de la nueva capilla de la Virgen del Sagrario. O, dicho de otro modo, la majestad de la princesa católica y la majestad mariana se asociaban, lo que tenía como efecto de contagiarlas recíprocamente a ojos de los espectadores.

> Llego pues la señora Princesa a la Iglesia mayor, por la puerta que llaman del perdon, por donde la tradicion comun tiene recebido que entrò la Virgen Maria nuestra Señora, quando honrò con su presencia a Toledo. En esta puerta, arrimado a un pilar que la devide, estava un altar portatil, y en el un relicario grande de oro, en que esta una Cruz grande, echa de parte de la misma en que Christo Redemptor nuestro murio, que es el mismo en que los Reyes de Castilla, quando como tales son recebidos, y entran en esta ciudad juran. Enfrente deste altar estava un sitial de paños, de brocado, en medio de la lonxa que forma, partico al templo: y aviendose apeado su Alteza en la plaça, llegò al sitial, derrodillas: en el adorò la Cruz, que estava en el sitialtar, al qual llegandose, la besò con particular demostracion de devocion, que la causo no pequeña en las circunstantes, assistiendo a todo el Arçobispo, vestido de Pontifical, y las dignidades con capas de festividad, y mitras (preeminencia que las dignidades de la Santa Iglesia de Toledo tiene,

---

[33] C. Vincent-Cassy, «Fonder par l'image ? Réflexions autour de l'arrivée de la Vierge Vulnerata à Valladolid au début du xvii[e] siècle», *Images Re-vues*, revista electrónica, ed. prevista en 2016; C. Vincent-Cassy y G. Lazure, «Le moment anglais des jésuites en Espagne. Réflexions autour de la série de rois saints de Francisco Pacheco», en P. Renoux-Caron y C. Vincent-Cassy (ed.), *Les jésuites et la Monarchie Catholique (1565-1615)*, París, Le Manuscrit, 2012. A. J. Cruz, «Vindicating the Vulnerata: Cádiz and the Circulation of Religioux Imagery as Weapons of War», en A. J. Cruz (dir.), *Material and Symbolic Circulation between Spain and England, 1554-1604*, Aldershot, Ashgate, 2008, pp. 39-60.

[34] García García, *op. cit.*

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

> desde Don Martin Lopez de Pisuerga, primero Cardenal, entre los Arçobispos de Toledo) Y los demas Canonigos, y Racioneros, con el mismo adorno de capas ricas, los cantores en procession recibieron a su Alteza cantando, *Te Deum Laudamus*, y fue de este modo hasta el Altar mayor, donde estava la sacro Santa Imagen del Sagrario, con la decencia que dixe: ante quien arrodillada su Alteza, el Arçobispo canto las bendiciones, y oraciones que en actos tales se dizen.[35]

La imagen mariana

Del mismo modo, como bien expresa el ya citado autor anónimo, próximo a los poderes municipales, en la relación publicada en 1616 antes del libro de Herrera, la intención del «Ilustrísimo» comitente de la capilla y de las fiestas, así era:

> juzgando que tan venerada, y venerable Imagen, por quien como atenores, y conductos secretos, no con secreto, sino manifiestamente obra Dios cada dia tantas misericordias: determinò mejorarla de sitio, y edificarla lugar donde pudiesse estar, no solo con decencia, pero con la mayor Magestad que fuesse posible, correspondiente a lo divino que su Santo original goza.[36]

En esta celebridad, y en sus relaciones, se abrió paso la idea teológica de la divinidad de María, expresada por Paravicino en su sermón sobre la presentación de la Virgen al templo en el tercer día del novenario. Portocarrero, en su libro ya comentado, publicado anteriormente a las fiestas de 1616, la había formalizado también. Los dos cleros afirmaron pues comúnmente que la belleza de la Virgen afectaba tanto al prototipo como a la imagen. El contexto que permite dar a entender la defensa de esta idea es, por una parte, la larga teología de la imagen en la época postridentina, que a la imagen material le hace ser partícipe de lo que viene definido como la divinidad de su prototipo. La propia definición de la imagen, discutida por Gabriele Paleotti en su *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (1582).[37] Se encuentra un evidente

---

[35] Herrera, *op. cit.* (nota 21), fols. 3v-4r.

[36] *Relacion de las fiestas que hizo la Imperial ciudad de Toledo, op. cit.* (nota 12), fol. 2r.

[37] F. Pereda, «La Verónica según Zurbarán: la pintura como figura y la imagen como vestigio», en M. Tausiet (ed.), *Alegorías: imagen y discurso en la España moderna*, Madrid, CSIC, 2014, pp. 73-92. Pereda explica que Paleotti utiliza para las imágenes la palabra de «*signa data*», y el término de «*vestigia*» para aquellos otros signos o «huellas» producidas por el contacto material con un determinado objeto. Las imágenes cristianas, o «figuras», son productos del arte del diseño, cuyo fin último sería representar adecuada y fielmente el objeto en cuestión, aunque solo fuera en virtud de la semejanza (*sommiglianza*) que mantenían con el modelo al que se referían, pp. 73-74.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

rastro de ella en la literatura escrita en 1616 sobre la Virgen del Sagrario. En ella se defiende el concepto de que, si Cristo era la naturaleza retocada de la humanidad por Dios, ofrecida en la imagen de Cristo en el lienzo, María también lo era, precisamente en la imagen de leña conservada en la capilla del Sagrario.

El nombre de la imagen toledana, *Virgen del Sagrario*, sería pues el punto de partida de la elaboración de una propuesta teológica que empalmaba directamente con la defensa del dogma de la Inmaculada Concepción de la Virgen que, desde 1613, defendía España cerca la Santa Sede: la Virgen del Sagrario como imagen, puesta sobre la puerta, era, en palabras de Portocarrero, «guarda de aquel sagrado tesoro».[38] Y si la Virgen, a través de su imagen, podía ser guarda del sagrado tesoro, era «por la altissima participacion de la divinidad del Verbo que concibio en sus purissimas entrañas, que es mas particular que la que tienen los justos por la gracia, por la qual la Escritura la llama dioses [...]. Y por esto san Gregorio Nazianzeno la llama diosa en el cielo, como la Yglesia tambien Reyna de los cielos».[39] En definitiva, del mismo modo que la Virgen participa de la divinidad, su imagen abrazada es un auténtico vestigio que le confiere una sacralidad única. Paravicino lo repetirá en las fiestas de modo totalmente atrevido, pero sin levantar, aparentemente, ninguna crítica: al contrario al año siguiente también pronunció un sermón en las fiestas de Lerma, antes de ser nombrado predicador real. El trinitario justifica el estatuto sacro de la imagen de la Virgen del Sagrario en sí estableciendo un paralelo con ni más ni menos que la Verónica. Haciéndolo, le da a Toledo el papel central tanto de justificar teológicamente el uso y el valor de la imagen en la religión católica como de probar la inmaculada concepción de María.

> Assi su Madre santa, no parece que acabò la carrera con llegar al cielo, siendo Madre y abogada de hombres, como el Redentor, y Padre: bolver tenia al suelo de donde avia començado, y donde tenia al suelo de donde avia començado, y donde tenia los hijos, siendo la novedad de la descension en honra suma desta gran ciudad, pues no baxò a Nazaret, sino a Toledo: que como hallò en el mejores hijos, la escogio por mejor patria del Evangelio, con que podia perder el nombre de tierra, pues tiene assi el cielo de Maria, como el sol de su Imagen santa. Assi la llamo, ocasionado de lo que dixo Platon, que el Sol, la Luna, y las Estrellas eran idolos, y estatuas, que se avian dedicado de su mano misma los dioses, a diferencia de los demas que les avian consagrado acà en la tierra de los hombres. Dexemos al Gentil, aunque tan sabio en su credulidad, y consideremos, que aviendose dedicado Maria esta Imagen, con el abraço que sobre el Altar la dio, las demas

[38] Portocarrero, *op. cit.* (nota 1), fol. 87v: «donde se guardan las cosas sagradas, como las reliquias, los vasos sagrados, las vestiduras sacerdotales, y los ornamentos de la Yglesia».

[39] *Ibidem*.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

> Imagenes se las ha consagrado nuestra piedad: pero esta es el Sol de las Imagenes que se dedica ella con su presencia.[40]

Para entenderlo, reflexionemos sobre la arquitectura de la capilla, de la cual nada hemos dicho hasta ahora. Aunque no puedo aquí detenerme en el paralelo llamativo entre esta capilla y el Sagrario de la Basílica del Escorial, con la cual esta capilla compite —se encargó a Juan Bautista Monegro maestro de obras de la catedral, después de haber trabajado para El Escorial—, apuntaré que el empleo del orden corintio, que es asociado por el tratado de Serlio al orden virginal, es omnipresente en la capilla, al igual que en el Sagrario del Escorial. La capilla dedicada a la imagen de María es así mostrada como el Sagrario del Sagrario del Sagrario. En efecto, este espacio (primer sagrario) contiene y protege la imagen de la imagen (segundo sagrario) de la Virgen que ella misma es la que encerró en su vientre al redentor de la Humanidad (último sagrario), o más bien engendró la carne redentora. Así lo expresa Paravicino, a quien se ha encargado el sermón sobre la Presentación.

Glosa el nombre de la Virgen como Sagrario del Santísimo Sacramento, lo que le permite establecer una equiparación entre ella y Cristo. Afirma, pues: «Y parece nuestra dedicacion, de otra estrañeza, diferente que la de la Presentacion misma: porque en la Presentacion dedicasele a Dios Sagrario donde assista: y en esta dedicacion se le dà Sagrario donde su Sagrario descanse».[41]

Dicho de otro modo, desde el momento en que Cristo se encarnó en María y hasta su nacimiento, ella lo llevó en el interior de su vientre. Por ello, desde muy temprano, el cristianismo comenzó a considerar a María como Tabernáculo vivo, y una vez más Encarnación y Eucaristía estrecharon sus lazos. María viene a ser considerada como un sagrario vivo, lo cual quedó plasmado desde la Edad Media en las Vírgenes abrideras, que contienen en su interior unas escenas de la Pasión desplegables en un tríptico, o la misma Sagrada Forma. Este concepto tiene igualmente su perfecta correspondencia en los gozos marianos: María como Arca de la Alianza, como Casa de oro, Torre de marfil, Torre de David. Es decir, que la Virgen María es redentora porque el misterio de la Eucaristía actualiza permanentemente el misterio de la Encarnación.[42] Pero Portocarrero va más allá: es el primero en dar el paso hacia la demostración de la divinidad de María («no por naturaleza, sino por participación de especial gracia»).

---

[40] *Sermon tercero del P. M. F. Ortensio Félix de Paravicino* en Herrera, *op. cit.* (nota 21), fol. 38r.

[41] *Ibidem*, fol. 39v.

[42] Véase sobre esta idea el excelente trabajo de P. Ferrer Garrofé, «Encarnación y Eucaristía en el Tabernáculo del Escorial», en J. Campos y Fernández de Sevilla (dir.), *Religiosidad y ceremonias en torno a la Eucaristía*, Actas del Simposium (I), RCU Escorial-Mª. Cristina (Colección del Instituto escurialense de investigaciones históricas y artísticas, 19), 2003, pp. 235-253.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

Recuerda que Gerson la llama *Quidam deus*, un cierto Dios. Directamente, pues la justificación teológica del dogma de la Concepción Inmaculada viene asociada al lustre de la Capilla, cuya riqueza era un adorno a la altura de la belleza mariana, solo reservada a Dios. El ornamento, gran principio formal que hemos observado en la poesía y la oratoria celebrativa de las dos grandes figuras que estallaron en el escenario de estas fiestas, Paravicino y Góngora, era justificado por el trinitario por la correspondencia que tenía con la capilla construida por Bernardo de Sandoval y Rojas.

Por lo tanto, si estas fiestas eran en loor de la Virgen María y de su envoltorio, eran también las fiestas de María como envoltorio de la Eucaristía, lo cual proyectaba del cardenal arzobispo una imagen no solo de un personaje cortesano, que era, sino de un impulsor y veedor de la teología mariana y de la Inmaculada Concepción. Esta proyección se dirigía, claro está, tanto hacia Roma como hacia la corte y la majestad real. Asociando estas propuestas teológicas a la imagen de la Virgen del Sagrario de la catedral Toledo, presentaba esta ciudad como la cabeza, o el centro, de la devoción mariana. Era este el motivo y el objeto que unió todos sus ingredientes y todas las secuencias de los catorce días de júbilo.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

LA ORDEN DEL TOISÓN DE ORO
Historia, mitología, alegorías y símbolos para una decoración efímera de la entrada en la corte de María Ana de Neoburgo (1690)

Teresa Zapata Fernández de la Hoz
Universidad de Alcalá

La muerte sin herederos de María Luisa de Orléans en 1689, a los 27 años de edad, apenas diez años después de su matrimonio, planteó la urgente necesidad de que el monarca, Carlos II, contrajera un nuevo enlace. De entre las posibles candidatas se eligió a la princesa María Ana de Neoburgo, hija de Felipe Guillermo de Neoburgo, elector palatino del Rhin, y de Isabel Amalia de Hesse, decisión en la que, además del apoyo de la reina madre, Mariana de Austria, y del conde de Mansfeld, embajador de Viena en la corte, la probada fecundidad de las mujeres de Baviera —su madre había concebido veinticuatro hijos— fue decisiva.

La difícil situación económica del Ayuntamiento de Madrid, que debía organizar y costear los festejos por el nuevo matrimonio, el más importante y oneroso la ceremonia de la entrada pública de la nueva soberana en la villa y corte, determinaron que los cuatro magníficos y costosos arcos de triunfo de la entrada anterior[1] quedaran reducidos en la de María Ana de Neoburgo (figs. 1 y 2),[2] a uno, el del Prado, levantado al inicio de la carrera de San Jerónimo, que no podía faltar por simbolizar la puerta de entrada a la villa,[3] donde los miembros del concejo recibían oficialmente a la nueva reina, mientras simulaban que abrían sus puerta, haciéndole entrega de las llaves de la ciudad, mientras un coro de voces, acompañado por diferentes músicos, entonaban

---

[1] T. Zapata, *La entrada en la Corte de María Luisa de Orleans. Arte y fiesta en el Madrid de Carlos II,* Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2000.

[2] Los símbolos y alegorías de los retratos aluden a los de la entrada. Carlos viste de militar de gala; María Ana, tal y como entró en la corte.

[3] La nueva reina se alojaba en el Real Sitio del Buen Retiro hasta el día de la entrada, a extramuros de la ciudad.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

cantos de alabanza. A su vez, la junta municipal, encargada de organizar los festejos por la nueva reina, presionó a los gremios para que aportaran mayores cantidades de dinero que en ocasiones anteriores para decorar aquellos tramos de la calle Mayor más próximos a sus comercios.[4]



Fig. 1. Luca Giordano, *Carlos II a caballo*, Madrid, Museo del Prado



Fig. 2. Luca Giordano, *María Ana de Neoburgo a caballo*, Madrid, Museo del Prado

[4] El estudio completo de esta entrada forma parte de mi tesis doctoral, *Arquitecturas efímeras y festivas en la Corte de Carlos II: las entradas reales*, Madrid, Servicio de Publicaciones de la UAM, 1993 (microfichas).

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

De ellos, las fuentes destacan el de los *Mercaderes de Sedas de la Puerta de Guadalajara*, uno de los gremios más fuertes,[5] junto con el de los plateros, que al final accedieron a costear dos galerías de quince arcos de 2 pies de fondo por 14,5 de

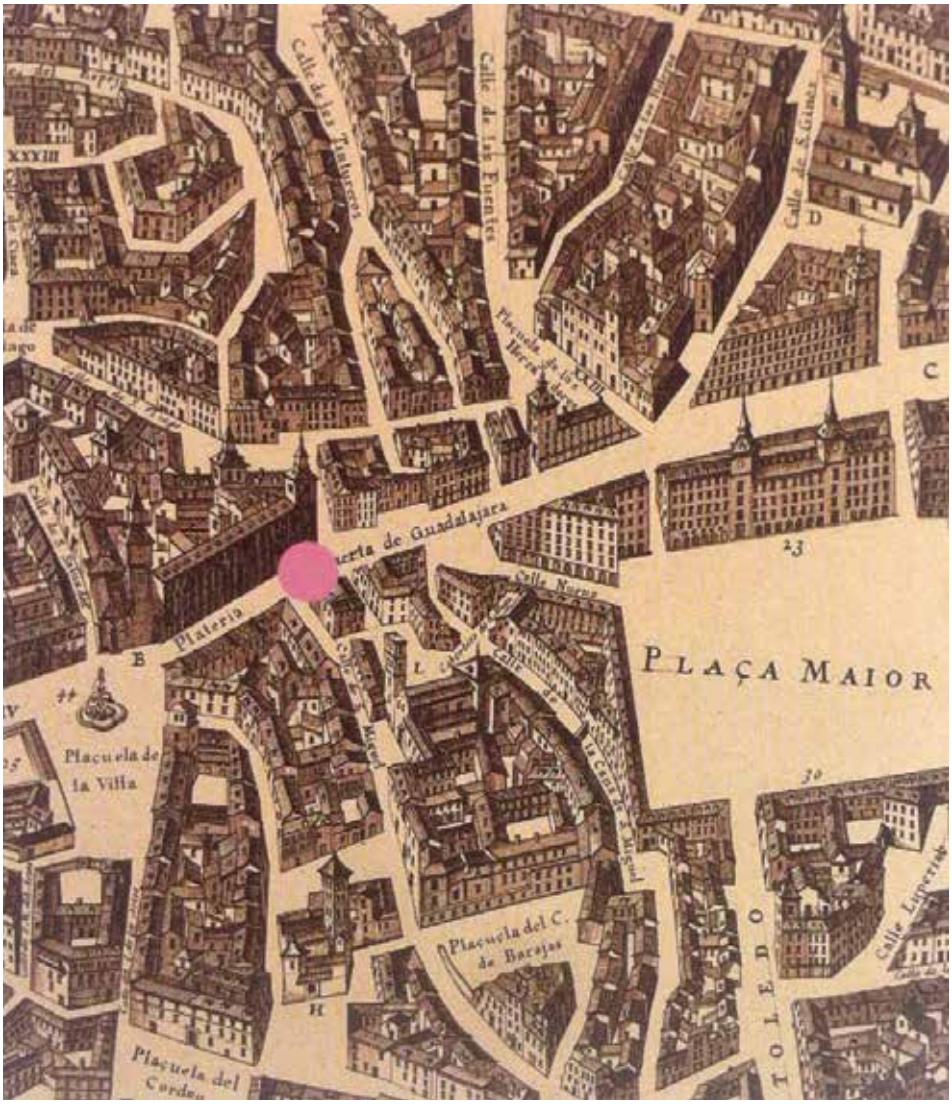


Fig. 3. *Puerta de Guadalajara y Platería*, en Pedro de Texeira*, Topographia de la Villa de Madrid*, *Año 1656*, Madrid, Museo de Historia

[5] En sus comercios se vendían las ricas telas que nobles y caballeros lucían en las numerosas fiestas celebradas durante el siglo XVII.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

ancho cada una, a uno y otro lado del tramo de la calle Mayor comprendido entre las de Bonetillo y Milaneses (fig. 3), donde se ubicaban sus tiendas y viviendas, a modo de calle artificial, que comenzaba y terminaba con un gran frontispicio o portada monumental.

De la descripción detallada de este adorno se conserva un manuscrito en el Archivo de Villa de Madrid,[6] con el siguiente encabezamiento:

> Breue compendio y ceñido discurso del Adorno que el Gremio de los Mercaderes de Sedas de esta Corte hicieron para la deseada entrada de la Reina Nuestra Señora Doña Maria Ana de Baviera dignisima esposa del Rei nuestro señor que Dios guarde el dia 22 de mayo de este año de 1690.

El texto estaba, sin duda, destinado al libro oficial que sobre la entrada pensaba publicar el ayuntamiento, pero que por diferentes causas se quedó en proyecto. A este respecto, el pintor y teórico Antonio Palomino, que había ideado y realizado, junto con su compañero Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia, el adorno de la plaza de San Salvador para esta entrada,[7] al final de su descripción, que incluyó en su célebre e indispensable obra, *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, cuenta cómo la villa, habiendo decidido publicar un libro sobre la entrada, mandó a cada uno de los autores de las ideas de los ornatos «delinear la suya, elogiándola, no como el autor habla de ella; sino como hablan los señores capitulares, a quienes la Villa cometió esta diligencia: la cual no tuvo efecto por los varios accidentes que sobrevinieron, y mudanza de superiores y capitulares en su Ayuntamiento».[8]

En este caso, según el documento, se trataba del «mas florido ingenio que veneran las Musas pues en sus cortos años ni la fama tiene más que elogiar ni la mordaz envidia menos que censurar», de quien se ha supuesto que fuera Antonio de Zamora, escritor, poeta y autor de comedias, de unos 29 años de edad en ese momento, que desde muy pronto gozó del favor de la corporación y de la corte. Unos años después, en 1696, compuso los versos de los jeroglíficos para las exequias por la reina madre Mariana de Austria y, en 1700, los de las exequias de Carlos II, celebradas por la villa en la iglesia de Santo Domingo el Real. En 1701, el concejo le volvió a encargar las letras de los jeroglíficos y textos que acompañaban a alegorías y símbolos de las

---

[6] Archivo de la Villa de Madrid (AVM), Secretaría, 2-64-7, 10 folios.

[7] T. Zapata, «La entrada de María Ana de Neoburgo (1690). Una decoración efímera de Palomino y Ruiz de la Iglesia», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, IX-X (1997-1998), pp. 257-275.

[8] A. Palomino, *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, 1715-1724, consultada la ed. de M. Aguilar, 1947, p. 663.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

arquitecturas levantadas para la entrada de Felipe V en la corte.[9] Por último, en 1707, escribió la comedia titulada *Todo lo vence el Amor*, representada en el Coliseo del Buen Retiro para festejar el nacimiento del futuro Luis I (1707), a cargo igualmente de la villa.[10] En los correspondientes textos impresos que se publicaron, el autor se declara «gentilhombre de la casa del rey» y «oficial de la Secretaría de la Nueva España», lo que parece apoyar su autoría.

La idea o contenido iconológico principal del adorno era enlazar las dos líneas reales de la Casa de Austria y la de Baviera, que se habían unido en matrimonio en repetidas ocasiones, hasta Carlos II y María Ana de Neoburgo, cuyo vínculo se expresaba mediante la gran cadena dorada de *fusils*, es decir, de eslabones estilizados en forma de dos «B» entrelazadas, alternadas con pedernales de los que parten llamaradas, que forman el collar de la Orden del Toisón de Oro, que circundaba las dos galerías. Sentados sobre la cadena se mostraban las esculturas sedentes de los veintiséis príncipes y princesas austriacos, que se habían unido en matrimonio a los de Baviera, desde Matilde, hija de Rodolfo I, a María Ana de Austria, a un lado; y desde Alberto I, emperador de Romanos y duque de Austria, a Carlos II, «Rey de las Españas, Emperador del Nuevo Mundo y Archiduque de Austria», al otro, vínculo que se equiparaba al del matrimonio.

Las dos portadas monumentales, levantadas sobre pilares de 29 pies de alto, que abrían y cerraban las galerías, estaban presididas por la estatua de Atlante sobre un pedestal de 7 pies, que imitaba el bronce dorado, con el siguiente dístico a sus pies: «Carole firmus tuis humeris orbs magnus quiescit,/ lance librata pari; iura vel arma regas» [«Carlos, sobre tus firmes hombros descansa el mundo,/ como una balanza que equilibra la justicia y la paz»].[11] A uno y otro lado, a inferior altura, sobre pedestales igualmente, se personificaban los «Cuatro Imperios Mayores», bajo el aspecto de robustos jóvenes, con sus banderas y armas, que, en actitud de estar rendidos al hijo de Clímede, ofrecían a España oro, plata, bronce y poder, respectivamente, como explicaban las citas latinas —lema o mote— y los versos en castellano —letra o poesía— escritos a sus pies en una cartela. En la del Asirio la cita era: «*Aspectus ilius erat, vsque ad terminos vniversae terrae. Dan. 4*». [«Su aspecto se veía desde los confines de la tierra». Dan. 4, 20]. La letra, un terceto, era:

---

[9] AVM, Secretaría 2-64-3. En T. Zapata, «Alegorías, historias, fábulas y símbolos en los jeroglíficos de la entrada de Felipe V en la Corte. Pervivencia de la iconografía de los Austrias», en M. Torrione (ed.), *España festejante en el siglo XVIII,* Málaga, Diputación, 2000, pp. 405-421.

[10] T. Zapata, «Fiesta teatral en el Coliseo del Buen Retiro para celebrar el nacimiento de Luis I», *Villa de Madrid*, II-100 (1989), pp. 36-49.

[11] Traducción de la autora.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

El Imperio Asirio primero en el Orbe
que el cetro introdujo con yra y con saña
el oro le rinde a los triunfos de España.

En la del Persa: «*Et post consurget regnum aliud minuste Argenteum. Dan. 2 F*». [«Después de ti se levantará otro reino inferior al tuyo». Dan. 2, 39], y este otro terceto:

El Imperio del persa que es reino de plata
a España le cede tambien reuerente
la plata en las minas del nueuo Occidente.

Al otro lado, en la del Griego, en latín se leía: «*et regnum tertium aliud aereum. Dan. 2 E*» [«y luego un tercer reino de bronce, que dominará sobre toda la tierra». Dan. 2,39]. En castellano:

El Imperio griego que es Reino de bronze
en duracion le zedio y en grandeza
aun la materia de su fortaleza.

A su lado, el Romano, con esta otra cita: «*Regnum quartum erit in terra; quod maius erit omnibus Regis. Dan. 7, 23*». [«El cuarto reino vendrá a la tierra; el cual será el mayor de todos los reinos»]. En castellano, la siguiente explicación:

Del patrimonio del Orbe
todo el poder al hispano
cedio el Ymperio Romano.

Atlante, el gigante condenado a llevar eternamente la bóveda del cielo sobre sus hombros por haberse unido a los titanes en su lucha contra los dioses, emblema de la monarquía española,[12] sostenía un tarjetón o medallón circular, con un jeroglífico compuesto por España «convertida en Aurora», alegoría de la reina, en el centro, triunfante en su carro plateado tirado por caballos, coronada de flores y con la estrella Hespéride, lucero que se pone en España, guía de los navegantes que se dirigían a la costa, el mismo que había conducido a la reina a buen puerto después de una

[12] T. Zapata, «Atlas-Hércules. Metáfora del poder y gobierno de los Austrias», en R. Zafra y J. J. Azanza (eds.), *Emblemática trascendente*, Pamplona, Sociedad Española de Emblemática y Universidad, 2011, pp. 785-797.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

peligrosa travesía. Más arriba, un grupo de jóvenes portaban las Armas Reales con el Toisón, mientras que otros esparcían flores. A la Aurora la precedía la Noche, «desocupando de sus tinieblas el diáfano espacio y dorando los valles», y la seguía Apolo-Sol, alegoría del monarca, en su dorado y resplandeciente carro, «que en seguimiento de la Aurora venia iluminando las cumbres y dorando los valles». Los versos que la acompañaban, otro terceto, lo explicaban así:

> España que Aurora destierra las sombras
> vençe en poder; ylumina en ardores
> a todos los quatro Ymperios Mayores.

Sobre el medallón, otro de menor tamaño, en el que sobre fondo azul se leía esta inscripción: «*Regnum autem, et potestas et magnitudo regni quae est subter onme caelum, detur populo santorum altissimi. Dan. 1 v. 27*» [«Dándole el reino, el dominio y la majestad de todos los reinos de debajo del cielo al pueblo de los santos»]. Dos jóvenes con laureles en una mano y empuñando trompas con la otra, a modo de alegorías de la Fama, que sostenían la tarjeta, se encargarían de proclamar por el mundo el poder de la monarquía. Completaba la decoración de las portadas, además de variadas molduras y cornisas, dos caulículos sobre las pilastras que la sostenían, que servían de asiento a un león y un águila, coronados, con las insignias reales en sus garras, emblemas de ambas dinastías.

En una decoración o arquitectura efímera de tan alto contenido político y propagandístico, así como de máxima repercusión pública, como era la entrada de una nueva reina, no podían faltar las cuatro virtudes cardinales, emblemas de un reinado donde la defensa de la religión católica, guía de las políticas de los Austrias, alcanzaría su punto más elevado. Personificadas en estatuas de bulto redondo de 7 pies de altura sobre pedestales de 9 pies, con sus atributos, palmas de triunfo y banderas, destacaban en los costados de los dos grandes pilares de cada galería: Prudencia y Justicia en la portada principal; Fortaleza y Templanza en la posterior, mirando a la Platería, portando los símbolos que las identificaban, acompañadas de una cita latina y un terceto en castellano, en los que se explicaban cómo Carlos II, revestido de esos atributos, había conseguido el favor de María Ana y la unión de las dos Casas.

La Prudencia, que siguiendo a Cesare Ripa[13] sostendría un espejo en su mano, iba acompañada de esta cita: «*Prudentia reborauitur Domus. Prou. 24.*» [«Con la Prudencia se afirma la casa. Prov. 24, 3»]. El terceto era el siguiente:

---

[13] C. Ripa, *Iconología*, Roma, 1603.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

Viendo election tan dichosa
no ai sucesso en su Prudencia
que pueda ser contingencia.

La Justicia, con espada y balanza, con esta otra: «*Et erit iustitia cingulum lumborum eius, leo et ovis simul morabuntur. Isai., 18, B.*», no de Isaías, 18, sino formada por dos partes de Isaías, 11, 5 y 6, que traducidas dicen: «La Justicia será el cinturón de sus lomos. Y comerán juntos el becerro y el león». La letra lo explicaba así:

Ceñido de la Justicia
junta en amigable vnion
el cordero y el león.

La Fortaleza, que sostendría un freno, con esta otra cita: «*Dominus fortitudo pleuis sug. Psal. 27.» [«Es Yavé la fortaleza de su pueblo. Psal. 27, 8*»]. En castellano:

Fuerte sea el pecho regio
pues penden en su fineza
muchas de su fortaleza.

Por último, la Templanza, con el péndulo de un reló y la siguiente cita latina: «*Dolorem qui acciderat temperauit. Gen. 24.*», tomada parcialmente del versículo 67. [«La tomó por mujer y la amó, consolándola»].

No hubo en su pecho dolor
(sino es el de tu tardanza[14])
que desaire su templanza.

El dibujo de Francisco de Herrera, firmado en 1668[15] (fig. 4), que representa a Hércules sosteniendo el peso de un medallón con las efigies de Carlos y su madre Mariana de Austria, coronado por la Fama, con las personificaciones de la Justicia y la Fortaleza sentadas a sus pies, tal vez pudo servir de inspiración para la representación de Atlas. Según la mitología, el héroe, aconsejado por Prometeo, engañó a Atlas para

[14] Referida al largo y peligroso viaje desde Neoburgo a Coruña, sobre el que se crearon algunos jeroglíficos de la entrada T. Zapata, «Jeroglíficos alusivos al viaje de María Ana de Neoburgo a las costas españolas», en *Florilegio de Estudios de Emblemática*, A Coruña, Sociedad de Cultura Valle-Inclán, 2002, pp. 697-710.

[15] Viena, Galería Albertina, Inv. 13093.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados



Fig. 4. Francisco de Herrera, *Hércules sostiene la esfera celeste con los retratos de Carlos II y Mariana de Austria*, Viena, Galería Albertina

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

que fuera a coger las manzanas de oro del árbol custodiado por un terrible dragón, mientras él sostenía la bóveda celeste, como así hizo, episodio utilizado con frecuencia en estampas y decoraciones efímeras de los Austrias del siglo XVII para expresar, no un engaño, sino el apoyo que la monarquía —Atlas— recibía de Hércules —el monarca—, de quien descendían, reemplazado en ocasiones por el valido o primer ministro.[16]

La singularidad del Toisón en una decoración efímera es la que me ha permitido identificar el dibujo anónimo conservado en el Museo de los Uffizi de Florencia[17] (fig. 5), como la traza de Juan Cano de Arévalo, elegida por los mercaderes de sedas de la Puerta de Guadalajara para la decoración ofrecida a María Ana de Neoburgo el día de su entrada en la corte.[18] En el contrato, firmado el 4 de abril de 1690 con los representantes del gremio,[19] el pintor, que figura como «profesor del Arte de la pintura», se obligaba a realizar la arquitectura, pintura y escultura junto con José de Caldevilla y Félix de Jarquíes,[20] así como adornar la fachada donde tenía su tienda Ambrosio de Rojas, repartidor del gremio, según la planta dibujada igualmente por Cano, por un total de 19.000 reales de vellón, pagados, como era habitual, en varios plazos. La obra tenía que estar terminada el 15 de mayo, y los materiales que



Fig. 5. Juan Cano de Arévalo*, Diseño de la decoración efímera de la Puerta de Guadalajara para la entrada de María Ana de Neoburgo (1690)*, Florencia, Museo de los Uffizi

[16] ZAPATA, *op. cit.* (nota 12).

[17] Museo de los Uffizi, Inv. núm. 10539, E. SANTARELLI, *Catalogo dell raccolta di disegni autografi, antiche e moderni*, Florencia, 1870: 720, núm. 211, 209 x 492 mm., lápiz negro, tinta negra y aguadas de colores sobre papel verjurado blanco.

[18] ZAPATA, *op. cit.* (nota 4), fichas 12-13.

[19] AVM, Secretaría, 2-61-18.

[20] De Félix de Jarquíes lo único que se sabe es que en 1679 tasó las pinturas que quedaron a la muerte de Felipe Diriksen, archero y pintor del rey; véase M. AGULLÓ, *Noticias sobre pintores madrileño*s, Granada, Universidad de Granada, 1978, p. 61. Del segundo, no se tiene ninguna noticia.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

quedaran una vez terminados los festejos serían para el pintor. Si bien por las fechas dispondrían de menos de un mes para realizar la decoración, lo habitual era que los contratos se firmaron pasado algún tiempo desde el inicio de la obra.

Se trata de un dibujo excepcional, no solo por corresponder a una arquitectura efímera para la entrada de la segunda esposa de Carlos II, aún escasos, sino por tratarse del único dibujo localizado hasta la fecha de Juan Cano de Arévalo (1656-1696), discípulo de Francisco Camilo (1615-1673),[21] del que se tienen escasas noticias. Según la biografía que le dedicó Antonio Palomino,[22] trabajó con Juan Vicente de Ribera en decoraciones murales al temple de algunas iglesias de Alcalá de Henares, como en la capilla de las Santas Formas del Colegio de la Compañía de Jesús[23] y en Santa María la Mayor, destruida, y él solo, en la capilla de la Virgen del Rosario de la parroquia de Valdemoro, su lugar de nacimiento, que tampoco se conserva, donde sí guardan el único cuadro hasta ahora conocido del pintor, un *San Antonio de Padua y la Virgen*. Para esta entrada de María Ana, realizó también el adorno del gremio de los joyeros, según la traza realizada por el pintor, de acuerdo con la idea que previamente le habían proporcionado.[24] Como escribe el autor de *El Parnaso español*, su habilidad para pintar figuras de pequeño tamaño le llevó a especializarse en la decoración de abanicos, lo que le valió el título de pintor de la reina. El extraordinario jeroglífico sobre la vida y la muerte de María Luisa de Orleans, dibujado por el pintor y grabado por Gregorio Fosman[25] (fig. 6), incluido en la obra de Diego de Vera Tassis, su inventor, *Noticias historiales de la enfermedad y muerte de María Luisa de Orleans* (1690),[26] atestigua esa habilidad.

Cano de Arévalo dibujó a tinta y aguadas de colores el inicio de un tramo de arquitectura con cuatro arcadas de medio punto, separadas por fuertes machones adovelados, en los que se adosan pilastras de capiteles decorativos de orden compuesto, con estatuas femeninas de vaporosas túnicas azules y rosas que, en diferentes posiciones, sostienen cestillos de flores y frutos sobre sus cabezas. Una rica decoración corona la arquitectura, en la que se alternan: sobre las pilastras, tarjas con escudos reales sostenidos por un águila y un león, con cartelas coronadas, sostenidas por dos cupidillos coronados de laurel, destinadas a recibir emblemas o leyendas; sobre la clave de los arcos, decorativas tarjetas ovaladas rodeadas por una corona de

---

[21] J. A. Ceán Bermúdez, *Diccionario Histórico*, Madrid, 1800, p. 225.

[22] Palomino, *op. cit.* (nota 8), pp. 1071-1073.

[23] Firmada por Ribera en 1699. Véase N. Galindo, «El pintor madrileño Juan Vicente Ribera (h. 1668-1736)», *Boletín del Museo del Prado*, 33 (1994), pp. 29-52.

[24] AVM, Secretaría, 2-63-18. Zapata, *op. cit.* (nota 4), ficha 11.

[25] Biblioteca Nacional de España (BNE), ER/3963.

[26] Entre las pp. 22 y 23.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados



Fig. 6. Gregorio Fosman, *Jeroglífico de la vida y muerte de María Luisa de Orleans (1689)*, Madrid, Biblioteca Nacional de España

laurel, donde se escribirían los textos explicativos de los emblemas o jeroglíficos. Desplegado a lo largo de la cornisa, el grueso y dorado collar del Toisón de Oro enlaza los diferentes ornatos.

Sobre este primer diseño se efectuaron algunos cambios, el principal, consistió en añadir las esculturas sedentes de los príncipes y princesas de la Casa de Austria y Baviera, sentados sobre el collar del Toisón, como he indicado, idea que, sin duda,

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

la tuvo que proporcionar la obra de Luis de Salazar y Castro, *Reflexión histórica sobre los matrimonios de las Casas de Austria y Baviera*, publicada en 1689, en la que se relacionan los nombres de estos príncipes y princesas, prácticamente con los mismos textos que los acompañaban en la decoración. El autor incluye además un capítulo dedicado a los ascendentes de María Ana y otro, a las princesas de Baviera dotadas de fecundidad. Salazar dedicó la obra a Carlos II, quien incluso pudo proponerlo, pues no hay que olvidar que el monarca ocupaba el vértice de la pirámide formada en las entradas reales por los encargados de cada área, en contacto directo con el responsable del programa iconográfico, en esta ocasión, Juan de Layseca y Alvarado, conde de Oropesa, del Consejo Real y del de Castilla, nombrado superintendente de las fiestas, «teniendo a su lado oras personas peritas a quien consultar sus ideas».[27]

En cuanto a los treinta jeroglíficos, que repartidos entre las dos galerías completaban el contenido simbólico de la decoración, además de referirse al origen de la orden borgoñona y el importante papel desempeñado a lo largo de la historia, exaltaban la Casa de Austria y la de Baviera, y expresaban contenidos inherentes a las entradas de las nuevas reinas: el amor entre los esposos, el pronto nacimiento de un heredero, la paz y estabilidad de la monarquía, cualidades de la nueva soberana, junto a otros específicos de esta entrada, como la fortaleza demostrada por María Ana durante su peligrosa travesía desde las costas inglesas hasta las gallegas; la ayuda de la constelación de Argo; la protección del dios Portuno, salvaguardia de los navegantes; el protagonismo de la vigilante Torre de Hércules o su promesa de peregrinar a Santiago de Compostela, si llegaban con vida a las costas españolas, como así hizo.[28] De ellos me referiré únicamente a los cuatro con los que comenzaban y terminaban las dos galerías de arcos, cuyo contenido, como no podía ser de otra forma, versaba sobre el origen de la Orden del Toisón.

La nueva orden fue creada en Brujas por el conde de Flandes y duque de Borgoña, Felipe III el Bueno, coincidiendo con su matrimonio con la infanta doña Isabel de Avis, hija de Juan I de Portugal, celebrado en Brujas el 10 de enero de 1430.[29] Su éxito se debió en buena parte a la elección del vellocino de oro de la Cólquida como símbolo; es decir, la piel del carnero dorado —toisón en borgoñón—, sacrificado a

---

[27] F. Bremundán, *Bosquejo de la trivnfante entrada que en esta su catolica Corte executo a veinte dos de Mayo del presente año de 1690, Doña Maria-Ana Princesa Palatina del Rhin*, Madrid, s.l., s.a.

[28] Zapata, *op. cit*. (nota 14), pp. 697-710.

[29] Sobre la historia de la Orden, véanse A. Ceballos-Escalera y Gila, *La Insigne Orden del Toisón de Oro*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1996, y *La insigne orden del Toisón de Oro*, Madrid, Fundación Carlos III, 2000; y V. Mínguez, «El Toisón de Oro: Insignia heráldica y emblemática de la monarquía española», en R. Zafra y J. J. Azanza (eds.), *Emblemática trascendente*, Pamplona, Sociedad Española de Emblemática y Universidad de Navarra, 2011, pp. 11-37.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

Zeus y suspendida de un árbol guardado por un dragón, que Jasón tuvo que conquistar a instancias de su tío Pélias para recuperar el reino que este había usurpado a su padre. La leyenda, junto a la riqueza de los borgoñones, contribuyó al éxito de la Orden, que superó a las demás órdenes de nueva creación.

La adopción de este mito la explican los estudiosos por la familiaridad del duque con la leyenda troyana, representada en una serie de tapices heredados de su abuelo Felipe I el Atrevido, y porque la *Historie de Troyes* era una de sus lecturas preferidas. Por otra parte, los peligros de Jasón y sus compañeros, los Argonautas, cincuenta héroes embarcados en la nave Argo —de la que tomaron el nombre— para recuperar la Cólquida, representaban bien el propósito del duque de encabezar una expedición militar para recuperar los Santos Lugares: los Argonautas personificaban los primeros caballeros del Toisón; el preciado *vellocino*, Jerusalén, y el dragón que lo custodiaba, las llamaradas de su divisa personal, formada por eslabones, pedernales y llamas, con el lema: «*Ante ferit quam flama micet*» [«Golpea antes de que surja la llama»].[30]

La historia de Jasón fue elegida para el primer jeroglífico de la arquería de la derecha, en cuya «*pictura*» (o cuerpo) se representaba al héroe que, «triunfante de las feroces guardas del dorado vellocino»,[31] alcanzaba el preciado trofeo del *árbol* del que pendía.[32] La letra o poesía, un terceto, escrita en la tarjeta que lo acompañaba era la siguiente:

> La docta Mitologia
> le da origen al Toyson
> en la Historia de Jason.

Lucas Antonio de Bedmar y Baldivia, mayordomo mayor de Carlos II y miembro del Consejo de Castilla e impresor del rey, escribió una *relación* extensa titulada *La Real entrada en esta Corte, y Magnifico Triunfo de la Reyna nuestra señora Doña Mariana Sophia de Babiera, y Neoburgo*, que el día de la entrada se vendía en la Imprenta del Reino, en la calle del Carmen, enfrente de las gradas de la iglesia, en la que describe este primer jeroglífico como la historia de Jasón «significada en dos arboles, puestos en vn vergel ameno»,[33] uno con las manzanas de oro y otro con la piel del vellocino de oro colgado de un árbol, en forma de Toisón.

---

[30] Ceballos-Escalera, *op. cit.* (nota 29), pp. 65-66.

[31] AVM, Secretaría, 2-64-3, fol. 1v.

[32] El documento omite el lema latino que debía acompañarlo.

[33] L. A. Bedmar y Baldivia, *La Real entrada en esta Corte, y Magnifico Triunfo de la Reyna nuestra señora Doña Mariana Sophia de Babiera, y Neoburgo*, Madrid, Imprenta Real [1690], p. 50. En la relación, además de omitir los lemas, se advierten cambios en la posición de los jeroglíficos y algunos errores respecto al manuscrito.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

Si tenemos en cuenta la difusión que tuvo esta relación, al situar en el cuerpo del jeroglífico el árbol con el vellocino —probablemente en el Jardín de las Hespérides en vez del jardín de la Cólquida—, al lado del árbol de las manzanas de oro, rescatadas por Hércules en uno de sus célebres trabajos, nos encontraríamos ante la primera equiparación de Hércules con Jasón; es decir, ante el paso previo a la sustitución de un héroe por otro, que culminaría en la decoración del techo del gran salón del Casón del Buen Retiro, en cuyos muros se representaron los doce. Si bien el héroe había forma parte de la expedición de los Argonautas, nada cuentan las fuentes sobre su participación en la hazaña final.

Del mismo modo que Felipe el Bueno cristianizó la orden sustituyendo a Jasón por Gedeón, Carlos II, en lo que debemos considerar su testamento artístico, retrocediendo seguramente a su origen, sustituyó a Jasón por su admirado héroe, Hércules —el antepasado mítico de la dinastía desde Carlos V, quien, como heredero del ducado de Borgoña, incorporó la Orden a la Casa de Austria—, más cercano a su familia que el héroe griego, personaje casi desconocido como evidencia el hecho de que no se conozca ninguna pintura relacionada con este episodio bíblico a lo largo de los siglos XVI y XVII.[34]

La leyenda de Hércules, fuerte pero virtuoso, capaz de acometer las más arriesgadas hazañas en nombre de la fe y de la iglesia católica, se eligió para dos de las decoraciones más emblemáticas llevadas a cabo durante su reinado, la del Salón Real de la Casa de la Panadería, en la plaza Mayor de Madrid, en 1674, donde además se representó la cadena del Toisón entrelazada con las cuatro virtudes representadas en el techo,[35] y la arquitectura efímera levantada alrededor de la fuente de la plaza de San Salvador o de la Villa, para la entrada de María Luisa de Orléans en la corte en 1680[36] —esta última elegida por el concejo, «por la veneración del monarca al valor del mundo de Hércules». Parece coherente que en la decoración del gran salón del restaurado Casón del Buen Retiro, encargada por Carlos II a Lucas Jordán en 1692 con un programa de exaltación de la monarquía de los Austrias, a modo de apoteosis de su reinado —del que ya intuiría que sería el último representante—, al mostrar el origen de la Orden del Toisón se represente a Felipe el Bueno recibiendo el vellocino

[34] R. López Torrijos, *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1985, pp. 166-167.

[35] Sobre esta decoración, véanse López Torrijos, *op. cit.* (nota 34), pp. 146-148; T. Zapata, «Los Trabajos de Hércules, ejemplos de virtudes cristianas: la decoración del Salón Real de la Casa de la Panadería de Madrid», en A. Martínez Pereira, I. Osuna y V. Infantes (eds.), *Palabras, símbolos y emblemas*, Madrid, Sociedad Española de Emblemática, 2013, pp. 513-525.

[36] Zapata, *op. cit.* (nota 9), pp. 161-172.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados



Fig. 7. Luca Giordano, *Hércules entrega el vellocino de oro a Felipe el Bueno*, Madrid, Casón del Buen Retiro

de oro, que se dispone a colgar de una gran cadena, no de manos de Jasón, sino de Hércules, vencedor del monstruoso dragón[37] (fig. 7).

[37] Sobre esta decoración véase R. López Torrijos, *Lucas Jordán en el Casón del Buen Retiro. La alegoría del Toisón de Oro*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1985.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

La historia de Jasón no encajaba bien con la finalidad de la orden, destinada precisamente a defender la cristiandad, por lo que Jean Germain, obispo de Nevers, primer canciller de la Orden, en el primer capítulo, planteó algunos inconvenientes morales y, «prefiriendo el Espíritu Santo a Ovidio, la Sagrada Escritura a la Metamorfosis y la verdad a la fábula»,[38] propuso la sustitución del mítico Jasón por el héroe bíblico Gedeón; es decir, del vellocino de oro por la piel del cordero, que sirvió para convencer al incrédulo juez israelita de que él era el elegido por Yahvé para liberar a su pueblo de los madianitas.

En el correspondiente jeroglífico de la galería de la izquierda se representó la versión cristiana del origen del Toisón, con la imagen de Gedeón de rodillas y el vellocino a su lado cubierto de rocío, acompañado del siguiente epigrama: «*Signum quaerens in velere. Jue. 6, 39*». El tercero en castellano escrito debajo decía:

La Historia Sagrada trae
el Austriaco Toyson
de la piel de Jedeon.

El *Libro de los Jueces* narra el milagro del vellocino extendido por la noche en la tierra que, a petición de Gedeón, apareció por la mañana mojado por el rocío, mientras el resto del terreno permanecía seco. Gedeón apretó el vellocino y obtuvo tanto rocío como para llenar una copa entera. No contento con esta prueba, el héroe pidió a Yahvé que al día siguiente la piel apareciera seca, mientras que el rocío cubriera la tierra de alrededor, como así sucedió. La cita bíblica que acompañaba al jeroglífico se refiere precisamente a esta tercera parte del relato: «Quisiera hacer otra prueba con el vellón».

En cuanto a la historia del juez bíblico, desde el siglo XI se conocen representaciones del milagro del vellocino, en las que su iconografía más aceptada es la de un caballero con casco y cota de malla, de pie o de rodillas ante el vellocino extendido sobre el suelo, en uno de los tres momentos que recoge el pasaje bíblico. La escena representada por el pintor manierista holandés Martin van Heemskerck (1498-1574) en la puerta de un tríptico (fig. 8), parece referirse al último momento.

El vellocino de Gedeón, símbolo de la fecundación de la Virgen a finales de la Edad Media, sustituyó con gran éxito al del héroe pagano, aunque este nunca fue olvidado. En España, defensora a ultranza de la fe católica, los escritores se inclinaron por el origen cristiano de la Orden sobre el pagano, como Juan Bravo en su obra *El vellocino dorado y la historia de la Orden del Tuson*, publicado en 1546. Diego Saavedra

[38] Ceballos-Escalera, *op. cit.* (nota 29), p. 66.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados



Fig. 8. Maarten van Heemskerck, *Gedeón da gracias a Yahvé por el milagro del vellón*, Estrasburgo, Museo de Bellas Artes

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

Fajardo, uno de los escritores españoles más universales, en su obra *Empresas Políticas*, 1640, en la número 39, «*Omnibvs*» [«Para todos»] (fig. 9), compuesta por un ara o altar y el Toisón, ahonda en la interpretación religiosa al explicar «que introdujo Felipe el Bueno, no como insinia, como muchos piensan, del fabuloso vellocino de Colcos, sino de aquella piel de Gedeón o vellón de Gedeón, recogido en él por señal de vitoria, el rocio del cielo, cuando se mostraba seca la tierra».[39] Para Saavedra, el vellón significaba mansedumbre y benignidad, virtudes que debían adornar a los reyes de la Casa de Austria. Nicolás de Iglesia, monje del monasterio de Miraflores (Burgos), autor de una obra titulada *Flores de Miraflores, hieroglíficos sagrados, verdades figuradas, sombras verdaderas del misterio de la Inmaculada Concepción de la Virgen,* publicada en Burgos en 1659, dedicó uno de los jeroglíficos, el XLVIII, a Gedeón con el lema «*Vellus Gedionis*» (fig. 10). En el cuerpo, de dibujo un tanto tosco, se representa al héroe de pie, en medio del campo, sosteniendo una lanza de la que pende el vellón, a modo de estandarte, en señal de victoria. Debajo, la siguiente letra:

> Porque es señal de victoria
> se vistió el Verbo Diuino
> deste blanco vellocino.

Con este jeroglífico, el autor retoma el simbolismo medieval de la fecundación de la Virgen, sobre la que descendió el rocío del cielo, equiparándola con el vellocino. «Porque la Virgen sagrada, es el vellocino con que se cubrió el cordero celestial», escribe.[40]

Un claro ejemplo de la pervivencia de ambas leyendas en época posterior, lo encontramos en el cuadro del pintor Antonio González Velázquez, de principios del siglo XVIII, *Alegoría de la Orden del Toisón de Oro*[41] (fig. 11), en el que los dos héroes, Jasón y Gedeón, ofrecen sus trofeos, vellocino de oro y vellón, respectivamente, al duque Felipe el Bueno. Este, revestido del hábito de soberano de la orden, de pie sobre un pedestal a la manera de un emperador romano, dirige su cabeza hacia Jasón, para expresar su preferencia por el héroe pagano sobre el bíblico, acorde con el inicio de un retorno a la antigüedad clásica en la pintura del nuevo siglo, al igual que la presencia de las ruinas.

En los dos últimos jeroglíficos que cerraban las arquerías de esta decoración de la *Puerta de Guadalajara*, el protagonista era el cuerpo desollado del mítico carnero,

---

[39] Ed. de S. López Pozas, Madrid, Ediciones Cátedra, 1999, p. 493.
[40] Fol. 164 v.
[41] Madrid, Museo Cerralbo, inv. 04620.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados



Fig. 9. «*Omnibvs*», en Diego de Saavedra Fajardo, *Empresas políticas*, Múnich, 1640 (ed. de Sagrario López Poza, Madrid, 1999)

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

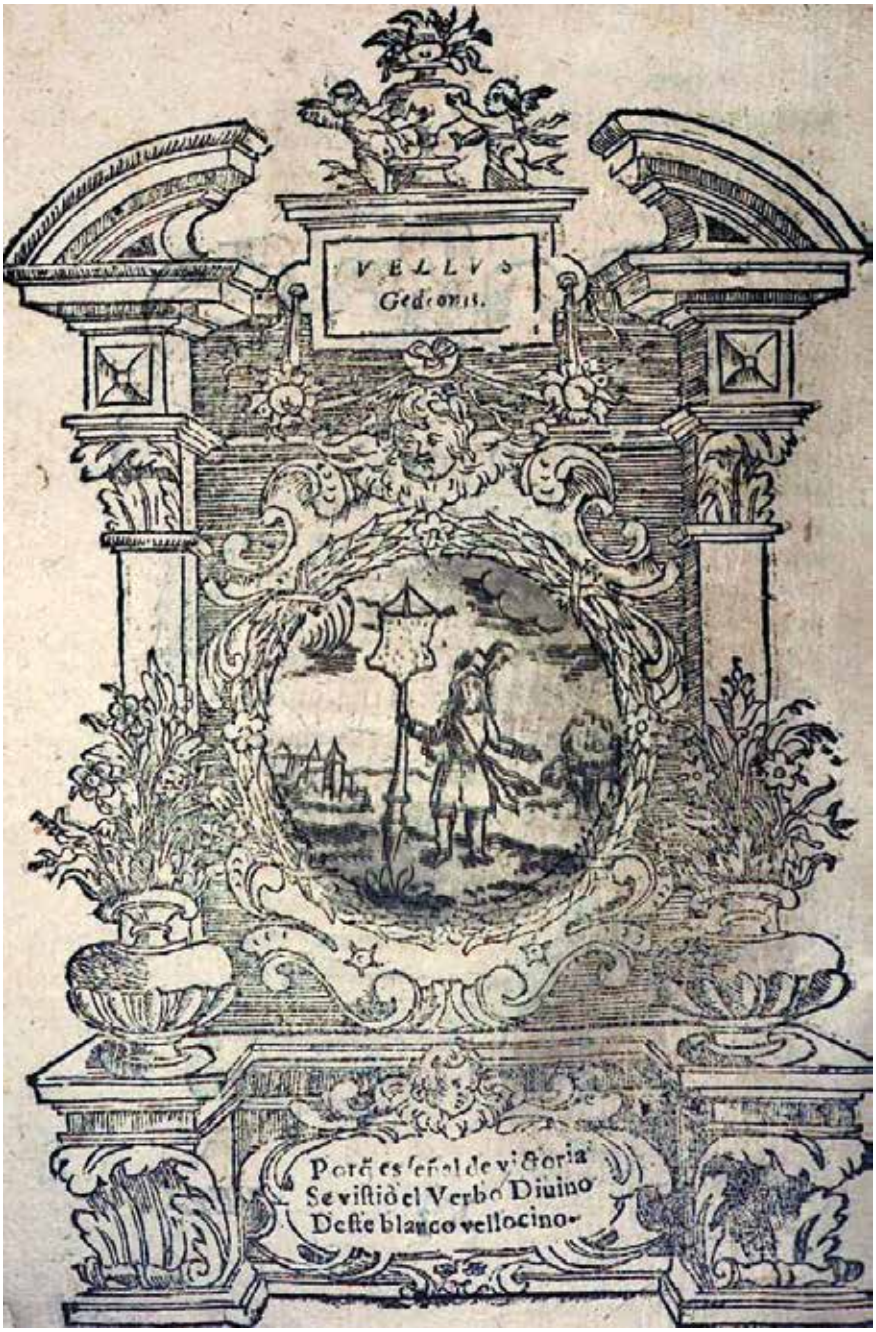


Fig. 10. «*Vellus Gedeoni*», en Nicolás de Iglesias, *Flores de Miraflores,* Burgos, 1659

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados



Fig. 11. Antonio González Velázquez, *Alegoría de la Orden del Toisón de Oro*, Madrid, Museo Cerralbo

en esta ocasión catasterizado, es decir, transformado en la constelación del Carnero, Aries, que al carecer de su refulgente envoltura es una constelación de poco brillo.[42]

Según la mitología, el carnero alado y de piel de oro, enviado por Zeus para salvar a los hijos de Hefele, Hele y Frixo, de ser sacrificados por su padre a instancias de su segunda mujer, logró que Frixo —su hermana cayó al mar— llegase a la Cólquida. El carnero fue inmolado al padre de todos los dioses por el héroe, y después de desollarlo para dejar a Eetes, rey de la Cólquida, su vellón de oro, partió al cielo donde fue catasterizado. Eetes colgó el vellón en un bosque consagrado a Ares, custodiado por un enorme dragón. La conquista del rico vellocino motivaría más tarde la célebre expedición de los Argonautas, a la que me he referido anteriormente, que lo conducirían a Grecia.

El jeroglífico del tramo de la derecha, lo formaban un reloj de sol, cuyas horas se indicaban con los doce signos del zodiaco, y Apolo colocando la manecilla índice en el signo de Aries. El lema era: «*Haec dies quam feçit Dominus*» [«Este día señalado que hizo el Seño»]. En la tarjeta se leía el siguiente terceto:

---

[42] A. Ruiz de Elvira, *Mitología Clásica*, Madrid, Editorial Gredos, 1988, p. 478.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

Apolo al Relox del tiempo
repetir eterno fia
el Circulo de este Día.

Para el escritor hispano latino Caio Julio Higinio, en su *Poeticon Astronomicon*,[43] consta de 18 estrellas. El astrólogo sevillano Jerónimo de Chaves, en su célebre y difundida obra *Cronografía de los tiempos* (Sevilla, 1588),[44] para quien está formada únicamente de 13 estrellas (fig. 12), la describe como un signo del zodiaco que infunde calor y sequedad templadamente, lo que provoca un principio de movimiento natural a cualquier individuo de cualquier especie para que, apareándose, se engendre y multiplique. Este principio generador determina que los astrónomos comiencen a contar los signos a partir de este.

La iconografía de Apolo como dios solar, más difundida durante el siglo XVII, era la de un joven imberbe, desnudo o con una clámide, coronado por rayos solares, que recorre el espacio celeste durante un año, montado en su carro dorado tirado por cuatro caballos blancos (fig. 13). Como dios que rige el curso del tiempo, en este jeroglífico se representaba en el momento de colocar la aguja del reloj zodiacal —la rueda de la vida— en el signo de Aries, símbolo de fuerza creadora, de la constelación del Carnero, para referirse, como parece desprenderse de la estrofa y de la cita latina tomada de la primera parte del Salmo 117, 24, tanto al milagro del vellocino protagonizado por Gedeón, como al matrimonio de Carlos y María Ana, vínculo simbolizado en el Toisón, del que se esperaba el ansiado heredero.

En el correspondiente jeroglífico de la galería de la izquierda, el protagonista volvía a ser el signo de Aries, que la Primavera, bajo el aspecto de una hermosa ninfa coronada de rosas y esparciendo flores, sostenía en su mano derecha, colgado de una cadena de «*fusils*», sobre el que incidían los «rayos del sol». En la tarjeta se leía:[45]

No en vano en la Primauera
Apolo el rico Bellon
dora, al Aries del Toysson.

El signo de Aries es el primero de la rueda del zodiaco, por donde el Sol inicia su carrera, así como el comienzo de cualquier proceso o creación: «Cuando el Sol está en ese signo la tierra produce y los vegetales y plantas se recrean», escribe Chaves.[46]

---

[43] Ed. de Colonia, 1534, s.n.
[44] J. DE CHAVES, *Chronographia o Repertorio de tiempos*, Sevilla, 1588.
[45] El manuscrito omite el lema.
[46] CHAVES, *op. cit.* (nota 44), fol. LXXVIIJ.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados



Fig. 12. *Signo de Aries*, en Hieronymo de Chaves, en *Chronographia o Repertorio de tiempos*, Sevilla, 1588

Esa propiedad reproductora es la que ha querido destacar el autor de este último jeroglífico, con la personificación de la Primavera, estación regida por el signo de Aries, cuando la vida surge de la tierra, que sostenía el carnero del Toisón, símbolo en esta ocasión de María Ana, cuya entrada tenía lugar precisamente el 22 de mayo, a quien Apolo, rico vellón, alegoría de Carlos II, bañaba con sus rayos, interprétese, fecundaba.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados



Fig. 13. *Empresa de Felipe II*, en Ieronimo Ruscelli, *Le Imprese Illvstri, con expositioni et discorsi*, Venetia, 1572

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

Mediante esta alegoría tan sutil y clara a la vez —al menos para una parte de los espectadores de la época—, se expresaba, como en el anterior, uno de los anhelos más reiterados en el programa simbólico de la gran ceremonia: la apremiante llegada de un heredero. Con este deseo, más bien imperativo de la corte y de sus súbditos, que como es sabido no llegó a cumplirse, se ponía fin a los jeroglíficos.

Como colofón de ambas galerías, impostadas en las jambas de los dos últimos arcos, las estatuas de Alemania y de España, de 7 pies de alto sobre pedestales de 9 pies, coronadas y con palmas y banderas en las manos, despedían a María Ana con estos versos:

Alemania:

Del Austria como del Austro
en la Aurora que la baña
vino el Remedio de España.

España:

Nunca mas triunphante España
que quando vne un eslauon
al Aguila y al Leon.

La estampa alegórica de los desposorios de Carlos II y María Ana de Neoburgo, del grabador holandés Jacobus Harrewyn (1666-1732) (fig. 14), incluida en la obra de François-Didier de Sevin, *Ephitalamium Charitatis Caroli II*, publicado en Amberes en 1700,[47] compuesto en ocasión de su matrimonio, pudiera haberse inspirado en la decoración objeto de este trabajo.

La escena está presidida por la aparición celestial de la cadena con el Toisón, sostenida por dos manos que surgen de entre las nubes, protegido por el triángulo divino, la Santísima Trinidad, en el que está inscrita la estrella de cinco puntas, símbolo de las cinco heridas de Cristo en la Crucifixión,[48] con la palabra *Charitas,* cuyos rayos iluminan a María Ana y Carlos.[49] La pareja real, de pie sobre una tarima, con lujosos atuendos en los que se combina lo español con lo francés, se representa delante de dos columnas, símbolos de fortaleza, entorchadas con una guirnalda de flores, con los escudos de armas de Austria y Baviera, en la ceremonia de la *dextrarum iunctio*;[50] es decir, en la unión de las manos derechas de dos partes, en señal de fide-

[47] BNE, ER/2875. Zapata, *op. cit,* (nota 4), p. 12, fig. 271; *Los Austrias. Grabados de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1993, núm. 338, p. 325.

[48] J. A. Pérez Rioja, *Diccionario de Símbolos y Mitos*, Madrid, Tecnos, 1984.

[49] Por la posición de los protagonistas, parece que se trata de un homenaje a María Ana.

[50] V. Mínguez, «Matrimonio y emblemática. El rito de la *Dextrarum Iunctio* y la representación de los enlaces nupciales en la Casa de Austria» en *Emblemática y Religión en la Península Ibérica*, Madrid, 2010, pp. 227-258.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

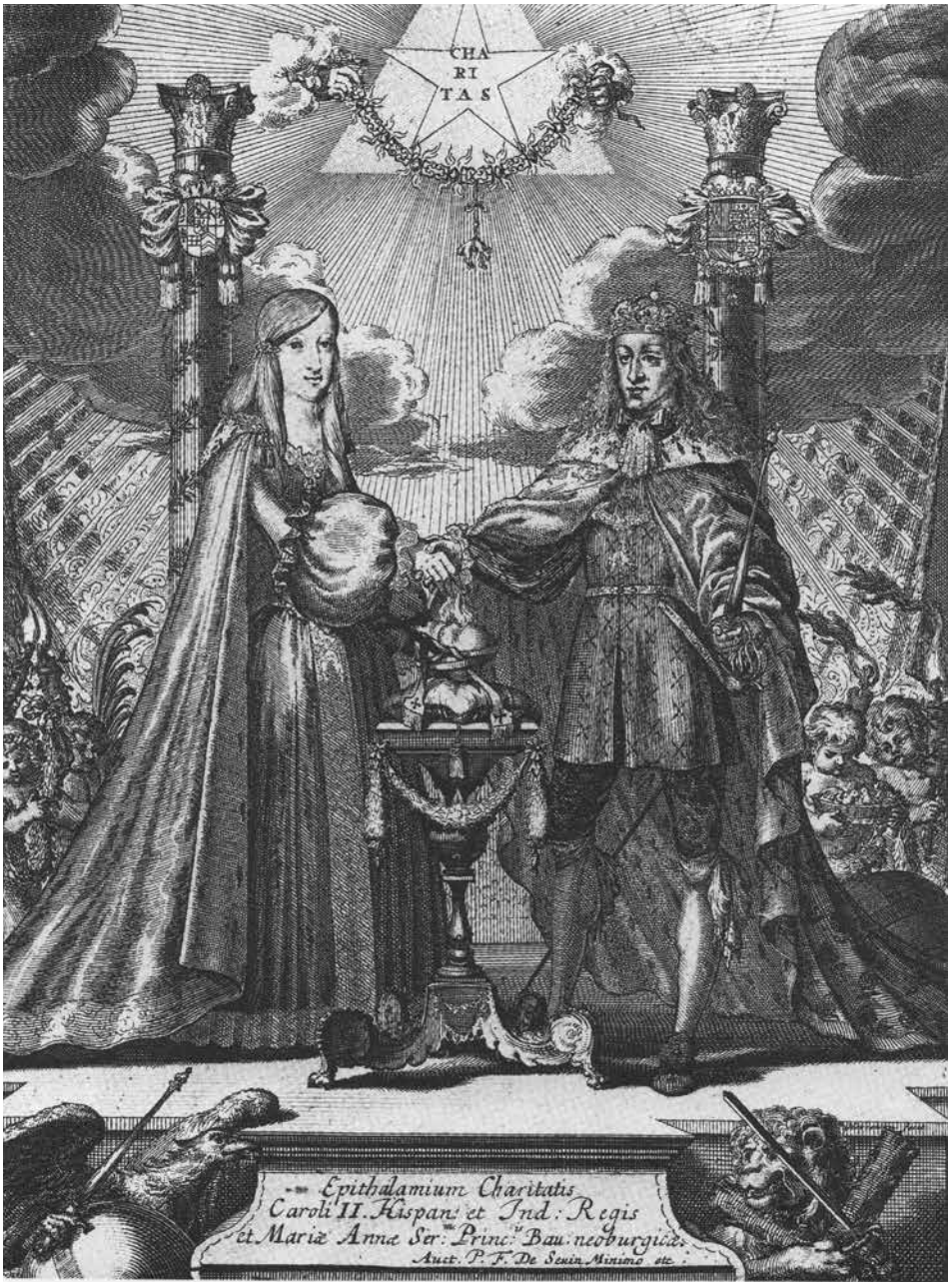


Fig. 14. Jacobus Harrewyn, *Alegoría de la unión de María Ana de Neoburgo y Carlos II*, Madrid, Biblioteca Nacional de España

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

lidad, lealtad o compromiso con el que se sellaba un pacto, rito muy popular en el arte romano. Sobre un velador, a modo de altar, se apoya un almohadón con dos corazones inflamados unidos por una cruz y una estola, símbolos del amor divino y del matrimonio, al que quizás alude también la guirnalda colgada en forma de yugo, símbolo del sacrificio y fidelidad, presente en la iconografía de la entrada de la primera esposa de Carlos II.[51] A ambos lados, varios niños sostienen otros atributos, como las antorchas de Himeneo, dios protector del matrimonio, guirnaldas de flores, palmas de triunfo y un cestillo con crías de paloma, que expresan purificación, amor, felicidad y fecundidad. Por último, el león, que abraza la espada y la cruz de San Andrés —símbolo de la orden—, y el águila, con cetro y esfera celeste, emblemas de España y Baviera, como he indicado, flanquean el título del epitalamio escrito debajo.

A su autor, quien con anterioridad había realizado una serie de estampas en torno al primer matrimonio del monarca[52] y, después, otras más sobre acontecimientos de los años finales de su reinado,[53] le debemos las más bellas estampas alegóricas del último representante de los Austrias.

A la riqueza visual y de contenido desplegada en esta decoración, en la que participaron desde escritores a carpinteros, pasteros y obreros, pasando por ensambladores, pintores y escultores, debemos añadir el colorido de la arquitectura, que imitaba mármoles y jaspes de diferentes colores; el brillo de los metales, como el bronce dorado imitado en la estatua de Atlante, o el oro en la cadena del Toisón y otros elementos decorativos, como leones, amorcillos, guirnaldas; las variadas y exóticas tonalidades de los atuendos que lucían los cuatro imperios de la Antigüedad, junto a los de las Virtudes Cardinales, pintadas de los colores que las identificaban —blanco, oro, leonado y rojo—; los jeroglíficos con marcos dorados y sus símbolos y alegorías pintados al temple, así como las banderas y banderolas de tafetanes nacarados, colgadas de los arcos ondeando al viento, y las cornucopias azules para los hachones que lo iluminarían el día de la entrada, cuando la tarde hubiera caído.[54]

La decoración, a la que los testimonios de la época dedicaron grandes elogios, fue comprada al Ayuntamiento, una vez terminadas las fiestas de homenaje a la nueva reina, por los duques de Osuna para el coliseo de su palacio,[55] en el que, imaginémonos, se representaría la obra de Lope de Vega, *El vellocino de oro*.

---

[51] Zapata, *op. cit.* (nota 9), p. 175, fig. 1.

[52] *Ibidem*.

[53] *Los Austrias*, *op. cit.* (nota 47), núms. 326 y 368. AVM, Secretaría, 2-64-7.

[54] Las entradas comenzaban a las 3 de la tarde y, cuando la reina llegaba a este tramo, por lo general había anochecido, por lo que a partir de ahí se preveían luminarias.

[55] El duque, don Gaspar Téllez de Girón, poseía la Orden del Toisón.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

LA MONARQUÍA Y EL PATRÓN DE LAS ESPAÑAS: IMÁGENES DEL PATROCINIO REGIO Y LA OFRENDA REAL AL APÓSTOL SANTIAGO

Miguel Taín Guzmán
Brandenburgische Technische Universität Cottbus-Senftenberg
y Universidade de Santiago de Compostela

Hacia 1657 o 1658, Pedro de la Torre, famoso arquitecto de retablos con taller abierto en la corte, en que firma como *Arquitecto de su Majestad Felipe IV*, muy conocido por sus retablos para las iglesias de Madrid y santuarios de toda España, diseña para la capilla mayor de la Catedral de Santiago de Compostela el grupo escultórico de Santiago Peregrino sobre un altar, recibiendo el homenaje de cuatro reyes que se habían distinguido como defensores del apóstol y «vienhechores de esta Santa Iglesia» como se les llama en la documentación[1] (figs. 1 y 2). Su factura corresponde a Pedro del Valle, un escultor menor originario de Villafranca del Bierzo, que firma el contrato para su talla con el cabildo catedralicio el 8 de noviembre de 1667.[2] En él se dice exactamente que deberá tallar «la ymaxen del santto apóstol y los quatro reies que la tienen, con su sitial y almoadas y corona, según está en la traça de Pedro de la Torre».

---

[1] Consta el pago de 1.000 reales a este artista por una traza para el baldaquino que es de suponer incluiría nuestras esculturas; Archivo de la Catedral de Santiago (ACS), Índice General (IG) 534, *Libro 2º de Fábrica*, data de 1658, fol. 55v.

[2] ACS, IG 713, Varia, doc. 19; el contrato figura publicado en J. Carro García, «Del Románico al Barroco: Vega Verdugo y la capilla mayor de la Catedral de Santiago», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 17 (1962), pp. 241-242, y en J. Mª. Álvarez Cervela, *Los contratos de obra artística en la catedral de Santiago durante el siglo XVII*, tesis doctoral, Universidad de Santiago de Compostela, 1968, pp. 74-76. Las tallas fueron pagadas a su autor dos años más tarde (ACS, IG 534, *Libro 2º de Fábrica,* data de 1669, fol. 223r-v). En el *Libro 2º de Fábrica* consta el pago al pintor Pedro de Mas por la policromía y encarnaciones de las esculturas (ACS, IG 534, *Libro 2º de Fábrica*, data de 1671, fol. 246v y data de 1672, fol. 252v).

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados



Fig. 1. Aparato barroco de la capilla mayor de la catedral de Santiago de Compostela

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados



Fig. 2. Pedro del Valle, grupo escultórico del apóstol Santiago y los cuatro reyes

El *Libro Segundo de Fábrica* identifica estos cuatro reyes como Alfonso II, Ramiro I, Fernando V (más conocido como *Fernando el Católico*) y Felipe IV.[3] También de acuerdo con dicho libro, su presencia se justifica por los siguientes méritos: la de Alfonso II por ser el primer rey que peregrina al sepulcro apostólico en la tercera década del siglo IX, así como por construir la primera iglesia de Santiago y establecer el *locus sanctus jacobi* origen de la actual ciudad de Compostela (el documento solo dice «que la hiço», en referencia a la construcción del templo jacobeo). La de Ramiro I, porque instaura el Voto a Santiago, principal fuente de ingresos de la mesa capitular (el documento declara «que conçedió el Votto a esta Santa Yglessia»). La de Fernando V, por ser el conquistador, con su esposa Isabel, del reino nazarí de Granada y porque establece el Voto de Granada (el documento explica «que ganó a

[3] ACS, IG, 534, *Libro 2º de Fábrica*, data de 1669, fol. 223r; documento publicado en P. Pérez Costanti, *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*, Santiago, 1930, p. 536, y en S. Vicente López, *Vega y Verdugo*, *Peña de Toro y la introducción del barroco en Compostela*, Santiago, 2012, pp. 332-333.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

Granada y le conçedió los Votos que llaman Viejos de Granada»). Y, por fin, la de Felipe IV, fallecido en septiembre de 1665, es decir dos años antes de la firma del contrato del grupo escultórico, porque financia la construcción de toda la escenografía de la capilla mayor donde se instalan dichas esculturas que ahora se analizan (el documento expone que «...dio y conçedió 1.000 escudos de oro en oro de juro y renta en cada un año para la Fábrica; y 40.000 ducados de vellón por una bes sobre las encomiendas de Santiagos»). En efecto, unos años antes, el 9 de junio de 1643, este monarca había establecido la donación real anual de 1.000 escudos de oro por los reinos de Castilla cada 25 de julio, día del apóstol, el *Tutor de las Españas*[4] (como se llamaba entonces al imperio) por los favores dados a él y a sus antecesores en el gobierno de sus reinos.[5] Su presentación en nombre del rey correspondía al alcalde mayor más antiguo de la Real Audiencia de Galicia (el oidor más antiguo). El dinero procedía del rendimiento de las rentas de millones del Reino de Galicia, no de las arcas reales. En la real cédula se declaran los motivos de la oferta, pues indica que «por quanto son notorios los beneficios y favores tan continuados que los Señores Reyes, mis progenitores, e yo y estos mis reynos, hemos recibido y cada día recibimos mediante el auxilio del glorioso apóstol señor Santiago, como patrón de ellos, y los que me promete la confianza con que lo espero por su intercesión, me obligan a mostrarlo con algún reconocimiento dedicado a su mayor culto y veneración». Esta referencia a sus antecesores reales justificaría la presencia de los más significativos en la historia de la iglesia compostelana en el conjunto escultórico catedralicio. En todo caso, la suya se apoya en el mérito de su compensación al agravio infringido al

---

[4] Sobre el origen y desarrollo de su patronato en la Edad Media véase K. Herbers, *Política y veneración de santos en la Península Ibérica. Desarrollo del* «*Santiago Político*», Pontevedra, 1999, Sobre las vinculaciones de la monarquía y el apóstol en la Edad Moderna véase V. Nieto Alcaide (com.), *Santiago y la Monarquía de España (1504-1788)*, Santiago, 2004.

[5] El texto de la real cédula figura publicado en P. Pérez Costanti, «Fiestas Compostelanas de 1643. La Ofrenda Nacional al Patrono de España», en *Notas Viejas Galicianas*, vol. 3, Vigo, 1926, pp. 157-158; sobre la primera ofrenda véase pp. 153-161. Sobre la historia de la ofrenda véase ACS, Ofrendas Nacionales al Santo Apóstol, IG 359 e IG 360. También J. Mª. Zepedano y Carnero, *Historia y descripción arqueológica de la Basílica Compostelana*, Santiago, 1999 (1ª ed. 1870), pp. 131-134; B. Barreriro (dir.), «La Oferta de mil escudos hecha anualmente al Apóstol Santiago por los Reinos de León y Castilla», *Galicia Diplomática*, 2, 3 (22 de julio de 1883), pp. 17-20; A. Lopéz Ferrerio, *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, vol. 9, Santiago, 1907, pp. 101-102; O. Rey Castelao, «Las épocas moderna y contemporánea», en *La Catedral de Santiago de Compostela*, La Coruña, 1993, pp. 69-75; J. A. Tojo Ramallo, *Fiestas del Apóstol 1500-1985. Una aproximación a la historia del ocio y el tiempo libre en la Ciudad de Santiago a través de sus fiestas patronales*, Santiago, 1996, pp. 13-17; C. Presas Barrosa, *Las Ofrendas Nacionales a Santiago Apóstol, Patrón de España (1949-2001)*, Santiago, 2002, pp. 19-75; y O. Rey Castelao, *Los mitos del Apóstol Santiago*, Santiago, 2006 pp. 60-86.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

apóstol por su apoyo inicial al copatronazgo de Santa Teresa de Jesús.[6] Así, la imagen de Felipe IV en Santiago, cabe explicarla dentro de sus programas de devoción y enmarcarla dentro de los proyectos propagandísticos y conmemorativos de la Casa de Austria.

Otra real cédula de días después, el 17 de junio, confirma la ofrenda, concediendo además, a la Fábrica de la catedral, la cantidad de 2.000 ducados anuales sobre los frutos y rentas de la mitra compostelana durante veinte años, y otros 2.000 sobre las vacantes de las encomiendas de la Orden de Santiago durante el mismo tiempo, para la construcción de una reja y nuevo retablo al apóstol «con que pareze se podrán hazer estas dos obras con el lucimiento y grandeza que se deve al Santo y correspondientes a mi afecto y devoción», origen de la financiación del camarín y el baldaquino.[7] Una tercera real cédula del 16 de diciembre, siempre del mismo año, previene que en adelante fuera el capitán del Reino de Galicia quien hiciera la ofrenda o, en caso de enfermedad, el oidor más antiguo de la Real Audiencia.[8] Esta pensión sobre las rentas de la mitra fue prorrogada durante años, utilizándose ese dinero para las obras de renovación de la capilla mayor y otras zonas de la catedral.[9]

El 15 de noviembre de 1647 el mismo rey expidió carta de privilegio por la que se mandó que la Iglesia de Santiago tuviese los 1.000 escudos de oro de la ofrenda, más 100 ducados de vellón para los gastos del oferente, por juro de heredad, siempre sobre los millones de Galicia, con la condición expresa de que nunca se gastasen en

---

[6] Sobre el tema véase O. Rey Castelao, «La disputa del patronazgo de la Monarquía: ¿Santiago o Santa Teresa?», en J. Martínez Millán y Mª. A. Visceglia (dirs.), *La Monarquía de Felipe III: la Casa del Rey*, Madrid, 2008, vol. 1, pp. 227-246.

[7] Cfr. López Ferreiro, *op. cit.* (nota 5), vol. 9, pp. 101-102; el documento figura transcrito en Apéndices, doc. 16, pp. 81-83. Sobre las diferentes fases de construcción de estos muebles véase M. Taín Guzmán, *Domingo de Andrade, maestro de obras de la Catedral de Santiago (1639-1712)*, vol. 1, Sada y A Coruña, 1997, pp. 353 y ss. Contrástese con el reciente trabajo de Vicente López, *op. cit.* (nota 3), pp. 285 y ss.

[8] Cfr. Pérez Costanti, *op. cit.* (nota 5), p. 158.

[9] Así consta en Archivo Histórico Diocesano de Santiago (AHDS), Fondo General, Festividades religiosas, leg. 490, *Varios apuntes y noticias de las diligencias que se practicaron quando la concesión del señor D. Phelipe 4º de las pensiones sobre encomiendas y mitra y más oferta annae que hizo de mil escudos, año de 1740*. Otro documento, el *Libro de la entrada y salida de los 1.000 escudos de oro*, indica año a año, entre 1643 y 1676, en qué se invirtió el dinero de la ofrenda; ACS, IG 360, Ofrendas, *Libro de la entrada y salida de los 1.000 escudos de oro que en cada un año perpetuamente dotó a Nuestro Glorioso Apóstol y Patrón Único de las Hespañas Señor Santiago la Magestad del Católico rey nuestro señor don Phelipe 4º que Dios guarde. Començose la offerta de esta dotación año de 1643*. Sobre la importancia del dinero de la ofrenda para el sostenimiento de la Fábrica y las obras emprendidas véase O. Rey Castelao, «La financiación de la fábrica catedralicia compostelana, siglos xvii-xix», en M. Taín Guzmán y R. J. López (eds.), *El legado de las catedrales*, *Semata*, 22 (2010), pp. 311-328.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

otro tema.[10] El 7 de mayo de 1648 otra real cédula obliga a que los 1.000 escudos procedan de la paga de fin de marzo de las rentas de millones del reino gallego, asegurándose de esta manera el abono de la citada cantidad.[11] El archivo catedralicio conserva un último privilegio de Felipe IV a la catedral, con fecha del 2 de diciembre de 1651, en el que se inserta el texto del juro perpetuo sobre la oferta de los 1.000 escudos de oro cada 25 de julio sobre los millones gallegos.[12] La ofrenda sigue vigente aún hoy en día, presentada siempre por un delegado regio elegido para la ocasión, normalmente entre la clase política, aunque sin entrega de dinero alguno.[13]

El *Libro de Ceremonias de la Catedral de Santiago* (siglo XVIII) explica al detalle el protocolo para la recepción del oferente y la realización de la ofrenda, acto conocido como *el ofertorio*, que podría haberse tenido en cuenta en la concepción de la disposición de las esculturas del camarín: «al oferttorio, después de aver ofrecido el cavildo y asta los niños de choro, vaja el señor maestro de ceremonias con los pincernas a combidarle [en referencia al delegado regio]. Y, asistido de los dos señores, aviendo dejado primero a un ministro suio la vara, sube al altar mayor a hazer la oferta arrodillado sobre una almoada [el modo en que se hallan representados los reyes del grupo escultórico]. Acabada, tomando la vara a la puertta, vuelbe con ella a su assientto. El inciensso y paz se le da por distinto capellán al tiempo que se dixo en vísperas y con distinto portapaz. Fenecida la missa y el hymno de sexta, se despide con la misma formalidad del recivimientto».[14]

---

[10] Véase copia del documento en ACS, IG 360, Ofrendas, *Fábrica, Zédulas reales*, fols. 36v-38r y Ofrendas al Santo Apóstol, Cédulas y Órdenes Reales, 1643-1857, pliegos 1 y 2.

[11] Véase copia del documento en ACS, IG 360, Ofrendas, *Fábrica, Zédulas reales*, fols. 39r-40r y Ofrendas al Santo Apóstol, Cédulas y Órdenes Reales, 1643-1857, pliegos 2 y 3.

[12] Véase copia del documento en ACS, IG 360, Ofrendas al Santo Apóstol, Cédulas y Órdenes Reales, 1643-1857, pliegos 4, 5 y 6; cfr. J. I. Cabano Vázquez (com.), *Los reyes y Santiago. Exposición de Documentos Reales de la Catedral de Santiago de Compostela*, Santiago, 1987, p. 189.

[13] En la actualidad, el Estado otorga anualmente una cantidad global a la Iglesia, a través de la Conferencia Episcopal Española, en la que considera van incluidas las aportaciones de las ofrendas. Sobre lo sucedido en los últimos tiempos con este aporte económico véase Presas Barrosa, *op. cit.* (nota 5), pp. 68-72 y 674 (informe de J. Filgueiras Fernández).

[14] ACS, IG 357, *Libro de Ceremonias de la catedral de Santiago* (LC), fols. 27r-28r. El protocolo varía en las ocasiones en que la ofrenda era ofrecida por el capitán general del reino (LC, fols. 24r-25v). En el ACS (IG 360, Ofrendas) hay más documentos sobre el protocolo a seguir durante el ofertorio. Esta ofrenda del 25 de julio no hay que confundirla con los regalos enviados por el rey los años santos a través de un delegado para la que también hay un protocolo especial (LC, fols. 22r-24r); sobre esta última hay documentación en ACS, IG 360, Ofrendas, y fue analizada por Zepedano y Carnero, *op. cit.* (nota 5), pp. 136-140; P. Pérez Costanti, «Homenaje a un delegado regio en 1745. Espléndidos agasajos a portadores de ofrendas reales», en *Notas Viejas Galicianas*, vol. 3, *op. cit.* (nota 5), pp. 178-186; J. R. López, «Donaciones regias a la catedral de Santiago en la Edad Moderna», en Nieto Alcaide, *op. cit.* (nota 4), pp. 135-152; y O. Requejo Gómez, «Ofrendas reales a Santiago. De la piedad al rito», en Nieto Alcaide, *op. cit.* (nota 4), pp. 175-189.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

Se crea así en la catedral compostelana un grupo de figuras con una nueva iconografía dedicado a ser expuesto en un recinto que en la documentación capitular compostelana recibe el tratamiento de «capilla real», destino de un buen número de regalos reales,[15] y cuyo origen cabe relacionar con el interés del cabildo por dejar testimonio permanente y universal de los lazos de la monarquía con el origen y fundación del santuario; las riquezas del cabildo a través del privilegio del cobro del voto, impuesto que tenían obligación de pagar los labriegos residentes en los territorios ganados a los musulmanes (los últimos en incorporarse al pago fueron los residentes en el reino de Granada); y, especialmente, la reciente fundación real de la ofrenda al patrón de las Españas. Así, cuando se disponen las cuatro estatuas regias alrededor del apóstol se escenifica de modo permanente ante peregrinos, visitantes y fieles, el agradecimiento de Felipe IV y sus predecesores por la protección apostólica y, con la presencia de la imagen del último rey, el compromiso de la ofrenda. El lugar elegido para su emplazamiento definitivo es de gran contenido simbólico, tanto por constituir un mueble concebido para permitir continuar con las muestras de aprecio popular a la imagen medieval de Santiago que alberga, como también por señalar visualmente el lugar de enterramiento apostólico: al camarín se le llama *el mausoleo del altar mayor del santo* en la documentación capitular.[16]

En la concepción de la imagen de Santiago Peregrino (fig. 3), el autor sigue la tradición medieval testimoniada por un amplio repertorio de imágenes jacobeas devocionales en el propio recinto catedralicio, el Camino de Santiago y otros lugares de culto jacobeo.[17] Así, se presenta calzado y con el atuendo típico de los peregrinos, pues viste una túnica estofada sujeta al talle por un cinto rojo, una esclavina también estofada y el característico sombrero de ala ancha. Igualmente, porta el bordón con la calabaza propia de su condición. Sostiene en la mano izquierda un libro, cuya policromía semeja una encuadernación de cuero roja con repujados de oro, para recordar su labor como misionero y predicador. Se dispone sobre un altar cubierto con un paño encarnado estofado y un almohadón borlado. Lo rodean los cuatro citados reyes, distribuidos dos delante y dos detrás del altar, con mirada alzada y

---

[15] El último de los tapices enviados por Felipe IV en 1655 colgados de sus paredes con motivo del año santo; ACS, IG 596, Libro 31 de Actas Capitulares, 1655, fols. 376v-379v.

[16] Así se le llama en el contrato de su construcción (ACS, IG 718, Varia, doc. 479) y en las notas de los gastos de su realización en el *Libro 2º de Fábrica* (ACS, IG 534).

[17] Sobre la iconografía de Santiago Peregrino véanse J. K. Steppe, «L'iconographie de Saint Jacques le Majeur (Santiago)», *Santiago de Compostela. 1000 ans de Pèlerinage Européen*, Gante, 1985, pp. 136-143; R. Yzquierdo Perrín, «Historiografía e iconografía de Santiago en la catedral compostelana», *Géneros literarios romanos. Aproximación a su estudio*, Madrid y Santiago, 1996, pp. 26-33; e I. G. Bango Torviso, «Santiago Peregrino», *Santiago. La Esperanza*, Santiago, 1999, pp. 89-97.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados



Fig. 3. Pedro del Valle, detalle del apóstol Santiago

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

brazos abiertos reverentes, en actitud de homenaje y devoción, en gesto propio de la declamatoria barroca. De esta forma se configuran dos niveles y espacios: uno inferior, en el interior del camarín, donde la imagen medieval del apóstol recibe el homenaje del pueblo y los peregrinos a través del rito del beso y el abrazo, y otro superior, encima del mueble, donde la realeza venera permanentemente y arrodillada la imagen antes analizada.

Tradicionalmente se viene afirmando que los cuatro reyes se distribuyen por orden cronológico del más antiguo al más moderno, de atrás a delante y de izquierda a derecha. De ser así, detrás del apóstol, se encontrarían: a la izquierda, Alfonso II y a la derecha, Ramiro I; y delante, a la izquierda, Fernando V, y a la derecha, Felipe IV, este último bien visible por su papel en la obtención de la financiación de la obra[18] (fig. 2). Así se explica, por ejemplo, que el viajero Johann Limberg en 1690 identifique a uno de los dos monarcas frontales como Felipe IV.[19] Los cuatro presentan rostros idealizados, visten según la moda del siglo XVII y cuidan la propiedad y la apostura: llevan armadura damasquinada de diferente factura, como defensores del dogma, y una rica capa de armiño. Igualmente todos enarbolan en una mano el bastón de mando que indica su rango: los de la izquierda, en la mano izquierda, y los de la derecha, en la derecha, por razones de simetría. El supuesto Alfonso II presenta una profusa barba y bigote que evitan al artista detallar rasgos fisonómicos imposibles de conocer: así se le representa también en el Tumbo A del Archivo Capitular. El principal cambio entre ellas consiste en el tipo de cuellos y puños de su vestuario: los supuestos Alfonso II (fig. 4) y Ramiro I (fig. 5) portan lechuguillas y puños escalorados, mientras que el tenido por Fernando el Católico (fig. 6) luce un lienzo plegado, y el presunto Felipe IV (fig. 7), una valona almidonada, prenda con la que este monarca aparece siempre retratado en grabados y óleos contemporáneos debido a que su conocida real pragmática de 1623 había prohibido el uso de las lechuguillas.[20] Dicho esto, se debe reconocer que no hay nada hoy en las cuatro figuras de los reyes que nos permita identificarlas con un personaje concreto, ni siquiera con los enunciados en la documentación.

---

[18] Se trata de las identificaciones trasmitidas oralmente entre los miembros del cabildo, de las que me hago eco en un anterior trabajo; M. TAÍN GUZMÁN, «Los tres Santiagos de la capilla mayor de la Catedral de Santiago: iconografía, culto y ritos», en P. CAUCCI (ed.), *Visitandum est. Santos y Cultos en el Codex Calixtinus*, Actas del VII Congreso Internacional de Estudios Jacobeos, Santiago, 2005, pp. 279-283.

[19] Bien es cierto que a su pareja lo identifica con Felipe III; cfr. K. HERBERS y R. PLÖTZ, *Caminaron a Santiago. Relatos de peregrinaciones al fin del mundo*, Santiago, 1999, p. 296.

[20] Cfr. E. ALBIUZA HUARTE, «El traje en España: un rápido recorrido a lo largo de su historia», en J. LAVER, *Breve historia del traje y de la moda*, Madrid, 2006 (1ª ed. 1988), pp. 324-327.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados



Fig. 4. Pedro del Valle, detalle del supuesto Alfonso II

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados



Fig. 5. Pedro del Valle, detalle del supuesto Ramiro I

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados



Fig. 6. Pedro del Valle, detalle del supuesto Fernando V

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados



Fig. 7. Pedro del Valle, detalle del supuesto Felipe IV

Ya he indicado que el dibujo que siguió Del Valle para la talla del grupo escultórico vino de Madrid y su autoría corresponde a Pedro de la Torre. Por ello es extraño que un autor de prestigio en la corte, que firma sus contratos como «arquitecto real», no se haya preocupado de recoger en su traza compostelana un retrato fidedigno del monarca financiador del nuevo aparato barroco de la capilla, cuyo baldaquino porta el escudo de la Casa de Austria, rostro bien conocido en toda España gracias a los grabados de Pedro de Villafranca y los óleos de Diego Velázquez.[21] También resulta extraño que el cabildo no haya reclamado a Del Valle fidelidad a la hora de tallar la

[21] Sobre los retratos de dicho grabador y sus copias véanse E. Páez Ríos, *Iconografía Hispana*, vol. 2, Madrid, 1966, pp. 165-182; B. García Vega, *El grabado del libro español. Siglos XV-XVI-XVII*, vol. 1, Valladolid, 1984, pp. 251-252; a modo de ejemplo véanse las fotografías de los publicados en el catálogo final de este libro con los números 754, 766, 769, 770, 771 y 781. Para otros grabadores de la efigie real tales como Roberto Cordier, Juan de Courbes, Juan de Noort, entre otros, véase el mismo estudio, vol. 1, p. 252; a modo de ejemplo véanse las fotografías con los núms. 475, 500, 597, 628, 924 y 957. Sobre el mismo tema véanse los grabados publicados en P. Vinatea, «Reinado de Felipe IV», *Los Austrias. Grabados de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1993, pp. 247 y ss. Sobre los retratos del rey por Velázquez véase el catálogo de la exposición monográfica de sus obras en el Museo del Prado dirigida por A. Domínguez Ortiz, A. E. Pérez Sánchez y J. Gállego, *Velázquez*, Madrid, 1990.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

cabeza del rey y más teniendo en cuenta que durante años habían tenido colgado un retrato al óleo del monarca en la Sala Capitular.[22]

La cuestión se resuelve tras una visión atenta del grupo escultórico subido a una escalera de mano de unos tres o cuatro metros de altura dispuesta en el presbiterio.[23] A tal nivel he podido verificar que la cabeza del rey situado detrás, a la derecha, corresponde, sin duda alguna, a Felipe IV, presentando sus facciones y su característico bigote en uve (contrastar figs. 8 y 9). La explicación de su localización actual, inesperada para el rey patrocinador de la obra y portando la prohibida lechuguilla, sospecho que podría deberse a un cambio posterior de ubicación de la cabeza. La campaña de restauración de los muebles de la capilla mayor del año 1993 ha permitido comprobar que las cuatro testas han sido talladas independientemente del cuerpo y que son fácilmente extraíbles.[24] Así, me pregunto si en alguna de las intervenciones en el grupo de los siglos XVIII, XIX, o incluso primeras décadas del XX, no se habrán intercambiado.

Aunque, según lo escriturado en el contrato, los reyes debían ser representados «con su sitial y almoadas y corona, según está en la traça de Pedro de la Torre», hoy el grupo no cuenta con tales elementos. El primero, definido en el *Diccionario de Autoridades* (1739) como «assiento, o silla con un pequeño banco delante, cubierto de un tapete con una almohada, o coxín encima, y otra a los pies de la silla, de que usan los Reyes, Príncipes, y Prelados en la assistencia de las funciones públicas», y los cojines, podrían referirse a la peana del apóstol, como ha sugerido recientemente Simón Vicente.[25] No obstante, la inclusión de la corona en el listado me lleva a pensar más bien en algún tipo de taburete y almohadón donde apoyar la rodilla de los monarcas, elementos habituales en las representaciones reales devocionales. Por citar un ejemplo, de esta guisa se representa Felipe IV, acompañado de su familia, bajo la protección de la Virgen, San Miguel y el Apóstol, en un conocido grabado de Pedro de Po.[26] En cuanto a estas coronas, que si se realizaron no se conservan, pudieron plantearse como un atributo de madera o metal, bien para la cabeza, bien para ubicarse a los pies de cada uno de los monarcas, opciones ambas que encontra-

---

[22] «Más se le pasan duçientos y quarenta y dos reales que, con el porte y marcos, costaron las dos pinturas retratos de los señores rey y reina de España que el dicho señor don Juan Moreno hizo traher de Madrid para la Sala del Cavildo, donde están»; ACS, IG 534, *Libro 2° de Fábrica*, data de 1656, fol. 31r; doc. publicado en VICENTE LÓPEZ, *op. cit.* (nota 3), p. 333, n. 1491.

[23] Agradezco a Ramón Yzquierdo Peiró, director técnico y conservador del Museo Catedral de Santiago, las facilidades dadas para llevar a cabo la inspección ocular del grupo.

[24] Véanse fotos de la cabeza de Alfonso II desmontada en *Restauración da Catedral de Santiago de Compostela*, Madrid, 1999, p. 44.

[25] Cfr. VICENTE LÓPEZ, *op. cit.* (nota 3), pp. 334-335, n. 1497.

[26] Véase una buena reproducción de la imagen en NIETO ALCAIDE, *op. cit.* (nota 4), pp. 240-241.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados



Fig. 8. Pedro del Valle, detalle del retrato de Felipe IV

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados



Fig. 9. Diego Velázquez, *Felipe IV en Fraga*, Nueva York, Frick Collection

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

mos en miniaturas y grabados de la época. Me refiero a la miniatura de Felipe II en su Real ejecutoria en defensa del Voto de Santiago[27] (fig. 10), y a la de Felipe III en su Privilegio y confirmación para el nombramiento de jueces del Voto[28] (fig. 11), así como al repertorio de grabados de Diego de Astor para el conocido libro de Mauro Castellá Ferrer titulado *Historia del Apostol de Iesus Christo Sanctiago Zebedeo* (Madrid, 1610)[29] (fig. 12), todos ellos documentos donde se representa a los reyes venerando al apóstol arrodillados sobre el suelo, cojines y reclinatorios, con la corona puesta en la cabeza o, mayoritariamente, colocada a los pies.

Un hecho difícil de explicar es porque, pese a que el grupo cuenta con cuatro reyes, solo son visibles con claridad los dos frontales desde la nave central, crucero y presbiterio, mientras que a los dos traseros no se les ve, salvo de perfil y con dificultad, desde los intercolumnios rectos de la girola, motivo de la no identificación del verdadero retrato de Felipe IV durante todos estos años. A los cuatro juntos solo se les puede contemplar de espaldas desde los intercolumnios de la curva de la girola y desde la tribuna. Esto aclararía, por ejemplo, porque Limberg solo menciona dos reyes a los pies del apóstol, únicamente vería los delanteros.[30] Una explicación podría ser que De la Torre no valoró convenientemente las perspectivas de su diseño en las estrecheces del interior catedralicio medieval, pues nunca visitó la catedral, sino que lo concibió a partir de la maqueta de la capilla mayor enviada a la corte por el cabildo en 1656.[31]

Igualmente me pregunto si este grupo escultórico no estaría en origen destinado a rematar el baldaquino, y no el camarín, como se encuentra en la actualidad.[32] Esta propuesta surge de la lectura atenta del contrato de su talla con Del Valle, donde se ajusta tallar la imaginería del baldaquino, es decir, los ángeles voladores sostenedores del mueble, las cuatro virtudes y nuestro grupo escultórico. Tal hipótesis se apoya también en que en el documento del ajuste no se mencionan los actuales ángeles portadores de estandartes, realizados años después, y que podrían corresponder, junto con la pirámide del remate, a un cambio de planes: a ello quizás aluda la cita capitular

---

[27] Sobre este documento véase *Camiño (a orixe)*, cat. exp., Cidade da Cultura de Galicia Museo Centro Gaiás 13.03-13.09 de 2015, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2015, 2/60.

[28] *Ibidem*, 2/61.

[29] El interés de estos grabados para la lectura del grupo catedralicio ya fue señalado por Vicente López, *op. cit.* (nota 3), p. 334. Sobre estos véase A. Mª. Roteta De La Maza, *La ilustración del libro en la España de la Contrarreforma. Grabados de Pedro Ángel y Diego de Astor (1588-1636)*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1985, pp. 407-514; y J. Blas Benito, *Grabadores extranjeros en la Corte española del Barroco*, Madrid, 2011, pp. 186-199.

[30] Cfr. Herbers y Plötz, *op. cit.* (nota 19), p. 296.

[31] ACS, IG 534, *Libro 2º de Fábrica*, data de 1656, fol. 30v.

[32] Ya Vicente López, *op. cit.* (nota 3), p. 333 plantea la posibilidad de que el grupo estuviera destinado al baldaquino.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados



Fig. 10. Real ejecutoria de Felipe II en defensa del Voto de Santiago, Archivo de la Catedral de Santiago



Fig. 11. Privilegio y Confirmación de Felipe III para el nombramiento de jueces del Voto, Archivo de la Catedral de Santiago

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

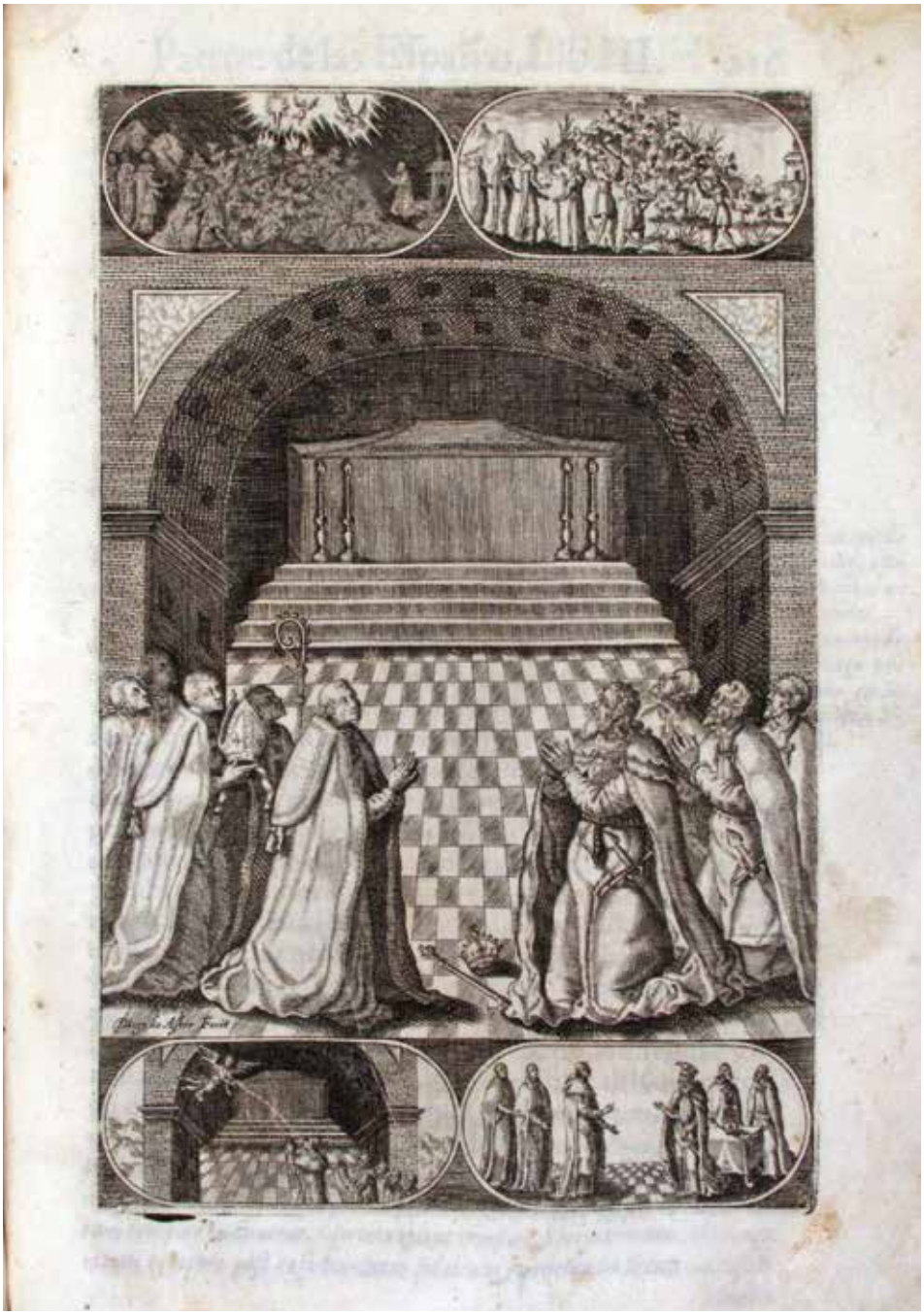


Fig. 12. Mauro Castellá Ferrer, *Historia del Apostol de Iesus Christo Sanctiago Zebedeo patron y capitan general de las Españas* (Madrid, 1610); el obispo Teodomiro y el rey Alfonso II, con sus respectivos séquitos, ante la tumba del apóstol Santiago

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

de 1670, donde se dice que «está asentada mucha parte de dicho tabernáculo [¿el primer cuerpo?] y reconocido la forma que se a de tener para asentar lo restante [¿el remate?]».[33] Al respecto, pensemos que el Santiago Matamoros aún data de 1677.[34] A esta idea de variación de intenciones tal vez apunta el que en el mismo contrato se duda de la realización de nuestro grupo escultórico, pues literalmente se dice: «y si se hiçieren la ymaxen del santo apóstol y los quatro reies... tanvién los han de acer y fabricar con su sitial y demás obra que contiene el dibujo» (en referencia a la traza del artífice madrileño). Además, a De la Torre se le paga en 1658 «por una traça que hiço para el tabernáculo», término utilizado en toda la documentación capitular para designar al baldaquino, lo que incluiría a nuestro grupo escultórico.[35] Si estuviera en lo cierto, su diseño se asemejaría a los conocidos dibujos para el mueble del canónigo fabriquero José de Vega y Verdugo, también sostenido por ángeles voladores y también rematado por la imagen de un Santiago peregrino, que conocería por haber sido enviados a la corte[36] (figs. 13 y 14).

El mensaje del grupo escultórico, recordar permanentemente los favores de la Casa Real a la Casa del Patrón de su Imperio, explica que no sea imitado posteriormente fuera del ámbito catedralicio, no olvidemos, templo de patronato regio. La copia más antigua la encontramos en el grupo diseñado por el arquitecto Fernando de Casas para la nueva fachada del Obradoiro, tallado hacia 1745, que consta de un Santiago Peregrino y solo dos reyes arrodillados, no coronados,[37] que visten ricos ropajes, capa y anacrónicos puños y lechuguillas, blanden la bengala y repiten el ademán del grupo de la capilla mayor (fig. 15). El documento de su concierto advierte que debía hacerse un apóstol «en traje de peregrino» y dos reyes «armados y con púrpura, senttados de rodillas delantte del santto Apósttol», todo ello «al modo que lo están en el tavernáculo de dicha Santta Yglesia» en referencia al baldaquino.[38] En tiempos, las figuras se hallaban policromadas y sus metales, dorados.[39] Su presencia se explicaría por ser el Obradoiro el lugar de entrada al templo de los reyes cuando visitan la basílica.

---

[33] ACS, IG 99, *Libro de Actas Capitulares*, fol. 503r. Los ángeles debieron de ser terminados en 1671, fecha en que se le pagan a su autor (ACS, IG 534, *Libro 2° de Fábrica*, data de 1671, fols. 243v-244r; este documento ha sido publicado por López Ferreiro, *op. cit.* (nota 4), vol. 9, p. 198.

[34] ACS, IG 534, *Libro 2° de Fábrica*, data de 1677, fol. 34r.

[35] Unos años antes habían diseñado un baldaquino para la Virgen de los Ojos Grandes de la catedral de Lugo; cfr. A. de Abel Vilela, «Pedro de la Torre y los retablos baldaquino de la Virgen del Sagrario de Toledo y de los Ojos Grandes de Lugo», *Espacio, Tiempo y Forma*, VII, 8 (1995), pp. 145-165.

[36] ACS, IG 534, *Libro 2º de Fábrica*, data de 1656, fols. 31v-32r.

[37] Cabe la posibilidad de que las coronas fuesen metálicas y las hayan perdido.

[38] Archivo Histórico de la Universidad de Santiago (AHUS), Sección Protocolos de Santiago, Andrés de Moreda, Mic. 393, 1745, fol. 152r. Sobre el grupo véase A. Vigo Trasancos, *La fachada del Obradoiro de la catedral de Santiago*, Madrid, 1996, pp. 89 y ss.

[39] Cfr. López Ferreriro, *op. cit.* (nota 5), vol. 10, Santiago, 1908, pp. 249-251.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados



Fig. 13. José de Vega y Verdugo, primer proyecto para el baldaquino de Santiago, Archivo de la Catedral de Santiago

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

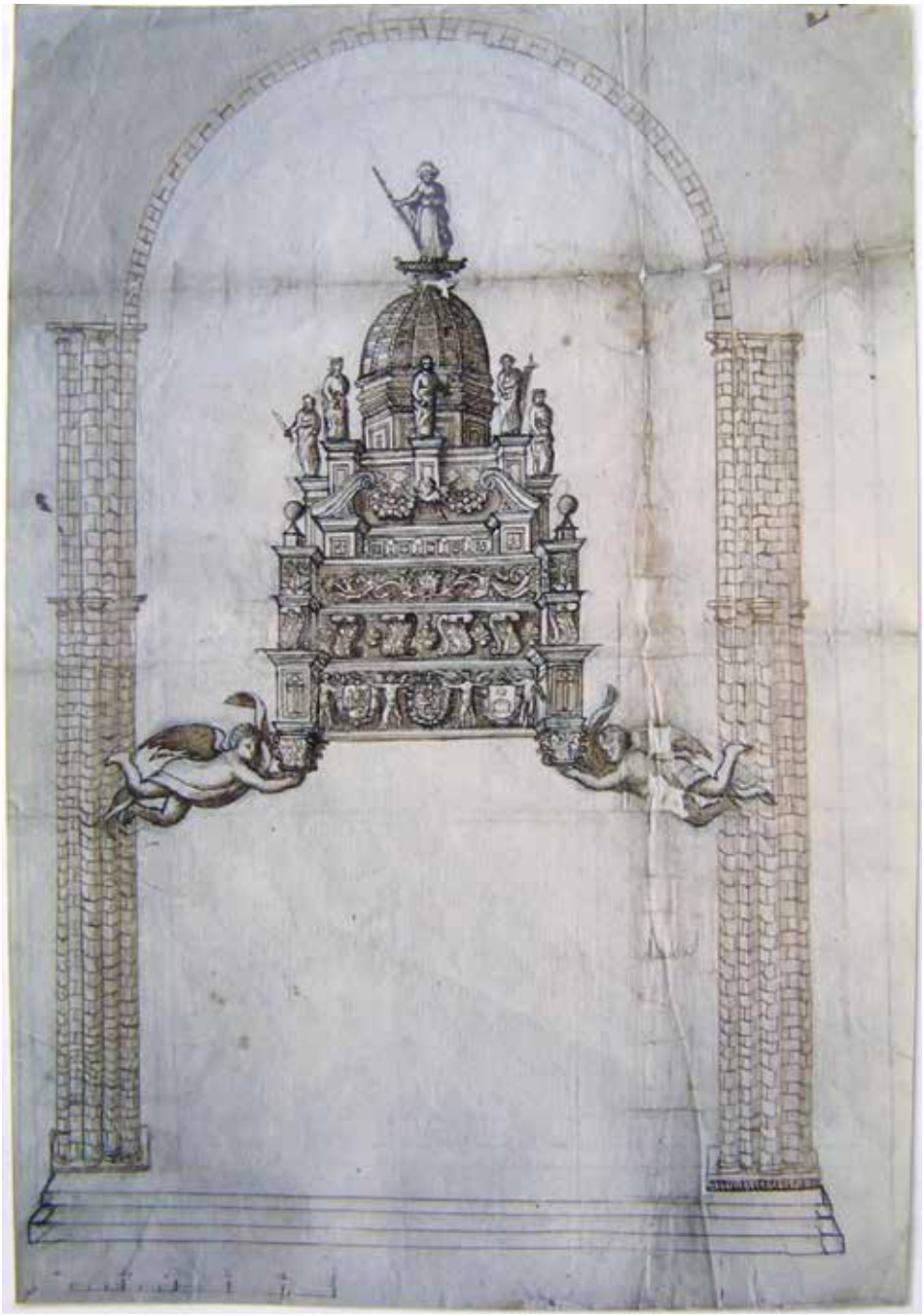


Fig. 14. José de Vega y Verdugo, segundo proyecto para el baldaquino de Santiago, Archivo de la Catedral de Santiago

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados



Fig. 15. Grupo del apóstol y los reyes de la fachada del Obradoiro

Igualmente, al grupo diseñado por el arquitecto Ventura Rodríguez para rematar la fachada de la Azabachería, obra del escultor madrileño Máximo Salazar de hacia 1766, que consta otra vez de un Santiago Peregrino sobre alto pedestal adorado por dos reyes, arrodillados, coronados, por primera vez sin bastones de mando, el de la izquierda portando el toisón de oro[40] (fig. 16). La presencia de los monarcas se explicaría, siguiendo a Vigo Trasancos, por la entrada por la Azabachería de los delegados regios para efectuar el ofertorio.[41]

---

[40] La identificación de dichos reyes con Alfonso III y Ordoño II por P. Madoz, *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España*, vol. 13, Madrid, 1849, p. 817; J. Villaamil y Castro, *Descripción Histórico-Artístico-Arqueológica de la Catedral de Santiago*, Lugo, 1866, p. 38 y *La Catedral de Santiago. Breve descripción histórica*, Madrid, 1909, p. 24; J. Carro García, «Coronamiento de la fachada norte o de la Azabachería de la Catedral de Santiago. Planta de Lucas Ferro Caaveiro», *Boletín de la Comisión de Monumentos de Orense*, XIV (1943-1944), p. 196, y R. Otero Túñez, «La Edad Contemporánea». en *La catedral de Santiago de Compostela*, Barcelona, 1977, p. 383, no tiene ninguna base documental o al menos yo no la he localizado. Sobre las dos esculturas véase también la opinión de A. Vigo Trasancos, *La catedral de Santiago y la Ilustración*, Santiago, 1999, p. 90, nota 186.

[41] Cfr. Vigo Trasancos, *op. cit.* (nota 40), p. 63.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados



Fig. 16. Máximo Salazar, grupo del apóstol y los reyes de la fachada de la Azabachería.
© Museo Catedral de Santiago. Foto Xulio Gil

Para la misma fachada existe también un proyecto de remate, no ejecutado, firmado por el maestro de obras catedralicio Lucas Ferro Caaveiro en 1762 (fig. 17). En él, cuatro reyes coronados, aquí de pie, visten similar atuendo regio compuesto por jubón, calzón amplio, capa larga agitada por el viento y anacrónicas lechuguillas en el

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

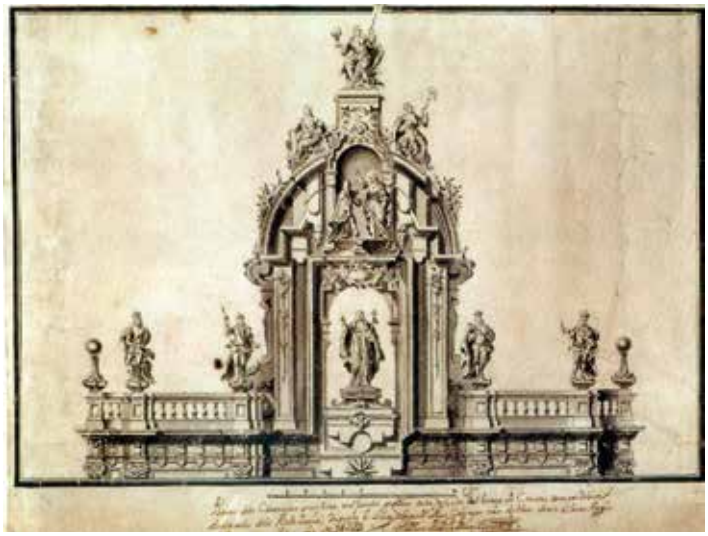


Fig. 17. Lucas Ferro Caaveiro, traza el remate de la fachada de la Azabachería

cuello.[42] Se representan una vez más con la bengala en la mano, una espada al cinto y la gran banda cruzando el pecho. El primero de la derecha porta además el toisón de oro. Los cuatro se disponen por pares y con diferentes ademanes, flanqueando la figura del apóstol que presenta la novedad iconográfica de vestir de sacerdote.

Resta por mencionar la lámpara de plata (inv. n°. 2175) encargada para el presbiterio por el canónigo maestrescuela Diego Juan de Ulloa al platero Luigi Valadier en Roma y realizada hacia 1764. En ella se repite el grupo de Santiago Peregrino con manto, esclavina, bordón, libro y nimbo, rodeado otra vez por cuatro reyes, arrodillados, portando la bengala, y en actitud y ademanes similares a los del grupo del camarín (fig. 18). Su factura se relacionaría con el destino de la pieza, iluminar el área donde se arrodillaban los delegados regios con motivo de la ofrenda. Lamentablemente, ni en esta ni en ninguna de las intervenciones anteriores expuestas, se ha podido identificar el nombre de los monarcas representados, aunque por lógica cabría esperar también la presencia de los reyes vinculados a la historia de la iglesia compostelana y del monarca coetáneo a la factura de la obra.

---

[42] La identificación de dichos reyes con Alfonso II, Ordoño V, Fernando VI y Carlos III por Carro García (nota 40), p. 190, no tiene ninguna base documental conocida o al menos yo no la he localizado. Sobre los monarcas del proyecto véase también Vigo Trasancos, *op. cit.* (nota 40), pp. 63-64.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados



Fig. 18. Luigi Valadier, lámpara del presbiterio con el grupo del apóstol y los cuatro reyes

Un altarcillo devocional descontextualizado, tenido como obra del platero Esteban Montero, hoy en el Museo Provincial de Pontevedra (inv. nº. 5524), manifiesta que la idea trascendió al ámbito privado (figs. 19-20). Destinado probablemente al oratorio de una casa privada, reproduce fielmente el aspecto del altar catedralicio, figurando el apóstol sobre su pedestal y los dos reyes frontales arrodillados que le rinden homenaje.

El cabildo va a mantener vivo durante siglos el mensaje propagandístico del grupo catedralicio, el cual servirá de referencia a representaciones posteriores, como la publicitaria de la ofrenda real del año santo de 1915, firmada por el artista local Roberto González Blanco (fig. 21). En ella se representa al rey Alfonso XIII en el acto mismo de la ofrenda, arrodillado delante del altar mayor y de la imagen del apóstol, vestido con el hábito de maestre de la Orden de Santiago. Para su realización, el artista se inspiraría en el ofertorio protagonizado personalmente por el monarca en 1909, pues en 1915 lo presenta su primo Fernando de Baviera y Borbón, también caballero de Santiago. En la obra le acompaña el arzobispo de entonces, José María Martín de

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados



Fig. 19. Altarcillo del Museo Provincial de Pontevedra, inv. nº. 5524

Herrera y de la Iglesia, situado enfrente de él, en actitud orante, mitrado y también arrodillado, pero en un peldaño superior como requería el protocolo. Como respaldo a la tradición del ofertorio, se representan detrás de ambos, en sendas hileras, reyes hispánicos, eclesiásticos y santos, vinculados con la historia del santuario, varios de ellos de no clara identificación. Detrás del monarca figuran un caballero medieval, acaso el Cid, pues en el Cantar del Mío Cid se hace referencia en varias ocasiones al grito de guerra de los cristianos «Sant-Yago y cierra España»; el cardenal Miguel Payá y Rico, con el hábito cardenalicio, la cadena de la orden de Carlos III (?) y el capelo de cardenal a sus pies; Isabel II; Alfonso XII; el emperador Carlos V próximo al altar; un papa, posiblemente León XIII señalando el altar del apóstol en actitud aseverativa, como diciendo «es», en referencia a la bula con que ratificó la autenticidad de las

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados



Fig. 20. Detalle de uno de los reyes del altarcillo de Pontevedra

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

reliquias; un rey medieval coronado, con las manos cruzadas en el pecho, en actitud piadosa, que pudiera ser Alfonso II el Casto o Ramiro I; y dos personajes alejados, uno de ellos velado, no reconocibles. En cambio, detrás del prelado aparecen Felipe el Hermoso y Juana la Loca; Felipe IV, con una anacrónica lechuguilla; Felipe II; los Reyes Católicos; San Francisco por su supuesta peregrinación al santuario; Santo Domingo por idéntico motivo; y el que parece, ya al fondo, muy difuminado, un caballero medieval.[43]

Terminar esta reflexión con los primeros testimonios gráficos reales de la ofrenda real al apóstol: la aguada de Federico Guisasola Lasala del Museo de Pontevedra (inv. n°. 2528) con la representación del ofertorio del año santo de 1880 destinada a su publicación nunca realizada (fig. 22) y una vieja fotografía de la ofrenda de Alfonso XIII en 1904, acaso la primera del evento (fig. 23). Ambas permiten comprobar como la ceremonia se desarrolla todavía como se representa en el conjunto escultórico barroco.

[43] Agradezco a Domingo Lopo su asesoramiento para identificar a los personajes de esta imagen.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados



Fig. 21. Roberto González Blanco, postal publicitaria de la ofrenda real del año santo de 1915

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados



Fig. 22. Federico Guisasola Lasala, ofertorio del año santo de 1880, aguada del Museo Provincial de Pontevedra, inv. nº. 2528

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

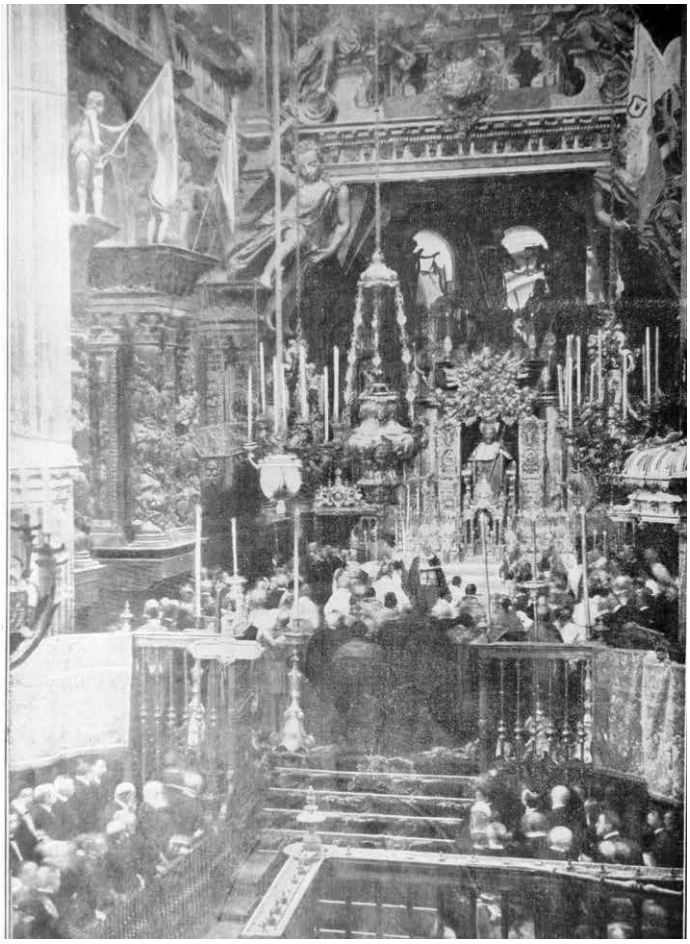


Fig. 23. Foto de la ofrenda de Alfonso XIII en 1904, colección Manuel Villar

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

RITUALI CIVICI E CERIMONIALE DI CORTE NELLA NAPOLI SPAGNOLA

Giovanni Muto
Università di Napoli Federico II

Il contesto storico nel quale viene a collocarsi la lunga congiuntura attraversata dalla penisola italiana nei secoli XVI e XVIII è stato letto ed interpretato nel tempo in maniera assai diversa dalla storiografia. Per buona parte dell'Ottocento e della prima metà del Novecento ha prevalso un evidente pregiudizio politico che vedeva nei due secoli della presenza spagnola in Italia la causa di molti suoi problemi e, in particolare, il processo assai tardo di uno *state building*; le categorie di tale lettura erano la «dominazione», il «malgoverno», la «pressione fiscale», la «decadenza» morale ed economica della nazione. Nonostante la revisione storiografica avviata da Benedetto Croce già nel 1917 con *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza* e poi nel 1925 con la *Storia del Regno di Napoli*, ancora nel 1952 Gabriele Pepe ribadiva il ruolo della Spagna come elemento frenante nel percorso che avrebbe portato alla costruzione dell'identità e dell'unità nazionale.[1] Tuttavia, proprio a partire dagli anni cinquanta nel giro di un quindicennio queste posizioni vennero definitivamente abbandonate ed una nuova generazione di storici —Giuseppe Coniglio, Giuseppe Galasso, Pasquale Villani, Luigi De Rosa e Rosario Villari— approdò ad una analisi assai più articolata delle ragioni che avevano legato il regno napoletano alla corona spagnola. Le vicende del regno vennero perciò collocate e comparate all'interno del sistema politico italiano della prima età moderna, caratterizzato dalle difficoltà di procedere alla formazione di uno stato nazionale sul modello francese o sullo stesso modello spagnolo. In sostanza, l'interesse e l'anomalia del caso italiano erano ricondotti all'identità peculiare che presentava il suo sistema politico, definito dalla categoria di *sistema degli stati regionali*, caratterizzato dalla compresenza —nell'arco cinque-seicentesco— di un numero variabile di stati di piccole, medie e grandi

[1] G. Pepe, *Il Mezzogiorno d'Italia sotto gli spagnoli,* Bari, 1952.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

dimensioni,[2] nella forma istituzionale prevalente di principati (come il ducato di Savoia, il granducato di Toscana o il ducato di Ferrara) o di repubbliche (Venezia, Genova, Lucca). All'interno di tale sistema, si collocava l'Italia spagnola, ovvero i territori acquisiti o conquistati in tempi diversi dalla corona e che erano entrati a far parte della *monarquia composita* degli Asburgo di Spagna: il ducato di Milano, il regno di Napoli, il regno di Sicilia e quello di Sardegna.

La configurazione politica dei rapporti tra la corte di Madrid e le province italiane escludeva naturalmente che questi territori potessero mantenere un qualche grado di sovranità e di autonomia; le linee della politica estera, e quindi ogni forma di rappresentanza diplomatica, oppure le relazioni con la giurisdizione ecclesiastica e perfino le linee della politica della difesa militare sfuggivano alla competenza di questi singoli stati. Tuttavia, non differentemente da quanto accadeva in altri regni della penisola iberica, la corona riconobbe *l'identità costituzionale* delle province italiane che si esprimeva nel riconoscimento della validità della preesistente legislazione. Questa era costituita da un *corpus* di norme di diversa natura: gli *statuti* cittadini delle città lombarde, le *grazie*, i *privilegi* o i *capitoli* chiesti e accordati alle città capitali o alle maggiori città dei due regni meridionali. Altrettanto interessante è il fatto che anche successivamente all'incorporazione di questi territori nella monarchia spagnola, il concorso attivo di giuristi e magistrati dei territori italiani al processo di formazione e di interpretazione legislativo fu sempre forte e determinante. Nel ducato milanese, passato nel 1535 sotto il controllo spagnolo, furono varate nel 1541 le *nuove costituzioni*, frutto pressocchè esclusivo dei giuristi lombardi; anche nel regno napoletano magistrati e giuristi intervenivano nella redazione e compilazione delle *prammatiche* vicerea.[3] Persino nell'occupazione degli spazi di potere la monarchia de los Austrias si mosse con grande prudenza lasciando quasi sempre la maggioranza delle *plazas* a soggetti nazionali.[4]

Tutto ciò segnala agli storici l'opportunità di valutare le relazioni tra la corte di Madrid ed i suoi territori italiani in un rapporto di sostanziale fedeltà, fondato su un sistema di reciproche convenienze e benefici sulla cui efficacia si misurava di volta in volta il grado di consenso e/o di resistenza alla politica della corona. In tale prospettiva i rituali della città capitale e le forme del cerimoniale di palazzo, con i valori simbolici e propagandistici cui essi alludono, giocano un ruolo straordinariamente

---

[2] Si veda l'introduzione di E. Fasano Guarini al volume *Potere e società negli stati regionali italiani del '500 e '600,* Bologna, 1978.

[3] Sui complessi rapporti volti a definire le relazioni tra diritto regio e *ius municipale* napoletano A. Cernigliaro, *Sovranità e feudo nel regno di Napoli, 1505-1557,* vol. II, Napoli, 1983, pp. 571-593.

[4] R. Villari, *La rivolta antispagnola a Napoli. Le origini (1585-1647)*, seconda ed. Roma-Bari, 1976, p. 25.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

importante. A realizzare e veicolare queste funzioni è un numero piuttosto elevato di umanisti e uomini di varia cultura ma anche soggetti dotati di competenze tecniche e professionali (letterati, eruditi, architetti, ingegneri, pittori, artigiani) che progettano e realizzano programmi iconografici di ampia portata in grado di far vivere a tutti coloro che partecipano all'evento un'emozione coinvolgente e partecipativa. Nella concreta realizzazione di questi apparati di grande impatto logistico occorreva tenere in conto la struttura urbanistica della città, i suoi spazi (le mura, le porte, le fabbriche militari, le strade, le piazze, gli slarghi, i portici) ma anche la morfologia dei luoghi cittadini (il mare, le colline, le pendenze, i fiumi, i canali), le stagioni con il loro clima ed il rapporto che all'interno del perimetro urbano si instaurava tra spazi pieni (edilizia civile/religiosa) e spazi vuoti (dalle piazze ai giardini). Occorreva, inoltre, fissare le regole di svolgimento di tali eventi, rispettando le consuetudini e tutto quanto atteneva ai complessi rapporti instaurati sul territorio cittadino; i percorsi processionali, ad esempio, non potevano deviare da itinerari che non coinvolgessero quelle aree della città[5] che in qualche misura avevano forme di rappresentanza più o meno istituzionale nelle strutture del governo urbano.

Per realizzare al meglio un programma tanto complesso, e da cui dipendeva l'adesione popolare ed il buon esito dell'evento, è naturale che in ogni città si fosse con il tempo consolidata una tradizione affidata a gruppi professionali (artigiani che lavoravano il legno, sarti, decoratori, stuccatori, pittori e disegnatori) che avevano maturato e tramandato un bagaglio di esperienze, certamente su base familiare, trasmesse di generazione in generazione. Ma, a lato di queste competenze tecniche, occorreva anche che le emozioni degli eventi trovassero delle vie di comunicazione, che quanto si provava con la visione e la partecipazione all'evento fosse trasmesso a coloro che non avevano avuto modo di assistere all'evento stesso. E' legittimo presumere che a questa funzione di trasmissione assolvesse l'oralità, la capacità di costruire attraverso le parole ed i gesti un racconto di ciò che lo spettatore aveva vissuto nel tempo reale dell'evento. Ma la sola tradizione orale non era però sufficiente a trasmettere il significato di quelle metafore, delle iscrizioni, delle immagini le quali tutte richiedevano un tempo meno breve di comprensione e di assimilazione; era indispensabile cioè potenziare il ricordo dell'evento, imprimere nelle menti una gerarchia delle parole d'ordine ed assicurarsi che di tutto ciò restasse una traccia visibile attraverso la quale si tramandasse nel tempo una memoria collettiva. A questa funzione era rivolta la scrittura delle *relazioni* di feste o di eventi di natura diversa, descrizioni molto accurate che le città commettevano a letterati e, in qualche caso,

[5] Nelle città italiane erano molte le denominazioni di queste aree: i gonfaloni a Firenze, le contrade a Siena, i sestieri a Venezia, i rioni a Roma, le ottine a Napoli.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

anche a segretari o cronisti cittadini. Questi *festivals books*, la cui struttura aveva un suo equilibrio compositivo ricco tanto di passi descrittivi che di immagini, si affermarono come un prodotto informativo di grande successo —quasi un genere letterario— e del quale sono ben note le caratteristiche. Gli studiosi dispongono oggi di *data base* sufficientemente ampi e di una ricca bibliografia che aiutano meglio a comprendere tanto la struttura di queste *performances* che le modalità con cui questi testi ne trasmettevano l'immagine.

Richiamerò, a titolo d'esempio, il lavoro portato avanti da Helen Watanabe-O'Kelly.[6] Si tratta di un *database* che censisce 4268 testi scritti tra il XVI e i primi decenni del secolo XIX,[7] classificati in una tipologia di eventi celebrativi disposti alfabeticamente in 121 voci (da *allegorical figures* a *water processions*); sono dunque testi a stampa, illustrati spesso da una ricca iconografia, e assai precisi nei dettagli, costituendo in molti casi una fonte preziosa per la storia della scenografia o per la storia dell'abbigliamento. E' certamente possibile che gli autori di questi testi enfatizzino l'evento e in più punti ne alterino persino il reale svolgimento, ma anche questo fa parte del gioco rituale, ovvero dare al letterato la possibilità di arricchire l'evento; ciò che conta, al netto della credibilità, è la coerenza della narrazione, il disegno che si ricompone nell'immaginario del lettore lasciando una traccia indelebile del messaggio propagandistico. In questo tipo di classificazione di eventi, i testi più numerosi (565) riguardano le entrate nelle città di personaggi famosi —re, imperatori, principi di sangue reale, sovrani in visita ad una città— seguiti da testi poetici rivolti in varie occasioni a personaggi illustri (336); e poi ancora testi di feste celebrate con fuochi d'artificio (311), balletti, danze e balli (266), tornei e giostre (233), archi trionfali (171), spettacoli musicali e concerti (163), processioni (155), feste religiose (154), luminarie (154), banchetti (142), rappresentazioni di opere (113). Non mancano, infine testi che illustrano rappresentazioni di drammi (98), apparati e macchine (54), carri (45), e persino balli di cavalli (27). Il supporto iconografico, ovvero disegni e incisioni —in qualche caso comparivano sul mercato anche raccolte di fogli sciolti— recava la firma di artisti (architetti, disegnatori, pittori, musicisti) più o meno famosi; il campione di cui stiamo parlando registra 934 artisti, alcuni certamente famosi (tra gli italiani G. L. Bernini, Domenico Cimaroasa, Giacomo del Po, Stefano Della Bella, Filippo Juvarra, Leonardo Leo, Vincenzo Scamozzi) altri, anzi la gran parte,

[6] Questo materiale è disponibile sul sito *Early modern festival books* ed è frutto di un lavoro avviato fin dal 2011.

[7] Il campione si riferisce a testi individuati e censiti in cinque grandi biblioteche europee: British Library di Londra, Bibliothéque de l'Arsenal di Parigi, Herzog August Bibliothek di Wolfenbuttel, la Piot Collection della British National Art Library presso il Victoria and Albert Museum a Londra e la Bayerische Staatsbibliothek di Monaco.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

assai poco conosciuti, elemento questo che induce a riflettere sulle dimensioni di un'offerta di prodotti d'arte assai ampia e di grande professionalità, un'offerta in grado di soddisfare sul mercato una domanda assai variegata per differenze di gusto e di prezzo. Di grande interesse sono i personaggi celebrati in questi testi e per i quali essi sono stati composti: i re francesi: Luigi XIV al quale sono dedicati ben 207 libri, Luigi XIII con 124, Luigi XV con 120, Luigi XVI con 58; ma anche la dinastia degli Asburgo di Spagna viene celebrata: l'imperatore Carlo V con 76 testi, Filippo II con 41, Filippo III con 29, Filippo IV con 51, Carlo II con 32. Molti testi sono dedicati alle regine: ad Anna di Francia ben 60, a Caterina de' Medici 16, a Cristina di Svezia 42, a Cristina di Lorena granduchessa di Toscana 19, ad Elisabetta di Francia 40, a Maria Amalia regina di Napoli 31, a Maria de' Medici 34, a Maria Leszcynska 36, a Maria Teresa di Francia 73. Da questo campione di testi è possibile individuare anche i luoghi di queste celebrazioni, ovvero le città in cui esse si svolgevano. Nel complesso sono all'incirca 400 e tra esse è Parigi la città verso la quale sono indirizzati ben 358 testi, seguita subito dopo da Roma con 332, e poi Firenze con 181, Londra con 115, Venezia con 101, Napoli con 78, Bologna con 68, Ferrara con 59, Dresda con 56, Milano con 54, Vienna con 52, Reims con 51, Madrid con 47 ed altre città con un numero assai minore. Naturalmente, un ampliamento del campione preso in considerazione potrà senza dubbio correggere questa geografia dei *festivals books*, modificando le posizioni che, allo stato presente, segnalano solo la quantità dei testi ritrovati in cinque grandi biblioteche europee. In questo genere di indagini si può procedere anche con un approccio diverso. E' possibile cioè selezionare nella tipologia degli eventi uno solo di essi e ricostruirne tanto la struttura compositiva che le forme della trasmissione orale e scritta; un esempio concreto in tal senso è offerto dal volume di Branden Frieder sui testi che segnalano le pratiche dei tornei alla corte degli Asburgo di Spagna nel XVI secolo, dove si evidenzia anche la geografia cavalleresca che vede in testa Bruxelles con dieci tornei, seguita da Valencia con sei, Valladolid con quattro.[8]

Sono sufficientemente note le vicende attraverso le quali il regno napoletano fu incorporato tra il 1503 e il 1707 alla corona di Spagna. Tra i molti problemi che presentava la relazione tra la corte spagnola e il territorio napoletano particolarmente significativo era un forte squilibrio fra la città capitale e le città delle dodici province in cui si divideva il regno. Una differenza che era tanto di ordine demografico e di accumulazione di risorse economiche che di potere contrattuale, ma anche di capacità di autorappresentazione della propria immagine. Da sempre Napoli era stata la

[8] B. FRIEDER, *Chivalry and the Perfect Prince. Tournaments, Art and Armor at the Spanish Habsburg Court*, Kirksville, 2008, appendice 1, pp. 179-186.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados



Fig. 1. A. Lafréry, Pianta di Napoli, 1566



Fig. 2. A. Baratta, Pianta di Napoli, 1629

capitale del regno, qui si formavano le élites dell'apparato ministeriale e qui si giocava il consenso o la resistenza alla politica della corona. La città era teatro di una scena politica sulla quale si fronteggiavano quotidianamente poteri diversi: il potere del vicerè e della sua corte, il potere concorrente dell'apparato burocratico delle magistrature centrali nelle quali il peso del ceto togato appariva sempre più crescente, il potere dell'amministrazione municipale nella quale il peso della nobiltà si confron-

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

tava sempre con quello del popolo. Infine, quello della chiesa napoletana forte di un radicamento territoriale che agli inizi del Seicento aveva le sue basi nelle trentasette parrocchie diocesane, nella presenza di 8079 tra frati e monache degli ordini regolari con i loro 94 conventi maschili e 22 monasteri femminili; una popolazione ecclesiastica che, tra secolari e regolari, oscillò tra il 2% e il 2,5%[9] della popolazione cittadina. Le dimensioni demografiche della città capitale non avevano paragoni con altre città italiane e solo Parigi e Londra avevano una popolazione maggiore. La città era cresciuta nel corso del Cinquecento in modo impressionante raggiungendo alla fine del secolo sedicesimo poco più di 200.000 abitanti; nel 1656, alla vigilia della terribile epidemia di peste del 1656 essa contava non meno di 380.000 abitanti. La morfologia del territorio cittadino, stretto tra il mare e le colline tufacee determinò uno sviluppo urbanistico irregolare fuori del perimetro delle mura che misuravano all'incirca quattro miglia e mezzo e delimitavano una superficie urbana piuttosto ristretta rispetto al numero degli abitanti. La densità, dunque, era molto elevata e ciò —elemento segnalato da molte corrispondenze diplomatiche— rendeva molto difficile la mobilità per le strade e le piazze cittadine, specie in presenza di un commercio ambulante assai diffuso sul territorio e di un numero molto alto di cavalli e carrozze che circolavano su strade piuttosto strette.



Fig. 3. *Ingresso di Alfonso D'aragona*, Castel Nuovo, 1443

[9] Traggo le cifre da E. Bacco, *Nuova descrittione del Regno di Napoli diviso in dodici province*, Napoli, 1629, pp. 72-74.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados



Fig. 4. Corteo per l'incoronazione di Alfonso II, 1494

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

Tutto ciò segnala le grandi difficoltà logistiche nelle quali si svolgevano le cerimonie pubbliche a Napoli che, muovendosi in spazi piuttosto ristretti e grande concorso di pubblico, necessitavano di un controllo molto rigoroso.

La ritualità pubblica della Napoli spagnola doveva inoltre confrontarsi con quella dell'età aragonese che aveva lasciato un ricordo forte nella memoria collettiva della città capitale.

Al contrario di Carlo V, i sovrani di casa d'Austria, come è stato più volte sottolineato, non si spinsero mai al di fuori della penisola iberica e, pertanto, l'immagine del *rey absente* fu assorbita nell'immaginario napoletano come un dato costitutivo e certamente né la capitale né il regno lamentarono mai una condizione di vedovanza o di orfano della *realeza*. In realtà Napoli e il regno conobbero i loro primi due sovrani —Ferdinando il Cattolico e Carlo V— nel corso di due visite che essi svolsero nella prima metà del Cinquecento. Ferdinando il Cattolico arrivò a Napoli con la consorte Germana di Foix il primo novembre 1506 e si trattenne nella capitale fino al 4 giugno 1507. Di questa visita non ci restano testimonianze iconografiche dirette ma solo le notizie tramandataci da fonti letterarie. Sappiamo di contrasti che si verificarono tra i rappresentanti dei seggi aristocratici e quelli popolari circa l'ordine e le precedenze in tema di cerimoniale per l'entrata reale, descrizioni della medesima entrata e narrazione dei principali eventi succedutisi in quei mesi (riunione del Parlamento, votazione del donativo, giuramento del regno, istituzione del Consiglio Collaterale con funzioni di consiglio di stato); il 4 giugno del 1507 il sovrano ripartiva per Gaeta dove nel giro di qualche giorno fu raggiunto dal Gran Capitano Gonzalo de Cordoba che ritornò con lui in Spagna.

Più ricco di immagini è il viaggio di Carlo V che reduce dai trionfi africani risale dalla Sicilia attraverso la Calabria per arrivare a Napoli dove entra il 25 novembre 1535. Lungo questo itinerario si incontra una preziosa documentazione iconografica



Fig. 5. Entrata di Carlo V attraverso Porta Capuana in S. Giacomo degli Spagnoli, Napoli

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

nella città di Seminara dove il sovrano entrò il 4 novembre; qui, nell'attuale palazzo comunale, il monumento al duca Carlo Spinelli, opera di Carlo Calamecca, ricostruisce nei primi tre pannelli alla base del monumento episodi del confronto bellico che si svolse a Seminara tra francesi e spagnoli tra il 1495 ed il 1503. Il quarto pannello invece raffigura l'entrata di Carlo nella città di Seminara con un approccio figurativo che è interessante mettere a confronto con quello eretto da Giovanni da Nola nella chiesa di San Giacomo degli Spagnoli, sul basamento del monumento per D. Pedro de Toledo.

Il 25 novembre l'imperatore entrava a Napoli e si sarebbe trattenuto nella capitale sino al 22 marzo dell'anno seguente. Il suo ingresso attraverso Porta Capuana seguì un itinerario studiato dal vicerè e concordato con la stessa amministrazione cittadina. Il sovrano passò attraverso archi trionfali, iscrizioni, colossi, gruppi di sculture, teli dipinti e la sua immagine venne associata ai trionfi dei grandi condottieri dell'antichità. In questo percorso celebrativo la nobiltà cittadina dei cinque seggi napoletani venne associata alla gloria imperiale e ciascun seggio del patriziato urbano venne raffigurato in statue poste nelle strade dove passava il corteo.[10] Certamente l'entrata di Carlo nel 1535 fu un modello che condizionò tutte le successive entrate di personaggi reali o degli stessi vicerè, nel senso che occorreva mantenere alcuni aspetti strutturali dell'entrata ma allo stesso tempo marcare e mantenere le differenze con quella del sovrano. E' difficile tuttavia affermare che a partire da questo evento si fosse venuto formalizzando un cerimoniale con le sue regole e l'ordine delle precedenze, esteso anche a tutti gli atti della vita pubblica. Non è improbabile però che alla metà del Cinquecento, negli anni finali del lungo viceregno del Toledo (1532-1553), si sia introdotto un *cerimoniale domestico*, ovvero regole o consuetudini consolidate che accompagnavano la vita quotidiana che si svolgeva all'interno della corte viceregia, distinto dal *cerimoniale dinastico di stato*, relativo invece a cerimonie pubbliche solenni come l'apertura del Parlamento generale, la morte e successione dei re o di altri eventi che investivano la famiglia reale.[11]

L'atto politicamente più partecipativo del mandato triennale di un vicerè era a Napoli la sua entrata in città. Le cronache sottolineano sempre questo evento conferendogli un rilevante valore simbolico mentre, al contrario, la scena iconografica

---

[10] T. Megale, «'Sic per te superis gens inimica ruat'. L'ingresso trionfale di Carlo V a Napoli (1535)», *Archivio Storico per le Province Napoletane*, CXIX (2001), pp. 587-604 con i richiami bibliografici. Nella stessa rivista v. C. Hernando Sánchez, «El glorioso triunfo de Carlos V en Nápoles y el humanismo de corte entre Italia y España», pp. 447-521.

[11] Riprendo questa distinzione da J. Duindam, *Vienna and Versailles. The Courts of Europe's Dynastic Rivals, 1550-1780*, Cambridge, 2003, nell'ed. it. Roma, 2004, pp. 252-253.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

resta sostanzialmente muta. Un prezioso documento,[12] ascrivibile alla seconda metà del XVI secolo, illustra tuttavia le diverse fasi dell'evento. L'arrivo del nuovo vicerè poteva avvenire per via di mare —a Gaeta o a Pozzuoli o nell'isola di Procida— o per via di terra; in ogni caso il nuovo vicerè attendeva, qualche giorno ma a volte anche qualche settimana, fuori città ospite in casa di una delle grandi famiglie della nobiltà napoletana. Mentre gli Eletti (la giunta che governava la città) convocavano i seggi per eleggere gli ambasciatori che venivano inviati subito a dare il benvenuto al vicerè, si eleggeva il Sindaco che dirigeva le operazioni per preparare l'apparato cerimoniale.[13] Prima ancora dell'entrata, il vicerè uscente si recava a salutare il nuovo arrivato ed è presumibile che vi fosse in questa circostanza uno scambio di opinioni sui problemi più importanti, nonché si concordasse il giorno dell'entrata ufficiale che veniva comunicata all'usciere maggiore. Il cerimoniale prevedeva a questo punto due possibili modalità. Se l'entrata avveniva dal mare, si provvedeva ad allestire un apparato sul molo costruendo un *puente* tra la terraferma e la galera con la quale arrivava il vicerè, una sorta di piattaforma sufficientemente ampia e fastosa, addobbata con tappeti, festoni e drappi che conduceva il vicerè sulla terraferma.[14] Si formava quindi un corteo di almeno 200 persone —composto dai portieri, dal re d'armi con le insegne reali, dai titolari dei Sette Uffici del regno, da tutti i ministri dei tribunali centrali, dai musici e da reparti militari— che si dirigeva al palazzo vicereale per leggere le carte di nomina del sovrano. Se invece l'entrata del vicerè si svolgeva per via di terra, questo stesso corteo gli andava incontro e l'attendeva alla Porta Capuana e di lì attraverso il Borgo S.Antonio percorreva un più lungo itinerario di strade e piazze

---

[12] Biblioteca Nacional de España (BNE), ms. 8233, ff. 364-365. Sulle entrate e sull'immagine pubblica del vicerè G. Guarino, *Representing the King's Splendour. Communication and reception of symbolic forms of power in viceregal Naples*, Manchester, 2010. Sul ruolo dei vicerè nel modellare lo spazio della residenza vicereale, anche attraverso la committenza artistica, J. L. Palos, *La mirada italiana. Un relato visual del imperio español en la corte de sus virreyes en Nápoles*, Valencia, 2010; D. Carrió Invernizzi, *El gobierno de las imágenes. Ceremonial y mecenazgo en la Italia española de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid, 2008.

[13] La figura del «sindaco», quasi sempre un nobile eletto a turnazione dai seggi, non svolgeva funzioni di capo dell'amministrazione cittadina; il sindaco, infatti, veniva creato solo in specifiche congiunture legate a significativi eventi cittadini, cessati i quali veniva a cadere dalla carica. Di particolare importanza era il ruolo che esso svolgeva in occasione dello svolgimento dei parlamenti generali del regno che si svolgevano ogni due anni.

[14] Nel corso del XVII secolo, quando l'entrata avveniva per via di mare, la costruzione del *puente* fu progressivamente abbandonata, anche perché il popolo che assisteva all'evento, quando le autorità avevano lasciato questo spazio, si precipitava a saccheggiare tutto quello che era stato costruito su di esso e, in particolare, i prodotti alimentari che erano posti in alto su pali come segni dell'abbondanza. Sugli aspetti relativi ai diversi momenti della cerimonia S. De Cavi, «El *possesso* de los virreyes espanoles en Nápoles», in B. García García y K. de Jonge (eds.), *El legado de Borgoña: fiesta y ceremonia cortesana en la Europa de los Austrias*, Madrid, 2010, pp. 323-335.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

fino a giungere al palazzo vicereale. Il giorno seguente, dopo il commiato tra i due vicerè (quello uscente non partecipava all'entrata e di norma ripartiva dopo qualche giorno), si riformava il medesimo corteo che accompagnava il vicerè nella chiesa cattedrale dove, alla presenza delle magistrature del regno e di quelle cittadine, egli giurava[15] di osservare i privilegi, i capitoli e le grazie concesse dagli antichi sovrani alla capitale mentre sull'intera cerimonia calava poi il peso di una lunga celebrazione religiosa; terminati questi riti il corteo riaccompagnava il vicerè al palazzo vicereale o a Castelnuovo. Nel caso invece che il vicerè fosse riconfermato per un secondo o terzo mandato, il rituale era più semplice, nel senso che di solito si escludeva l'entrata e la cavalcata e all'interno del palazzo vicereale si dava solo il *possesso* al riconfermato vicerè; alla presenza delle magistrature centrali e del governo cittadino, il segretario del regno leggeva la «patente» regia di nomina ed il vicerè giurava sul messale di osservare i privilegi della città e la cerimonia si chiudeva con l'omaggio dei titolati nella sala grande del palazzo. La cerimonia del possesso, che pure riprendeva i passaggi della celebrazione del primo mandato, non aveva dunque una dimensione aperta al pubblico, come si evidenzia dalle parole del libro del cerimoniale relativamente al «possesso» dato al vicerè marchese de los Vélez il 28 novembre 1679; la cerimonia si svolse al palazzo reale alla presenza delle magistrature centrali e degli eletti della città, al termine della quale «la Città li diede i congratulamenti ed uscì per la stessa porta segreta per la quale era entrata. Indi il Collaterale fece i suoi complimenti e il tutto si fece a porte chiuse».[16]

Dal momento dell'entrata in città del nuovo vicerè e del suo giuramento, il cerimoniale non prevedeva dunque la presenza negli atti pubblici del vicerè uscente; la fonte di legittimazione del potere reale doveva far riferimento ad una sola persona e il cerimoniale doveva evidenziare in modo palese la gerarchia del comando, evitando ogni possibilità di mettere a confronto immagine e stile dei due vicerè. Non mancarono tuttavia eccezioni a questa indicazione. La più rilevante si manifestò all'inizio del 1671 quando il vicerè Pietro Antonio d'Aragona fu incaricato da Madrid di recarsi a Roma per l'ambasciata d'obbedienza alla corte papale; questa era una prassi consolidata, non priva di significato simbolico, con la quale si riconosceva sia pure formalmente l'antico vincolo feudale del regno verso il pontefice romano. La «paten-

[15] E' verosimile l'affermazione che «nei territori periferici della monarchia sembra che si tese a sostituire il giuramento costituzionale del sovrano in persona per un giuramento delegato», cfr. M. J. del Río Barredo, «Felipe II y la configuración del sistema ceremonial de la monarquía católica», in J. Martínez Millán (ed.), *Felipe II (1527-1598). Europa y la Monarquía Católica*, vol. 1, t. 2, Madrid, 1998, p. 683.

[16] A. Antonelli (a cura di), *Cerimoniale del viceregno spagnolo e austriaco di Napoli, 1650-1717*, Napoli, Soveria Mannelli, 2012, p. 345.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

te» di nomina conteneva certamente una buona dose di ambiguità poiché non era del tutto chiaro se, al termine della missione, l'Aragona potesse tornare a Napoli nel pieno possesso delle funzioni vicereali. In una medesima occasione, nell'anno 1600, il vicerè D. Fernando Ruiz de Castro, VI conte di Lemos, si era recato a Roma con gran seguito e poi era tornato a Napoli, ma al suo posto non era stato nominato alcun altro vicerè. Di norma, nell'assenza temporanea di un vicerè dal regno, si era soliti affidare le funzioni di luogotenente del regno al decano del Consiglio Collaterale ma in questa occasione, nell'assenza dell'Aragona, venne investito di tale ruolo ma con «trattamento di vicerè» don Fadrique de Toledo Osorio, marchese di Villafranca e duca di Ferrandina nonché generale delle galere a Napoli. In questo contesto, secondo quanto narra il libro cerimoniale, il 1° gennaio 1671 si svolse un inedito passaggio di consegne tra i due vicerè, seduti entrambi sotto un baldacchino nella sala grande del palazzo reale , «A questo punto fu aperta la porta e il maestro di cerimonie chiamò prima i signori titolati e il Collaterale, che fecero il loro ingresso in base al loro ordine, mentre il vecchio vicerè li presentava al nuovo. Seguirono i Tribunali in base al loro ordine, il vecchio vicerè presentava i ministri...».[17] Il 4 gennaio il Collaterale riconobbe la legittimità del possesso e il nuovo vicerè diede il giuramento e cavalcò per la città secondo la consuetudine. Il ritorno dell'Aragona il 25 febbraio, e la sua reintegrazione nella carica, pose termine ad una situazione di debolezza nell'esercizio dei poteri vicereali e di forte disagio sul piano del cerimoniale.

Nell'universo cerimonialistico napoletano non si registra una compilazione dei rituali di corte sul modello francese,[18] anche se a fine Cinquecento nella documentazione si fa riferimento, relativamente alle esigenze degli eventi del cerimoniale, di svolgerli nella *forma acostumbrada*; in sostanza, pur in mancanza di norme scritte, è lecito presumere che si fosse già consolidata una tradizione fatta di regole pratiche dalle quali era difficile discostarsi. Possiamo con sicurezza affermare che nell'ultimo decennio del Cinquecento si era già del tutto formato un cerimoniale di corte del quale resta una prima traccia in un testo scritto da Juan de Garnica nel 1595,[19] sia pure limitata solo ad alcuni passaggi (udienza pubblica del vicerè, Consiglio Collaterale, assistenza del vicerè in chiesa, processione del venerdì santo). Di due decenni successivi, del 1622, è invece il libro del cerimoniale compilato da Miguel Díez de Aux e del 1634 è quello di Josep Renao. Altri maestri di cerimonie curarono la compilazione di successivi memoriali, dei quali recentemente si è

[17] *Ibidem*, p. 281.

[18] Duindam, *op. cit.* (nota 11), p. 254.

[19] P. Cherchi, «Juan de Garnica: un memoriale sul cerimoniale della corte napoletana (1595)», *Archivio Storico per le Province Napoletane*, XCII (1974), pp. 213-224.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

proposta l'edizione.[20] L'ufficio dei maestri di cerimonie, occupato sempre da soggetti di origine spagnola, era certamente tra i più importanti della corte viceregia e di molti di essi conosciamo anche i nomi, oltre quelli sopracitati: Michele Vergara (1637), Baldassarre de Vaio (1650), Alonso de Castro (1671), Juan de Martiis (1685-1687).[21]

Ma quale era la struttura di questi cerimoniali, i loro contenuti e la forma stessa con cui si presentavano? Intanto occorre precisare che erano testi manoscritti, a volte ricopiati a distanza di decenni e mai stampati, come invece accadeva per le norme delle prammatiche, per le edizioni di capitoli e grazie. Questo riflette certamente la consapevolezza che la materia del cerimoniale dovesse essere circondata da grande discrezione. Con il tempo le regole del cerimoniale furono certamente conosciute da quanti erano coinvolti negli eventi ed è possibile perfino che circolasse qualche copia manoscritta di esse; una loro edizione a stampa avrebbe però elevato questo materiale ad un rango normativo al quale i singoli partecipanti avrebbero potuto appellarsi in casi di precedenze o controversie sugli spazi o in tema di onori. Sembrava dunque opportuno che il vicerè si riservasse la possibilità di intervenire sulla materia e, pertanto, occorreva mantenere un grado di flessibilità che consentisse modifiche tanto per ragioni politiche che per adattare il rituale agli equilibri cittadini. Insomma, il cerimoniale teoricamente era costituito da norme con un tasso elevato di formalità ma non bisognava restare prigionieri di esse. Questo potere di intervenire sul cerimoniale era esclusivo del vicerè che godeva di margini di autonomia piuttosto ampi ma dei quali si assumeva evidentemente tutta la responsabilità.[22] I libri del cerimoniale erano grosso modo strutturati tutti alla medesima maniera ma per meglio intenderla esaminiamo quello relativo alla seconda metà del Seicento. La prima parte contiene una descrizione dei vicerè che si sono succeduti al governo del regno, un brevissimo ed essenziale profilo personale e un compendio in poche linee di quanto accaduto negli anni del loro mandato. La seconda parte descrive in maniera minuziosa le funzioni religiose alle quale il vicerè deve assistere in almeno 95 giorni del calendario *palaciego*: diversi di questi eventi si svolgono all'interno del palazzo reale, altri nella città; di alcuni sembra esservi solo la descrizione al passato, come se non venissero più praticati o non fosse obbligatorio assistervi. La terza parte —la più lunga dell'intero testo— espone minuziosamente tutta una serie di atti pubblici ai quali suole presenziare il vicerè; ancora una volta gli eventi religiosi sono numerosi ma, accanto ad essi, si

[20] L'edizione di questi cerimoniali è curata da Attilio Antonelli ed è prevista in cinque grossi tomi. Allo stato, sono stati editi i primi tre nel 2012, 2014 e nel 2015.

[21] Antonelli (a cura di), *op. cit.* (nota 16), p. 31.

[22] C. Hernando Sánchez, «Immagine e cerimonia: la corte vicereale di Napoli nella monarchia di Spagna», in Antonelli (a cura di), *op. cit.* (nota 16), p. 66.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

registrano episodi prettamente laici o di natura politica come arrivi e ricevimenti a palazzo di personaggi stranieri di grande rilevanza (cardinali, grandi di Spagna, militari di alto rango, principi di sangue reale o di dinastie alleate della corona). E' interessante l'espressione che precede questa lunga elencazione di eventi: «cerimonie accadute in tempi diversi» che sembra alludere ad una registrazione di eventi e alle modalità pubbliche con cui essi si sono svolti; lo scopo della descrizione sta appunto nel fissare e trasmettere per il futuro il modo in cui comportarsi, ovvero consolidare la memoria dell'evento e fissare una regola se il medesimo accadimento dovesse ripetersi. Si ponga attenzione al passo seguente «In occasione di cavalcata che va il vicerè all'Arcivescovato e si inginocchia assieme al Cardinale nello strato, il sindaco in quel giorno ha la prerogativa di inginocchiarsi dietro a Sua Eccellenza sopra lo stesso strato e ultimamente in occasione della cavalcata che fece il Marchese di Los Vélez per il matrimonio del re ed il sindaco era don Michele Muscettola, dichiarò il detto signor marchese che all'alzarsi il sindaco si sedesse al primo luogo del banco che si situa dalla parte dell'Evangelo, per essere il primo luogo e comandò che così si praticasse per l'avvenire».[23] E' evidente dunque la funzione modificatrice e/o creatrice del vicerè, una sorta di *iure condendo* in tema di pratiche del cerimoniale.

All'interno di questa lunga terza parte del testo sono registrate gli arrivi e le entrate dei vicerè che governarono il regno nel periodo considerato: il conte di Penaranda, il cardinal Pasquale d'Aragona, D. Pedro Antonio d'Aragona, D. Fadrique de Toledo, D. Antonio Pietro Álvarez de Toledo, D. Fernando Fajardo marchese de los Velez (solo il possesso all'atto della riconferma), D. Gaspar de Haro marchese del Carpio (solo il possesso), D. Lorenzo Onofrio Colonna (solo il possesso come luogotenente), D. Francisco de Benavides conte di Santisteban (solo il possesso), D. Francisco de la Cerda duca di Medinaceli (solo il possesso), D. Juan Emanuel Fernández Pacheco duca di Escalona e marchese di Villena (solo il possesso). Da quanto emerge dalla documentazione del libro del cerimoniale, negli ultimi quarant'anni della presenza spagnola nel regno napoletano la dimensione pubblica dell'entrata del vicerè (accoglienza al molo o presso la porta Capuana, cavalcata per la città, giuramento nella cattedrale) era venuta riducendosi «en la forma solita», ovvero una cerimonia nel palazzo reale alla presenza dei ministri dell'apparato ministeriale e degli eletti del governo cittadino. Della cavalcata per le vie della capitale e del giuramento nella cattedrale non si fa dunque menzione; potrebbe tuttavia anche trattarsi di un modalità narrativa anonima, nel senso che presuppone tali eventi senza richiamarli per esteso; solo una più ampia ricognizione sulle fonti —cronache e memorialistica— potrà sciogliere questo aspetto.

---

[23] Antonelli (a cura di), *op. cit.* (nota 16), p. 223

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

In ogni caso, le cavalcate continuarono a svolgersi per tutto il XVII secolo e costituirono una delle manifestazioni più significative della comunicazione politica rivolte per un verso a ribadire la gerarchia formale della società cortigiana in modo da fissare l'ordine delle precedenze e degli onori; per un altro verso, invece, le cavalcate assolsero ad una sorta di messaggio comunicativo, confermare tali gerarchie agli occhi di coloro che assistevano all'evento, consentendo altresì di cogliere visivamente le eventuali modifiche all'interno di tali gerarchie. Non tutti quelli che assistevano alle cavalcate erano in grado di cogliere cambi nella gerarchia degli onori e certamente la tradizione orale non dava una piena affidabilità; ecco, dunque, l'importanza di consegnare tali mutamenti alla scrittura attraverso le cronache e i testi editi, nonché alle corrispondenze di agenti diplomatici e commerciali. Quanto alla lettura delle fonti iconografiche occorre essere cauti. Incisioni, disegni e pitture delle cavalcate restituiscono indubbiamente con grande completezza il mondo della corte, dell'apparato ministeriale e dello stesso universo cittadino; nondimeno, se si assume il criterio della vicinanza più o meno prossima alla figura del vicerè come fonte di legittimazione del potere e, quindi, dello spazio politico dei singoli, la lettura delle cavalcate potrebbe indurci a pensare che —analizzando una serie di immagini di tali eventi succedutesi in anni diversi— i cambi di posizionamento dei singoli o dei gruppi, così come sono rappresentati sulla carta, alludano a mutamenti all'interno delle gerarchie di palazzo. A me sembra difficile tuttavia assegnare una corrispondenza univoca tra l'ordine delle precedenze, così come viene rappresentato dai prodotti iconografici, e la gerarchia del potere. Se mettiamo a confronto due belle carte —l'incisione del 1680, *Cavalcata per le nozze di Carlo II con Maria Luisa di Borbone* e l'altra del 1690, *L'ossequio tributario della fedelissima città di Napoli per le dimostranze giulive nei Regii Sponsali del monarca Carlo secondo colla principessa Maria Anna di Neoburgo*— si vede con precisione che la rappresentazione sulla carta delle posizioni dei singoli protagonisti registra qualche variazione significativa.



Fig. 6. Cavalcata per le nozze di Carlo II con Maria Luisa

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

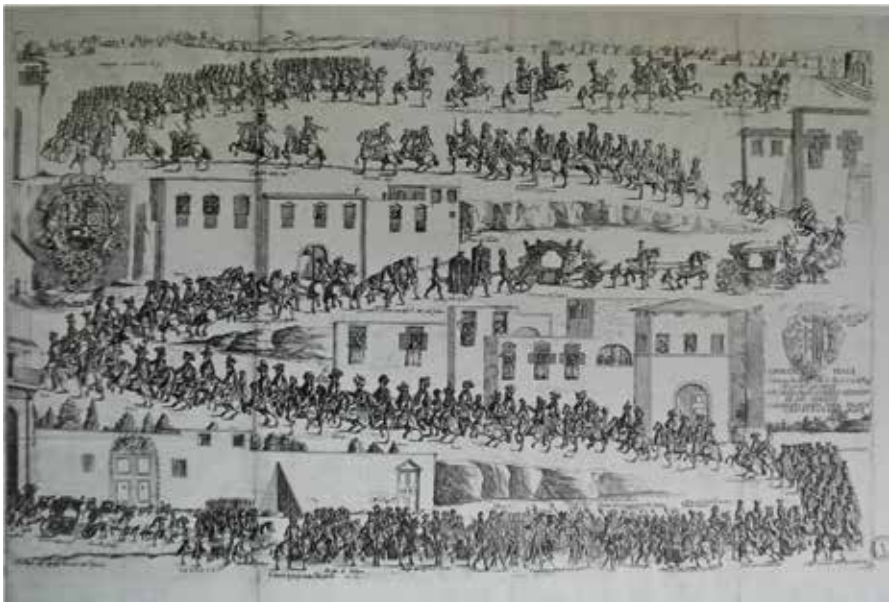


Fig. 7. *L'ossequio tributario della Fidelissima Citta' di Napoli*

Osserviamo intanto ciò che non cambia. Il corteo è aperto da *trombetti* e seguito da reparti di *cavalleria* e dai *capitani di giustizia*; i rappresentanti della nobiltà (principi, duchi, marchesi e conti) seguono in gran numero; la città capitale è rappresentata dai *razionali del tribunale di San Lorenzo*, dai suoi *eletti* con i loro *portieri* e poi il *gran giustiziere* e il *gran siniscalco*. Al centro il *vicerè* circondato dai suoi *portieri* con a lato il *sindaco* che viene sempre collocato in linea parallela con il medesimo vicerè mentre dietro al vicerè scorrono *consiglieri e ministri* dell'apparato ministeriale. Occorre sottolineare il ruolo davvero rilevante che in tutti gli atti pubblici veniva svolto dal sindaco. Nel libro del cerimoniale del 1634 sono descritte con molta precisione funzioni e prerogative di questa carica «en todos los attos el sindico durante su officio prefiere a todos y siete officios. Tiene mejor lugar en capilla en las audiencias, y en el coche, yendo con S.E., ha de yr solo el a la proa, que es prerogativa que le toca y assì se ha observado por todos los Senores Virreyes».[24] Il sindaco in tutti gli eventi pubblici ai quali partecipava rappresentava insomma la figura simbolica nella quale si riconosceva non solo la nobiltà ma la stessa città capitale; in queste funzioni la

[24] Il testo del Renao era stato edito da A. Paz y Mélia, «Etiquetas de la corte de Napoles, 1634», *Revue Hispanique*, XXVII (1912); la citazione è a p. 115.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

sua figura, ed il modo con cui veniva rappresentata —il suo collocarsi a lato del vicerè— venivano enfatizzate oltre ogni dimensione reale, quasi a voler sottolineare una compartecipazione all'esercizio del potere.

Esaminiamo ora ciò che sembra cambiato nel 1690 rispetto al 1680. Intanto la scena della rappresentazione: l'immagine si presenta quasi asettica, le figure non sono disposte in linea ma ascendono verticalmente verso un irriconoscibile *arcivescovato* dove presumibilmente verrà celebrato un *Te Deum* di ringraziamento; di fatto, la scena urbana sulla quale scorrono le figure in movimento è assolutamente non identificabile. Ciò che colpisce è il ruolo assorbente dell'immagine vicereale il cui spazio si è ampliato in modo impressionante. Il corteo è aperto dai *due cavalli di rispetto del vicerè*, dai *trombetti*, da un *paggio di valigia* figura assolutamente nuova nel personale di palazzo, dal *tenente generale* col reparto di *cavalleria*. Dopo i *capitani di giustizia*, collocati nella loro abituale posizione, viene la *carrozza vuota del vicerè* seguita da quella egualmente vuota del *sindaco*, elemento anche questo del tutto innovativo, e alle spalle due paggi portano le *sedie*, anch'esse vuote e ricoperte da un drappo, del vicerè e del sindaco; poi in successione i *cavalli di rispetto* del vicerè e del sindaco che procedono appaiati seguiti dai due *cavalli da maneggio di S.E.* e, dopo di essi, l'infinita schiera della nobiltà. Nella parte più bassa della carta la scena è occupata dal personale di palazzo e dell'apparato ministeriale: due *tenenti*, ventiquattro *portieri della città*, il *maestro di cerimonie* con *quattro ufficiali della città*, gli *eletti* cittadini, quattro *portieri di camera* con il *re d'armi*, il *gran cancelliere*, il *cavallerizzo* e, al centro, il *sindaco* e il *vicerè* cavalcano appaiati circondati dalla guardia comandata dal suo *tenente*. Il corteo è chiuso dai *reggenti*, *consiglieri* e *ministri* delle magistrature dell'apparato centrale seguiti da militari.

Sembrerebbe, dunque, che nel giro di soli dieci anni, alcune posizioni siano cambiate. Nella raffigurazione del 1680 dei sette grandi uffici del regno appaiono solo il gran giustiziere e il gran siniscalco; in quella del 1690 invece sono presenti solo il gran cancelliere e il cavallerizzo. Possiamo davvero pensare che nel giro di dieci anni i titolari di queste due ultime cariche abbiano acquisito a corte un peso maggiore rispetto agli altri? Credo che questa ipotesi non sia da prendere in considerazione poiché queste cariche erano puramente onorifiche; è verosimile invece che in questi eventi vi fosse una sorta di *turn over*, esattamente come accadeva per la figura del sindaco per il quale vi era una turnazione tra i vari seggi della nobiltà. Quello che colpisce invece è lo spazio davvero esorbitante riservato al personale del palazzo vicereale. Questo è certamente l'aspetto più rilevante della rappresentazione con l'emergenza di ruoli non testimoniati dai libri del cerimoniale (il paggio di valigia) o di figure a cui pure alludono alcuni passi dei cerimoniali (i cavalli di rispetto e le sedie) ma mai rappresentati iconograficamente, oppure la visibilità che viene data al maestro delle cerimonie.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

I libri del cerimoniale di palazzo disciplinavano molti altri aspetti che investivano la vita delle istituzioni governative, ovvero come dovessero riunirsi le magistrature centrali dello stato, le precedenze tra i loro componenti, l'assegnazione nei banchi, il modo di vestire, come comportarsi in presenza del vicerè; l'udienza, pubblica o segreta, concessa dal vicerè è anch'essa regolata da norme assai precise con l'indicazione degli spazi riservati ai singoli visitatori. Di grande interesse appaiono le descrizioni delle feste pubbliche a palazzo, alcune delle quali sono manifestazioni a carattere ludico (*bocchettas*, *lancas*, *sortijas*, *tornei* a piedi o a cavallo), altre invece sono pause mondane essenziali al gioco di corte e che comprendono esecuzione di musiche, balli, il *serao*, rappresentazioni teatrali. Anche la vita pubblica della viceregina ha spazio e tempi regolati dal cerimoniale e che restringono non poco la sua visibilità. Molto dettagliate appaiono le modalità con cui devono svolgersi le visite che riceve il vicerè, tanto quelle di ambasciatori stranieri che di altri personaggi pubblici. Grande spazio è ovviamente riservato alle feste religiose, almeno 63 sono quelle alle quali il vicerè deve assistere uscendo da palazzo, e in particolare ai riti della *semana santa*.

I rapporti con la curia arcivescovile, e con lo stesso Nunzio, non erano sempre agevoli e, tuttavia, le occasioni in cui il vicerè e il cardinale arcivescovo s'incontravano



Fig. 8. Anónimo, *Largo di Palazzo en ocasión de la visita del cardenal Filomarino*, h. 1650, Nápoles, Museo Nacional Cartuja de San Martín

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

venivano rivestite di grande solennità; nelle visite a palazzo prevalevano le norme del cerimoniale di corte, quelle invece che si svolgevano nel palazzo arcivescovile venivano regolate dal cerimoniale della curia ma, in ogni caso, tutto veniva concordato tra i maestri cerimonieri dell'arcivescovo e i maestri di cerimonie del vicerè.

Una descrizione a parte è invece assegnata alle numerose funzioni religiose celebrate nella cappella, la cui solennità lascia pensare al tentativo di irrobustire una ritualità religiosa concorrenziale con i riti officiati dalla curia arcivescovile. Questa ipotesi trae qualche fondamento anche dal modo con cui sono descritte nei libri dei cerimoniali le processioni.[25] Nel testo del Renao sono illustrate almeno undici processioni e colpisce il modo con cui esse vengono narrate, privilegiando cioè lo spazio cortigiano e la presenza del vicerè mentre l'arcivescovo e le altre figure religiose sembrano testimoni passivi degli eventi. Non era facile però ridurre lo spazio e la presenza della chiesa diocesana sul territorio cittadino che si giovava di una estesa rete parrocchiale e di straordinarie occasioni per alimentare un protagonismo cerimoniale che puntava direttamente sul coinvolgimento emotivo e la ricerca di una salvazione che solo i legittimi detentori del sacro erano in grado di assicurare in via esclusiva. Un protagonismo che incoraggiava le devozioni popolari e le sosteneva con una offerta di nuova santità, con le canonizzazioni ed in particolare con l'elezione di nuovi santi patroni delle città; Napoli alla fine del XVI secolo aveva 7 santi patroni ma nel giro di un solo secolo, tra il 1605 ed il 1705, se ne aggiunsero altri 26.[26]

Molte pagine vengono dedicate a *Estilo de palacio y fuera* che spiega atti e comportamenti del vicerè e della viceregina quando vivono a palazzo o quando si muovono per la città (pranzi, ricevimenti di donne, visite in chiesa, partecipazione a cerimonie nuziali o di battesimo o di funerali, ospitalità a palazzo, comportamenti dei continui e dei servitori a palazzo). Le indicazioni che vengono offerte sono accompagnate spesso da riferimenti a come i precedenti vicerè si comportarono in occasioni simili, quasi a confermare che la materia trattata si nutre di continui aggiustamenti fino a creare una consuetudine cogente. Il cerimoniale contempla perfino, e ciò è di straordinario interesse, le situazioni di emergenza che possono mettere in pericolo la persona del vicerè, ovvero incendi, ammutinamenti delle truppe, tumulti popolari, incursioni della flotta turco-barbaresca e indica con precisione i compiti assegnati ai responsabili della fanteria spagnola, ai castellani, al generale delle galere nonché agli stessi nobili e agli eletti cittadini affinché mettano in sicurezza il territorio urbano.

---

[25] Sugli itinerari rituali J. MARINO, *Becoming Neapolitan. Citizen Culture in Baroque Naples*, Baltimore, 2011, p. 110.

[26] J. M. SALLMANN, *Naples et ses saints à l'âge baroque (1540-1750)*, Paris, 1994, nella trad. italiana Lecce, 1996, p. 118.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados



Fig. 9. Itinerario della Processione del Corpus Domini

Ciascuna di queste situazioni o degli eventi narrati nel cerimoniale trova spazio nella descrizione del cerimoniale, a volte con eccessiva sommarietà, altre con una enfasi e precisione davvero impressionanti, come ad esempio i funerali celebrati a Napoli per il vicerè D. Fernando Ruiz de Castro, VI conte di Lemos. La descrizione che di tale evento offre il Renao è per noi assai preziosa poiché ci consente di conoscere tra l'altro, sia pure concisamente, i ruoli del personale della casa vicereale: *lacayos, oficiales menores de cocina, bottilleria, dispensa y reposteria, oficiales de escretorio, pajes, maestros de sala, gentilhombres de camara y capa, mayordomo, camareros y secretarios, maestro de cerimonias, capitan de la guardia, capelan mayor*; nella lunga narrazione dell'evento si evidenzia in maniera peculiare l'importanza del ruolo del maestro di cerimonie che dirige lo svolgimento delle esequie.

Non vi è alcun dubbio che nel corso del Seicento «el estilo de palacio y fuera» aumentò a dismisura la sua capacità pervasiva riducendo gli spazi dei soggetti concorrenti, in particolare la nobiltà che, tuttavia, non mancava di sottolineare la sua dimensione di ceto privilegiato quando un suo rappresentante veniva investito di cariche e onori. Nel 1642, in occasione della nomina di Andrea Marchese a presidente del Sacro Regio Consiglio, la famiglia e la rete delle alleanze familiari a lei vicine celebra tale nomina allestendo una spettacolare presa di possesso della carica all'interno di Castel Capuano. Lungo le scale e le sale del castello furono montati archi, epigrammi, imprese che esaltavano il festeggiato e le sue virtù. Con non minore enfasi, la nobiltà festeggiò nel 1653 la nomina di Fabrizio Caracciolo a reggente della Corte della Vicaria, organizzando una cavalcata che si mosse dalla casa del

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

Caracciolo fino a Castel Capuano.[27] Anche in questo caso i testi editi per l'occasione descrivono una fantasmagorica scenografia che ruotava attorno ad un «tempio della giustizia» costruito su due piani sovrapposti sui quali erano collocati le statue di Bellona e di Astrea che rivolgevano lo sguardo a motti, epigrammi, e imprese tutte esaltanti le virtù del Caracciolo e della sua famiglia. Anche la nomina del napoletano Gregorio Carafa a gran maestro dell'Ordine di Malta nel 1681 fu motivo di un'altra celebrazione aristocratica che prese le mosse da una cavalcata per le vie della città fino a giungere alla chiesa di San Giovanni a mare passando per porte, archi, statue collocate lungo il percorso, iscrizioni, tutte inneggianti alle virtù familiari. In tutte queste occasioni la nobiltà sembra ritrovare la sua compattezza e la sua identità cetuale quasi a volersi rappresentare come soggetto in grado di competere sulla scena politica della capitale. Questo messaggio è affidato a testi ricchi di immagini che vengono commissionati ad uomini di lettere che confezionano volumetti celebrativi che descrivono dettagliatamente l'evento.

In questa dimensione di soggetti che si disputavano lo spazio urbano per ricreare scenografie dal forte significato politico si proiettava anche la parte popolare, o meglio le sue strutture rappresentative. Tra i rituali civici napoletani occorre infatti ricordare la festa di San Giovanni che si celebrava ogni anno alla vigilia del santo, una festa gestita interamente dall'eletto del popolo e dagli altri rappresentanti popolari.[28] A questa festa fanno riferimento numerosi testi commissionati tra il 1624 e il 1631 da Giulio Cesare Capaccio e da Giovan Bernardino Giuliani, letterati ma anche segretario di città il primo e segretario del seggio popolare il secondo. Alla *vispera de San Juan* l'eletto del popolo, accompagnato dai suoi capitani d'ottine e dai suoi consultori, seguito da una enorme massa di popolo si recava al largo di Palazzo e qui attendeva il vicerè che, affiancatosi a lui, si consegnava idealmente ma non meno concretamente al popolo. Prendeva corpo in tal modo un lungo corteo che partendo dal palazzo reale attraversava i più popolosi quartieri popolari fino a giungere al Borgo degli Orefici e di lì girare riprendendo l'itinerario che l'avrebbe ricondotto a palazzo. Lungo questo percorso venivano collocati «archi, piedistalli, cartelloni,

---

[27] Ho trattato dei testi di cui a queste cerimonie in: «Descrizioni e apparati per il possesso di cariche pubbliche nella città di Napoli alla metà del secolo XVII», in G. Franco Rubio y M. A. Pérez Samper (eds.), *Herederas de Clio. Mujeres que han impulsado la historia. Homenaje a María Victoria López-Cordón Cortezo*, Granada, 2014.

[28] G. Muto, «Spazio urbano e identità sociale: le feste del popolo napoletano nella prima età moderna», in M. Meriggi e A. Pastore (a cura), *Le regole dei mestieri e delle professioni, secoli XV-XIX,* Milano, 2000, pp. 305-325. Di questa festa, e del ricco apparato iconografico che l'accompagna V. Mínguez, P. González Tornel, J. Chiva e I. Rodríguez Moya (eds.), *La fiesta barroca. Los reinos de Nápoles y Sicilia, 1535-1715*, Castellón de la Plana, 2014, p. 85 e segg.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados



Fig. 10. Tempio della Virtu' e dell'onore per Gregorio Carafa, 1681

cornici, festoni, fregi, imprese, statue, giganti, ritratti del re e del vicerè, emblemi»; la città si trasformava in un «vaghissimo teatro» e in questa urbanità rimodellata si celebrava la rinnovata alleanza tra il popolo e la corona e di cui il vicerè era il concreto testimone. Nel testo del Giuliani il conclamato affidamento della città nelle mani del vicerè veniva enfatizzato attraverso le diciotto «imprese» innalzate sulle «armi» del

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

vicerè conte di Monterrey che vengono illustrate nel loro significato «le tre stelle con una bussola da navigare e il motto 'in te mihi quies', per significare che questa città, anzi tutto il regno, ritrova all'istesso modo quiete e riposo nel governo di S.E. come la ritrova la calamita della bussola nella stessa del polo».[29]

In questo ed in altri eventi che coinvolgevano in modo forte il rapporto tra la monarchia degli Asburgo di Spagna e l'antico regno napoletano tutto sembrava scorrere sul piano di una riaffermata fedeltà e, tanto gli apparati che le scritture e le stesse immagini, erano rivolti ad esaltare e garantire la «quiete urbana» come condizione di un benessere sociale che la congiuntura quotidiana avrebbe amaramente smentito al risveglio dalla festa.

[29] G. B. Giuliani, *Descrittione dell'apparato fatto nella festa di San Giovanni dal fedelissimo popolo napolitano ...*, Napoli, 1631.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

DONI, LARGIZIONI E MEMORIA DELLA FESTA (1530-1558)
Un servizio d'altare di Valerio Belli e altri oggetti d'arte nelle cerimonie di accoglienza in onore di Carlo V

Walter Cupperi
Philipps-Universität Marburg

Il presente contributo intende richiamare l'attenzione su due questioni meno studiate dalla storiografia sugli apparati effimeri asburgici: il ruolo degli artefatti consegnati, distribuiti o elargiti durante le cerimonie in onore di Carlo V (1500-58), e la loro vita all'indomani dei festeggiamenti.

In questa sede considereremo soprattutto gli ingressi solenni dell'Imperatore in città suddite o alleate.[1] In quanto doni, gli oggetti scambiati in queste circostanze, una volta entrati in possesso di Carlo V, potevano rivestire una doppia valenza: da un lato, rinviare all'occasione in cui erano stati offerti; dall'altro, fare riferimento a rapporti, spesso vassallatici o di sudditanza, tra chi li presentava e chi li riceveva, o tra chi ne promuoveva la realizzazione e chi li accettava come omaggio.[2] Il nostro intento è verificare se e in che misura gli artefatti circolati durante tali eventi ne mantenessero la memoria, accanto alle raffigurazioni degli apparati e alle descrizioni

L'autore desidera ringraziare Víctor Mínguez e Giovanni Muto per i proficui scambi d'idee, Johan van Heesch per i suoi consigli bibliografici, Paul Beliën e Alain Renard per il loro prezioso aiuto nel reperimento di esemplari dei gettoni riprodotti.

[1] Sul tema, oltre alla letteratura citata nel saggio introduttivo di V. Mínguez, cfr. J. Landwehr, *Splendid Ceremonies. State Entries and Royal Funerals in the Low Countries, 1515-1791: a Bibliography*, Nieuwkoop *et al.*, De Graaf, 1971; B. Mitchell, *Italian Civic Pageantry in the High Renaissance*, Firenze, Olschki, 1979; F. Checa, *Carlos V y la imagen del poder en el Renacimiento*, Madrid, El Viso, 1999, pp. 140-185 e M. Philipp, *Ehrenpforten für Kaiser Karl V.*, Berlino, LIT, 2011 (con bibl. aggiornata). Per ragioni di spazio, non verranno qui considerati ambiti pur interessantissimi come battesimi, matrimoni e capitoli degli ordini cavallereschi legati alla corona.

[2] Su questo aspetto della teoria del dono cfr. in part. M. Godelier, *L'enigme du don*, Parigi, Fayard, 1996, pp. 19-24 e 61-65.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

di festeggiamenti, livree e presenze illustri. In particolare, le pagine che seguono si interrogano sul rapporto tra gli oggetti donati nel corso o a margine delle *joyeuses entrées* organizzate per accogliere Carlo V durante i suoi viaggi attraverso il Sacro Romano Impero (1530-49) e quelli che egli effettivamente possedette e conservò.

Il contributo esaminerà innanzitutto medaglie, monete e gettoni distribuiti nel corso o a margine dei cortei che accompagnavano l'Imperatore nei suoi ingressi solenni. In queste occasioni la circolazione di manufatti di pertinenza numismatica rivela tratti comuni con forme del dono più studiate: anch'essa si presta infatti a visualizzare gerarchie, a promuovere il riconoscimento reciproco tra committente, effigiato e beneficiato, e a candidare l'oggetto elargito all'inalienabilità. Da questo punto di vista, in occasioni di carattere festivo la 'vita sociale' di queste emissioni speciali non apparirà radicalmente diversa da quella di altri preziosi.

In secondo luogo, osserveremo la donazione, a margine di tali cerimonie, di opere più impegnative, concepite dalla città o dal principe ospitante come omaggi per Carlo V e quasi a completamento delle altre forme di benvenuto offerte all'ospite (banchetti, spettacoli, giostre e quant'altro). In un caso preciso, saremo in grado di identificare, smembrato tra diversi musei, un gruppo d'intagli in cristallo riconducibili a uno di questi presenti.

In terzo luogo, discuteremo in che misura le due classi di artefatto qui accostate —ritratti di carattere monetale o paramonetale e articoli da regalo in oro, argento e cristallo— si facessero concorrenza nei tesori imperiali e nelle testimonianze scritte come beni capaci di rivestire una valenza memorativa. Quest'ultima va valutata rispetto a due fattori non sempre compresenti nelle registrazioni inventariali: i protagonisti dello scambio e l'evento nell'ambito del quale i doni passarono di mano. Di tale memoria —che a un primo sguardo sembrerebbe trasformare le due forme di manufatto considerate in oggetti con una 'biografia', segnati dalle relazioni sociali e dagli spostamenti che ne avevano reso possibile la presenza— ci interessa mettere qui in evidenza i limiti effettivi, le vicende alterne e la durata generazionale.[3]

In conclusione, sosterremo che l'aspettativa che i microritratti distribuiti alla folla avessero una 'funzione commemorativa' a lungo termine e, per così dire, istituzionale,

---

[3] La prospettiva che qui si intende sottoporre a verifica e circoscrivere è legata al filone di studi ispirati da I. Kopytoff, «The Cultural Biography of Things: Commodization as a Process», in A. Appadurai (a cura di), *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1986, pp. 64-91; e A. B. Weiner, *Inalienable Possessions. The Paradox of Keeping-While-Giving*, Berkeley, Univ. of California Press, 1992, pp. 6-7. Sul tema della memoria della festa e della conservazione di elementi provenienti dagli apparati cfr. M. Fagiolo dell'Arco, «Le forme dell'effimero», in F. Zeri (a cura di), *Storia dell'arte italiana*, parte III, vol. IV, Torino, Einaudi, 1982, pp. 201-235, in part. 219-221, dove doni e largizioni non sono però considerati.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

appare più legata all'emergere del XVII secolo di un filone di studi numismatici dedicato ai *nummi* moderni che non alla loro fortuna in sede collezionistica così come documentata dagli inventari asburgici cinquecenteschi.

1. Donazioni e largizioni di gettoni, medaglie e monete

Per mettere a fuoco il tema di questo contributo, il rapporto tra «impero in festa» e inventari brabantini e spagnoli di Carlo V, proporremo innanzitutto un confronto tra gli apparati allestiti per l'arrivo del principe Filippo nei Paesi Bassi nel 1549 e quelli offerti in onore del padre a Milano nel 1541 dal punto di vista della circolazione di manufatti di natura numismatica e della loro conservazione da parte di chi ne entrò in possesso.

Il 10 settembre 1549 Filippo, cresciuto in Spagna, entrò per la prima volta nella città di Anversa per prestare giuramento come futuro duca di Brabante e ricevere il giuramento del Senato. Per festeggiare la cosiddetta *inauguration* del sovrano designato, le diverse nazioni presenti nella metropoli avevano offerto ciascuna un arco trionfale, una *gallerie* o un palco con *tableaux vivants*. In quello offerto dalla Zecca cittadina (fig. 1), un articolato programma iconografico esaltava l'invenzione e i benèfici effetti del denaro, dono divino. Un attore nel ruolo di Saturno stampava monete con martello e incudine e la dea Moneta ne spargeva esemplari «*a grand quantite entre la commune, qui estoit illecques a grosse moltitude*».[4] Cornelius Schrijver (Grapheus), segretario del Senato, *concepteur* degli apparati e autore di una loro descrizione edita in latino, francese e olandese nel 1550, si sofferma sullo «spectacle admirable et estrange» costituito dagli astanti che si contendono le monete «mauldissant et oultrageant les ungz les autres». Ai nostri fini, importa anche osservare il rapporto compensativo tra l'aggiornatissimo palco e il vecchio *Hôtel de la Monnaie* adiacente, descritto come «*fort caducques et tendant à ruine*» solo un anno dopo, nel 1550, quando ne fu avviata la ricostruzione;[5] e rilevare l'integrazione tra manufatti mobili (le «*pieces forgees*» per l'elargizione), elementi architettonici (il palco, l'Hôtel, la Porte St. Jehan) e una dimensione performativa a cui la bibliografia più recente

[4] C. Grapheus, *La tres admirable, tresmagnificque et triumphante entree du treshault et trespuissant Prince Philipes*, Anversa, G. van Dieft, 1550, s.p.; cfr. J. C. Calvete de Estrella, *El felicissimo viaje d'el muy alto y muy poderoso Principe don Phelippe [...] desde España a sus tierras de la Baxa Alemaña*, Anversa, M. Nucio, 1552, c. 249r. Sugli apparati cfr. F. Checa, *Felipe II mecenas de las artes*, Madrid, Nerea, 1992, pp. 77-82; S. Bussels, *Spectacle, Rhetoric and Power: The Triumphal Entry of Prince Philip of Spain into Antwerp*, Amsterdam e New York, Rodopi, 2012, in part. p. 41.

[5] P. Génard, *L'Hôtel des Monnaies d'Anvers*, Bruxelles, Muquardt, 1874, pp. 46-48.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

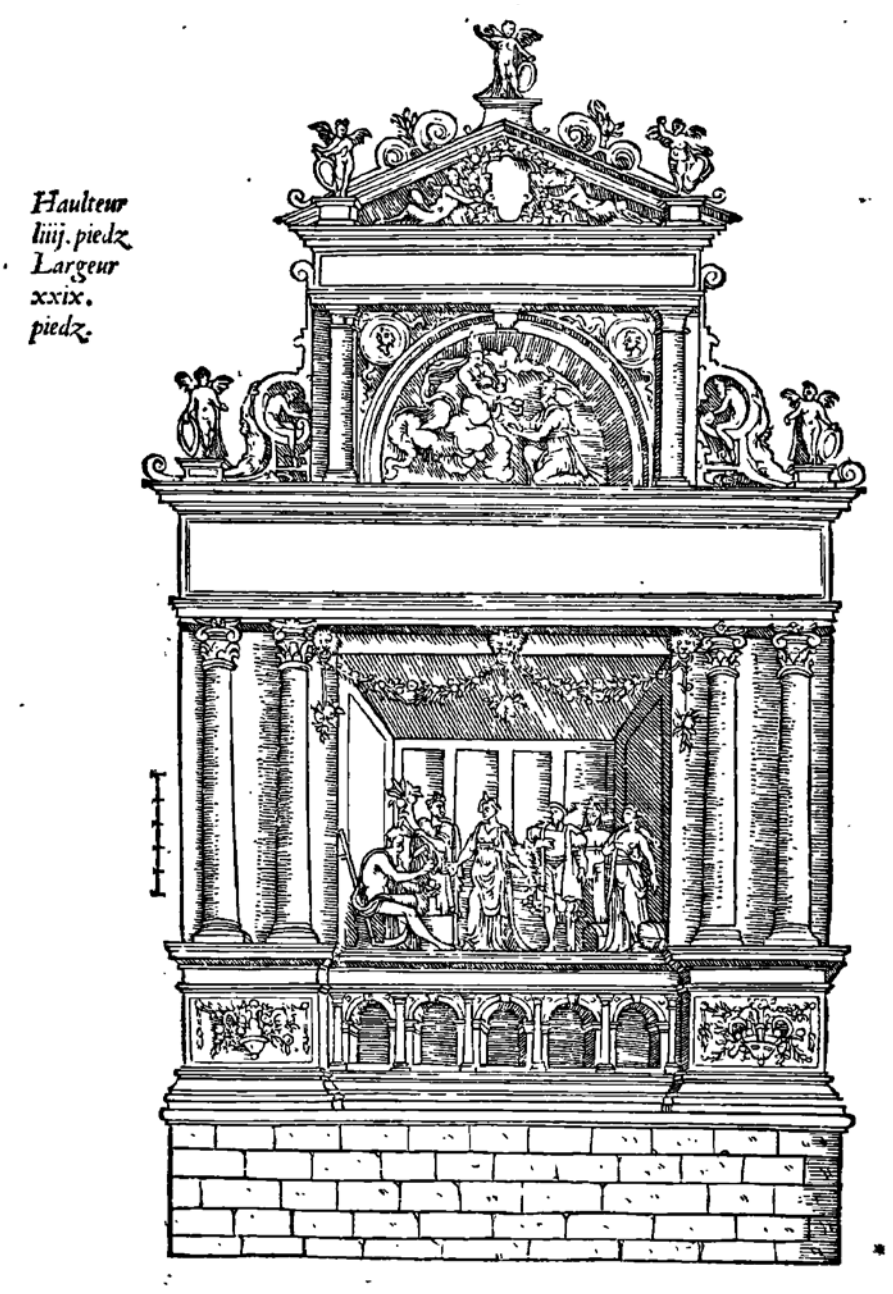


Fig. 1. Peter Coecke van Aalst, *Palco della Zecca di Anversa durante gli apparati effimeri del 1549*, xilografia, in Cornelius Grapheus, *Spectaculorum in susceptione Philippi Hisp(aniae) Princ(ipicis) [...]*, Anversa, Peter Alosten, 1550, c. 50r, Madrid, Biblioteca Nacional de España

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

ha dedicato particolare attenzione (la processione, il *tableau vivant*, l'elargizione, lo «*spectacle [...] estrange*» offerto dalla cupidigia della folla).[6]

Nella bibliografia sulle feste è invece spesso trascurato il ruolo dei ritratti realizzati per il «ject de la monnoie», la cui trattazione è rimasta circoscritta a studi di settore. Eppure, le immagini e le legende di queste coniazioni costituivano parte integrante dell'apparato e della *performance*; inoltre, a differenza dei *tableaux vivants* e delle architetture effimere, esse sopravvivevano alla festa. È indicativo che cronisti come Calvete de Estrella (1552) riportino sistematicamente l'elargizione di «*monedas*» al popolo durante le *joyeuses entrées* di Filippo d'Asburgo nel 1548-49: per l'umanista, precettore e bibliotecario del Principe —la cui formazione iconografica e antiquaria si era basata innanzitutto su immagini e oggetti di carattere numismatico[7]— la riesumazione della *largitio* costituiva un tassello del più ampio *revival* di forme e cerimonie di età classica dimostrato dagli apparati in onore dell'*infante* e, in precedenza, di Carlo V.[8]

Ora, un documento imprevisto sulla fortuna delle emissioni collegate alle *joyeuses entrées* di Filippo nei Paesi Bassi è costituito da una voce del suo inventario in morte redatta nel 1602, dove troviamo «*honze monedas, las tres de oro y las ocho de plata, de las que se echaban en Flandes, quando su Magestad entró [en el] año de mill quinientos y quarenta y nuebe, una mayor que las otras*».[9]

In effetti, nel suo resoconto del *felicíssimo viaje* di Filippo attraverso *la Baxa Alemaña* (1552), Calvete de Estrella ricorda che l'ingresso del Principe fu salutato da distribuzioni di «*monedas de oro y plata al pueblo*» a Lovanio, Gand, Malines,

---

[6] Sulla dimensione performativa di questa *joyeuse entrée* cfr. Bussels, *op. cit.* (nota 4), pp. 181-183, e in gen. K. Gvozdeva e H. R. Velten, «Einführung», in K. Gvozdeva e H. R. Velten (a cura di), *Medialität der Prozession: Performanz ritueller Bewegung in Texten und Bildern der Vormoderne*, Heidelberg, Winter, 2011, pp. 11-22. Sulla circolazioni di doni in tali occasioni ha richiamato l'attenzione M. Damen, «Princely Entries and Gift Exchange in the Burgundian Low Countries: a Crucial Link in Late Medieval Political Culture», *Journal of Medieval History*, 33 (2007), pp. 233-249, 246.

[7] J. L. Gonzalo Sánchez-Molero, *Felipe II: la educación de un «felicísimo príncipe» (1527-45)*, Madrid, CSIC, 2013, pp. 376-406.

[8] Autori come Sebastiano Erizzo (1525-85) stabilivano una continuità tra le largizioni contemporanee di *nummi* e le analoghe consuetudini antiche (*Discorso [...] sopra le medaglie degli antichi*, Venetia, Bottega Valgrisiana, 1559, p. 50): «Onde io giudico, che le medaglie fossero donationi di essi principi a' capitani degli esserciti, ai parenti, agli amici, ai senatori, a' cavalieri romani, ai soldati et al popolo. E che esse medaglie ancora si spargessero per aventura dagli Imperadori in tempo della elettione sua all'imperio, overo nei trionfi per onore et grandezza loro, overo perché restassero le memorie vive delle imprese et delle vittorie. Et entiandio che delle medaglie ne adornassero gli apparati nelle feste [...]».

[9] F. J. Sánchez Cantón, *Inventarios reales. Bienes muebles que pertenecieron a Felipe II*, vol. II, Madrid, Maestre, 1959, p. 171, n. 3533.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

Amsterdam e Ruermond.[10] Ma che tipo di manufatto si nasconde sotto vocaboli come «*monedas*» o «*monnoie*», alquanto generici nell'uso del XVI secolo e indicativi più della forma che dello *status* degli oggetti così designati (fossero essi medaglie o valuta corrente)?

Sappiamo che a Bologna, in occasione dell'incoronazione imperiale del 1530, ad essere elargite alla folla (fig. 2) erano state monete —ducati, mezzi ducati, nominali da un reale, un reale e mezzo e tre reali— coniate eccezionalmente secondo il sistema ponderale spagnolo dalla Zecca locale. L'emissione era avvenuta per conto di Carlo V, ma su concessione del Consiglio dei Riformatori della città.[11]



Fig. 2. Robert Péril, *L'araldo getta «pieces d'or et d'argent nouvellement fourgees» alla folla*, dalla serie: *La Cavalcade de Bologne*, xilografia, 287 x 402 mm, 1530, Vienna, Biblioteca Albertina

[10] DE ESTRELLA, *op. cit.* (nota 4), cc. 88v (citazione a testo), 110r, 219v, 289 e 320v.

[11] B. MITCHELL, *The Majesty of the State: Triumphal Progresses of Foreign Sovereigns in Renaissance Italy*, Firenze, Olschki, 1986, p. 146; Ch. A. TERLINDEN, «La politique italienne de Charles-Quint et le "triomphe" de Bologne», in J. JACQUOT (a cura di), *Fêtes et cérémonies au temps de Charles-Quint*, atti del congresso, Bruxelles *et al.*, 2-7 settembre 1957, Parigi, CNRS, 1960, vol. II, pp. 29-43; F. MUNTONI, *Le monete dei papi e degli stati pontifici*, vol. IV, 2ª ed., Roma, Urania, 1996, p. 207; C. VAN NEROM, «Monnaies frappées à Bologne par Charles V en 1530», *Revue belge de numismatique et de sigillographie*, 146 (2000), pp. 139-153; W. CUPPERI, «La riscoperta delle monete antiche come codice comunicativo: l'iconografia italiana dell'imperatore Carlo V d'Asburgo nelle medaglie di Alfonso Lombardi, Giovanni Bernardi, Giovanni da Cavino, 'TP', Leone e Pompeo Leoni (1530-1558)», *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 26 (2002), pp. 31-85, 38-40; G. SASSU, *Il ferro e l'oro: Carlo V a Bologna (1529-30)*, Bologna, Compositori 2011, p. 100, nota 99; D. H. BODART, *Pouvoirs du portrait sous les Habsbourg d'Espagne*, Parigi, CTHS, 2011, pp. 67-71.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

Nei Paesi Bassi, invece, le *largesses* in occasione di visite, battesimi, giuramenti di sovrani e capitoli dell'Ordine del Toson d'oro costituivano una tradizione consolidata già in epoca pre-asburgica. La coniazione avveniva di norma per decreto ducale e a carico della Camera delle Finanze; almeno nel 1549 essa fu inoltre eseguita a cura della Zecca di Anversa per conto di diverse città. Allo stato attuale dell'arte è invece meno chiara la natura dei microritratti distribuiti in ciascuna circostanza, sia per l'oscillazione terminologica delle fonti e dalle carte d'archivio, sia perché i tipi messi in circolazione rimangono in parte da identificare. Nel caso della visita di Filippo II nel 1549, tuttavia, i documenti della Camera delle Finanze designano sia monete (doppi fiorini, mezzi reali, ducati in oro e *Karolusgulden*), sia gettoni (artefatti metallici circolari di modulo assai ridotto che nei Paesi Bassi erano già in uso regolarmente come *presentpenningen* e *kopenpenningen*).[12] Le emissioni speciali sembrano quindi essere state differenziate in questa circostanza.

In un caso preciso, la *largesse* che seguì il giuramento di Filippo come Conte di Fiandra a Gand, Calvete de Estrella descrive i microritratti distribuiti alla folla:

> lluego el Rey de Armas començó a hechar desde el tablado a todas partes gran cantidad de monedas de oro y de plata, y lo mismo hazia el Heraldo, que estava en la plaça, desde su cavallo. En las monedas avia de una parte la medalla e figura d'el Principe al natural, y de la otra las armas reales, con esta letra: 'COLIT ARDVA VIRTVS'.[13]

Il passo ha consentito a Charles Gillman di associare le «*monedas*» a gettoni di diametro diverso (figg. 3-4) che recano al fronte il ritratto di Filippo non come sovrano, ma come «CAROLI • V • CAES(aris) + F(ilius)», e al retro il motto «COLIT • ARDVA • VIRTVS • 1549» con le armi reali di Spagna e il collare del Toson d'Oro.[14] L'assunto che le *largesses* avvenute nel 1549 avessero attinto solo a questa serie appare però da correggere alla luce della documentazione resa nota recentemente da Roobaert, che menziona anche la largizione di nominali della valuta corrente.[15]

---

[12] E. ROOBAERT, «Blijde intreden, openbare feesten en strooipenningen in de Nederlanden (16de eeuw)», *Revue Belge de numismatique et de sigillographie*, 152 (2006), pp. 113-163, 127-128.

[13] DE ESTRELLA, *op. cit.* (nota 4), c.110r.

[14] C. GILLEMAN, «À propos de jetons d'inauguration», *Revue belge de numismatique et sigillographie*, 74 (1922), pp. 118-120. Per i tipi F. VAN MIERIS, *Histori der Nederlandsche Vorsten* [...], Graavenhaage, P. de Hondt, 1732-35, vol. III, p. 231, nn. I-III; J.-F. DUGNIOLLE, *Le jeton historique des dix-sept provinces des Pays-Bas*, Bruxelles, Gobbaerts, 1876, vol. II, p. 158, nn. 1768-71 (o forse 1768-81, giacché Gilleman non indica con precisione quali tipi egli associ con la cerimonia avvenuta a Gand).

[15] ROOBAERT, *op. cit.* (nota 12), pp. 126-128. Rimane da verificare se tutti i tipi *monetali* circolati durante le *entrées* del 1549 riproducessero le fattezze del Principe o fossero stati impiegati anche coni preesistenti. Va inoltre segnalato il fatto che l'indice analitico del *Felice viaje* designa i microritratti distribuiti a Gand come «moneda nueva» (DE ESTRELLA, *op. cit.*, nota 4, *Tabla*, s.p., *ad vocem*), distinguendola dalla

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

Più importante ai nostri fini appare il fatto che quest'ultimo documenti diversi circuiti per la distribuzione dei microritratti di Filippo d'Asburgo: la *sparsio* agli astanti durante il corteo (soprattutto per i tipi argentei) e la donazione in separata sede a «princes et seigneurs de l'Empire», nonché a figure istituzionali delle diverse città. Gli ingressi dell'*infante* in centri dei Paesi Bassi e dell'area tedesca del Sacro



Fig. 3. Zecca di Anversa, r/ «PHILIPVS + AVSTR + CAROLI · V · CAES + F +», v/ «COLIT . ARDVA · VIRTVS . 1549 .», gettone in lega di rame, 30,6mm, 1549, Amsterdam, De Nederlandsche Bank, Nationale Numismatische Collectie, n. inv. RP-01408



Fig. 4. Zecca di Anversa, r/ «PHILIPVS · AVSTR · CAROLI · V · CAES · F :» v/ «COLIT . ARDVA [.] VIRTVS . 1549», gettone in argento, 26,8mm, 1549, Amsterdam, De Nederlandsche Bank, Nationale Numismatische Collectie, n. inv. RP-01409

«*moneda derramada*» in altre città. Tale differenziazione potrebbe tuttavia non dipendere dall'impiego di tipi diversi.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

Romano Impero (p.e. nella città di Lingen) si configuravano quindi come momenti di reciproco riconoscimento in cui donativi diversi per rarità, natura, consistenza, pregio materiale e qualità artistica dei microritratti si intrecciavano, stabilendo una gerarchia di ceto e di favore tra i beneficiati (dei cui nomi un «*cahier de distribution desdicts deniers*» conservato dà accuratamente conto). Non a caso la distribuzione di «*deniers d'or et d'argent frappés du coing du Prince d'Espagne*» era affidata non a un funzionario qualsiasi, ma al segretario cesareo Antoine Perrenot de Granvelle (1517-86) o, in sua vece, al presidente del Consiglio segreto Wigle van Aytta van Zwichem (1507-77). Accettare simili ritratti in forma di gettoni o di monete d'emissione speciale si configurava come una pressa d'atto del giuramento del Principe, cui la largizione faceva rigorosamente seguito.[16]

La distribuzione in modi diversi dall'elargizione *ad populum* ci aiuta anche a comprendere come simili gettoni o monete giunsero nella collezione madrilena del Re di Spagna. La relativa voce d'inventario precisa infatti che i pezzi provenivano dal legato di Diego Hurtado de Mendoza (1503-75), che era morto a Madrid lasciando al sovrano un importante lascito di opere d'arte e antichità.[17] Non il Principe, ma l'ambasciatore cesareo a Roma (1547), appassionato di monete (come dimostra il suo carteggio con il succitato Antoine Perrenot de Granvelle), era giunto in possesso di esemplari dei tipi donati a margine dei festeggiamenti e li aveva tramandati in associazione con quella circostanza.

Ci sia ora consentito introdurre un secondo esempio a mo' di confronto, la *sparsio* che ebbe luogo durante l'ingresso solenne di Carlo V a Milano nel 1541. Secondo la *Histoire* di Marco Guazzo, in questo caso fu un funzionario della Zecca, il maestro dei coni Bernardo Scaccabarozzi, a sobbarcarsi l'onere di portare «due gran borse, delle quali traheva denari et al popolo i gittava, con l'imagine de l'Imperatore, et di valuta d'un testone».[18]

---

[16] Roobaert, *op. cit.* (nota 12), p. 127.

[17] Sugli interessi numismatici del Mendoza cfr. A. de Morales, *Las antigüedades de las ciudades de España*, Alcalá de Henares, Íñiguez de Lequerica, 1585, c. IIr; A. Paz y Mélia, «Cartas de don Diego Hurtado de Mendoza al Cardenal de Granvela», *Revista de archivos, bibliotecas y museos*, s. III, fasc. 3 (1899), pp. 612-622.

[18] *Histoire di M. Marco Guazzo di tutti i fatti degni di memoria nel mondo...* Venezia, G. Giolito de Ferrari, 1549, 285r; F. Checa, «La entrada de Carlos V en Milán el año 1541», *Goya*, 151 (1979), pp. 24-31; S. Leydi, *Sub umbra imperialis aquilae: immagini del potere e consenso politico nella Milano di Carlo V*, Firenze, Olschki, 1999, pp. 92-95; Mitchell, *op. cit.* (nota 11), p. 176; P. Venturelli, «L'ingresso trionfale a Milano dell'imperatore Carlo V (1541) e del principe Filippo (1548). Considerazioni sull'apparire e sull'accoglienza», in J. Martínez Millán (a cura di), *Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa (1530-1558)*, vol. III, atti di congresso, Madrid, Soc. Est. para la Comnemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001, pp. 51-83, p. 64.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

Secondo la testimonianza di Giovannantonio Albicante, però, i ritratti in metallo elargiti alla folla non furono monete, ma «gran medaglie insculte e certe».[19] Nelle *Histoire* la locuzione «di valuta di un testone» andrà quindi riferita al modulo e al peso della medaglia, simili appunto a quelli di un testone d'argento; quest'ultimo era tuttavia spendibile correntemente come valuta di scambio. Il dettaglio fornito da Burigozzo, finora trascurato a questo fine, consente definitivamente di identificare «l'imagine de l'Imperatore» con una medaglia di Leone Leoni (fig. 5), come già proposto in passato.[20] La medaglia ha infatti peso e diametro analogo a quelli del testone,[21] reca il ritratto di Carlo ed è coniata come quella descritta da Albicante (a differenza degli altri tipi considerati a questo proposito dalla bibliografia, che sono fusi). Nel contesto del corteo, la legenda «S(enatus) . P(opulus).Q(ue) . MEDIOL(ani) . OPTIMO . PRINCIPI», l'emissione apposita di un ritratto monetiforme con l'effigie di Carlo, la sua distribuzione al passaggio del Senato e la sua accettazione da parte di una folla festante costituivano atti di riconoscimento del sovrano. Anche qui tuttavia, come ad Anversa e a Bologna, si trattava di un riconoscimento reciproco tra le autorità presenti: nel corso della stessa visita Carlo V aveva infatti ratificato le ampie autonomie che il Senato aveva goduto in età sforzesca.



Fig. 5. Zecca di Milano (da coni di Leone Leoni), recto: «· IMP · CAES · CAROLVS · V · AVG», verso: «· S · P · Q · MEDIOL · OPTIMO · PRINCIPI ·», esergo: «PIETAS», medaglia coniata in argento, 32mm, 1541, Madrid, Museo Arqueológico Nacional, n. inv. 7001/5-6

[19] G. A. ALBICANTE, *Trattato dell'intrar in Milano di Carlo V*, Milano, Calvi, 1541, c. 17r-v.

[20] LEYDI, *op. cit.* (nota 18), p. 92; CUPPERI, *op. cit.* (nota 11), p. 49.

[21] C. CRIPPA, *Le monete di Milano durante la dominazione spagnola dal 1535 al 1706*, Milano, Crippa, 1990, p. 76, n. 26, e p. 51, n. 9.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

Se però in questo caso cerchiamo traccia della medaglia nelle collezioni asburgiche rimarremo delusi. L'inventario dei beni che Carlo V teneva a Yuste alla sua morte (1558) riporta sì una «medalla del rostro de Su Maestad, fecha el año de cuarenta y uno» e custodita in un medagliere, ma non si tratta del tipo distribuito a Milano durante i festeggiamenti.[22] Nell'inventario in morte di Filippo II, dove lo stipo compare inalterato, l'indicazione precisa del peso della medaglia («*28 castellanos, 2 tomines y 6 granos*», equivalenti a circa 64,5 grammi) impedisce infatti l'identificazione col tipo milanese, molto più leggero (soli 19 grammi nella versione in oro, ed evidentemente ancor meno in quella d'argento).[23]

Più in generale, negli inventari di Carlo V le medaglie secondo l'accezione corrente (cioè i ritratti metallici tondi privi di funzione monetale) non erano ricondotte alle occasioni in cui erano circolate o agli eventi cui facevano eventualmente riferimento. La loro associazione a fatti precisi rimaneva possibile, ma non era né supportata dalle descrizioni (a dispetto dell'ampiezza di alcune voci), né suggerita dall'ordinamento degli esemplari nei rispettivi luoghi di conservazione. A partire dal 1545 i diversi pezzi, raccolti in un «*pot de cuivre*» (per quanto riguarda la parte conservata in Spagna) e in un «*coffret plat de bois de noyer*» con «*quatre layettes*» decorate da monete antiche (quest'ultimo custodito a Bruxelles), venivano presentati come semplici effigi: una medaglia con Massimiliano I «*a tout longs cheveulx*» assieme a Maria di Borgogna, che potrebbe essere circolata in occasioni festive e che si riferiva in tutta probabilità al matrimonio tra i due nel 1477, non era presentata diversamente da altri ritratti di familiari, principi dell'Impero e personaggi storici (Goffredo di Lusignano, m. 1216).[24] Nell'inventario del 1558 compariva anche il medagliere a forma di tabernacolo che Carlo V aveva tenuto presso di sé a Yuste. A differenza che nel «coffret», qui i rovesci erano tutti visibili dal retro, ma anche in questo caso la descrizione dei tipi si soffermava sui ritratti e la relativa sezione dell'inventario, *painctures de devotion*, li accorpava con altri ritratti asburgici e con dipinti di soggetto religioso. Nessuna di queste medaglie di grande formato appare inoltre

---

[22] Per l'inventario M. Cano Cuesta, *Catálogo de medallas españolas*, Madrid, Museo del Prado, 2005, p. 26; F. Checa (a cura di), *Los inventarios de Carlos V y la familia imperial*, vol. I, s.l., Villaverde, 2010, p. 299. L'identificazione con la medaglia milanese, proposta da chi scrive (Cupperi, *op. cit.* nota 11, p. 55), va aggiornata.

[23] Sánchez Cantón, *op. cit.* (nota 9), vol. II, p. 173, n. 3544.

[24] Checa (a cura di), *op. cit.* (nota 22), pp. 214 (Bruxelles, 1545) e 221-225 («*Espaigne*», 1545); pp. 246-247 (Bruxelles 1556), pp. 257 e 266 (Simancas, 1556); pp. 299 e 323 (1558). Sui diversi tipi che ritraggono Massimiliano I e Maria di Borgogna cfr. M. Wilchusky, in S. K. Scher (a cura di), *The Currency of Fame: Portrait Medals of the Renaissance*, cat. di mostra, New York, Abrams, 1994, pp. 123-125, n. 37. Sulla collezione di medaglie di Carlo V cfr. W. Cupperi, *Culture di scambio: medaglie e medaglisti italiani tra Milano, Bruxelles, Madrid e Valladolid*, Pisa, Edizioni della Normale, c.s.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

riconducibile ad apparati effimeri; quando riconoscibili, si tratta piuttosto di tipi commissionati dalla famiglia imperiale *in primis* per proprio uso.[25]

In conclusione, non disponiamo di alcun elemento che consenta di affermare che le medaglie, le monete e i gettoni sparsi in Italia e nelle diverse regioni del Sacro Romano Impero fossero stati tesaurizzati dal sovrano o dai suoi parenti. Il fatto che ritratti di natura monetale e paramonetale venissero realizzati appositamente per accompagnare gli apparati effimeri non implicava necessariamente che essi venissero conservati a lungo termine dal celebrato o che contribuissero alla memoria dinastica: essi erano destinati innanzitutto ad arricchire la dimensione suntuaria, comunicativa e interrelazionale della festa; la loro eventuale valenza memorativa non appare affatto scontata.

In questo scenario, il caso delle coniazioni 'fiamminghe' menzionate nell'inventario in morte di Filippo II costituisce un'eccezione, ma solo parzialmente. Le «monedas» erano infatti menzionate in una sezione separata che raccoglieva gli oggetti ricevuti in blocco da Diego Hurtado de Mendoza; tale fondo documentava i suoi interessi collezionistici e rinviava alla sua figura più che alla provenienza originaria dei pezzi, menzionata solo sporadicamente. Forse erano proprio mecenati meno altolocati, ma cultori della materia, come il Mendoza, i possessori interessati a conservare e trasmettere monete, gettoni e medaglie di piccolo formato in associazione con specifici apparati ed eventi.

2. Doni conservati come tali: un servizio d'altare di Valerio Belli per Carlo V

I casi sopra esaminati, diversi per data, provenienza, natura e destino in cui incorsero i ritratti, inducono a interrogarsi sulla sopravvivenza a medio termine (cioè entro venti o trent'anni) dei manufatti più impegnativi donati all'Imperatore a margine delle cerimonie organizzate per accoglierlo. In particolare, ci interessano qui la loro conservazione materiale e la loro riconducibilità a persone, luoghi o eventi a distanza di tempo.

Gli oggetti per i quali quest'associazione viene esplicitamente formulata negli inventari, soprattutto in quelli del 1545 e del 1556, non sono medaglie, gettoni e monete, come si è visto, bensì coppe, doppie coppe, bacili, calici e bicchieri, raccolti

[25] Cupperi, *op. cit.* (nota 11), pp. 50-51.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

soprattutto sotto le voci *vasseille dorée*, *a demy dorée* e *blanche* (cioè in argento).[26] Alcuni di questi preziosi recavano una data, quasi tutti le armi del donatore (una città o un individuo). Nell'inventario del 1545 si descrive per esempio una coppa in argento dorato decorata con un'aquila bicipite e recante iscrizione «1543», che gli *aide-garde-joyaux* François de Villières e Liemin de Billehen dichiaravano provenire «*de la ville de Camp en Allemaigne*», cioè da Cambrai, che Carlo aveva visitato tra il 10 ed il 14 novembre di quell'anno, incontrandone la popolazione.[27] Qualche volta anche iconografie particolari facilitavano l'associazione con una provenienza e una circostanza precise. Ad esempio, nel caso di «*une couppe d'argent dore presentee a sa Majeste par ceulx de la ville de Norremberch*», il fregio «*alentour de la ditte couppe», nel quale figurava «ung Empereur en son siege imperial avec les electeurs*»,[28] forse non rinviava solo alla preminenza che Norimberga rivendicava rispetto ad altre città tedesche in quanto *Reichsstadt* e sede permanente delle *Reichskleinodien*, ma anche alla circostanza in cui la donazione ebbe luogo, che potrebbe essere stata la Dieta del 1542 o del 1543.

Tra i regali segnalati come tali, un peso cospicuo rivestivano i manufatti in cristallo di rocca. Accanto alla coppa di Cambrai, troviamo per esempio un «*voire de cristal de piedt et couvert d'argent dore*» recante le armi «*du feu Cardinal de Liege*», ovvero Érard de la Marck (m. 1538).[29] Gli autori dell'inventario ricordano che l'oggetto fu consegnato nel Castello di Huy, dato che consente di ricondurlo all'ingresso nella cittadina che Carlo V compì da Liegi su di un'imbarcazione offerta dal prelato. Il dono suggellò probabilmente una giornata di festa e colloqui tra due figure alleate solo dal 1518 —e più che la data, è la cordialità del «*très dangereux espicier*», come Maria d'Ungheria ebbe a definire il cardinale nel 1535, che premeva forse ricordare.[30]

Ora, tra i pezzi in cristallo descritti nell'inventario prima genericamente «*en Espaigne*» (1545) e poi nella Fortezza di Simancas (1556), troviamo anche un servizio

---

[26] Checa (a cura di), *op. cit.* (nota 22), pp. 201ss. (1545). Su questi doni hanno richiamato l'attenzione F. Checa e J. M. Morán Turina, *El coleccionismo en España de la cámara de maravillas a la galeria de pinturas*, Madrid, Cátedra, 1985, pp. 46-53; e F. Checa, «El emperador Carlos V: inventarios, bienes y colecciones», in Checa (a cura di), *op. cit.*, p. 48. Solo in un caso (*ibid.*, p. 252, inv. del 1556) compare un Ercole «*de cuyvre*» donato da Louis de Praet (1488-1555), governatore di Olanda e Zelanda tra 1543 e 1544, forse come segno di gratitudine per la sua ammissione nell'ordine del Toson d'Oro nel 1531.

[27] Checa (a cura di), *op. cit.* (nota 22), p. 204 (1545) e p. 245 (1556); M. de Foronda y Aguilera, *Estancias y viajes del emperador Carlos V*, Madrid, Rivadeneyra, 1914, p. 555.

[28] Checa (a cura di), *op. cit.* (nota 22), p. 202 (1545) e p. 243 (1556).

[29] *Ibid.*, p. 205 (1545) e p. 245 (1556). cfr. C. Dawans, «En marge de la Joyeuse Entrée de Charles-Quint à Huy, un crime à Oha en 1520», *Annales du Cercle Hutois des Sciences et Beaux-Arts*, 47 (1993), pp. 135-144.

[30] E. de Marneffe, *La principauté de Liège et les Pays-Bas au XVI^e siècle: correspondances et documents politiques*, Liège, Grandmont-Donders, 1887, vol. I, p. 266.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

d'altare in cristallo di rocca che vale pena di considerare più approfonditamente. Esso è registrato in una sezione aggiuntiva intitolata «*aultres choses que ont este donnees a Sa Mageste a son rretour de Rrengsbourch; et premierement ce que a este donne de part le pape Paule a Lucq*». La valenza comunicativa e il ruolo memorativo assunto da questi arredi sacri tesaurizzati sono sottolineati non solo dall'associazione al donatore, papa Paolo III (1534-49) e a un luogo preciso, Lucca, ma anche dal fatto che nell'inventario del 1545 (e nella successiva redazione del 1556) essi vengano distinti dalle suppellettili in uso e da quelle di mera funzione liturgica. Il riferimento al ritorno di Carlo V dalla Dieta di Ratisbona consente inoltre (e consentiva agli *aide-garde-joyaux*) di datare il presente al settembre del 1541, quando l'Imperatore era giunto a Viareggio, accolto dalla cittadinanza su di «*ung pont entrant dedans la mer, fort triumphant*» e costruito appositamente, e aveva proseguito per Lucca, dove lo attendevano il Sacro Collegio e il Pontefice.[31]

Il servizio era composto da:

- Une croix d'argent dore, ou a enchasse cincq pieces de cristal, dont en celle du mitan a grave la rresemblance de Notre Seigneur a l'arbre de la croix, aux quatre autres a grave les quatre Evangelistes [...].
- Le pied servant a ladite croix est d'argent dore, fait a trois quaree assis sur trois pommes. Plus hault a trois assez grandes pieces de cristal ou a grave pluiseurs histoires de la Passion. Plus hault a six moindres pieces de cristal plus longues que large ou a grave en chaqune ung prophete; derriere lesdites noef piaces de cristal a neuf pieces de miroir d'achier de la mesme grandeur desdites pieces de cristal. Plus hault a une piece de cristal espesse taillee a huyt poinctes facon de diamans. Plus hault a une moindre piece de cristal rronde [...].
- Une paix d'argent dore, ou a une grande piece de cristal ou a grave comme Notre Seigneur monte au ciel. Deriere ladite piece de cristal a une piece de miroir d'achier [...].
- Deux chandelliers aussi d'argent dore, ou a trois grandes pieces de cristal bien grave de histoire de la Passion. Derriere lesdites pieces de cristal a trois pieces de miroir d'achier de la mesme grandeur desdits cristal. Plus hault a six pieces de cristal plus longues que large, ou a aussi grave des prophetes, deriere chaqune piece a semblablement une piece de miroir d'achier. Plus hault a une piece de cristal taillee a huyt poinctes a facon de diamans. Dessoubz a semblablement une platine de cuyvre dore a l'un desdits costez [...].
- L'autre chandellier est garny ne plus ne moins.[32]

Proponiamo qui di identificare questo insieme con un servizio d'altare che godette di una certa fama nella Roma degli anni quaranta del XVI secolo. Nella vita

[31] J. DE VANDENESSE, «Journal des voyages de Charles-Quint de 1514 à 1551», in L. P. GACHARD (a cura di), *Collection des voyages des souverains des Pays-Bas*, Bruxelles, Hayez, 1874, p. 191; FORONDA, *op. cit.* (nota 27), p. 500.

[32] CHECA (a cura di), *op. cit.* (nota 22), p. 226 (1545) e p. 258 (1556).

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

vasariana *di Valerio Belli vicentino* (1568) si legge per esempio che l'artista «fece a papa Paulo terzo una croce e dua candellieri pur di cristallo, intagliatovi dentro storie della Passione di Gesù Cristo in varii spartimenti di quell'opera, et infinito numero di pietre piccole e grandi che troppo lungo saria il volerne far memoria».[33]

Richiedente, materiale, tipo delle suppellettili e soggetto principale delle raffigurazioni coincidono con quelli del dono per Carlo V, le cui *Storie della Passione* erano distribuite in effetti tra le terminazioni dei bracci della croce, le basi dei reggicroce e quelle dei candelabri, cioè «in vari spartimenti». Solo la pace non è menzionata esplicitamente nella biografia, ma essendo costituita da un unico intaglio, essa potrebbe ricadere tra le «pietre grandi» cui Vasari accenna solo sommariamente nello stesso passo.

Significativa per l'identificazione è poi la cronologia, giacché le casse per trasportare i candelieri in cristallo per Paolo III (assieme ad un «calice da gioie» non facente parte del servizio) vennero rimborsate dalla Tesoreria Pontificia a Valerio Belli (1468 ca.-1546) il 20 agosto 1541, cioè poche settimane prima dell'approdo di Carlo V.[34] Un ulteriore mandato a favore di Valerio, emesso il 28 novembre 1545, riporta come causale «una croce et doi candelieri et dua pace di cristallo intagliato che lui ha venduto a nostro Signore» per 1200 scudi d'oro complessivi, ancora in parte da corrispondere:[35] ad eccezione della seconda pace, destinata evidentemente ad altri, l'elenco comprende qui gli stessi oggetti inventariati nel medesimo anno come dono papale in Spagna, dove in effetti si era concluso il viaggio di Carlo V del 1541.[36]

L'accenno vasariano, la documentazione romana e il formato trapezoidale, imposto dal montaggio dei cristalli entro basi troncopiramidali a spigoli concavi, hanno già consentito a Giangiorgio Zorzi e Davide Gasparotto di identificare lacerti del servizio per Paolo III in un gruppo coerente d'intagli smontati con *Scene della Passione*, oggi ripartiti tra il Metropolitan Museum di New York (*Ingresso in Gerusalemme*, con iscrizione autografica, fig. 6), i Musei Civici di Vicenza (*Lavanda dei Piedi*, fig. 7, *Andata al Calvario*), il Taft Museum di Cincinnati (*Pilato si lava le mani*, *Cristo al limbo*)

---

[33] G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di G. Bettarini, vol. IV, Firenze, SPES, 1976, p. 626.

[34] C. G. Bulgari, *Argentieri, gemmari e orafi d'Italia*, vol. I, Roma, Del Turco, 1958, p. 126.

[35] A. Bertolotti, *Artisti veneti in Roma nei secoli XV, XVI e XVII*, Venezia, R. Dep. Veneta di Storia Patria, 1884, p. 30; trascr. emendata in M. Barausse, «Documenti e testimonianze», in H. Burns, M. Collareta e D. Gasparotto (a cura di), *Valerio Belli Vicentino*, Vicenza, Neri Pozza, 2000, pp. 389-453, p. 434, n. 110.

[36] I cristalli con *Scene della Passione* sembrano essere stati prediletti come doni di alto rango da parte dei Pontefici, se è vero che una «cassetta tutta di cristalli, condotta con mirabil magisterio» dallo stesso Valerio Belli e raffigurante il medesimo soggetto, «fu poi donata da papa Clemente al re Francesco a Nizza, quando andò a marito la sua nipote al duca d'O[r]liens», in Vasari, *op. cit.* (nota 33), p. 625.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

e il Cabinet des Médailles di Parigi (*Ecce homo*, con iscrizione autografica). Con tale serie sono inoltre state poste in relazione alcune placchette metalliche raffiguranti la *Presa di Cristo nell'orto,* la *Deposizione nel sepolcro* e l'*Incredulità di Tommaso*, tutte di formato e dimensioni corrispondenti a quelli dei cristalli, a tal punto da lasciar credere che esse derivino da intagli perduti pertinenti al medesimo complesso per altare, o dai loro modelli.[37] Ora, la descrizione negli inventari carolini del 1545, 1556 e 1558 appare pienamente compatibile con l'ipotesi dei due studiosi: la documentazione brabantina e castigliana descrive infatti tre piedistalli a base triangolare, decorati nelle facce da tre intagli narrativi ciascuno per un totale di nove pezzi —lo stesso numero di scene che compongono la serie di cristalli e placchette ricostruita nella bibliografia su Valerio Belli e ricondotta alle basi di una croce e di due candelieri. Perdute appaiono invece le sei figure di *Profeti* che ornavano il nodo esagonale di ciascuno dei tre arredi, il *Crocifisso con albero della Croce*, l'*Ascensione* della pace e le terminazioni della croce, i «*triangulos esmaltados de colores*» menzionati dall'inventario del 1558.[38]



Fig. 6. Valerio Belli, *L'ingresso di Cristo in Gerusalemme*, cristallo di rocca inciso, 61 mm (altezza) x 80 mm (base inferiore), entro il 1541, New York, The Metropolitan Museum of Art, n. acc. 41.190.203

[37] G. Zorzi, «Alcuni rilievi sulla vita e le opere di Valerio Belli detto Vicentino», *L'arte*, XXIII (1920), pp. 181-194, 188-190; D. Gasparotto, D. Banzato, M. Beltramini, *Placchette, bronzetti e cristalli incisi dei Musei Civici di Vicenza. secoli XV–XVIII*, Verona, Colpo di Fulmine, 1997, pp. 104-107, nn. 122-123; M. Collareta, D. Gasparotto, «Valerio Belli: l'artificio de' cammei et dello scolpire in cristallo», in C. Rigoni (a cura di), *Scultura a Vicenza*, Cinisello Balsamo, Silvana, 1999, pp. 101-115, in part. 104 e 110; D. Gasparotto, «Catalogo delle opere», in Gasparotto, Burns, Collareta, *op. cit.* (nota 35), pp. 314-315, n. 7 e pp. 327-330, nn. 53-61; D. Lewis, «Valerio Belli: un catalogo ragionato dei cristalli di rocca e delle placchette su metallo», *ibid.*, pp. 123-135, 127-128.

[38] Checa (a cura di), *op. cit.* (nota 22), p. 617. Nello stesso testo l'*Ascensione* intagliata nella pace diventa un'*Assunzione della Vergine*.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados



Fig. 7. Valerio Belli, *Lavanda dei piedi*, cristallo di rocca inciso, 61 mm (altezza) x 87 mm (base inferiore), entro il 1541, Vicenza, Museo Civico, inv. Gl. n. 1

Se la nostra identificazione è corretta, una serie di cristalli già ricomposta (e nota in un numero cospicuo di esemplari, varianti e imitazioni in diversi materiali, a testimonianza della sua ampia fortuna) può essere ora ricondotta al vero destinatario del fornimento d'altare di cui faceva parte. Il servizio può così essere rivalutato come dono diplomatico e ricostruito sulla base di una descrizione molto più ricca di quelle sinora note. Tale ipotesi aprirebbe anche un capitolo inatteso della fortuna della glittica italiana nella penisola iberica, dove sarebbe approdata la croce più ricca e ambiziosa mai realizzata dal maestro vicentino.[39]

Ritornando al nostro ragionamento sul legame tra cerimonie d'accoglienza e collezioni asburgiche, possiamo concludere che negli inventari più vicini cronologicamente alle *joyeuses entrées* di Carlo V non furono gettoni, medaglie e monete, ma artefatti più impegnativi a essere associati ad avvenimenti festivi, spesso proprio a quelli con minore apparato. Le ragioni di questo paradosso apparente sono probabilmente almeno due. In primo luogo, le effigi in metallo distribuite durante le

[39] Si cfr. p. e. la descrizione a testo con le croci oggi al Victoria & Albert Museum di Londra e al Museo Sacro della Biblioteca Apostolica Vaticana, riprodotte in Burns, Collareta, Gasparotto, *op. cit.* (nota 35), pp. 305-308, nn. 3 e 5.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

cerimonie erano in genere destinate a sudditi e signori dell'Impero, non al sovrano (anche quando questi ne deliberava l'emissione). Di conseguenza, erano di dimensioni assai modeste, mentre Carlo V e i suoi parenti preferivano per sé ritratti metallici fusi, di formato tre o quattro volte maggiore e spesso di circolazione esclusiva.[40] In secondo luogo, gran parte degli oggetti ricondotti a luoghi specifici e cerimonie erano regali. Quanto maggiore era il pregio materiale e la densità figurativa di tali pezzi unici, tanto più i donatori potevano sperare di fare breccia nelle grazie e nella memoria del sovrano. Gettoni, medaglie e monete non erano solo di dimensioni ridotte, ma anche artefatti che solo pochi centri potevano realizzare in forma sufficientemente innovativa da poter impressionare (come nel caso delle medaglie commissionate dalla città di Norimberga ad Albrecht Dürer, Willbald Pirckheimer e Hans Krafft nel 1520 come presente per Carlo V e purtuttavia, per ragioni non chiare, mai consegnate al destinatario).[41]

A questo punto della nostra riflessione, occorre però chiedersi perché negli inventari un numero cospicuo di doni rimase associato a medio termine con notizie sulla loro origine. Contribuivano forse a costituire una biografia per oggetti di Carlo V a uso del sovrano e dei suoi posteri o rivestivano una funzione più effimera?

Scorrendo l'inventario di Carlo V del 1556, il più ricco di simili notazioni, si ha l'impressione che con la guida del nuovo *garde-joyaux* Gil Sánchez de Bazán e dei suoi aiuti sarebbe stato possibile tessere una storia dei viaggi e degli incontri dell'Imperatore attraverso la *vasseille* ricevuta ad Augusta, Ratisbona, Norimberga, Nördlingen, Ulm, Francoforte sul Meno, Strasburgo, Cambrai, Lille, Huy, Enghien, Nimega, Lucca, Cava dei Tirreni e Napoli.[42] Una tale narrazione *potenziale* attraverso manufatti aveva però limiti ben precisi. I pezzi descritti erano infatti imballati e custoditi sotto chiave in bauli: non erano né in uso, né esposti, né ordinati, né immediatamente accessibili. Per di più, a partire almeno dal 1556 la porzione spagnola del guardaroba di Carlo era depositata nella Fortezza di Simancas, che fungeva da *caveau* per preziosi e valuta contante.[43] Se si tiene conto che essa non era attrezzata come residenza e che Carlo V fu costantemente in viaggio e trascorse solo brevi periodi nella vicina Valladolid,

---

[40] Accenni a questo tema in W. Cupperi, «You Could Have Cast Two Hundred of Them: Multiple Portrait Busts and Reliefs at the Court of Charles V of Habsburg», in W. Cupperi (a cura di), *Multiples in Premodern Art*, Zurigo-Berlino, Diaphanes, 2014, pp. 179-205, 179-180.

[41] H. Maué, «Die Dedikationsmedaille der Stadt Nürnberg für Kaiser Karl V. von 1521», *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, s.n. (1987), pp. 227-244.

[42] Checa (a cura di), *op. cit.* (nota 22), pp. 229, 242-245 e 258.

[43] L. Fernández-González, «The Architecture of the Treasure-Archive: the Archive in Simancas Fortress», in B. J. García-García (a cura di), *Felix Austria: Family Ties, Political Culture and Artistic Patronage between Habsburg Court Networks in European Context*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, c.s.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

appare chiaro che gli oggetti ivi tesaurizzati erano esclusi dalla fruizione immediata. Erano gli inventari, con le preziose note di provenienza dettate dagli *aide-garde-joyaux*, il legame più efficace tra la *casa* dell'Imperatore (a cui andava una copia di tali documenti) e le suppellettili del suo guardaroba più cariche di connotazioni.

Sicuramente le indicazioni di provenienza fornite dagli inventari erano utili anche per la principale attività legata alla gestione di questi beni: il riconoscimento e la gerarchizzazione in vista delle frequenti deaccessioni. Probabilmente il diverso significato dei vari doni per il loro possessore, il venir meno dei rapporti vassallatici e diplomatici che ne motivavano la presenza o semplicemente del ricordo che li associava a una circostanza furono responsabili dello smaltimento di una parte di tali artefatti, che iniziò anche prima della scomparsa di Carlo V. Il legame dei doni con eventi, persone e luoghi li condannava spesso a un ciclo di vita più breve di quello stabilito dalla loro validità decorativa o utilitaria come suppellettili. Non di rado essi venivano ceduti ad altri (per esempio come regali di battesimo)[44] o fusi per reimpiegarne il metallo prezioso, operazione con cui potevano ritornare beni puramente venali.[45] A partire dall'inventario del 1556 scompare per esempio dagli inventari di Carlo un bacile ricevuto dalla città di Cava dei Tirreni, presso Napoli, nell'inverno 1535-36. Il pezzo d'argenteria, riccamente ornato con storie e contrassegnato con le armi imperiali e municipali,[46] aveva contenuto un donativo di 3000 scudi d'oro e costituito l'apice degli apparati —particolarmente pomposi per un centro di circa duemila abitanti— con i quali i Cavaioli erano riusciti a impressionare Carlo V. Espressione dei tentativi del centro campano di ingraziarsi il sovrano per mantenere la propria demanialità e scongiurare «l'asservimento feudale al Principe di Salerno»,[47] Ferrante Sanseverino (1507-68), il presente aveva però perso buona parte della propria valenza diplomatica con la caduta in disgrazia di quest'ultimo nel 1552, e venne perciò scaricato dall'inventario. Al contrario, la «*chapelle*» in argento dorato (comprendente croce, reggicroce, calice, patena, pisside, ampolle, pace, candelieri e bacile) donata nel 1541 da Pedro Álvarez de Toledo y Zúñiga (Viceré di Napoli dal 1532 al 1553) rimase

---

[44] È questo il caso di una doppia coppa donata dalla città di Augusta e regalata «*au Sieur de Mouchaulx*», e di un'altra senz'armi «*donnee a monseigneur Nicolas Bonnart au baptisme de son filz*»: Checa (a cura di), *op. cit.* (nota 22), pp. 202 e 204.

[45] Su questa dinamica cfr. J. L. González García, «Prácticas de reciclaje y auto-consciencia familiar en el coleccionismo artístico de los Habsburgo», in F. Checa (a cura di), *Museo imperial: el coleccionismo artístico de los Austrias en el siglo XVI*, Madrid, Fernando Villaverde, 2013, pp. 43-52.

[46] Checa (a cura di), *op. cit.* (nota 22), p. 160 (s.d., 1544-45 ca.) e p. 205 (1545, con nota marginale sulla deaccessione).

[47] V. Cazzato, «Le feste per Carlo V in Italia: gli ingressi trionfali in tre centri minori del sud (1535-36)», in M. Fagiolo (a cura di), *La città effimera e l'universo artificiale del giardino*, Roma, Officina, 1980, pp. 22-35, 28.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

saldamente associata alla memoria dell'omaggio, forse anche per effetto dei legami strettissimi che intercorrevano tra Carlo e il *clan* dei Toledo, e resta rintracciabile nell'inventario di Simancas del 1556.[48]

Occorre inoltre notare che anche per gli oggetti conservati, le notazioni riguardanti la provenienza tendono a scomparire man mano che ci si allontana dalla data di accessione. Per esempio, il servizio d'altare che per l'inventario del 1545 fu donato a Lucca al ritorno da Ratisbona, nel 1558 diventa *tout court* «plata que dizen que dio el Papa a su Maestad». Un confronto tra i due documenti rivela che i riferimenti a luoghi ed eventi scompaiono in genere prima di quelli ai donatori, segno forse che nella polarità tra memoria della festa e legame col donatore, cui si accennava all'inizio, fu quest'ultima dimensione a prevalere.

In ultimo, gli artefatti donati a Carlo V in vita vennero in parte ceduti o smembrati per essere venduti più facilmente. Nel suo inventario in morte (stilato a partire dal 1558) sono reperibili solo pochissimi dei doni già a Simancas (tra essi il servizio da cappella proveniente da Lucca, che Filippo II fece ricomperare all'*almoneda* dei beni paterni nel 1561). Nondimeno nell'inventario in morte di quest'ultimo (redatto dal 1600) anche del parato d'altare italiano non rimane più traccia.[49]

Conclusioni

Commissionati o semplicemente eseguiti per essere fruiti nell'ambito di eventi effimeri e per rispondere a esigenze diplomatiche o comunicative contigenti, non tutti i manufatti donati a Carlo V o elargiti al suo ingresso sopravvissero a medio termine, una volta esaurito il loro ruolo nell'ambito di una circostanza di festa e/o di una specifica relazione sociale (alle quali rinviava la loro registrazione negli inventari redatti prima della scomparsa del sovrano). Pochi doni rimasero nelle collezioni asburgiche dopo l'*almoneda* che seguì il decesso dell'Imperatore; e gran parte di essi perse la propria associazione con un'occasione precisa. Per giunta, nell'arco di tempo —più o

---

[48] Checa (a cura di), *op. cit.* (nota 22), p. 226 (1545, con riferimento al viaggio da Ratisbona a Lucca) e p. 258 (1556). Vandenesse, *op. cit.* (nota 31), p. 191, conferma che nel 1541 Pedro de Toledo andò incontro a Carlo V a Porto Venere.

[49] Checa (a cura di), *op. cit.* (nota 22), p. 346 (1558, smembramenti), p. 317 (1558, citazione a testo), pp. 604, 606 e 627 (1558, servizio d'altare); Sánchez Cantón, *op. cit.* (nota 9, inv. del 1600 e anni seguenti). Nell'inventario del 1558 (Checa (a cura di), *op. cit.* nota 22, pp. 665-827) sono elencati oggetti in argento e argento dorato che non sono più contrassegnati come doni, ma che possono essere identificati come tali in diversi casi: ne è un esempio il «goublet» con coperchio donato dalla città di Strasburgo (p. 204, inv. del 1545, e p. 825, inv. del 1558).

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

meno generazionale— in cui essi rivestirono una valenza memorativa, questa appare marcata da un'ambivalenza tra ricordo del donatore, spesso più duraturo, e memoria dell'evento, che non si configura quasi mai come reminiscenza della cerimonia.

Ancor più evanescente (almeno nelle fonti documentarie legate alle collezioni asburgiche) appare la valenza memorativa esercitata da medaglie d'apparato, gettoni e monete. Anche quando gli inventari descrivono in dettaglio pezzi di particolare impegno, si soffermano sull'identità degli effigiati. I medaglieri che custodivano tali opere si presentano come gallerie di ritratti o stemmi genealogici, più che come storie metalliche, e l'ordine sparso in cui erano conservate le coniazioni più piccole rendeva difficile associarle a circostanze e provenienze precise, laddove queste non fossero menzionate dall'apparato epigrafico.

L'aspettativa che medaglie e gettoni connessi a cerimonie asburgiche siano da intendere come oggetti destinati al ricordo di avvenimenti storici o delle loro occasioni di emissione (sulla falsa riga della funzione attribuita nel XVI secolo alle coniazioni romane antiche) è documentata in contesti diversi da quello delle raccolte asburgiche. Eventi bellici e cerimoniali riconducibili a manufatti monetali e paramonetali (*nummi castrenses* e *triumphales*) o apparati festivi accompagnati da una *sparsio* (*nummi missiles* per matrimoni e incoronazioni) sono per esempio al centro della *Sylloge numismatum elegantiorum* di Johann Jacob Luck (1574-1653). L'opera (comparsa nel 1620) fornisce una galleria di coronati del XVI secolo illustrandola attraverso riproduzioni di medaglie e gettoni e una descrizione delle circostanze storiche cui l'autore riteneva, spesso arbitrariamente, che esse alludessero;[50] qualche volta però la ricostruzione di Luck non è del tutto inverosimile, come per esempio nella pagina in cui associa una medaglia di Giovanni Bernardi da Castelbolognese alla celebrazione postuma della campagna di Tunisi del 1535 (fig. 8).[51] È in questa sede, forse, che gettoni e medaglie d'apparato, slegate ormai dalle descrizioni delle cerimonie —compulsate invece da diplomatici ed esperti di cerimoniale in quanto precedenti utili a risolvere problemi di etichetta[52]— si ammantano di una dimensione commemorativa funzionale al racconto storico, finendo così per regalare alle feste asburgiche una terza vita, dopo quella fornita dai loro resoconti a stampa.

---

[50] I. LUCKIUS, *Sylloge numismatum elegantiorum [...] ab anno 1500 ad annum usque 1600*, Argentinae, typis Reppianis, 1620, pp. 30 («*nummus missilis sparsus Viennae Austriae in festivitate sponsaliorum Ferdinandi Archiducis Austriae*»), 75 («*nummi missiles Ferdinando Austriaco consecrato Acquisgrani [...] anno Christi 1531*»).

[51] *Ibid.*, p. 84. Sulla medaglia cfr. CUPPERI, *op. cit.* (nota 11), pp. 43-44.

[52] Si veda per esempio T. GODEFROY, *Le cérémonial françois,* Parigi, S. Cramoisy, 1649.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados



Fig. 8. *Nummi castrenses expeditionem Caroli V Africanam concernentes susceptam anno Christi 1535*, in Johannes J. Luckius, *Sylloge numismatum elegantiorum*, Argentinae, Typis Reppianis, 1620, p. 84 (part.), Magonza, Wissenschaftliche Stadtbibliothek

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

LA CORONACIÓN DE VITTORIO AMEDEO DE SABOYA EN 1713
Acerca del ritual como pacto entre el príncipe y sus súbditos

Pablo González Tornel
Univeritat Jaume I

¿Cómo se crea un rey? Una pregunta aparentemente sencilla pero no de fácil respuesta en el período cronológico y espacio geográficos al que este estudio se aproxima. Comúnmente, los reyes nacen como tales y basta con que su antecesor muera para que el heredero se convierta, de manera automática, en monarca. No ocurre así en la Sicilia de entre los años 1700 y 1735. Tras la muerte sin descendencia de Carlos II, último de los reyes de España de la dinastía Habsburgo, de acuerdo con las últimas voluntades de su testamento, la herencia de la monarquía española, que incluía los territorios italianos de Cerdeña, Milán, Nápoles y Sicilia, pasa a Felipe de Borbón, nieto de Luis XIV de Francia. La rama austriaca de la familia Habsburgo, tradicional titular de la dignidad imperial, no aceptará la transmisión de las posesiones españolas a un Borbón y comenzará una guerra que hará que Sicilia, tras la Paz de Utrecht, pase a manos de la Casa de Saboya, que siete años después, en 1720 y mediante un nuevo tratado, intercambiará Sicilia por Cerdeña y cederá el reino a Carlos VI Habsburgo. Finalmente, en 1734, y tras una guerra de conquista, Carlos de Borbón, duque de Parma e hijo de Felipe V, expulsará a los imperiales de Nápoles y Sicilia creando un estado independiente que, con el nombre de *Reino de las Dos Sicilias*, sobrevivirá hasta la unificación de Italia.

El estallido de la Guerra de Sucesión entre la España de Felipe V y el archiduque Carlos Habsburgo por la herencia de Carlos II supuso un revés a la estabilidad buscada por el Borbón y las tomas por las tropas austriacas de Milán en 1706 y de Nápoles en 1707 alejaban Italia del control español.[1] A ello se uniría el reconocimiento que

[1] Una magnífica exposición del proceso de pérdida de los territorios europeos por parte de Felipe de Borbón en P. Molas Ribalta, «¿Qué fue de Italia y Flandes?» en A. Álvarez-Ossorio y otros (eds.), *La pérdida de Europa. La Guerra de Sucesión por la Monarquía de España*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2007, pp. 693-715.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados



Fig. 1. Giovanni Battista Ragusa, *Coronación de Vittorio Amedeo de Savoya*, 1713, mármol. Palermo, catedral

en 1709 realizaba el papa Clemente XI del pretendiente Habsburgo, lo que hacía la situación de las posesiones europeas de España cada vez más delicada.[2] Sicilia se mantendría fiel a la corona española y aún en 1711 celebraba de forma grandiosa las victorias borbónicas de Brihuega y Villaviciosa.[3] Sin embargo, solo dos años después, en 1713, el complicado juego de la diplomacia desplegada en los tratados de Utrecht entregaba el dominio de la isla a la Casa de Saboya, e Italia salía definitivamente de la órbita española.

La diferencia esencial entre la coronación de Vittorio Amedeo de Saboya y las anteriores transiciones de poder se encuentra en la presencia física del saboyano en el momento de su reconocimiento como rey, y es esta presencia, que facilita las

[2] S. Tabacchi, «L'impossibile neutralità. Il Papato, Roma e lo Stato della Chiesa durante la Guerra di Successione Spagnola», *Cheiron,* 39-40 (2003), pp. 223-243 y D. Martín Marcos, «Ideología e historiografía en torno al papel del Papado en la Guerra de Sucesión española», *Anuario de Historia de la Iglesia,* 19 (2010), pp. 361-372.

[3] P. Vitale, *Le simpatie dell'allegrezza tra Palermo capo del Regno di Sicilia e la Castiglia regia capitale della cattolica monarchia : manifestate nella presente relazione delle massime pompe festive de'palermitani ... descritta dal dottor d. Pietro Vitale,* Palermo, nella stamperia del palazzo senatorio di Agostino Epiro e Forte, 1711.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

expresiones de adhesión al nuevo príncipe, la que impulsa la recuperación de una ritualidad que había sido abandonada durante siglos. La coronación de Vittorio Amedeo II de Saboya como rey de Sicilia en 1713 reviste una particular significación, tanto por su excepcionalidad como por el carácter de vivificación de un protocolo casi olvidado. Su entrada supone, junto al ritual de la coronación en la catedral de Palermo, el punto focal de la ceremonia, una reactivación en la ciudad de un doble rito de tradición imperial el *adventus*, destinado a celebrar la llegada del príncipe a la ciudad mediante una rigurosa etiqueta de entrada, y el *triumphus*, pensado para celebrar la victoria militar del héroe[4] (fig. 1).

Un duque se convierte en rey

Por los pactos de paz establecidos entre las potencias europeas para poner fin a la guerra que había seguido al problema sucesorio tras la muerte de Carlos II en 1713, Sicilia dejaba de formar parte del sistema imperial español y era cedida por Felipe V al duque de Saboya. Esto elevó la dignidad del duque a rey, y de Turín a capital de una monarquía dislocada territorialmente entre los feudos hereditarios de la Casa de Saboya al norte de la península italiana y la isla de Sicilia.[5] Evidentemente, la nueva situación supuso para el piamontés un meteórico ascenso de rango, pero también para Sicilia y su capital la posibilidad de contar, después de siglos, con un rey residente en la isla que era, al fin y al cabo, la que le garantizaba el título real. Es por ello que Vittorio Amedeo se desplazará a Palermo para ser coronado solemnemente en la catedral y desatará la recuperación de un ceremonial casi olvidado, así como una verdadera explosión festiva. El acto será solo el clímax de una ambiciosa política expansiva de los Saboya que, desde el siglo xv, había intentado reforzar sus pretensiones a los tronos de Chipre y Jerusalén, y que solo ahora conseguía dotar a la estirpe de una Corona.[6]

---

[4] Con carácter general, sobre las fiestas reales en la Sicilia del siglo xviii, véanse F. M. Villabianca, *Le feste reali di Sicilia nel secolo xviii*, Palermo, Giada, 1991, M. S. Di Fede, «La festa barocca a Palermo: città, architetture, istituzioni», *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte,* 18-19 (2005-2006), pp. 49-75, y el capítulo «Sicilia e Sardegna», en M. Fagiolo, *Le capital della festa. Italia centrale e meridionale*, Roma, De Luca, 2007, pp. 377-406.

[5] Véanse G. Symcox, *Victor Amadeus II. Absolutism in the Savoyard State 1675 - 1730*, Berkeley, University of California Press, 1983, y C. Storrs, *War, diplomacy and the rise of Savoy. 1690-1720,* New York, Cambrige University Press, 1999.

[6] R. Oresko, «The House of Savoy in Search for a Royal Crown in the Seventeenth Century», en G. C. Oresko y otros (eds.), *Royal and Republican Sovereignity in Early Modern Europe*, New York, Cambridge University Press, 1997, pp. 272-350.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

Elisabeth Wünsche-Werdehausen ha hecho hincapié agudamente sobre el carácter polisémico del encuentro entre el rey Saboya y su nueva capital, el cual va mucho más allá del simple ritual festivo.[7] En el *adventus-triumphus* de Vittorio Amedeo se entremezclan la tradición siciliana y la saboyana en la escenificación de un pacto destinado a legitimar a un monarca dudoso. Sicilia había rendido una obediencia relativa durante siglos a reyes distantes representados por su alter ego, los virreyes, con considerable autonomía y basando su fidelidad en la adhesión a una dinastía legítima que correspondía a su dominio con frecuentes gracias. Vittorio Amedeo es un rey cercano que, probablemente, en 1713 alberga intenciones de trasladar su residencia a Palermo, y tiene en su contra una tradición secular concretada en una ciudad cuajada de monumentos e inscripciones dedicadas a los Habsburgo y aun a los anteriores reyes de Sicilia. Es por ello que en su coronación la iconografía tradicional del reino calla acerca de sus reyes y a la hora de la exaltación dinástica se prescinde del glorioso pasado siciliano para sacralizar a una dinastía ajena, los Saboya[8].

El proceso por el que se llegó a la coronación del nuevo rey así como el encadenarse de fiestas y decoraciones efímeras que se orquestaron en Palermo para celebrar la efeméride aparecen minuciosamente descritos en el libro de lujo que por voluntad del Senado se imprimió e ilustró para conmemorar el suceso[9]. Este comenzó el primero de octubre de 1713, cuando Vittorio Amedeo de Saboya recibió al embajador siciliano, príncipe de Roccafiorita, en Niza, y el tres de octubre el rey, con su esposa Ana de Orléans, se embarcaba en el cercano puerto de Vilafranca con rumbo a la isla. En Palermo, mientras tanto, todo el Palacio Real se renovó y vistió bajo la dirección del senador barón Pietro Gismondi para acoger en sus estancias, por primera vez en siglos, a los reyes de Sicilia. Se llenaron las despensas y se amueblaron todas las estancias, se aparejó la cámara real con damasco carmesí con hilos de oro a juego con las vestiduras del lecho y la habitación de la reina se vistió de terciopelo verde recamado. La catedral de Palermo fue engalanada, igualmente, con colgaduras que vistieron sus pilares, arcos y bóvedas y se dio orden de que todas las casas y palacios con fachada al Cassaro se adobaran con telas, tapices, cuadros y luminarias (fig. 2).

---

[7] E. Wünsche-Werdehausen, «La felicità in trono. L'entrata di Vittorio Amedeo II a Palermo nel 1713», *Artes,* 13 (2005-07), pp. 361-388.

[8] Un interesante análisis del período saboyano y, en particular, de los primeros momentos de Vittorio Amedeo como rey de Sicilia en S. Di Matteo (ed.), *Sicilia 1713. Relazioni per Vittorio Amedeo di Savoia*, Palermo, Fondazione Lauro Chiazzese, 1994, pp. 7-50.

[9] P. Vitale, *La felicità in trono sull'arrivo, acclamatione, e coronationne delle reali maestà di Vittorio Amedeo Duca di Savoja, e di Anna d'Orleans da Francia, ed Inghilterra. Re', e Regina di Sicilia Gerusalemme, e Cipro. Celebrata con gli applausi di tutto il Regno tra' le pompe di Palermo reggia, e capitale descritta per ordine dell'Illustrissimo Senato palermitano dall'abbate Don Pietro Vitale secretario di esso*, Palermo, nella Regia Stamperia di Agostino Epiro, Stampatore di S.S.R.M., 1714.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados



Fig. 2. Francesco Ciché, *Entrada de Vittorio Amedeo de Savoya en Palermo*, 1714, grabado en Pietro Vitale, *La felicità in trono sull'arrivo, acclamatione, e coronationne delle reali maestà di Vittorio Amedeo Duca di Savoja, e di Anna d'Orleans da Francia, ed Inghilterra. Re', e Regina di Sicilia Gerusalemme, e Cipro. Celebrata con gli applausi di tutto il Regno tra' le pompe di Palermo reggia, e capitale descritta per ordine dell'Illustrissimo Senato palermitano dall'abbate Don Pietro Vitale secretario di esso*, Palermo, nella Regia Stamperia di Agostino Epiro, Stampatore di S.S.R.M., 1714

El miércoles, 11 de octubre, se dispuso el desembarco real para las diez de la noche y durante todo el día las milicias y corte del monarca se dispusieron en la Strada Colonna en torno a la pasarela sobre la que Vittorio Amadeo pondría por primera vez sus pies en el reino de Sicilia. A la hora determinada descendieron de la nave real, en una góndola, Vittorio Amedeo, la reina Ana, y el príncipe Tommaso de Saboya dirigiéndose a la catedral en un recorrido festivo por el Cassaro para, tras ser bendecidos por el arzobispo Giuseppe Gasch, encaminarse al Palacio Real.

Durante los días transcurridos desde su llegada hasta la ceremonia de la coronación Vittorio Amedeo, al fin y al cabo un rey advenedizo, hizo todo lo posible para ganarse las simpatías de sus súbditos sicilianos y mostrar, como había hecho Felipe V, una imagen de continuidad para la monarquía del reino. Así, el rey concedió audiencias en palacio y se desplazó a distintas iglesias de la ciudad para asistir a la misa y a la adoración eucarística y, según Pietro Vitale, en varias ocasiones, al cruzarse con el viático, descendió de su carroza para cedérsela al Santo Sacramento y lo acompañó

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados



Fig. 3. Giovanni Giacomo de Rossi, *Felipe III, Felipe IV y Carlos II, los últimos Habsburgo españoles*, 1685, grabado en Jacques Blondeau, *Series chronologica et imagines Regum Hispaniae ab Ataulpho ad Carolum II feliciter regnantem*, Roma, G. G. de Rossi, 1685

a casa de los enfermos ofreciendo su consuelo a los más necesitados. Se producía, de este modo, una especie de trasvase de la *pietas austriaca*, un elemento caracterial de la monarquía habsbúrgica que había sido fuertemente explotado también por Felipe V durante los primeros años de su reinado, a una nueva *pietas* sabauda. La adquisición de un reino y, sobre todo, de la dignidad regia para la propia dinastía por parte de la casa de Saboya, bien valía la asunción de ciertos signos externos propios de los Austria[10] (fig. 3).

Tras dos meses de estancia en la ciudad que permitieron la recuperación de los rituales así como la construcción de las decoraciones adecuadas, la jornada de la solemne entrada de Vittorio Amedeo de Saboya se fijó para el 21 de diciembre y la de la coronación para el veinticuatro del mismo mes.

La catedral de Palermo por orden del Senado fue decorada por el arquitecto Paolo Amato, mientras que el programa figurativo, inscripciones y emblemas fueron ideados por Pietro Vitale. El techo de la nave principal fue cubierto por una enorme tela en oro y plata en cuyo centro aparecía Santa Rosalía en gloria y todos los muros

[10] Véase sobre este concepto y sobre el desarrollo de algunos temas especialmente vinculados a la construcción de la imagen de los Habsburgo como la devoción a la Eucaristía A. Coreth, *Pietas Austriaca,* West Lafayette, Purdue University Press, 2004. De gran interés para el desarrollo posterior de la imagen del rey piadoso en la monarquía española resulta el estudio de A. Álvarez-Ossorio Alvariño, «Virtud coronada: Carlos II y la piedad de la Casa de Austria» en P. Fernández Albadalejo y otros (eds.), *Política, religión e inquisición en la España moderna: Homenaje a Joaquín Pérez Villanueva*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1996, pp. 29-58.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

disponibles se vistieron de colgaduras. Los pilares fueron recubiertos de nueva arquitectura y en la clave de cada uno de los arcos de la nave se colocó una gran águila negra con las alas desplegadas, símbolo de Sicilia, que mostraba en su pecho un escudo coronado con la cruz roja de los Saboya sobre fondo blanco, mientras que de la clave pendía un dosel de brocado de oro con lambrequines de plata que se abría para dejar ver una escena pintada en forma de óvalo en la que se narraban las heroicas acciones de Vittorio Amedeo de Saboya y en las enjutas de los arcos se colocaban los retratos de los antepasados del nuevo rey.

Las escenas pintadas fueron el parto de Madama Real, la formación militar del príncipe, la educación del monarca, el matrimonio con Ana de Orleans, la victoria de la Valtellina, la liberación del asedio de Cuneo, la victoria de Carmagnola, el aplastamiento de la revuelta de Vap, la expugnación de Casale, la alegoría de la Paz de Rijswijk, la adquisición de Pinarolo, la fortificación del estado de Saboya, la derrota de la rebelión de las provincias alpinas, el matrimonio de María Luisa Gabriela de Saboya con Felipe V, la liberación del asedio de Turín, el rey como garante de la paz en Europa, Vittorio Amedeo II entronizado y la concesión de los títulos de rey de Sicilia y de Jerusalén. Por su parte, los eslabones de la cadena dinástica efigiados fueron Carlo Emanuele II, Vittorio Amedeo I, Carlo Emanuele I, Emanuele Filiberto, Carlo III, Filiberto II, Filippo II, Carlo I, Amedeo VIII, Amedeo IX, Amedeo VII, Amedeo VI, Edoardo, Aimone XVI, Bonifazio, Amedeo el Conciliador, Umberto I y el conde Beroldo.

Además del aparato de la catedral se construyeron seis arcos de triunfo diseñados por Paolo Amato y Andrea Palma que acompañaron el ingreso del nuevo monarca en Palermo durante todo el recorrido triunfal. Los dos primeros, encargados por el Senado palermitano, se situaron en la playa, ante la porta dei Greci y sobre los pilonos de la porta Felice que daba acceso a la urbe. El tercero fue costeado por la nación napolitana sobre la calle del Cassaro, entre la propia iglesia y el edificio de la Aduana y muy cerca del lugar donde se encontraba la monumental escultura de Felipe V. El cuarto arco, de los genoveses, se situó también sobre el Cassaro entre las calles de los Sederos o della Loggia y la de los Chiodari o de San Francesco. El quinto arco, también costeado por el Senado, se dispuso en el centro de la ciudad y clímax del recorrido festivo que se preparaba, la plaza Vigliena, cruce privilegiado del Cassaro con la via Maqueda donde se construyeron cuatro majestuosos arcos de triunfo que servían de soporte a una enorme corona de plata que cubría todo el perímetro de los Quattro Canti. Y el sexto, de los milaneses, se ubicó en el punto donde el Cassaro desemboca en la plaza frente a la catedral de Palermo (fig. 4).

También los arcos triunfales, que marcaban el recorrido que seguiría el monarca desde la playa extramuros hasta la catedral y el Palacio Real, tuvieron una intensa

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

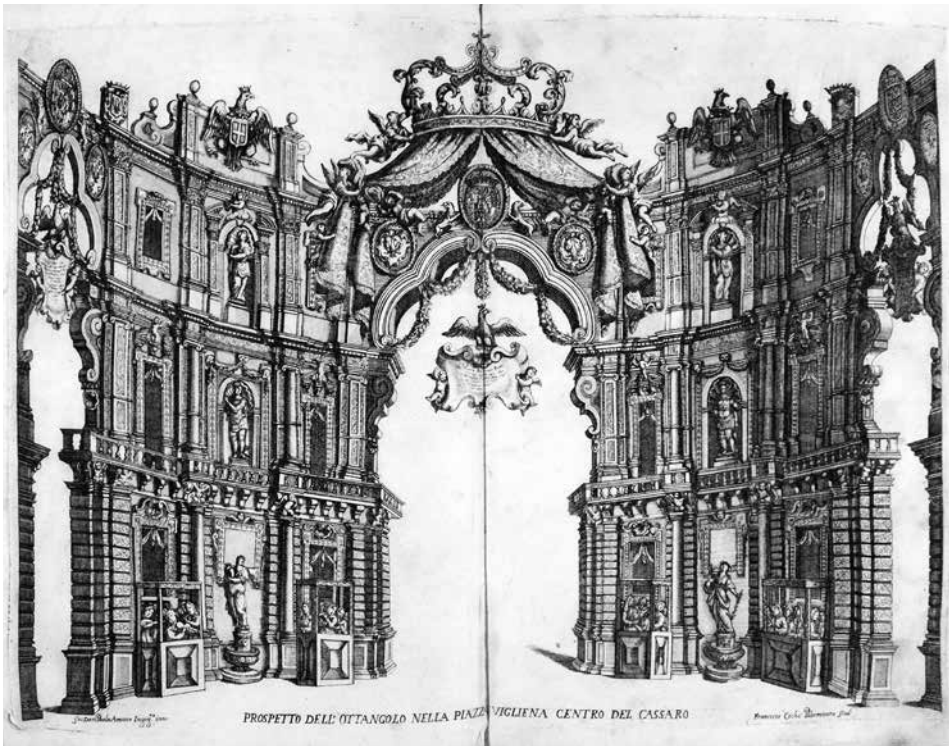


Fig. 4. Paolo Amato y Francesco Ciché, *Piazza Vigliena decorada para la coronación de Vittorio Amedeo de Saboya en Palermo*, 1714, grabado en Pietro Vitale, *La felicità in trono sull'arrivo, acclamatione, e coronationne delle reali maestà di Vittorio Amedeo Duca di Savoja, e di Anna d'Orleans da Francia, ed Inghilterra. Re', e Regina di Sicilia Gerusalemme, e Cipro. Celebrata con gli applausi di tutto il Regno tra' le pompe di Palermo reggia, e capitale descritta per ordine dell'Illustrissimo Senato palermitano dall'abbate Don Pietro Vitale secretario di esso*, Palermo, nella Regia Stamperia di Agostino Epiro, Stampatore di S.S.R.M., 1714

carga iconográfica de exaltación regia. En ellos no hubo problemas en combinar alegorías de las virtudes cardinales, emblemas, figuraciones de los reyes de Sicilia de distintas dinastías como Ruggero de los Normandos, el emperador Federico de los suevos, el rey Pedro de la casa de Aragón y Carlos V Habsburgo, e incluso las efigies coronadas del emperador y de los reyes de Francia, España y Portugal. Todo este aparato se entremezclaba con escenas pictóricas protagonizadas por el rey Vittorio Amedeo u otros miembros de la casa de Saboya.

El complejo programa decorativo orquestado en toda la ciudad de Palermo para ensalzar la figura del rey Vittorio Amedeo II en su coronación, mucho más elaborado que en las proclamaciones anteriores, transforma la urbe en un inmenso salón del trono empleando todos los recursos que la cultura barroca poseía. Este

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

tipo de conjuntos laudatorios ha sido estudiado en profundidad para el salón del trono para Felipe IV en el Palacio del Buen Retiro de Madrid, el Salón de Reinos, decorado inmediatamente después de las fiestas de inauguración del palacio en 1633, y reconstruido por Brown y Elliott, quienes definieron claramente los cuatro elementos que componían el aparato pictórico: heráldica, retrato, alegoría e historia.[11] Brown y Elliott ya aludieron a la configuración del espacio principal del Buen Retiro de Felipe IV como *templum virtutis* o templo de la fama destinado a ensalzar al monarca reinante a través de una serie de recursos iconográficos. Estos serían, según los autores, la alegoría, la analogía y la narración, aunados en el salón pero con notables precedentes. Estos mismos componentes son los que se ponen a punto para la coronación de Vittorio Amedeo, pero es este caso a escala urbana (fig. 5).

La retórica del Barroco resulta fundamental en el caso de la coronación de 1713, pues los elementos tradicionales de exaltación regia, heráldica, alegoría, historia, componentes dinásticos, etc., fueron manipulados para adaptarse a un rey atípico. El saboyano es el primer monarca de su estirpe, por lo que sus antepasados no son testas coronadas y su relación con la monarquía siciliana es inexistente. Aun así, las imágenes elegidas no parecen detectar ninguna incoherencia en la identificación del nuevo príncipe con normandos, aragoneses o Habsburgo, y tampoco en el emparejamiento de Vittorio Amedeo con monarcas antagónicos como Carlos VI de Austria, Felipe V y Luis XIV. Todo es válido en una ceremonia que, en el fondo, no exalta al monarca sino a la institución a la que representa, la monarquía siciliana, que celebra por primera vez en siglos la coronación de un rey.

El recorrido triunfal mediante el que Vittorio Amedeo II atravesaría Palermo estuvo, además, jalonado por la presencia de innumerables retratos del rey bajo baldaquino y muchos palacios y casas particulares vistieron sus fachadas. Entre estas, por su particular riqueza, la relación festiva incluye los grabados de las del Senado, la del Seminario de clérigos, la de la casa de Casimiro Drago, la del palacio del marqués de Geraci, la del palacio del príncipe de Vilafranca, la de la residencia del barón de Tarallo y la del marqués Giuseppe Fernandez. Al final del eje del Cassaro, por último, se levantó en el llano ante el Palacio Real una enorme máquina de fuegos artificiales de planta triangular y con tres cuerpos de elevación en honor a la Trinacria siciliana con los montes Erice, Etna y Enna, las colinas del Lilibeo, el Peloro y el Pachino y los reinos de Sicilia, Jerusalén y Chipre.

---

[11] J. Brown y J. H. Elliott, *A palace for a King: the Buen Retiro and the court of Philip IV*, New Haven, Yale University Press, 1980, pp. 141-192. Véase también J. Álvarez Lopera, «La reconstrucción del Salón de Reinos. Estado y replanteamiento de la cuestión», en A. Úbeda de los Cobos (ed.), *El Palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*, Madrid, Turner, 2005, pp. 91-111.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

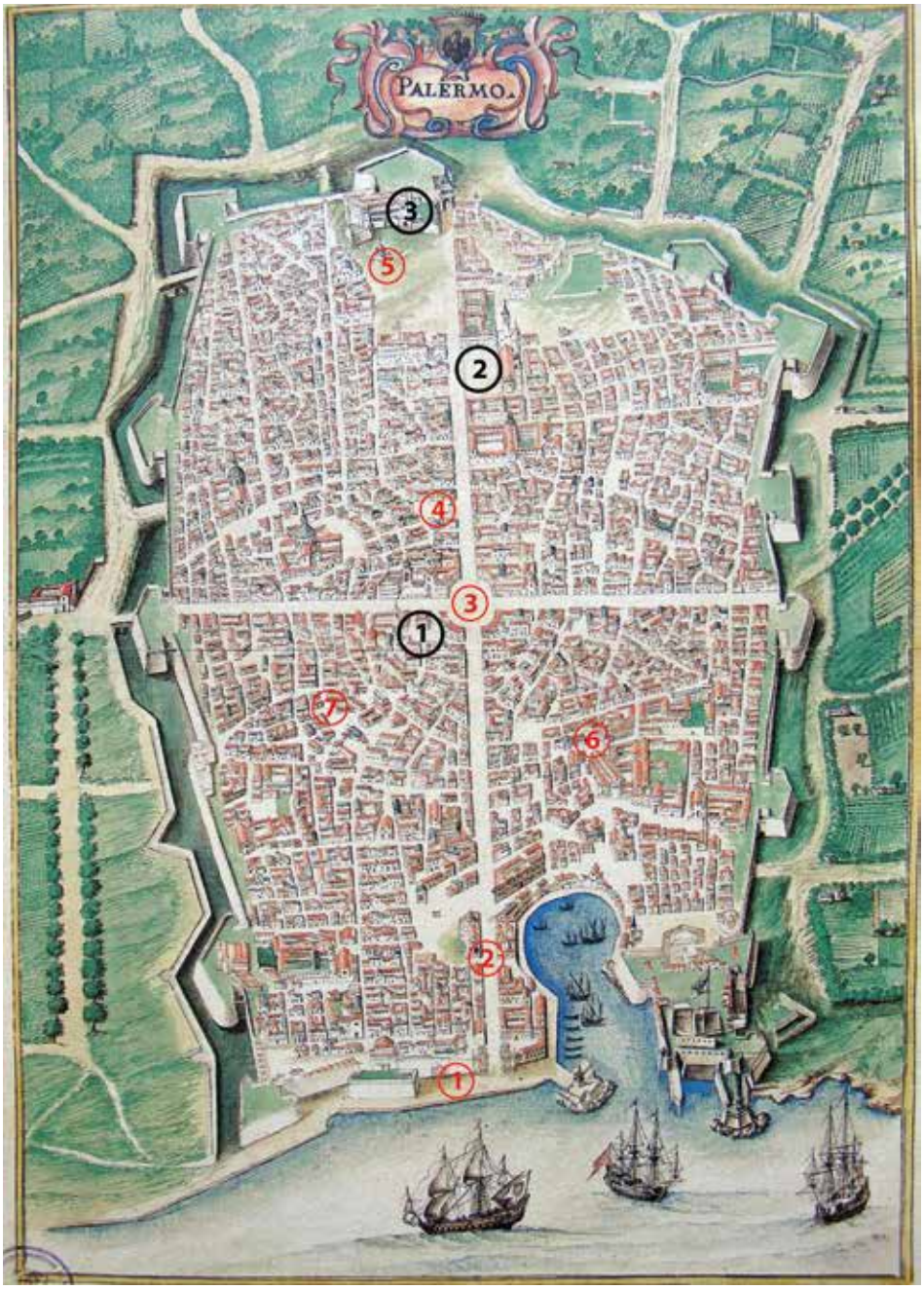


Fig. 5. *Mapa de Palermo*, 1686, dibujo. Madrid, Biblioteca del Ministerio de los Asuntos Exteriores y Cooperación, Ms. 3. En negro las sedes del poder: Senado (1), Catedral (2), Palacio Real (3). En rojo los principales monumentos regios: Carlos II (1), Felipe V (2), Carlos V, Felipe II, Felipe III y Felipe IV (3), Carlos V (4), Felipe IV (5), Carlos VI (6), Carlos de Borbón (7)

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

El solemne ingreso del rey fue dispuesto para el veintiuno de diciembre de 1713 y, para ello, extramuros se construyó un pabellón en la explanada de San Erasmo. A las cinco de la tarde llegaron en carruaje Vittorio Amedeo y Ana y, sentados en el trono, recibieron pleitesía, en primer lugar, del príncipe de Butera, primero entre los notables del reino y Grande de España, que les hizo entrega del estandarte real. Salió entonces la comitiva con el rey bajo palio color fuego portado por los senadores. Tras atravesar el arco levantado en la Strada Colonna a la altura de la porta dei Greci, en la porta Felice tuvo lugar el primer acto del ceremonial de la coronación, cuando se entregaron al saboyano las llaves de oro de la ciudad. Ascendiendo por el Cassaro, y atravesando la plaza Vigliena y la plaza Bologni, llegó la comitiva hasta la catedral donde el rey, tras el *Te Deum*, fue jurado por los tres estamentos del reino para después jurar él los fueros y privilegios del reino de Sicilia y de la ciudad de Palermo. Después el monarca oró ante el altar de Santa Rosalía y el cortejo se dirigió al Palacio Real entre vivas del pueblo siciliano (fig. 6).

Para la coronación se eligió la jornada del veinticuatro de diciembre, víspera de Navidad. Cuando llegó el aviso de que el rey se disponía a entrar en la catedral el arzobispo Gasch, acompañado de los obispos de Siracusa, Mazzara y Cefalú, salió de la sacristía del templo para dirigirse al altar mayor. El futuro rey fue conducido al presbiterio donde se inclinó ante el arzobispo de Palermo y los obispos auxiliares leyeron las amonestaciones rituales que afirmaban la dignidad del candidato a la corona y, tras ello, el saboyano, arrodillado, recitó la profesión de fe. Tras las oraciones y letanías el monarca se arrodilló ante los prelados en pie mientras el chambelán le desabrochaba la camisa y le desnudaba el brazo. Entonces monseñor Gasch ungió al Saboya con los óleos sagrados en el brazo y los hombros.

Tras orar, el rey se retiró de nuevo a la habitación que se le había preparado para vestirse y allí sus asistentes secaron los sagrados aceites y lo vistieron con la clámide real ribeteada de armiño y con larguísima cola portada por el príncipe Tomasso de Saboya y por el gran chambelán. Volvió entonces Vittorio Amedeo al presbiterio catedralicio donde se arrodilló en el reclinatorio que para tal fin se había dispuesto bajo su dosel. Después de celebrarse la misa, dos de los obispos acompañaron al monarca desde su palio ante el arzobispo Gasch y el rey, genuflexo, recibió del prelado la espada alzándose y colocándola en su cinto. Entonces volvió a arrodillarse y el arzobispo le colocó en la cabeza la corona real y le hizo entrega del cetro. De aquí, ya coronado, fue conducido al trono y, por fin, entronizado.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

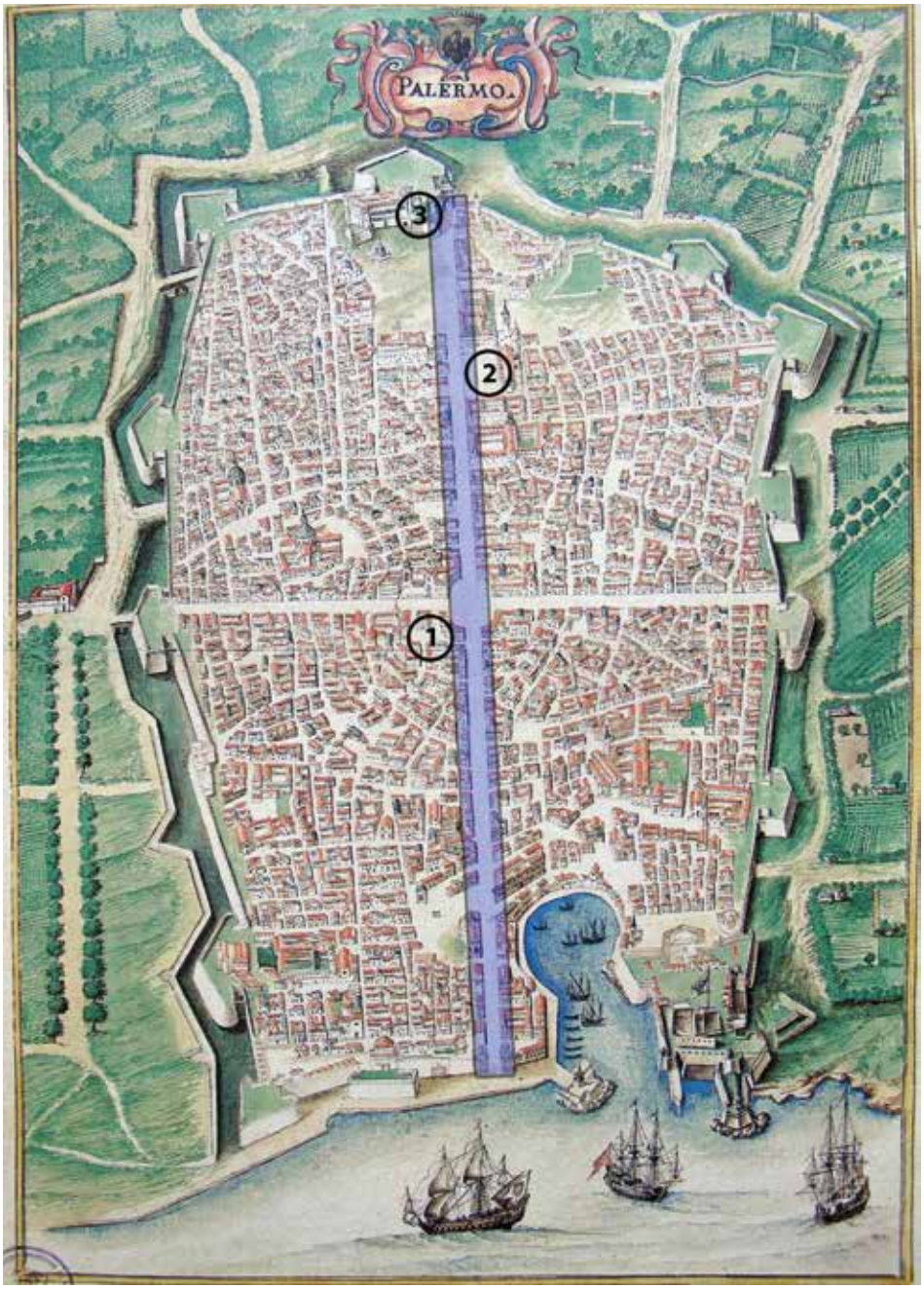


Fig. 6. *Mapa de Palermo*, 1686, dibujo. Madrid, Biblioteca del Ministerio de los Asuntos Exteriores y Cooperación, Ms. 3. En negro las sedes del poder: Senado (1), Catedral (2), Palacio Real (3). En azul la ruta de la entrada triunfal

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

Coronación y *ADVENTUS*: rey por designación divina

El ritual siciliano de coronación es en parte conocido gracias al estudio de los *ordo*, compilaciones de las etiquetas empleadas en un ceremonial concreto. Pese a que todos tienen una base común, uno de los mejor estudiados, del que se conservan varias copias manuscritas, es el elaborado para el ascenso al trono de Ruggero II en la Navidad de 1130, basado, a su vez, en el *ordo* imperial de Maguncia, que contempla la unción y la coronación del nuevo príncipe.[12] El ceremonial de coronación del reino de Sicilia se basa en el *Ordo Romanus* y presenta una tradición muy antigua y con algunas particularidades que lo acercan, al menos en sus orígenes, a Bizancio y a su concepción sagrada de la monarquía. Así, con Guillermo II, en el siglo XII se configura la idea de sacralización del rey, que en los mosaicos de la catedral regia por excelencia, Monreale, aparece coronado por el propio Jesucristo.[13] De este modo, en el ritual de coronación del reino de Sicilia se da la particularidad del entrecruzarse, gracias a la figura de Guillermo II, de la tradición imperial bizantina con aquella del Sacro Romano Imperio, generando una vivificación de la imbricación entre religión y estado tendente a definir la figura del príncipe como elegido por la mano de dios y, por lo tanto, investido de un poder casi divino[14] (fig. 7).

El mosaico de Monreale presenta implicaciones más profundas que la simple exaltación del rey normando. En él aparece el texto extraído de los *Salmos* (88: 22) en el que el dios de Israel designa a David como su mano ejecutora en la tierra y, como tal, lo unce y corona, declarándolo el elegido y prometiéndole estar a su lado y asegurar sus victorias, haciendo de él, por tanto, un *a Deo coronatus.*[15] El mito imperial de la unión del binomio *rex* y *sacerdos* se había mantenido, pasada la Antigüedad, en el imperio centroeuropeo, y su recuperación en el medio insular por parte de la dinastía

---

[12] R. Elze, «Ordo for the Coronation of King Roger II of Sicily: an example of dating from internal evidence», en J. M. Bak (ed.), *Coronations: medieval and early modern monarchic ritual*, Berkeley, University of California Press, 1990, pp. 165-178.

[13] T. Dittelbach, *Rex imago Christi. Der Dom von Monreale; Bildsprachen und Zeremoniell in Mosaikkunst und Architektur*, Wiesbaden, Reichert, 2003.

[14] Sobre las proclamaciones y el culto al soberano en la Edad Media, la obra de referencia sigue siendo E. H. Kantorowicz, *Laudes Regiae. Une étude des acclamations liturgiques et du culte du soverain au Moyen Âge*, París, Fayard, 2004, pp. 251-263. Publicado originalmente como *Laudes Regiae. A Study in Liturgical Acclamations and Mediaeval Ruler Worship*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1946.

[15] M. Vagnoni, «Evocazioni davidiche nella regalità di Guglielmo II di Sicilia», en B. Romagnoli y otros (eds.), *Hagiologica. Studi per Réginald Grégoire,* Fabriano, Monastero San Silvestro Abate, 2012, pp. 771-787.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados



Fig. 7. *Guillermo II Coronado por Jesucristo*, siglo XII, mosaico. Monreale, catedral

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

normanda explica, en buena medida, las ceremonias de coronación y *adventus* de las primeras décadas del siglo XVIII.[16]

Conviene considerar, por otra parte, que durante siglos y hasta 1713, el reino de Sicilia había formado parte del conglomerado de estados del imperio español y que durante la Edad Moderna la monarquía española había ejemplificado como ninguna la identificación entre religión y estado. Una identificación nada banal mantenida por toda la dinastía Habsburgo en un deseo casi enfermizo de renovar la alianza con la divinidad que asegurara los éxitos de la estirpe. Carlos V, en sus recorridos triunfales por Italia, se había mostrado ya como un nuevo Constantino, artífice de un nuevo pacto entre Papado e Imperio que asegurara un orbe católico.[17] La identificación entre política y religión, la sacralización del poder civil y las complejas relaciones entre iglesia y estado serán una constante durante el siglo XVII,[18] pero ninguna monarquía como la española llevará tan lejos la identificación del rey con el catolicismo, manteniendo, en fechas muy tardías, una concepción tremendamente teológica de su principado.[19]

Esta digresión acerca de la sacralidad o menos de la institución de la monarquía en Sicilia resulta pertinente, pues se vincula directamente con el carácter de legitimidad de un monarca en el trono. Es cierto que la identificación de la institución regia con la divinidad es una creación que, tomando rasgos de la Antigüedad tardía, se configura y alcanza su clímax en el Medioevo, para después perder paulatinamente fuerza con la progresiva laicización de la política europea a partir de mediados del siglo XVII.[20] Sin embargo, la Sicilia de principios del siglo XVIII parece el medio

---

[16] Véanse, con la bibliografía relativa a cada uno de los casos, para el carolingio I. Garipzanov, «David, imperator augustus, gratia Dei rex: Communication and Propaganda in Carolingian Royal Iconography», en A. Al-Azmeh y otros (eds.), *Monotheistic Kingship: The Medieval Variants*, Budapest, Central European University, Department of Medieval Studies, 2004, pp. 89-118, y para el otoniano L. Körntgen, «König und priest. Das sakrale Königtum der Ottonen zwischen Herrschaftstheologie, Herrschaftsraxis und Heilssorge», en Klaus Gereon Beuckers y otros (eds.), *Die Ottonen. Kunst, Architektur, Geschichte*, Darmstadt, Petersberg, pp. 51-61. En torno a la formulación tardoantigua de una teología política cristiana sigue siendo fundamental, y pertinente para la dinastía normanda en Sicilia, E. H. Kantorowicz, «*Deus per Naturam, Deus per Gratiam*: A note on Mediaeval Political Theology», in E. H. Kantorowicz, *Selected Studies*, Locust Valley, New York, J. J. Augustin Publisher, 1965, pp. 121-137.

[17] T. J. Dandelet, «Searching for the new Constantine: early modern Rome as a Spanish imperial city», en G. B. Cohen (ed.), *Embodiments of power*, New York, Berghahn Books, 2008, pp. 191-202.

[18] P. Kléber Monod, *The power of kings: monarchy and religion in Europe, 1589-1715*, New Haven, Yale University Press, 1999.

[19] A. Sarrión Mora, «Identificación de la dinastía con la confesión católica», en J. Martínez Millán y otros (eds.), *La monarquía de Felipe III*, Madrid, Fundación MAPFRE, vol. I, 2008, pp. 246-302.

[20] F. Cardini y M. Saltarelli (eds.), *Per me reges regnant: la regalità sacra nell'Europa medievale*, Rimini, Il cerchio, 2002.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

adecuado para la recuperación de este carácter sacro de la monarquía pues, en el fondo, la legitimidad de Vittorio Amedeo de Saboya, llegado a Palermo por un tratado de paz, es ciertamente dudosa y absolutamente incongruente desde el punto de vista de la continuidad dinástica. Es por ello que en una Europa cambiante, en la que el reino pasará de manera constante de unas manos a otras, se hizo necesario, para mantener la fidelidad de los súbditos a una institución que se desdibujaba, recordar a los sicilianos que el rey lo era por la gracia de Dios.

El segundo de los componentes de esta ceremonia es el *adventus* o acogida del príncipe que accede a la ciudad realizando una solemne entrada, ceremonia que revive los *triumphus* que el pueblo tributaba al general victorioso a su regreso de una campaña militar.[21] Aunque con muchos precedentes, será a partir de las entradas triunfales de Carlos V en Italia cuando el *adventus* del príncipe se convertirá en uno de los rituales capitales de la Europa moderna, prescindiendo completamente de la motivación victoriosa y basando su realización en la simple llegada del gobernante.[22]

A pesar de algunos sugestivos títulos publicados al respecto,[23] lo cierto es que la monarquía española de los Austrias fue netamente sedentaria y, desde Carlos V, ningún ocupante del trono visitó sus posesiones italianas hasta que Felipe V vio peligrar su herencia. Ni siquiera en la propia corte de Madrid las entradas reales habían conseguido consolidarse como elemento efectivo de la propaganda regia y la escasa literatura impresa destinada a publicitar este acto de exaltación de la institución regia ha sido definida como un fracaso de la propaganda política.[24] Tan solo las reinas extranjeras en su llegada a España serían recibidas de acuerdo a un ritual de *adventus* y el fracaso de las empresas editoriales destinadas a hacer de la efeméride una ocasión para exaltar a la monarquía y consolidar su imagen muestra el escaso interés de la corona en emplear estos eventos en su propio beneficio. La situación española contrasta vivamente con la Francia de Luis XIV, donde, por ejemplo, para la entrada triunfal del Rey Sol y María Teresa de Austria en París se articula todo un ceremonial de enorme pompa que, llevado puntualmente a la imprenta e ilustrado

---

[21] M. M. McGowan, «The Renaissance Triumph and its Classical Heritage», en James R. Mulryne y otros (eds.), *Court festivals of the European Renaissance: art, politics and performance*, Aldershot, Ashgate, 2002, pp. 26-47.

[22] B. Mitchell, *The Majesty of State: Triumphal Progresses of Foreig Sovereigns in Renaissance Italy, 1494-1600*, Florencia, Bibliotheca Archivum Romanicum, 1986.

[23] T. F. Ruiz, *A king travels. Festive Traditions in Late Medieval and Early Modern Spain*, Oxford, Princeton University Press, 2012.

[24] D. Sánchez Cano, «(Failed) Early Modern Madrid Festival Book Publication Projects: Between Civic and Court Representation», en M.-C. Canova-Green y otros (eds.), *Writing royal entries in early modern Europe*, Turnhout, Brepols, 2012, pp. 93-111.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

con magníficos grabados, haría del *adventus* una eficaz herramienta de propaganda política de amplia difusión.[25]

En Sicilia la tradición de los ingresos triunfales, los *adventus* del príncipe, habían tenido un gran desarrollo en el Medioevo que explica, en buena medida, su renacer durante la Edad Moderna. Palermo y Messina eran cortes centenarias y, por ello, cuando en 1535 ambas ciudades se disponen a recibir al emperador Carlos V cuentan con una tradición consolidada en la organización de entradas ceremoniales. Si bien el recorrido o la entrada triunfales tenían en los albores de la Edad Moderna ya un largo historial como festival cívico de acogida del gobernante, Gordon Kipling señala una gran diferencia de concepto entre el *adventus* medieval y el moderno. Esta se basa, fundamentalmente, en la instrumentalización por parte del gobernante del ritual a partir de la eclosión del Renacimiento y la recuperación del mundo clásico.[26] Antes de esta homogeneización a la italiana de la entrada el acto se perfilaba como una ceremonia cívica en la que la ciudad era la protagonista de la efeméride, mientras que con la consolidación de un ideal artístico y también político a partir del siglo XV el *adventus* pasará a ser un rito de estado.[27]

De este ritual de estado que es la entrada triunfal, también en Palermo, la piedra fundacional es la visita del césar Carlos, la cual será el punto de partida de la refundación de la ciudad y el inicio de su reforma urbanística para ser transformada en una urbe barroca.[28] Esta voluntad se reforzaría con la entrada de Don Juan de Austria, hijo natural del emperador y vencedor de Lepanto, que en 1572 accedía a la ciudad desde el puerto,[29] y el recibimiento que en 1577 se prodigaba al nuevo virrey, también vencedor de Lepanto, Marc'Antonio Colonna.[30] La idea del *triumphus*, pese a la ausencia en Sicilia de monarcas que permitieran su celebración *tout court*, se mantendría a través de los cortejos religiosos que, sobre todo a partir de principios

---

[25] K. Möseneder, *Zeremoniell und monumentale Poesie: die «Entrée solennelle» Ludwigs XIV. 1660 in Paris,* Berlín, Mann, 1983.

[26] G. Kipling, *Enter the king: theatre, liturgy and ritual in the medieval civic triumph*, Oxford, Clarendon Press, 1998.

[27] A. Chastel, «Les Entrées de Charles Quint en Italie», en J. Jacquot (ed.), *Les fêtes de la Renaissance*, vol. 2, París, Editions du Centre national de la recherche scientifique, 1960, pp. 197-208, y B. Mitchell, «Carlos V como triunfador», en P. Navascués Palacio (ed.), *Carolvs V Imperator*, Barcelona, Lunwerg, 1999, pp. 213-251.

[28] M. L. Madonna, «Palermo nel '500, la rifondazione della "Città Felice"», *Psicon,* 7 (1976), pp. 40-65, y M. Fagiolo y M. L. Madonna, *Il Teatro del Sole. La rifondazione di Palermo nel Cinquecento e l'idea della città barocca*, Roma, Officina Edizioni, 1981, pp. 11-24.

[29] *Ibidem*, p. 126.

[30] A. Veneziano, *Descrizione dell'arco trionfale fatto in Palermo per la venuta del vicerè Marc'Antonio Colonna*, Palermo, 1577.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

del siglo XVII, se configuraron como verdaderas entradas triunfales cuajadas en su recorrido de arcos y monumentos efímeros.[31] Una de las más tempranas entre estas corresponde a la fiesta de San Plácido en Messina en 1589, en cuyas decoraciones grabadas se aprecia aun e recuerdo de las construcciones diseñadas por Polidoro da Caravaggio para el ingreso imperial,[32] pero las más espectaculares serían las celebradas en la capital en honor a Santa Rosalía.[33]

La coronación de Vittorio Amedeo de Saboya: ¿un ritual de estado o una fiesta cívica?

La escisión entre el individuo y el concepto de monarquía, patente en la coronación del saboyano, fue puesta de manifiesto por Kantorowicz con respecto a la realeza francesa.[34] En este caso, la bicorporeidad del monarca, con un cuerpo físico y otro místico o político, se ponía en evidencia durante los funerales. En estos rituales, y como ha estudiado en profundidad Giesey, el desdoblamiento corpóreo se justificaba por la necesidad de legitimar al sucesor.[35] Estos estudios, verdaderos tratados de filosofía política, mostraron como, desde la Edad Media, la muerte del rey fue vista como la desaparición del individuo, pero no como la suspensión de la monarquía.

La existencia de un poder político que está por encima de la sucesión de los individuos que lo detentan resulta especialmente visible en aquellos principados no hereditarios. En la Europa moderna generalmente la validez de un príncipe se basa en su pertenencia a una serie y en su capacidad para presentarse ante sus súbditos como parte de una institución que le trasciende. Así, en la mayoría de principados

---

[31] Acerca de la pervivencia del tema del triunfo, véase A. Pinelli, «Feste e trionfi: continuità e metamorfosi di un tema», en S. Settis (ed.), *Memoria dell'antico nell'arte italiana: I generi e i temi ritrovati*, Turín, Giulio Einaudi, 1997, pp. 281-350.

[32] M. T. Bonnaccorso, «"Sacra Romanitas". Dalle pompe per gli ingressi trionfali ai luoghi della festa come prototipo di città ideale», en G. Barbera y otros (eds.), *Scritti in onore di Alessandro Marabottini*, Roma, De Luca, 1997, pp. 165-171. La descripción y grabados en F. Gotho, *Breve raguaglio dell'Invenione, e Feste de' gloriosi Martiri Placido, e compagni*, Messina, 1591.

[33] M. S. Di Fede, «L'immagine della monarchia e il ruolo del Senato nelle feste di Santa Rosalia a Palermo: Apparati, architettura e spazio urbano nel XVII secolo», en R. Camacho Martínez y otros (eds.), *Fiestas y mecenazgo en las relaciones culturales del Mediterráneo en la Edad Moderna*, Málaga, Universidad de Málaga, 2012, pp. 323-338.

[34] E. Kantorowicz, *The king's two bodies: a study in mediaeval political theology*, Princeton (N.H.), Princeton Univ. Press, 1957.

[35] R. E. Giesey, *The royal funeral ceremony in Renaissance France*, Ginebra, Droz, 1960, y R. E. Giesey, *Le roy ne meurt jamais. Les obsèques royales dans la France de la Renaissance*, Paris, Flammarion, 1987.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

el linaje podía llegar a diluir el concepto de bicorporeidad de la institución monárquica. La sucesión infinita de miembros de una dinastía y la práctica inexistencia de interregnos desdibujaban la separación entre el poder y el individuo. Sin embargo, algunos principados no hereditarios ilustran a la perfección la doble naturaleza de la monarquía.

En Roma, por ejemplo, la figura del pontífice, con su doble valencia espiritual y temporal, presenta numerosas concomitancias con las monarquías europeas altomodernas. El papa es a la vez representante de una dignidad que no muere con la extinción de su persona física y ser humano perecedero.[36] Aquí, como ocurre en centroeuropa con el título imperial, el carácter electivo del principado establece una clara separación entre ser físico y cuerpo político. La anulación del elemento dinástico minimiza el valor del individuo y potencia la exaltación de una estructura política, teológica y filosófica que permanece inmutable.

En Palermo, debido a la particular coyuntura de las proclamaciones y coronaciones del siglo XVIII, la doble naturaleza de la monarquía resulta particularmente evidente. Esta era ya patente durante la dominación española debido a la diseminación de imágenes regias en el trazado urbano de la ciudad. Durante casi dos siglos el pueblo siciliano había rendido pleitesía a través de sus imágenes a unos reyes que no conocía físicamente. Y de esta manera la personalidad del individuo se desdibujaba dentro de la institución a la que representaba. Pero es la presencia física de Vittorio Amedeo de Saboya la que reafirmará la supremacía del principado sobre el príncipe.

El encuentro cara a cara entre los nuevos príncipes y sus súbditos puso a prueba la identificación del individuo con la institución y es esta situación de incertidumbre la que en buena parte explica la recuperación del ceremonial de coronación. La mistificación de los príncipes mediante la unción que los convertía en elegidos por dios permitió, sin duda, superar coyunturas difíciles. Los cambios de dinastía y la coronación de los nuevos reyes en la catedral de Palermo probarán la capacidad del ceremonial y de los recursos a él vinculados para la exaltación regia. Así se explican la ignorancia al linaje, los constantes cambios de contenido y las adaptaciones iconográficas de una monarquía que aparece al mismo tiempo como inmutable y flexible. Y será solo la decidida voluntad del Senado la que asegure el vigor de la institución a pesar de los constantes cambios de gobernante.

¿Quién fue, entonces, responsable del éxito de las fiestas celebradas en la capital de Sicilia en 1713? A responder a esta pregunta pude contribuir el análisis de un aspecto particular de las ceremonias que permite en buena medida la reconstrucción

---

[36] A. Paravicini Bagliani, *Il corpo del papa*, Turin, Einaudi, 1994, pp. 147-253.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

de las mismas, el libro de fiestas. Como ha señalado Helen Watanabe-O'Kelly, el libro festivo es más que la crónica de un acontecimiento, es parte integrante del mismo.[37] La relación impresa es concebida desde el primer momento como una manifestación más del espectáculo que se organiza pero tiene, además, una doble valencia. Por un lado la fijación histórica, la memoria, de un acontecimiento. Una memoria que se mueve entre la narración histórica y la conmemoración. Y por otra la exaltación, muchas veces poco objetiva, del protagonista de la fiesta.[38] La propia constitución del libro festivo como parte integrante del festejo implica su vinculación con el organizador del evento, que suele ser quien patrocina la empresa editorial. Sin embargo, la definición del destinatario del libro no resulta tan clara.

Como ha sido expuesto, en la mayoría de los caso el libro festivo de corte está dirigido a uno de entre dos tipos de lectores. Si es el propio príncipe el que orquesta la fiesta, el libro se concibe como elemento de propaganda destinado a la propia corte que acoge el festejo o a otras. Sin embargo, cuando el evento responde al patrocinio de la ciudad que lo acoge y es esta la que promueve la edición del libro, este suele ser un homenaje al protagonista de la fiesta, el príncipe.[39] Rastreando los contenidos de las principales bibliotecas europeas pueden adelantarse hipótesis acerca de la circulación de estos libros directamente vinculadas con los destinatarios para los que fueron concebidos.

En el caso de las relaciones festivas palermitanas sobre las transiciones de poder a principios del siglo XVIII, la difusión y destinatarios de los libros no resultan fácil de definir. El libro de Pietro Vitale para la coronación de Vittorio Amedeo de Saboya tiene una construcción caracterizada por el abundante texto y las cuidadas y numerosas ilustraciones grabadas de gran formato y su patrocinador fue el Senado de Palermo. Pero aquí aparece un actor de importancia que se perfila como receptor no solo de la ceremonia, sino también de su memoria impresa, el príncipe. La circulación el libro de Pietro Vitale parece haber sido bastante restringida y Helen Watanabe-O'Kelly no lo detecta en la British Library ni en la Bibliothèque Nationale de France, aunque sí en las principales bibliotecas de Turín.[40] Esto se debe, probablemente, a

---

[37] H. Watanabe-O'Kelly, «Early modern European festivals: politics and performance, event and record», en J. R. Mulryne y E. Goldring (eds.), *Court festivals of the European Renaissance*, Aldershot, Ashgate, 2002, pp. 15-25.

[38] M.-C. Canova-Green, «Preface», en M.-C. Canova-Green y otros (eds.), *Writing royal entries in early modern Europe*, Turnhout, Brepols, 2012, pp. XI-XVIII.

[39] H. Watanabe-O'Kelly, «The early modern festival book: function and form», en J. R. Mulryne, H. Watanabe-O'Kelly y M. Shewring (eds.), *Europa triumphans*, vol. 1, Aldershot, Ashgate, 2002, pp. 3-17.

[40] H. Watanabe-O'Kelly, *Festivals and ceremonies: a bibliography of works relating to court, civic and religious festivals in Europe, 1500 – 1800,* Londres, Mansell, 2000, pp. 118-120.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

que con las proclamaciones anteriores el Senado cumplía su obligación de celebrar un ritual mientras que con Vittorio Amadeo de Saboya, además, rendía homenaje a su príncipe. Primero le coronaba celebrando su reinado y luego, mediante un lujoso libro, le recordaba el amor y la fidelidad de Palermo (fig. 8).

¿Fueron la coronación de 1713 un ritual monárquico o cívico? Como en el caso de su memoria impresa, la excepcionalidad de las fiestas celebradas en Palermo solamente se explica mediante la conjunción de voluntades de los actores implicados. Evidentemente, el primer interesado en el ritual y en su explotación como propaganda política era el propio rey. Particularmente en una situación de legitimidad discutible. Sin embargo, para el éxito de la empresa, festiva y editorial, resulta fundamental la implicación de todos los poderes ciudadanos. Laurie Nussdorfer ha definido a través de varias contribuciones una situación de los poderes en la Roma moderna que puede fácilmente extrapolarse a Palermo. La estudiosa distingue claramente entre el poder del príncipe y el del Senado ciudadano y, en el caso romano, el del papa se impone sobre el de la ciudad.[41] En Palermo la coexistencia de ambos poderes es similar, aunque el rey aparece representado durante su ausencia por el virrey y el protagonismo del Senado es mucho mayor. Esta diferencia en el peso específico de las diversas autoridades presentes en la ciudad tiene también su plasmación en el urbanismo. Así, en Roma, las dos grandes plazas de representación del poder, El Capitolio y la plaza de San Pedro, corresponden a una iniciativa papal.[42] En Palermo, tal y como se aprecia en el desarrollo del ceremonial festivo, el protagonismo urbano se distribuye entre el Palacio Real y el Palacio del Senado. Sin olvidar a un tercer actor implicado en las coronaciones, el poder episcopal con sede en la catedral.

Además, es importante recordar que, tal y como la ha definido Hellen Watanabe-O'Kelly, la ceremonia no es una manifestación del poder, sino la acción o conjunto de acciones que crean esa estructura de poder.[43] Así, en Palermo, sin coronación el rey no reina, y para ello precisa de la colaboración de las autoridades ciudadanas. Prueba de la necesidad de esta alianza estratégica entre corona y ciudad son las coyunturas festivas de otras ciudades cercanas, geográfica o ideológicamente.

En Messina, por ejemplo, la única celebración monárquica importante del período, en la que participó el joven Filippo Juvarra, corresponde a la proclamación

---

[41] L. Nussdorfer, «Politics and the People of Rome», en P. van Kessel y E. Schulte (eds.), *Rome, Amsterdam: two growing cities in seventeenth century europe*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 1997, pp. 165-178.

[42] L. Nussdorfer, «The politics of space in early modern Rome», *Memoirs of the American Academy in Rome,* 42 (1997), pp. 161-186.

[43] Watanabe-O'Kelly, *op. cit.* (nota 38), 15-25.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados



Fig. 8. Francesco Ciché, *Vittorio Amedeo de Savoya coronado por la alegoría de Palermo*, 1714, grabado en Pietro Vitale, *La felicità in trono sull'arrivo, acclamatione, e coronationne delle reali maestà di Vittorio Amedeo Duca di Savoja, e di Anna d'Orleans da Francia, ed Inghilterra. Re', e Regina di Sicilia Gerusalemme, e Cipro. Celebrata con gli applausi di tutto il Regno tra' le pompe di Palermo reggia, e capitale descritta per ordine dell'Illustrissimo Senato palermitano dall'abbate Don Pietro Vitale secretario di esso*, Palermo, nella Regia Stamperia di Agostino Epiro, Stampatore di S.S.R.M., 1714

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

de Felipe V[44]. En este caso la implicación de la ciudad se explica por la particular coyuntura de Messina durante las últimas décadas del siglo XVII. En 1674 la ciudad se había sublevado contra España y se había ofrecido a Luis XIV de Francia. La rebelión sería finalmente aplastada en 1678 y Messina sería duramente tratada durante los últimos años de gobierno de los Habsburgo españoles. Es por ello que con la llegada al trono de un Borbón francés el gobierno ciudadano confiará en la mejora de la situación de una urbe muy castigada y en ancestral competencia con Palermo por la primacía en la isla.

Algo similar ocurre con la llegada de Carlos de Borbón, que reinaría en España como Carlos III, a la ciudad de Barcelona en 1759. La capital catalana había sufrido lo indecible durante las primeras décadas del siglo XVIII debido a la represión emprendida por Felipe V tras la Guerra de Sucesión. Es por ello que la llegada del nuevo rey, procedente de Italia, será vista como una oportunidad para restablecer una buena relación con la monarquía. Así, el gobierno de la ciudad y los potentes gremios organizarían grandes fiestas durante la visita real que serían después llevadas a la imprenta[45] (fig. 9).

En todos estos casos, y también en el de Palermo, el papel de la ciudad fue fundamental. La relación impresa acerca de la coronación de Vittorio Amedeo fue responsabilidad directa del Senado de Palermo y Pietro Vitale era secretario del Senado. El protagonismo ciudadano fue propiciado por la presencia de un rey en tierra siciliana, ya que el cambio de dinastía y la propia inestabilidad de un virrey que había jurado lealtad al monarca anterior, permitieron que el Senado de Palermo tomara las riendas de la fiesta. Es por ello, especialmente en el caso de las coronaciones, que las grandes fiestas de las primeras décadas del siglo en la ciudad deben verse casi como un monopolio del poder municipal. Serían los miembros del Senado los que recuperaran y actualizaran el ritual de los *ordo*. Los senadores los que definieran los programas iconográficos de exaltación regia. Los mejores literatos de Palermo los que compusieran las relaciones impresas de la ceremonia. Y el Senado quien corriera con los gastos de la impresión, convirtiendo la fiesta en un triunfo del poder ciudadano.

---

[44] N. M. Schiavo, *Amore ed ossequio di Messina in solennizzare l'acclamazione di Filippo Quinto Borbone gran monarca delle Spagne e delle Due Sicilie. Descritti e presentati a Sua Cattolica Maesta da Nicolo Maria Schiavo protopapa del clero greco di Messina*, Mesina, Vincenzo D'Amico, 1701.

[45] *Máscara Real executada por los colegios y gremios de la ciudad de Barcelona para festejar el feliz deseado arribo de nuestros augustos soberanos Don Carlos tercero y Doña María Amalia de Saxonia con el Real Príncipe e Infantes*, Barcelona, Thomas Piferrer, 1764.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados



Fig. 9. Palacio del Senado de Palermo y Fontana Pretoria. Palermo

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

« LE FEU SACRÉ DES VESTALES » : PROFANE LIGHT FOR A CHRISTIAN SAINT (FRANCIS DE SALES CANONIZATION, 1665)

Agnès Guiderdoni
Université Catholique de Louvain

It is now well known that in the 17th Century beatifications and canonizations of saints gave rise to magnificent festivities, which were reported in detailed accounts. The rich iconographical programs of the churches and ephemeral apparatuses were commented on and interpreted for the sake of the reader. Usually images and themes were drawn from the life of the celebrated saint, from the religious orders supporting the festivities and also from the symbolical (and political) register of the city or community welcoming these festivities. The celebrations for the beatification (1662) and canonization (1665) of Francis de Sales, organised in France by the Jesuit Claude-François Menestrier stand out among these accounts inasmuch as he draws the central theme of the feast from the profane repertoire, arguing at length about the versatility of the images and motifs, across pagan and Christian contexts. In this paper, I shall study how the presence of profane motifs is put at the service of the celebration's spiritual rhetoric and reinforces the universality of the new saint.

Indeed the issue at stake in such celebrations of modern sanctity in the 17th Century was, for the Church, to establish the universality of the saint and his or her legitimacy, while the local authorities, who commissioned and organised the festivities sought to establish at the same time the local roots of that saint. This obviously created a tension between the local and the universal position of the new saint, a tension which shows in the celebrations and makes them so rich. From this point of view Francis de Sales offers a case in point given his complex position on the political, religious and historic European chess board.

Francis de Sales was born in 1567, in Annecy, a city of the Duchy of Savoy, then an independent territory, a cultural, political and religious crossroads between Italy and France. He was trained by the Jesuits in France but went to Padua in Italy to study law. However, he renounced a civil career and was ordained as a priest in 1593 after returning to his homeland. From that moment, he started several missions to convert

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

the Protestants in Savoy. He became prince-bishop of Geneva in 1602, a paradoxical situation in itself since Geneva was the city of Calvin and Francis de Sales could not exercise his authority over it. He was a bishop, however, highly dedicated to his region and practical action on the ground. He founded the Order of the Visitation in 1610, together with Jeanne de Chantal. At the time of his canonization, there were about 120 houses throughout France. He died in 1622, leaving not only a thriving religious order, but also successful books, most notably *The Introduction to the devout life* (1607) and *The Treatise on the Love of God* (1614).

He was beatified by Pope Alexander VII in December 1661 and canonised in April 1665. Following this canonization and its celebration in Rome in February 1666, the French Visitandines started to organise magnificent festivities throughout France in order to celebrate the important event of the acknowledgement by Rome of their Founder as a Saint. This canonization was of great political, confessional and devotional significance, and to celebrate it was a matter of bringing these issues to the fore, emphasizing the stature of Francis de Sales.

And indeed, the history of Francis de Sales after his death is notable for the way in which many people seized upon his story, each one presenting an image of the man which accorded with his or her own particular interests, political views and situation. He lived in a bilingual state, on the boundaries of France and Italy, [a state, the Duchy of Savoy] which was oriented toward the Piemont for all temporal matters, toward the German Emperor because of the Bishopric of Geneva, and toward Paris because of the French biconfessional territories placed under his authority [the authority of Francis de Sales].[1] At the time of his canonization, because he was the first saint to be canonised following the new papal bull, *De non cultu*, promulgated by Urban VIII in 1634, to claim that he was «your» saint (a French saint, an Italian saint, a Savoyard saint or the saint of the order of the Visitation) was a way to become the champion of modern sanctity, of modern spirituality. Moreover, even though he was a 16th Century man, everything was done to build the image of a 17th Century man, that is a man of the second half of the 17th Century, the time of his canonization, much more importantly than the time he lived in —the first half of the 17th Century.[2]

These elements make it clear that the issues at stake oscillate between a local and a more global scale, which will be reflected in the festivities and in the use of the abundant profane ornaments.

---

[1] V. Mellinghoff-Bourgerie, *François de Sales : 1567-1622 : un homme de lettres spirituelles : culture, tradition, épistolarité*, Genève, Droz, 1999, p. 13.

[2] *Ibidem*.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

After the initial festivities of canonization in Rome in 1665, the first city to celebrate the event was of course Annecy, in Savoy, where the first convent had been established and where the body of the Saint, as well as the body of Madame de Chantal, the co-founder of the order, were buried. The canonization sanctified his body and made it into a highly precious relic. The celebrations in Annecy set the tone and opened an era of festivities, shaped the salesian hagiographical discourse for a very long time. Annecy was followed, only by a few months, by Chambéry, Grenoble, and tens of cities throughout France.[3]

These festivities were designed by the Visitandines and their priests but also by renowned «specialists» in spectacle design, such as the Jesuit Claude-François Menestrier.

These festivities, as the account that has been preserved of them attests, lasted several days, even weeks, and comprised several recurrent elements, such as processions organised by the city and the various orders present in the city, ephemeral decorations of the church, or churches, but also ephemeral devices scattered throughout the city (arks of triumph, chariots, altars, gardens, etc.), fireworks and, usually, the «machines» that supported them, sermons, vigils and masses. Moreover, emblematics played a major role in the decoration and the mise en scène, in the displaying and building or reproduction of the hagiographical discourse. The emblematic decoration served to deliver the many messages that were intended to be conveyed on this occasion, reconfiguring the Saint's life and emphasizing its living sanctity —his *legenda*, in a way, how «he» should be read—, sketching a canonical portrait that that would be passed on to posterity and, more importantly, that would fix his moral distinctive features.

For the purpose of my paper, I shall concentrate mainly on the beautiful celebrations that were designed by Menestrier, the French Jesuit mentioned above, a master of any kind of entertainment but also a great theoretician in the *ars symbolica*, which means a master in the art of making the images speak and the texts become visual. Menestrier combined both his fields of competence to design not only beautiful feasts and processions, but also, and more importantly, meaningful festivities in which he juggles remarkably with the many issues at stake, as we shall see. Menestrier designed the 1662 feasts of beatification in Chambéry and Annecy,

[3] The accounts of these celebrations can be found either in manuscript or printed form in various places, mainly the Bibliothèque nationale de France in Paris, the archives of the Annecy monastery, the archive of the town of Annecy, the Bibliothèque municipale in Lyon, etc. The inventory and study of these accounts is a work in progress, carried out by Marie-Elisabeth Henneau (Université de Liège) and myself.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

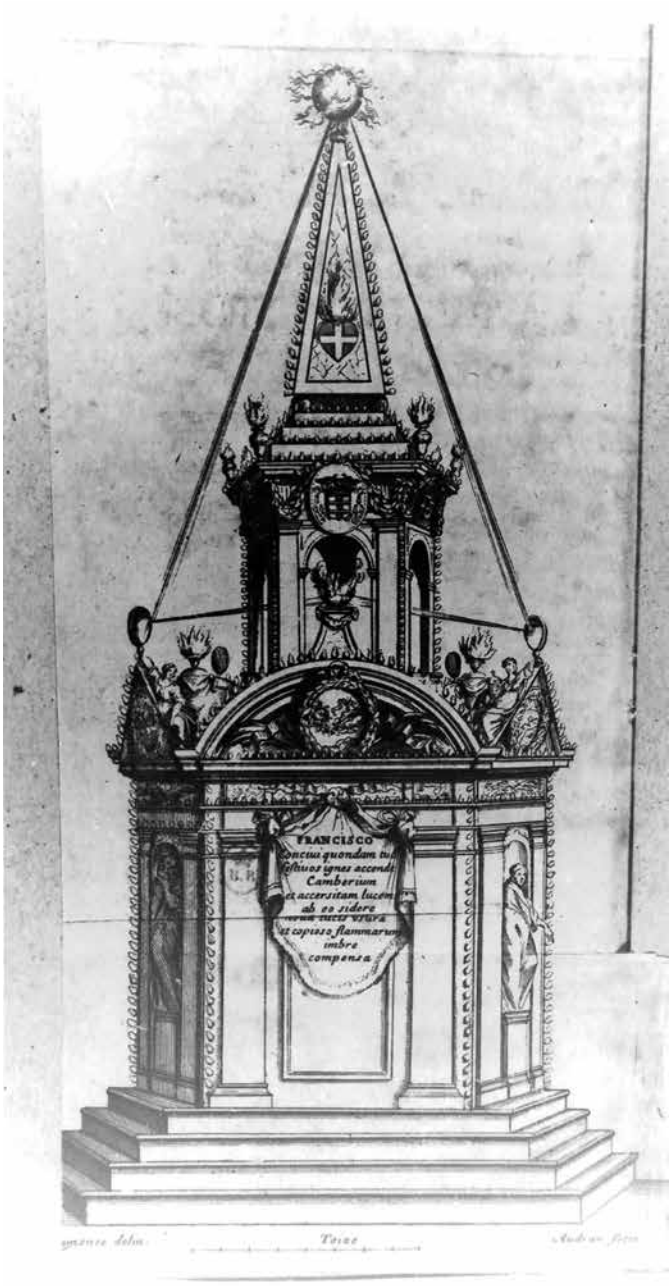


Fig. 1. J. de Lamonce, frontispiece engraved for Claude-Francois Ménestrier, *Description des cérémonies et réjouyssances faites à Chambéry à la publication du Bref de la béatification du glorieux évêque de Genève, François de Sales, par les ordres de Madame Royale – et par les soins des syndics de ladite ville, le 12 mars 1662*, Lyon, Pierre Guillimin, 1662, Paris, Institut National d'Histoire de l'Art

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

and the 1666 canonization celebrations in Annecy and Grenoble —all these cities being situated in or close to the Duchy of Savoy. There is, however, an uncertainty about the author of the beatification account in Annecy, which is either ascribed to Barthélémy Magistri, a canon of the cathedral of Annecy, or to Menestrier

The use of profane elements in these festivities can be categorized into three different cases: first the Antique motives and architecture; second, the emblems and *imprese*, and finally the coats of arms of important families and cities involved in the celebration. In each celebration, these categories are intertwined so that the celebration forms a complex assemblage or montage, or rather a *bel composto*, specific to Baroque art and its intermediality.

The account of the 1662 festivities in Chambéry was dedicated by the city of Chambéry to «*Madame Royale*», that is Christine of France, the eldest daughter of Henry IV, and regent of the Duchy of Savoy. It appears that this celebration was a «joint-venture» between the city and the Regent. The account itself consists of an engraving as the frontispiece, showing the fireworks machine (fig. 1), the dedication to Madame Royale and the description of the machine. The fireworks machine is presented as an Antique temple:

> *La Machine représentait un Temple à l'Antique assorti de ses colonnes, pilastres, frises, architraves, niches, statues [...]. Quatre grands arcs en faisoient les faces principales, & autant d'arcs de triomphe consacrés aux quatre Vertus, qui ont rendu ce Bienheureux digne des Autels, et des honneurs que l'Eglise lui a décernés.*[4]

Menestrier explains why he chose fire as the paradigmatic theme of the feast: even though fire was used in Antiquity for profane feasts, it is still the most appropriate element, he argues, to serve his purpose of honoring a Christian Saint:

> *Nous avons fait servir le plus noble des éléments à une fête plus raisonnable et s'il trouva des autels et des adorateurs parmi ces peuples superstitieux, nous lui en avons dressé de plus saints sans crime et sans idolâtrie.*[5]

Menestrier's statement is a statement of conversion. He converted the profane motives into a more rational one, stripped from any idolatric dimension, because

---

[4] Claude-François Menestrier, *Description des cérémonies et réjouyssances faites à Chambéry à la publication du Bref de la béatification du glorieux évêque de Genève, François de Sales, par les ordres de Madame Royale – et par les soins des syndics de ladite ville, le 12 mars 1662*, Lyon, Pierre Guillimin, 1662, p. 10.

[5] *Ibidem*, p. 8-9.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

he applied it to a Christian Saint. Then Menestrier shifts from his argument to the source of this conversion, to what empowered him, Menestrier, to do so legitimately, which is the very nature of Francis de Sales:

> *Il n'est rien aussi que le feu, qui puisse faire l'image assez juste du héros que nous révérons. Il avait tant de commerce avec les flammes sacrées, que nous le pourrions appeler homme de feu, aussi bien que le prophète qui le fit descendre du ciel.*[6]

So only fire will create the image of that Saint; it is almost the substance of sanctity. He goes on to explain that Francis was the incarnation of fire because all his life is punctuated by manifestations of divine fire («*colonnes lumineuses et globes ardents*»).[7] He can then conclude: «*C'est ce qui nous a déterminé à prendre pour sujet de la machine,* LE FEU SACRÉ DES VESTALES RENOUVELÉ».[8]

«The renewed sacred fire of the Vestals» is obviously an allusion to the sisters of the Visitation, and then a first superimposition of the present reality over the image of the Saint. Thus the vestals and their temple have been converted into a saintly and Christian place. The rest of the description confirms this opening since each architectural element of the machine, allegedly the Temple of the Vestals, is decorated with either representations of Christian virtues (Prudence, Charity, etc.) or moral emblems and family blazons of Madame Royale, of the de Sales family or of the city of Chambéry. Thus the dome of the Temple is supported by six columns, in fake porphyry, to which are appended six coats of arms. Menestrier notes that this kind of apparatus follows the ancient tradition; of course it is now an ancient tradition in the form but a converted tradition regarding content, since the coats of arms are first, the coat of arms of the de Sales family, then that of the Pope (Alexander VII), then that of the Duke of Savoy, then that of Madame Royale, then the coat of arms of the city (Chambéry), and finally the White Cross over an inflamed heart, which is an allusion to a letter written by Francis de Sales to Charles-Emmanuel of Savoy, a letter in which the bishop assured the Duke of his loyalty —so, not a random choice on the part of Menestrier since he reaffirms the loyalty of the saint to the Savoyard family.[9]

---

[6] *Ibidem.*

[7] « *Les colonnes lumineuses, et les globes ardents, qui l'investirent de lumière, et le couvrirent d'étincelles dans ses prières et dans ses extases nous apprennent qu›il était rempli du feu divin qui inspira les apôtres, et anima tous les martyrs* », *ibidem.*

[8] *Ibidem.*

[9] *Ibidem*, p. 29.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

The same happens in the celebration that took place in Annecy in 1666, for the canonization, designed by Menestrier too,[10] where the church was transformed into a Temple of the Sun. Here is how he sketches the overall scheme of his design:

> *Toute la décoration est divisée en trois parties, pour exprimer ce Mystere par son partage. La première est l'appareil de la façade et de l'entrée de l'église. La seconde est la décoration du maître autel ; et la troisième, celle du pourtour et de tout le corps de l'église, et chacune de ces parties a trois applications, par rapport aux qualités du soleil et aux grandeurs de ce Saint.*[11]

As in the previous example, at the outset of the account, he explains his choice, and one must admit that his argumentation to justify that choice is remarkably shrewd and clever. He starts to expound the significance of the Sun and the other celestial bodies in what he calls «profane philosophy». He focuses his remarks on the Sun as being «the Soul and the principle» of all things in the Universe. But:

> *La Sagesse Chrestienne s'est attachée à d'autres Astres, & ayant toujours adoré Jésus-Christ comme le Soleil de Justice & l'Ame du Monde Chrestien, elle a représenté Nostre-Dame sous l'Image de la Lune, & considéré les Saints comme autant d'Estoiles, qui font sa gloire & son bonheur. Ils sont aussi les depositaires des lumières du Fils de Dieu ; et s'ils sont durant leur vie des Astres erratiques, & de passage, qui éclairent divers Pays, ils deviennent après leur mort, qui est leur nouvelle naissance, des Astres fixes dans le Firmament, d'où ils éclairent tout le Monde, & nous font ressentir incessamment leurs favorables influences. Ainsi l'Eglise est un Ciel où il paroist de temps en temps de nouveaux Astres qu'on n'y avoit pas encore reconnus [...]. Les Armoiries de la Famille de Sales, composées de deux faces, qui sont comme les marques de la route du Soleil, d'un Croissant, & de deux Estoiles, sont l'application de cette pensée plus particulière à ce Saint [le choix de cet astre pour exprimer l'apothéose et la gloire de ce saint nouvellement canonisé].*

Menestrier reverses the allegorical use of profane motives in a Christian context. Of course, he first applies, quite conventionally, the motif of the Sun to Christ, the Moon to Mary, and the stars to the Saints, turning in the end the Church into the Firmament.[12] But he does not content himself with just applying

---

[10] [C.-F. Menestrier], *Nouvel astre du ciel de l'Eglise. Dessein de l'appareil dressé dans le Premier Monastère de la Visitation Sainte-Marie d'Annessy, à l'occasion de la première solennité faite pour la Canonisation de S. François de Sales,* évesque *et prince de Genève, fondateur de l'Institut de la Visitation, depuis le 9 mai de l'année 1666 jusqu'au seizième du même mois*, Grenoble, Robert Philippes, 1666.

[11] *Ibidem*, p. 8.

[12] The metaphor of the Sun had already been amply exploited for example by the cardinal Pierre de Bérulle at the beginning of the 17th Century in his *Discours*. See my article «From negative painting to loving imprint in Pierre de Bérulle's *Discours* (1623)», in Walter S. Melion and Lee Palmer Wandel

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

these symbolical motifs and using them like allegorical attributes, he develops a full narrative around this metaphor, which induces a kind of osmosis between, a kind of merging of, the Christian and the profane lines of his description. In doing so, he places the metaphor in the position of a predicate and not of the theme any longer, to explain it in linguistic terms: the Sun, the Moon, the Firmament have become some kind of adjectival qualifications, and have lost their potentially dangerous profane denotation. He also lifts the whole representation to a universal dimension, quite paradoxically, since he ends this justification by renewing the interpretation of the coat of arms of the de Sales family in a quite audacious way: these arms show that the Sun is part of the specificity of Francis de Sales.

Menestrier used the same kind of process in Grenoble in the same year, 1666:

> *Le Portrait du Saint est dans le Soleil, celuy de la tres-digne Mere de Chantal dans la Lune, celuy de Sainte Ursule dans l'Estoile Polaire, [...] : d'un costé des Estoiles representent la troupe des Saintes Vierges, qui furent les compagnes de sa mort, & de l'autre les Saintes Filles qui donnerent commencement à la Visitation.*[13]

To go back to Annecy, Menestrier is not done with his explanation of the significance and the relevance of the Sun in honoring Francis de Sales. A little further in the account, he develops another argument, based on Greek religious culture, and on the three distinctive features that Ficino ascribed to the Sun, reinvested as emblematic features possibly applied to Francis de Sales. First of all the Sun is said to be *panepiscopos*, which Menestrier translates and glosses as «*tout voyant, ou pour ainsi dire tout evesque*». He goes on to recount its three distinctive main qualities, taken from Ficino: the sun is «*tout à tous, étant la cause universelle de toutes les productions qui se font dans la nature*»; then «*un Agent doux et efficace, qui agit dans tous les estres et se communique à eux sans violence*»; and finally «*le Directeur universel des Temps des Saisons et des Applications des hommes*».[14] Everywhere, in all time and affecting everything: it is indeed a universal phenomenon, acting through the gaze, «*tout voyant*»... therefore, implicitly, a powerful force at work in all the feast.

(eds.), *Image and Incarnation. The Early Modern Doctrine of the Pictorial Image*, Leiden-Boston, Brill, 2015, pp. 253-263.

[13] [C.-F. Menestrier], *Description de l'appareil dressé pour la ceremonie de l'octave de S. François de Sales. A l'occasion de la Solemnité de sa Canonisation, celebrée dans l'Eglise du premier Monastere de la Visitation Sainte Marie de Grenoble, qui est le quatriesme de l'Institut : depuis les premieres Vespres du 8. Septembre, jusques apres les dernieres du 17. du mesme mois [1666]*, Grenoble, Robert Philippes, 1666, pp. 4-5.

[14] Menestrier, *op. cit.* (nota 10), p. 5.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

With regard to the use of emblems, the topic is endless since it is at the heart of these festivals. They constitute what we might call the «voice-over». These celebrations I am studying are no exception and, at least, half of the accounts are devoted to the description and deciphering of the emblems and *imprese*. Therefore I will choose just one example from the beatification account in Annecy in 1662. It is a striking one, in which one can observe a process of conflation or contamination between the spirituality of Francis de Sales, the image he uses himself in his writings, which was turned into an emblem, and the theme of the feast, that is the magnetic heart, the heart as a magnet, sparking the fire of divine love, against the background of love emblematics.

Describing in detail the machine used to set the fireworks, Menestrier (or Magistri), presents clearly the intention behind the fire:

> *L'architecture de notre Mausolée n'était pas de beaucoup différente de celle dont on use pour représenter celui de l'Antiquité. Chaque pièce du marbre dont il était bâti portait un cœur ardent et enflammé du feu céleste, qui doit embraser tous les cœurs de nos citoyens dans l'école de cet incomparable Docteur de l'Amour Divin.*[15]

One of the first emblems that is described shows a heart inflamed by the sun's rays, igniting a great fire:

> *Tout le reste était occupé par les emblèmes et les devises, dont la première de cette face était un miroir ardent élevé, qui allumait un grand feu par la réfraction des rayons du soleil [...], ce qui exprimait les grands effets que l'Eglise se promet de la glorification de ce bienheureux.*[16]

Love, Divine Love, is obviously emblematised in this fire, as well as fuelling it. What is more, the way it is propagated and the manner in which it touches the spectator alsobecome obvious if one remembers the topos of both divine and profane love poetry —inherited mainly from the Petrarchan tradition and courtly literature— in which Love is communicated through the (fatal) gaze of the lover; and this gaze is frequently ascribed, in mystical and spiritual poetry, to Christ. The overwhelming, blinding, light, reinforced by the presence of clouds and smoke described earlier on in the account, should strike the spectator's eyes in order to set his heart on fire, much in the same way as is shown by an emblem drawn from

---

[15] [Barthélémy Magistri or Claude-François Menestrier], *Cérémonies et resjouissances faites en la ville d'Annessy sur la solennité de la béatification et l'élévation du corps sacré du bienheureux François de Sales, le 30. d'avril 1662*, Annecy, Pierre Delachinal, 1662, p. 20.

[16] *Ibidem*.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados



Fig. 2. Albert Flamen, «Emblem 31», in Adrien Gambart, *La Vie symbolique de François de Sales*, Paris, aux frais de l'auteur, 1664, Université Catholique de Louvain, Bibliothèque Universitaire

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

the *Vie symbolique de François de Sales*, published in 1664, by Adrien Gambart[17] (fig. 2) which resembled the emblem just described by Magistri/Menestrier. The inflamed heart became a distinctive iconographic attribute of Francis de Sales to the extent that it superimposes the iconography of Augustine on Francis's image. The exchange of inflamed and amorous gazes as the ultimate means to affect the spectator is thematised in the celebration we dealt with above, the one that took place in Annecy in 1666 in which[18] the church was transformed into a Temple of the Sun.

But there is more. If looking at this light can elicit love in the heart of the spectators, it means that they in return can move towards this fire, this inflaming gaze, in a kind of fascination and magnetization, which is also thematised in both the account and in Francis's life. In the account, Francis is said to be «*l'aymant de tous les cœurs*» and is called the «*Aymant des amoureux sacrés*».[19] Again, if we turn to Gambart and his *Vie symbolique*, emblem 32 (fig. 3) compares Francis's heart to a magnet, in reference to a letter by Francis to a visitandine, on 6 January 1619, in which the infant Jesus is called a «*tire cœur*», a «*heart puller*»: «*Ou que nous soyons fer par dureté, ou que nous soyons paille par imbecillité, nous nous devons joindre à ce souverain petit Poupon, qui est un vrai tire cœur*».[20] Gambart states precisely the same in his «*éclaircissements*», the explanations of the emblem:

> *Ce cœur d'aymant qui attire & enchaîne apres soy tous ces autres, est le symbole de l'amour cordial de nostre Bienheureux, qui a esté en son temps & est encore apresent un vray tire-cœur, comme il dit luy mesme de celuy du Sauveur en sa naissance.*[21]

I have shown elsewhere how the emblems diffract and reshape the hagiographical portrait of the Saint.[22] This symbolic portrait is not complete however, and we should

---

[17] A. Gambart, *La Vie symbolique du Bienheureux François de Sales, Evesque et Prince de Genève, comprise sous le voile de 52 emblèmes, qui marquent le caractère de ses principales vertus, avec autant de méditations ou de réflexions pieuses, pour exciter les ames*, Paris, aux frais de l'auteur pour l'usage des religieuses de la Visitation, & à la disposition de celles du Fauxbourg saint Jacques, 1664.

[18] Menestrier, *op. cit.* (nota 10).

[19] *Ibidem*, p. 86.

[20] François de Sales, *Œuvres de saint François de Sales, évêque et prince de Genève et docteur de l'Eglise, publiée par les soins des religieuses de la Visitation du I^er^ monastère d'Annecy*, Édition complète, 27 vols., Annecy, J. Niérat, 1892-1964, vol. 18, p. 335.

[21] Gambart, *op. cit.* (nota 17), p. 125.

[22] See A. Guiderdoni, «Figure de la sainteté salésienne par elle-même : Rencontrer saint François de Sales en textes et en images», in J. Chorpenning (ed.), *Human Encounter in the Salesian Tradition: Collected Essays*, Philadelphia, 2007, pp. 283-310; and A. Guiderdoni, «The Contexts of Adrien Gambart's Emblem Book: Literary, Cultural, Biographical, and Christological», in A. Gambart, *La vie symbolique du bien-heureux François de Sales*, ed. E. Stopp, Philadelphia, 2005, pp. 11-40.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados



Fig. 3. Albert Flamen, «Emblem 32», in Adrien Gambart, *La Vie symbolique de François de Sales*, Paris, aux frais de l'auteur, 1664, Université Catholique de Louvain, Bibliothèque Universitaire

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

now turn to the third category of profane motifs used in these celebrations, the coats of arms, and the way they are intimately and artfully integrated into the other media.

One of the best examples is given in the 1662 celebration in Annecy. The whole account is presented explicitly as the ekphrasis of the only engraving of the booklet (fig. 4):

> *L'édifice s'élevait par plusieurs degrés dont les angles étaient distingués de vases ardents qui en le consumant finissaient en cœur jusques à la pyramide qui achevait le tout, et portait en sa pointe la couronne royale de Savoie, surmontée de la mitre éclatant [sic] de ce Saint, formée dans un soleil, ou diadème, qui de son brillant allumait tout d'un temps quatre couronnes qui roulaient enflammées sur les quatre Tours qui flanquaient la machine, et représentaient les quatre principaux Duchés de la Maison de Savoie, qui par son ancienne Devise F.E.R.T. entrelacés dans un lacs [sic] d'amour, exposé sur chaque pan de toutes les Tours, exprimait non seulement cet illustre sens,* Fortitudo eius Rhodu tenuit*, mais pour cette occasion portait celui-ci en faveur de cette Ville,* Fortitudo eius Reliquias tenuit. *[...].*[23]

The machine is dominated by the Crown of Savoy, and each of the four adjacent towers establishes the presence and the authority of the Duchy over the machine, then over the celebration. Moreover the play on the motto from «His bravery defended Rhodes» to «His bravery defended the relics» also integrates the politico-religious significance of having this beatification celebrated in Savoy. It refers to an incredible episode in the story of the death of Francis de Sales. He died in Lyon, and the city of Lyon wanted to keep his body. There ensued a long negotiation between Lyon, Paris, and the Visitation convent in Annecy as to who should have possession of the body. He was finally cut into pieces: the body returned to Annecy, but without his heart and his bladder, which were partly kept in Lyon and partly sent to Paris. Having the body of the Saint was a key issue since its conservation would bring indisputable prestige to the convent that had it, and consequently to the region that had it. The stakes were high.

As a conclusion, I would like to put this corpus into perspective. Harnessing the profane and mythological repertoire for a Christian celebration did not go without saying. The justifications for using profane motifs and forms in a Christian context were well-known in the 17th Century. Following the enthusiastic Renaissance promotion of Antiquity, mythology is interpreted most of the time as an allegory containing divine truth in the guise of profane forms. This conception is part of a more general and fundamental philosophical ideal, specific to humanism, which sought to reconcile Antique and Christian morals and religions in order to reach

[23] *Ibidem*, pp. 19-20.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

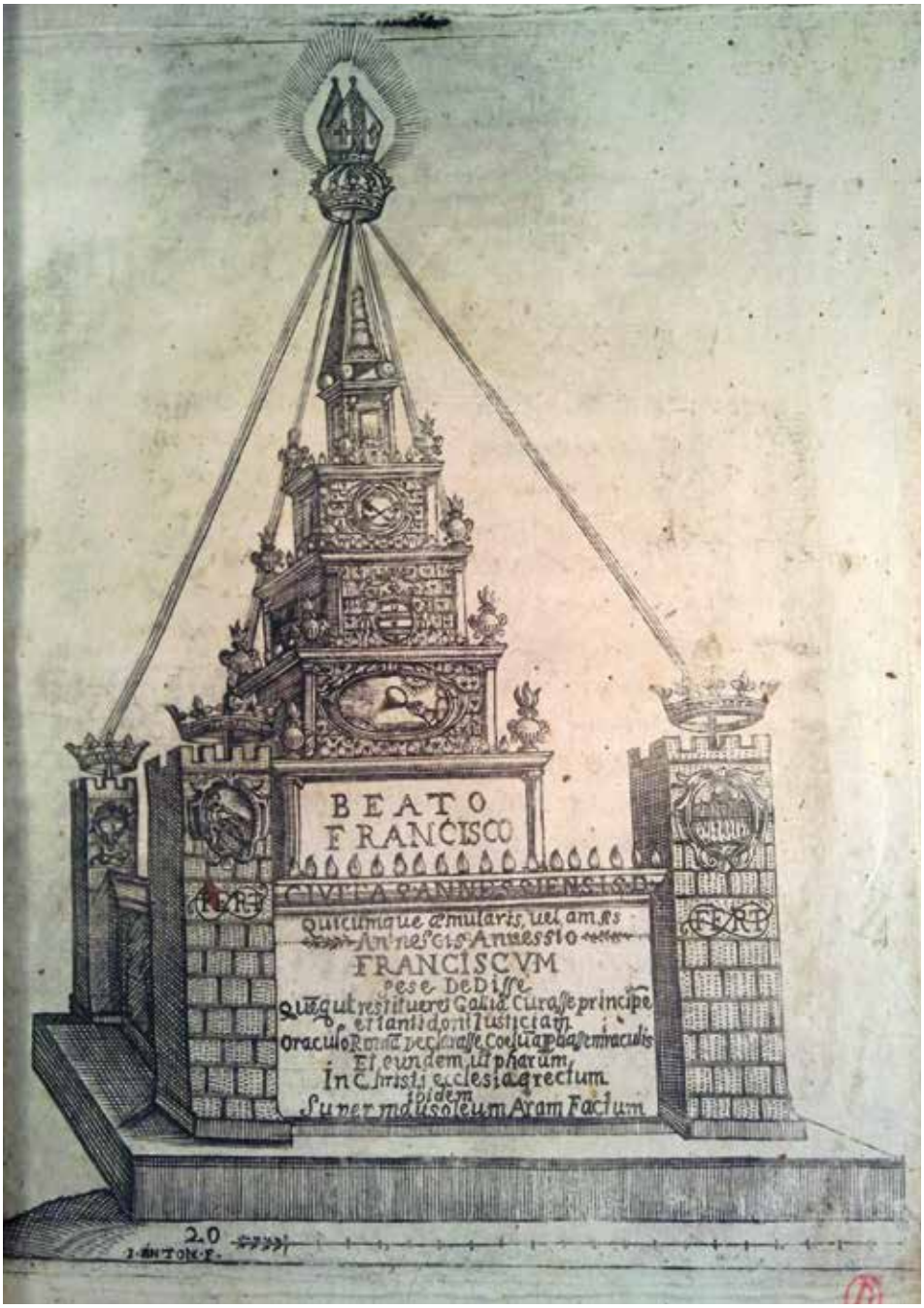


Fig. 4 . Frontispiece engraved for Barthélémy Magistri, *Cérémonies et resjouissances faites en la ville d'Annessy sur la solennité de la béatification et l'élévation du corps sacré du bienheureux François de Sales, le 30. d'avril 1662*, Annecy, Pierre Delachinal, 1662, Paris, Institut National d'Histoire de l'Art

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

universal harmony in the knowledge of truth —hence the hieroglyphs seen as a tool to decipher the Creation of God, and subsequently the development of the new genres of the *ars symbolica* such as the *imprese* and the emblems.

This way of appropriating the mythological tradition is quite consistent throughout the 16th and the 17th Centurys although it was in some ways in contradiction to the arguments that were established in the second half of the 16th Century regarding the cult of images in sacred space and all the prescriptions that were given to the artists related to the decency of their works of art (paintings, sculptures or general decoration of consecrated buildings). Authors such as Molanus in 1570 or Paleotti in 1584 warn against the dangers of mixing the profane Pantheon with Christian figures. Such practices should be, if not forbidden, at least severely monitored. However several mythographical thesauri published by Jesuits in the 17th Century justified the use of the Antique Pantheon. Father Ottonelli was among the first supporters of mythology when he wrote, together with Pietro da Cortona, his *Trattato della Pintura e scultura, uso, e abuso loro*, in Florence in 1652, in which he explains how the use of mythology in a Christian context will enrich art, under the condition that it is used in a «symbolic» way, that is, an allegorical way. Following the same path, other Jesuits published reference treatises on this matter such as the *Histoire poétique pour l'intelligence des poètes et des auteurs anciens* by Pierre Gautruche in 1653, the *Panthéon mythique* by Pomey in 1659, and of course the whole, huge, oeuvre of Menestrier which stretches all along the second half of the 17th Century.[24]

However, there was by no means consensus on the matter. A telling example of the difficulty surrounding it —an example taken from outside the salesian corpus— was the reaction of the Jansenists to the 1685 procession, organised by the Jesuits in Luxembourg in honor of the Virgin. The controversy raged precisely over the use of mythological figures in the procession, such as Jupiter, Venus, Mars, Vulcan, etc. To support their position, the Jesuits who replied to the Jansenists alleged the legitimate use of allegory, which seems perfectly in keeping with the treatment to which Antiquity had been subjected since the Renaissance at least —a reservoir of allegories, to put it very shortly, which may ornament significantly and eloquently both rhetoric and poetics. It must be said that, in the 1685 procession in Luxembourg, the pagan divinities were represented by actors as *tableau vivant*, on the chariots

[24] See Raymond Baustert, *La Querelle janséniste extra muros ou la Polémique autour de la Procession des Jésuites de Luxembourg, 20 mai 1685*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2006, p. 82. *Natalis Comitis Mythologiae sive Explicationis Fabularum Libri Decem in quibus omni prope Naturalis et Moralis Philosophiae dogmata in veterum fabulis contenta fuisse perspicue demonstratur*, Padova, Pietro Tozzi, 1616.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

or theatre, certainly producing a striking contrast with the devout Marial context. This example aims at emphasizing how Menestrier's undertakings were very different from and certainly much more subtle than anybody else's because of a conception of allegory deeply rooted in and fed by the tradition of the *ars symbolica*, and thus in the long tradition of Biblical hermeneutics, and not only in the Antique rhetoric of the ornaments of speech. In doing so, Menestrier engages in a true process of conversion and not decoration, which gave the festivals he designed an outstanding efficacy in matching the local and the universal dimension of the celebration of the Saints.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

UNA CORTE ITINERANTE POR TIERRAS EUROPEAS 1629-1631
De Madrid a Viena con la infanta doña María, bajo la mirada de Don Juan de Palafox

Ricardo Fernández Gracia
Universidad de Navarra

Juan de Palafox y Mendoza nació en 1600 en la villa navarra de Fitero, en donde pasó su infancia y cursó estudios universitarios en Huesca, Alcalá y Salamanca. En 1626, entró al servicio de la monarquía, en 1629 se hizo sacerdote y en 1639 recibió la ordenación episcopal. Nombrado obispo de Puebla de los Ángeles en México, ejerció importantes responsabilidades como virrey y visitador. Tanto allí como, más tarde, en tierras sorianas, destacó como celoso pastor. Falleció en Osma en 1659.

Los historiadores señalan unánimemente su inteligencia, integridad, actividad, preparación intelectual y voluntad, llegando a calificarlo como «uno de los hombres más brillantes de su generación..., probablemente la figura más interesante, y tal vez la de mayor importancia, de toda la historia del México del siglo XVII».[1] Su figura resulta rica y polifacética, ya que en ella se dan cita el obispo, pensador político, virrey y visitador de Nueva España, reformador, fecundo escritor, poeta, editor y comentarista de Santa Teresa, mecenas de las artes y de la música, protector del indio, legislador y asceta, al tiempo que hombre de profunda espiritualidad.

Corría el año 1629: sacerdote, consejero y capellán, camino de Europa

Un acontecimiento de gran importancia en la vida de Palafox fue su asistencia, acompañando a su hermano el marqués, a las Cortes de Calatayud, en donde fue captado

[1] J. I. Israel, *Razas, clases sociales y vida política en el México colonial 1610-1670*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 203.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados



Fig. 1. Retrato de don Juan de Palafox firmado y fechado por Gregorio de Lara en 1738. Catedral de Puebla

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

por el conde-duque de Olivares, deseoso de atraer a la corte madrileña a miembros de la nobleza de los reinos periféricos. Muy pronto, obtendría puestos y honores en el Madrid del cuarto de los Felipes, primero en el Consejo de Guerra y, más tarde en el de Indias, no pasando desapercibido en ambas instituciones, por sus agudos y excelentes juicios, informes y dictámenes.

En 1629, se produjo un hecho fundamental en su vida, ya que decidió reorientar su existencia, ordenándose como sacerdote, a raíz de la lectura de las obras de Santa Teresa, San Agustín y el cardenal Belarmino, la enfermedad y curación de su hermana, la muerte de dos grandes personajes —el escritor y jurista Francisco Javier de la Cueva y el virrey de Nueva España y Perú, III marqués de Montesclaros— y su nombramiento como tesorero de la catedral de Tarazona, que conllevaba renta eclesiástica.[2] Al poco tiempo de su cambio de estado, a fines de aquel mismo año de 1629, fue nombrado por el rey capellán y limosnero mayor de su hermana doña María, para que formase parte del séquito que le acompañaría en su viaje por Europa para convertirse en reina de Hungría. Los catorce meses que pasó por tierras allende las fronteras peninsulares fueron ricos en experiencias y acontecimientos, de los que dejó memoria por escrito, por orden expresa del conde-duque de Olivares, en el *Diario del Viaje a Alemania* y en otros informes de carácter más secreto.

A todo ello se refiere Palafox en sus confesiones o *Vida Interior*, y también fue objeto de las primeras biografías realizadas por el padre Argaiz y por González de Rosende. La relación del viaje fue una de las obras que no se incorporó ni en la primera edición de las obras de Palafox del siglo XVII,[3] ni en la gran compilación dieciochesca de 1762.[4] Su publicación anotada la realizó Cristina de Arteaga en 1935[5] y más tarde Quintín Aldea Vaquero.[6] Junto al *Diálogo de Alemania* y la *Comparación de España con las demás naciones*, se consideraban hasta hace poco como los únicos frutos escritos de aquel viaje por tierras europeas, incluso Cayetana Álvarez de Toledo, al comentar el texto del viaje, considera que el conde-duque debió

---

[2] R. Fernández Gracia, *Palafox y Navarra et alia studia*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2011, pp. 179-222.

[3] *Ibidem*, pp. 409-453.

[4] P. Echeverría Goñi y R. Fernández Gracia, «Las *Obras Completas* de Palafox en su edición ilustrada de 1762, bajo la dirección de los Carmelitas Descalzos», en *En sintonía con Santa Teresa. Juan de Palafox y los Carmelitas Descalzos en 12 estudios*, Pamplona, Gobierno de Navarra - Comité Nacional del V Centenario del Nacimiento de Santa Teresa - Ayuntamiento de Fitero, 2014, pp. 125-172.

[5] J. Palafox y Mendoza, *Diario del Viaje a Alemania, obra inédita del Venerable Juan de Palafox y Mendoza*, ed. de C. de Arteaga, Madrid, Blass, 1935. Existe edición facsímil del mismo editada en Pamplona, Asociación de Amigos del Monasterio de Fitero, 2000.

[6] Q. Aldea Vaquero, *España y Europa en el siglo XVII. Correspondencia de Saavedra Fajardo*. vol. I, Madrid, Centro de estudios históricos, Departamento Enrique Flórez, 1986, pp. 432-489.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

quedar muy decepcionado al comprobar que su protegido había dedicado mucho más espacio e intenciones a su preocupación por la cohesión interna de los reinos que a lo que Olivares quería, que no era sino saber más sobre sus rivales en el exterior en aras a reafirmar la supremacía española en el mundo.[7] Sin embargo, documentos localizados recientemente en lo que fuera el archivo personal del obispo-virrey, nos muestran cómo el joven Palafox también redactó otros informes mucho más íntimos, entre los que figura el que localizamos recientemente y estudió el prof. Usunáriz, de carácter secreto y confidencial, en donde describe puntualmente y con gran agudeza a los grandes personajes de la política de la capital imperial.[8]

En su *Vida Interior*, a partir del capítulo XIX narra algunos extremos sobre aquel encargo que iba a culminar su gran formación: «Por este tiempo (harto a los principios de su vocación), ya sacerdote, le mandaron ir acompañando a una gran reina y muy santa, con puesto mayor del que él merecía; hizo una grande Jornada por Europa y en todas partes le ayudó Dios y libró de grandes males y conservó los dictámenes de agradarle, de servirle y no ofenderle».[9]

El primer biógrafo de Palafox, el benedictino padre Gregorio Argaiz narra entre los capítulos 5 al 11 del sumario cuarto todo lo relativo al viaje a Alemania y jornada como limosnero y capellán de la reina de Hungría[10] y la primera biografía editada sobre nuestro personaje, obra de González de Rosende lo hace en el capítulo noveno del libro primero.[11] Gran parte de lo que narran uno y otro palidece ante el texto redactado por el propio Palafox y ante otros documentos inéditos, en su mayor parte, que hemos podido localizar entre los legajos del que fuera archivo particular del obispo-virrey, hoy en la casa ducal del Infantado.

La determinación real se fecha el 25 de diciembre de 1629,[12] aunque él sabía algunos días antes del encargo. Concretamente, el día 22 del mismo mes escribía una carta al administrador del marquesado de Ariza, en donde le informa del inminente viaje con este párrafo:

---

[7] C. Álvarez De Toledo, *Juan de Palafox, obispo y virrey*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica - Marcial Pons, 2011, pp. 60-61.

[8] J. M. Usunáriz Garayoa, «Una visión de la Corte Imperial y de Alemania: Palafox (1621-1631)», *Varia Palafoxiana. Doce estudios en torno a don Juan de Palafox y Mendoza*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2010, pp. 305-330.

[9] J. Palafox y Mendoza, «Vida Interior», en G. Ramírez (ed.), *Obras Completas*, t. I, Madrid, 1762.

[10] G. Argaiz, *Vida de don Juan de Palafox,* introducción, trascripción y notas de R. Fernández Gracia, Pamplona, Asociación de Amigos del Monasterio de Fitero, 2000, pp. 102-113.

[11] A. González De Rosende, *Vida del Ilustrísimo y Excelentísimo Señor Don Juan de Palafox i Mendoza...* Madrid, Lucas de Bedmar, 1671, pp. 43-49.

[12] Argaiz, *op. cit.* (nota 10), p, 104.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

El Rey, Dios le guarde, nos trata como a personas de importancia. Dios sea bendito que siendo tan ruines hace que hagan caso de nosotros. Hame mandado a mi su Majestad y el conde duque que vaya con la reina de Hungría y llegue a Alemania. Y habiendo tratado algunas cosas de su servicio en la corte del emperador, pase a los estados de Flandes a tratar con su Alteza, y vuelva por Francia a España. Y que el marqués, mi señor, vaya sirviendo de bracero a la Reina de Hungría. Y esto con retención de mi Plaza, sueldo y gajes, dándonos una buena ayuda de costa para ello. Y como cuando yo nos estuviera también era justo obedecer a quien tanto nos quiere, era justo obedecer con mucho gusto. [...] Será bien que se haga alguna procesión y otras devociones por la buena felicidad de la Jornada y otras mercedes que Dios nos hace, y a San Pascual al hacer decir algunas misas.[13]

En la introducción del relato del viaje, escribe:

En el año de 1629, a 22 de diciembre, se me dio orden a mí, don Juan de Palafox, indignísimo sacerdote, fiscal del Consejo de Indias para que fuese acompañando y sirviendo en la ocupación de Capellán y Limosnero Mayor a la Serenísima Reina de Hungría doña María, Infanta de España [...], la cual va a casar a la ciudad de Viena [...] y de allí pasase a los Países Bajos que gobierna la Serenísima Infanta doña Isabel y de aquellos Estados a Inglaterra, como se hallare en Londres don Carlos Coloma, y volviese por Francia a esta Corte y escribiese con particular observación toda la Jornada y acaecimientos de ella y de la calidad de los Príncipes, Provincias, ejércitos y modo de gobierno de las naciones por donde pasase y de sus ministros... y tomando las noticias necesarias, hiciese los apuntamientos que parecieren convenientes al servicio del rey.[14]

La práctica totalidad de aquel periplo se cumplió y a lo largo de catorce meses de viaje, faltando únicamente la visita a Inglaterra y a don Carlos Coloma, viejo conocido de la familia, que poseía el señorío de Malón, cerca de Tarazona, a donde se trasladó la familia adoptiva de Palafox, desde Fitero al finalizar la primera década del siglo XVII. El citado don Carlos Coloma (1566-1637), fue hijo del primer conde de Elda y gran militar y ocupó los siguientes cargos: virrey de Mallorca, gobernador de Cambrai, consejero de Guerra y de Estado, embajador en Inglaterra y gran militar.[15] Tuvo una especial relación con don Juan de Palafox. El padre Argaiz nos recuerda que, cuando nuestro personaje iba a estudiar tercer curso a la Universidad de Salamanca, estuvo a punto de alistarse con él para la guerra de Flandes, y no ocurrió así por la diferencia de un día en encontrarse ambos en Aranda.[16] Don Carlos Coloma había sido muy amigo

[13] Archivo Infantado (AI), leg. 86, núm. 119.

[14] PALAFOX Y MENDOZA, *op. cit*. (nota 5), pp. 111-112.

[15] F. BARRIOS, *El Consejo de Estado de la Monarquía Española. 1521-1812*, Madrid, Consejo de Estado, 1984, pp. 362-363.

[16] ARGAIZ, *op. cit.* (nota 10), p. 65.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

de don Jaime de Palafox, padre del obispo-virrey y, con el tiempo, las relaciones con su hijo don Juan de Palafox debieron ser muy estrechas, hasta el punto de nombrarle el afamado hombre de armas como su testamentario, junto a don Luis de Paredes, consejero de Castilla.[17]

El viaje constituyó un elemento importantísimo en su formación como hombre de estado. Numerosas lecciones y experiencias pudo acumular aquella mente despierta en los distintos países y ambientes (Montserrat, Barcelona, Génova, Venecia, Nápoles, Loreto, Palatinado, Flandes), *a fortiori* en una España en donde escasísimos hijos de la nobleza tenían la oportunidad de estudiar fuera de sus fronteras, tal y como ha observado Kagan.[18] El mismo Palafox, en una obra temprana, la *Historia Real Sagrada* (1643), redactada en los primeros años de estancia en Nueva España, advertirá acerca de la importancia de los viajes en uno de sus comentarios personales a la vida de Saúl, concretamente el que glosa el pasaje de la búsqueda del ganado de su padre por tierras, que más tarde había de gobernar. El párrafo reza así: «Tengo por honesta y útil la costumbre de enviar a los hijos a ver naciones y provincias, cuando puede fiarse a su juventud este peligro, o se asegura compañía virtuosa que les asista. Son más útiles y eficaces las noticias prácticas y que se cobran con la vista que las especulativas y leídas».[19] Lo visto, oído y sentido acabaron por convertirle en un hombre conocedor de las argucias del poder que dominaba la escena. Al respecto, no hay sino examinar las indicaciones que dejó a su hermano el marqués cuando partió para las Indias en aras a representar su *status,*[20] o las indicaciones que marcó con todo detalle a sus enviados a la corte papal en 1647.[21]

Una corte itinerante: nobles y cardenales

Desde fines de diciembre de 1629 hasta el 13 de enero la comitiva estuvo acompañada de los reyes. A la madrugada del día 14, tras oír misa en el Pilar con sus hermanos, el monarca marchó en una mañana fría y desabrida, para evitar el sentimiento de su hermana, se marchó de la capital aragonesa, dejando un escrito para la infanta por

---

[17] M. A. Guill Ortega, *Carlos Coloma 1566-1637, espada y pluma de los tercios*, Alicante, Editorial Club Universitario, 2007, p. 300.

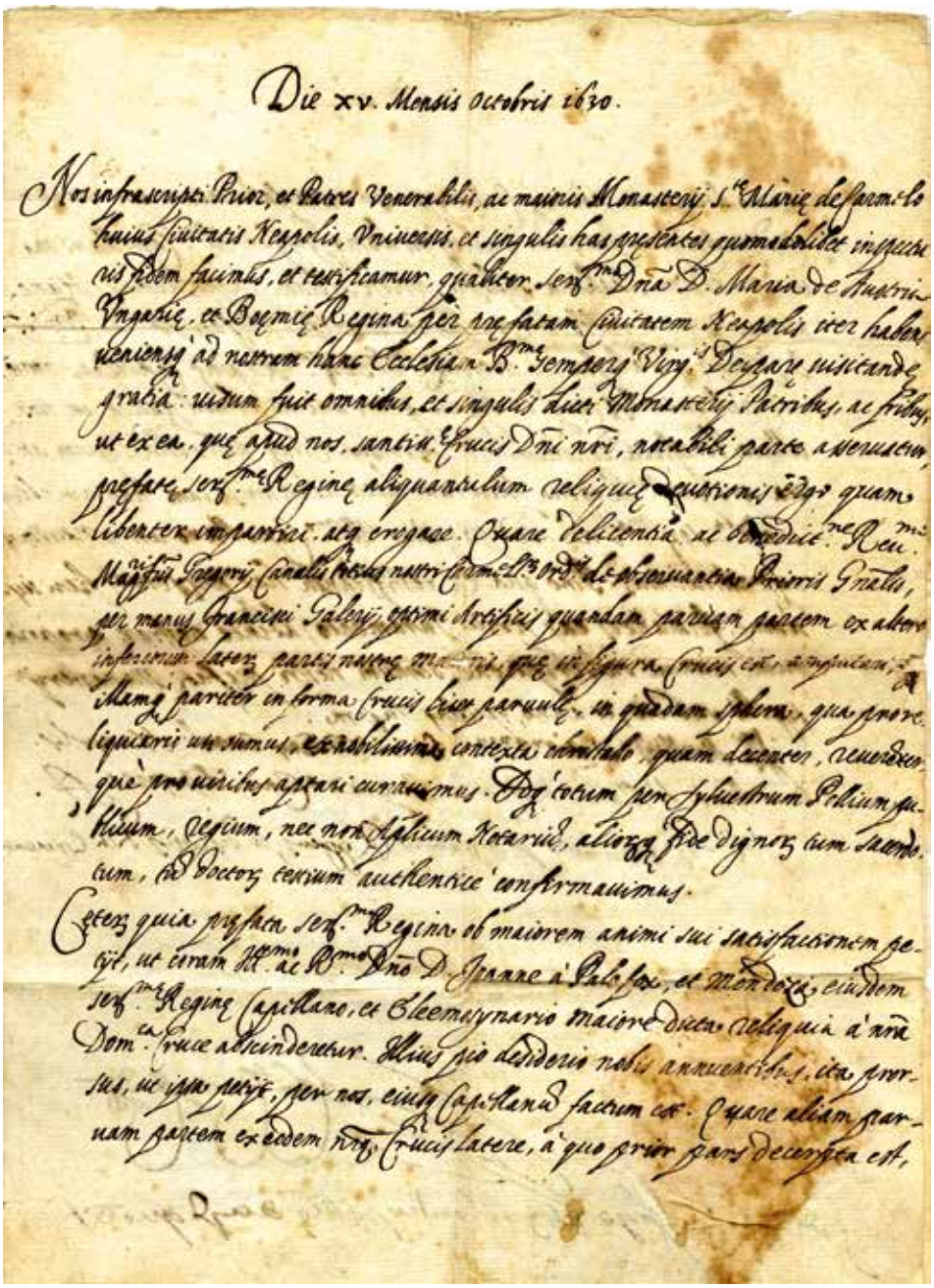
[18] R. L. Kagan, «Olivares y la educación de la nobleza española», en *La España del conde-duque de Olivares. Encuentro internacional sobre la España del conde-duque de Olivares*, Valladolid, 1990, pp. 225-247.

[19] Palafox y Mendoza, *op. cit.* (nota 9), p. 366.

[20] R. Fernández Gracia, «La construcción de la imagen nobiliaria a través de las artes, la historia pintada y escrita y el comportamiento social: el marquesado de Ariza y don Juan de Palafox», *Potestas. Revista del Grupo Europeo de Investigación Histórica. Religión, Poder y Monarquía*, 6 (2013), pp. 45-81.

[21] Fernández Gracia, *op. cit*. (nota 2), pp. 311-363.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados



Die xv. Mensis octobris 1630.

Nos infrascripti Prior, et Patres Venerabilis, ac maioris Monasterij S.te Mariæ de pace de huius Civitatis Neapolis, Provinciæ, et singulis has præsentes quomodolibet inspecturis fidem facimus, et certificamus, qualiter Serm.a Dña D. Maria de Austria Hungariæ, et Bohemiæ Regina per hæc partes Civitatem Neapolis iter habens, veniens ad nostram hanc Ecclesiam B.ae Semperq; Virg.is Deiparæ visitandæ gratia visum fuit omnibus, et singulis dicti Monasterij Patribus, ac fratribus, ut ex ea, quæ apud nos, sanctæ Crucis Dñi nri, servabili parte adservatur, præfatæ Serm.æ Reginæ aliquantulum reliquiæ devotionis ergo quam libentes impartiri, atq; erogare. Quare de licentia ac benedictione Rev.mi Magistri Gregorij Canalis Sacræ nostræ Rom.æ Prov.ciæ de observantia Provinciæ Gnatus, per manus Francisci Paleij, optimi Artificis quandam particulam ex altero inferiorum latere, parvis nostræ Crucis figuram, quæ in figura Crucis est, imitantem, Manu pariter in forma Crucis brevi parvula, in qualibet ipsorum, qua prædicti liquiarii ornamus, exhibitionis contestia redactam, quam decentes, reverentes, quæ pro meritis agnosci curavimus. Dat' eorum per Sylvestrum Pellium quæstorem, Regium, nec non Apostolicum Notarium, aliosq; fide dignos tum sæculares, tum Doctores testium manibus confirmavimus.

Petens quia præfata Serm.a Regina ob maiorem animi sui satisfactionem petijt, ut eiusdem Rev.mi ac Ill.mi Dñi D. Ioannis à Palafox, et Mendoza, eiusdem Serm.æ Reginæ Capellani, et Eleemosynarij maioris dictæ reliquiæ à nostra Dom.ca Cruce abscinderentur. Illius pio desiderio nobis annuendo, ita provisus, ut ipse petijt, per nos, eiusq; Capellanum factum est. Quare aliam partem ex eadem nostræ Crucis latere, à quo prior pars decerpta est,

Fig. 2. Relación de la visita a los Carmelitas Calzados de Nápoles en octubre de 1630

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

mano del virrey don Francisco de Borja, que se lo entregó a la camarera mayor, la condesa de Siruela.

Tras la despedida del rey en Zaragoza, Palafox anotó los que acompañaron a la infanta hasta Trento, nada menos que 700 criados y familiares y 1.800 siguiendo la jornada, entre los que destacaban los siguientes:

> Quedaron con la Reina los que habían de ir sirviéndola hasta Trento, que fueron los siguientes: la Condesa de Siruela (Victoria Pacheco y Colona), Camarera mayor y doña Ana de Zúñiga por Guarda Mayor y por dueña de honor, su hija Dª Mencía de la Cueva, hermana del marqués de Bedmar, y Dª Leonor Pimentel, hermana del de Távara.
> Damas: Dª Leonor de Benavides, hija del conde de Santisteban y Dª Leonor de Velasco, hija de la Condesa de Siruela
> Meninas: Dª Ana María de Soto azafata y otras dueñas de Cámara y ocho criadas de la Cámara y retrete
> Cortesanos: don Diego de Guzmán, arzobispo de Sevilla; el conde de Franquemburgo, embajador del emperador; el Conde de Barajas, el Marqués de Cadreita
> Mayordomos: fray Diego de Quiroga, confesor; el marqués de Ariza, bracero de la Reina y Menino; don Juan de Palafox, limosnero y capellán mayor; don Juan de Tapia, caballerizo; don Juan de Mendoza, don Pedro Corcuera, don Gómez de Figueroa, don Julio Salinas
> Pajes: don Francisco de Calatayud, Secretario de la Reina, el doctor Pinelo capellán. El de Siruela iba asistiendo a la condesa su madre. Todos los oficios y oficiales de la Casa Real en forma que los tiene la Reina en Madrid. Los criados y su familia serían 700; los que siguieron la Jornada más de 1.800. Aguardábase al duque de Alba, que decíase había de ir sirviendo hasta Trento.

Hay que hacer notar que la travesía marítima, entre Barcelona y Génova, la realizó en compañía de cuatro cardenales, entre ellos el futuro Inocencio X, que siendo papa guardaría un extraordinario recuerdo de Palafox, como lo evidencia la contestación a sus enviados para realizar la visita *ad limina.* La visita al Romano Pontífice se narra en dos párrafos. Recuerda en el texto parte de la conversación y alguna pregunta del papa, así como la contestación en donde definió a su antiguo conocido de sus tiempos como nuncio en España y también del viaje que hicieron juntos casi dos décadas atrás. Las palabras del papa fueron: «Sí, Palafox, bastante noticia tengo del, es persona noble y solo prelado tan grande y devoto había de enviar a este reconocimiento a los Santos Apóstoles que ha mucho tiempo que echamos menos el cumplimiento de esta obligación por los obispos de aquellas partes». Le hicieron relación al papa de cuánto había obrado Palafox en Nueva España, y le entregaron el preceptivo chocolate, de que se quedó admirado.[22]

---

[22] Fernández Gracia, *op. cit*. (nota 2), p. 328.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

Otro de los cardenales que hicieron el periplo entre Barcelona y Génova con él fue el cardenal don Gil Carrillo de Albornoz (m. 1649).[23] El purpurado mostró cariño a los enviados por el obispo de Puebla años más tarde a la Ciudad Eterna, le entregaron las cartas consabidas y se ofreció a ayudarles, particularmente en los dubios que se debían ver en la Congregación del Concilio, a donde no iba de ordinario por sus muchos achaques. Al cardenal Diego de Guzmán, que recibió el capelo en el viaje, nos referiremos más adelante. Respecto al cardenal Moscoso de Sandoval (1589-1665), hay que recordar que fue gran amigo y confidente de Palafox, al que hizo unos legados testamentarios, designándole como albacea y receptor asimismo del famoso Cristo de Preten.[24] Según el biógrafo del cardenal, fray Antonio de Jesús María:

> Con el V. D. Juan de Palafox tenía otra muy íntima correspondencia, consultándole cuántas materias arduas se le ofrecían en el Gobierno y no contento con las respuestas que le daba, se informaba de lo que hacía en Osma para imitarle en Toledo. Por el concepto que tenía de su santo celo y dulce persuasiva, hizo varias impresiones de las cartas pastorales que escribió aquel gran prelado, los dictámenes de curas y constituciones para la hermandad de San Pedro Y, sin dunda, es más digno de historia la impresión de estos opúsculos ajenos que la composición de los propios, pues cuando escribía buscaba el aprovechamiento de sus ovejas, como buen pastor, cuando imprimía y divulgaba los del V. D, Juan de Palafox, aprendía en silencio humilde, como oveja.[25]

El cardenal Agustín Spínola (1527-1649), otro de los que viajaron con Palafox hasta Italia, era hijo de Agustín de Spínola, fue menino de la reina Margarita de Austria, estudió en Salamanca, recibió la púrpura en 1625, fue arzobispo de Granada, Santiago de Compostela y Sevilla y perteneció al Consejo de Estado.[26] Además, el cardenal Spínola fue quien confirió el orden episcopal a don Juan de Palafox el 27 de diciembre de 1639 en la iglesia del monasterio de los monjes cistercienses de Madrid, advirtiéndole en aquella ocasión que «pugnase por las reglas eclesiásticas, y no por

---

[23] G. Sicari, *Cenni biografici su tutti i Cardinale (1198-2001)*, Roma, [s.n.], 2001, p. 6.

[24] R. Fernández Gracia, «Dos imágenes de especial significación en la vida del beato Palafox: el Cristo de Santa Teresa y el de Preten en los Carmelitas Descalzos de Toledo», en *En sintonía con Santa Teresa. Juan de Palafox y los Carmelitas Descalzos en 12 estudios*, Pamplona, Gobierno de Navarra- Comité Nacional del V Centenario del Nacimiento de Santa Teresa, 2014, pp. 401-420.

[25] A. María, *Don Baltasar de Moscoso i Sandoval, presbítero y cardenal,* Madrid, Libro VII, cap. I, Imprenta de Bernardo de Villa Diego, 1680.

[26] Barrios, *op. cit.* (nota 15), p. 371; L. E. Rodríguez-San Pedro Bezares, *La Universidad salmantina del Barroco*, vol. I, Salamanca, Ediciones Universidad, 1986, p. 355; y C. Ros, *Los arzobispos de Sevilla. Luces y sombras en la sede hispalense*, Granada, Anel, 1986, pp. 181-183.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

otras pequeñas, y que si por eso se levantasen turbaciones y se conjurasen trabajos, los sufriese con constancia».[27]

Palafox se detiene en la relación del viaje sobre el conflicto de competencias en Nápoles del mayordomo mayor de la Jornada, el duque de Alba y el virrey duque de Alcalá:

> Era el duque de Alba señor de grande prudencia y punto, y aunque sin alguna literatura, excelente cortesano y que la estimación de su persona y Casa la supo siempre guiar y conseguir con grande decencia y arte. El duque de Alcalá era un señor muy leído y de erudición en todo género de letras muy particular, de excelente razón y discurso y uno y otro habían ocupada en clara opinión los mayores puestos del servicio del rey..., con no ser inferior la razón del duque de Alcalá, fue muy superior el lucimiento con que salió el de Alba, dejando este ejemplar más a la máxima política de las ventajas que hace en todo lo práctico del obrar a la delgadez del discurrir.

Al estudiar de Palafox y las artes ya hicimos notar que en algunos pasajes del citado *Diario* se detiene a valorar algunos monumentos y obras señeras de la historia del arte. Así ocurre, cuando visita el sepulcro renacentista de don Ramón Folch de Cardona en Bellpuig, obra de Giovanni de Nola, que juzga «labrado con maravilloso arte y primor», o al ponderar la belleza de la iglesia de Montserrat como «excelente, clara, alegre, rica, las capillas admirablemente adornadas, el edificio grande por el arte, maravilloso por el sitio», o la abundancia de conventos en Nápoles y el santuario de Loreto, al que califica como «el santuario mayor que tiene el mundo». Todas estas visitas y apreciaciones irían dejando nuevas impresiones, a la vez que debieron influir en sus gustos artísticos. De todo cuanto contempló en aquella ocasión debió tomar buena cuenta, a juzgar por algunos comentarios que hará posteriormente al rey, con motivo del informe sobre la construcción de la catedral de Puebla, en 1646. Entre los párrafos de ese jugoso informe leemos: «que no he visto otra como ella en los templos de Europa, habiendo reconocido los mayores de España, Italia, Alemania, Flandes y Francia».[28]

---

[27] G. García, *Don Juan de Palafox y Mendoza, obispo de Puebla y Osma, visitador y virrey de Nueva España,* México, Librería de Bouret, 1918, p. 159.

[28] R. Fernández Gracia, *Don Juan de Palafox. Teoría y promoción de las artes*, Pamplona, Asociación de Amigos del Monasterio de Fitero, 2000, pp. 43-44.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

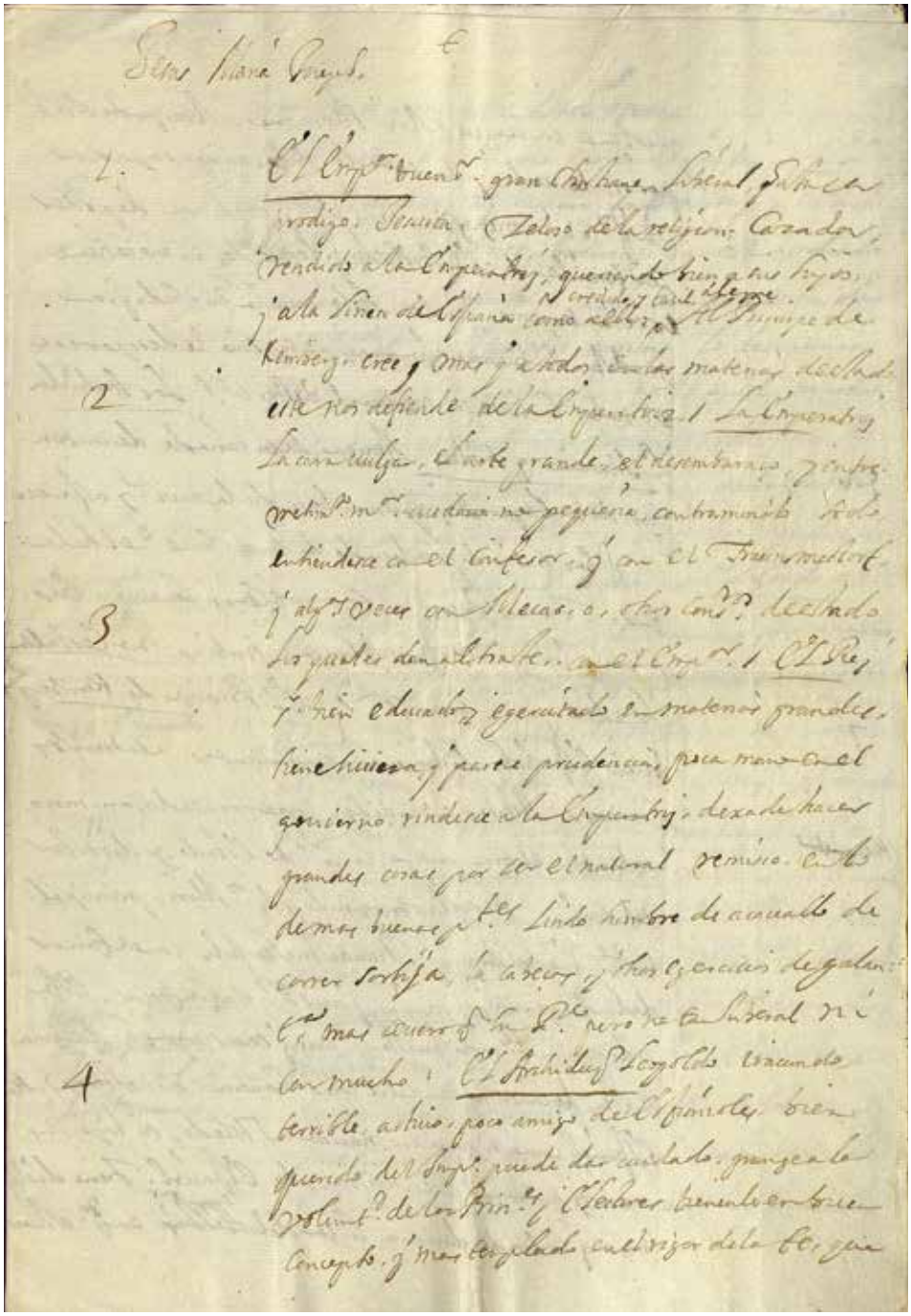


Fig. 3. Informe confidencial de Palafox sobre la corte de Viena

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

Palafox describe con gran percepción psicológica a los pueblos

La mente despierta e inteligente de Palafox, a una con su pluma fácil nos dejaron en la relación del viaje unas descripciones de pueblos que iba atravesando el cortejo que son una prueba de su capacidad para conocer y percibir tanto a personas como a colectivos.

A los aragoneses los conocía bien, no en vano había pasado allí toda su juventud, entre los nueve años y los veinticinco, en las grandes ciudades como Tarazona, Calatayud, Huesca y Zaragoza, amén de Ariza, cabeza del marquesado de su familia. Así se refiere a ellos:

> Reino de moderada gente en los lugares y de pocos lugares en el reino, la expulsión de los moriscos empobreció la tierra, e hizo que se reconociese la falta de la gente; los frutos bastantes para los naturales, y tal vez sobra trigo por las provincias vecinas; no hay fruto de que no esté abastecido por la naturaleza con regalo, sazón y abundancia bastante. Reino de singulares privilegios y en las leyes sobre las demás provincias, admirable la nobleza, pobre de caudal y rica de preeminencias, los caballeros con el mismo punto que si fueran títulos, los hidalgos cual si fueran caballeros; los labradores, en los lugares del rey, como si fueran hidalgos... Estas preeminencias y ser la tierra montuosa y belicosa, hace a los hombres amigos de las armas y guerreros, cortos de palabras, grandes de ánimos y genios bastantemente claros; constancia en todo género de empresas tal, que alguna vez se acerca a pertinacia.

El cuadro que pinta no puede ser más certero, ni en lo que se refiere a sus gentes, status jurídico, grupos sociales de aquel Antiguo Régimen, frutos sazonados por la tierra y el agua, así como una experiencia que debió vivir en su infancia muy de cerca, cual fue la expulsión de los moriscos y sus fatales consecuencias. A propósito de esto último, hay que recordar que parte de la familia adoptiva de Palafox se trasladó desde Fitero hasta las cercanías de Tarazona, a Malón, localidad que como hemos visto pertenecía a los Coloma y en donde pudieron establecerse para atender más de cerca al joven estudiante. Precisamente, Pedro Navarro, llamado en la *Vida Interior* y la biografía de González de Rosende *el Viejo*, que salvó la vida del niño en 1600, falleció en Malón hacia 1620. El sobrenombre «el Viejo» no tendrá otro significado que el diferenciarlo de su hijo con el mismo nombre y apellido y, que como veremos, tuvo una importante relación con don Juan de Palafox. Asimismo fue padre de Pedro Navarro de San Juan, hermano adoptivo de Palafox, al que llevó de viaje por Europa y América, lo mismo que hizo con algunos hijos y sobrinos.[29]

---

[29] Fernández Gracia, *op. cit.* (nota 2), pp. 33 y ss.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

Mayor profundidad e intensidad posee la descripción de Cataluña y sus habitantes, cuando afirma:

> Tierra descansada, aunque no rica, sin servicios ni gastos extraordinarios, los naturales más prevenidos que pródigos, atentos sobre manera al pródigo negocio y a la pública conservación, celosos de sus constituciones y observancia, recelosos de los ministros, mal acondicionados, que es necesario sufrirlos y que no saben sufrir, llevados por el amor darán antes la sangre que el dinero, afectos a la felicidad de su rey, de servicio para la corona si se usa con ellos de mucho arte y si se confía con llaneza y atención... Gobernados por mano y capitanes de su nación, podíanse hacer escuadras de galeras para que no falten arbitrios y dinero o formar algún tercio. Es necesario gran corte para tratarlos, de manera que aprovechen ganando con él a los nobles, contento o rendido el pueblo, con rigor en la jurisdicción, con agrado en las demostraciones de afuera; con esto y con tolerarles algo de la prolijidad de su condición y preeminencias, en lo razonable, se puede conseguir el intento al mayor servicio del rey y de su corona. Así se portó el rey Católico con ellos, príncipe de grande arte....

Esta última alusión a Fernando el Católico encaja perfectamente con el juicio que le merecía este monarca, aunque poco antes, el Padre Argaiz nos relata una anécdota en referencia a su hermano el marqués, en donde afirma:

> Teníale instruido en buenas noticias de historia, en lo que era capaz su edad. Súpolo el rey y preguntóle algunas cosas, a que respondió con gracia y acierto. Entre otras cosas le preguntó que cuántos reyes había habido en Aragón y cómo se llamaban. Refirióselos todos desde Íñigo Arista hasta su Majestad mismo. Admirólo el rey y preguntóle que cuál había sido el mayor de todos cuantos había referido. Respondió: «vuestra Majestad es el mayor». Dijo su Majestad: «déjame a mí y di de los demás». «El mayor rey —respondió— fue el emperador Carlos V». Dijo su Majestad: «deja los de la Casa de Austria y di de los otros». «El mayor rey —dijo— fue don Jaime el Conquistador». Entonces su Majestad le dijo: «¿Pues el rey don Fernando el Católico no fue gran rey?» «Sí, señor —respondió el niño— mas nos hizo gran agravio en hacer cabeza a Castilla». Riólo su Majestad mucho y todos los señores que estaban allí.[30]

La situación en el principado de Cataluña fue preocupación de Palafox e incluso materia diferente visión entre él y el conde-duque, ya que el joven consejero abogaba por ganarse a los catalanes sin imponer exigencias que los exacerbaban y acentuaban la oposición al rey.[31] Años más tarde se jactaría de haber previsto la secesión en una famosa carta dirigida al conde de Castrillo y su secretario Francisco Lorente al recoger su pensamiento y sus dichos, relata lo siguiente:

---

[30] Argaiz, *op. cit.* (nota 10), pp. 85-86.
[31] Álvarez De Toledo, *op. cit.* (nota 7), p. 62.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

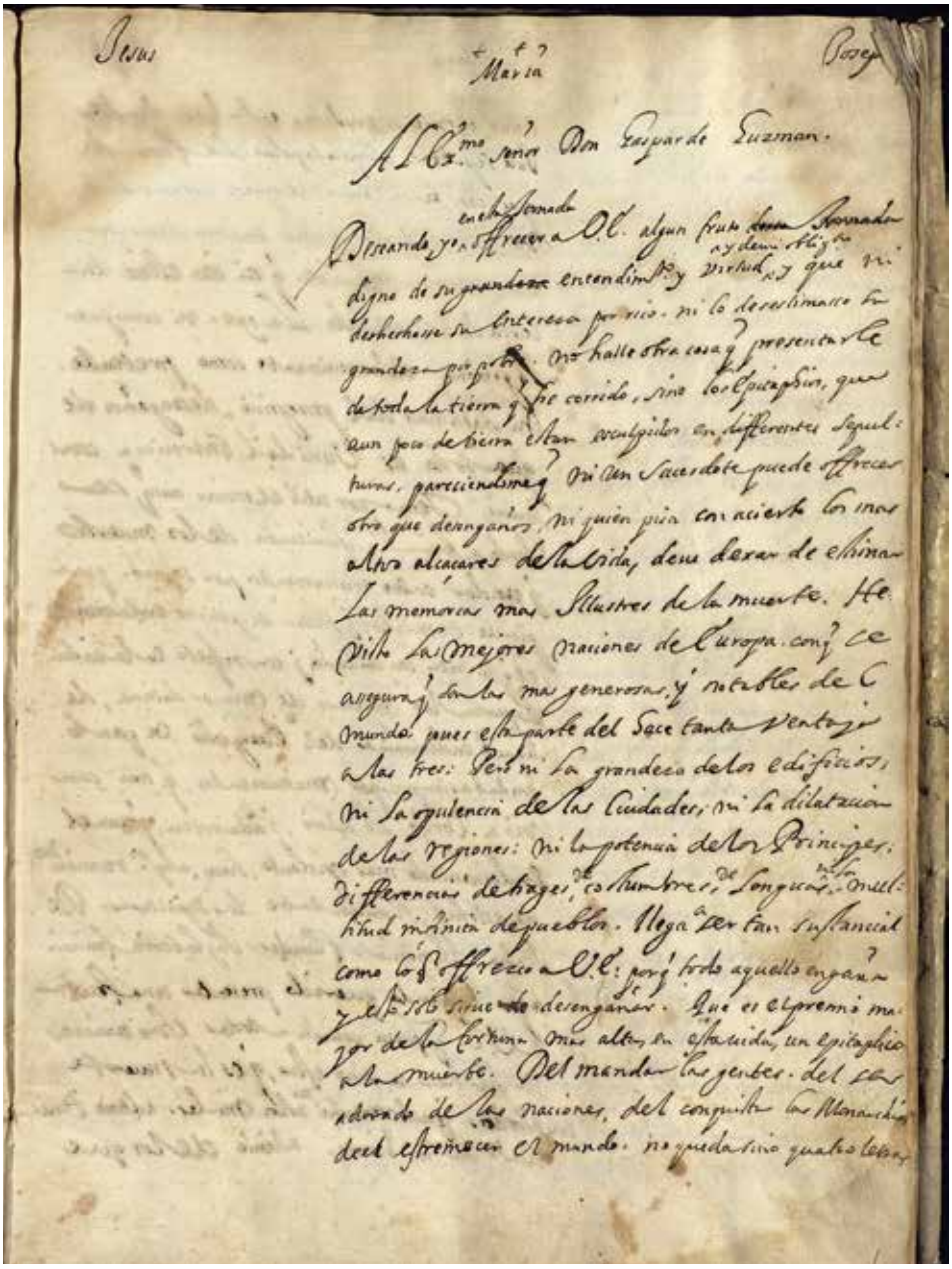


Fig. 4. Dedicatoria del manuscrito de los epitafios de las iglesias de Nápoles al conde duque de Olivares

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

> Antes del levantamiento de Cataluña, temiéndolo el obispo mi señor, habló muchas veces sobre la materia al conde-duque de Olivares, por los años de seiscientos treinta y cinco, suplicándole se sobreseyese en el trato que se daba a la gente de aquella provincia, por ser sus ánimos resueltos y temerarios, dando por escrito las causas de su sentimiento. Y aconteció que, después parecía profecía, pues por no haberlo tomado, experimentó la monarquía de España tan grandes desdichas y graves perjuicios.[32]

Aquella corte itinerante se detuvo cuatro meses en Barcelona, entre febrero y junio de 1630, antes de embarcar hacia Italia. Como fiscal del Consejo de Guerra que era entonces, Palafox inspeccionó las defensas de la ciudad, el nuevo puerto, las atarazanas, las vías de suministros y las fuentes de aguas; observó la vida política y social, los cultos litúrgicos y la práctica conventual.[33]

Aquella percepción se dejará ver en otros pasajes del *Diario*, como en la descripción que hace de los banquetes que se daban en tierras centroeuropeas. En la ciudad de Klagenfurt hubo algunos banquetes a la alemana y, habiéndose excusado de muchos porque era «sumamente importunado», no lo pudo hacer por tenerse por descortesía en aquellas tierras:

> En una de las casas más principales de la ciudad en una pieza baja y congojosa con tres mesas, una muy larga y dos redondas. En la larga presidían un caballero y una dama, el caballero era el mismo embajador y la dama una señora muy anciana. A mí me pusieron al principio de una banda de la mesa, luego se sequía otra dama y otro caballero... El banquete se servía a lo alemán, mucho alimento y todo natural, asado y cocido, sin guisados algunos de primor y sazón; a los brindis una acción muy extraña, que creo debía de ser muy frecuente en todos los banquetes de esta calidad, que se levantaba en pie sobre el banco el caballero que brindaba y apuntando la taza, con la mano, al convidado a quien brindaba, después de haberle hecho una grande arenga en alemán, bajaba del banco e iba donde estaba la señora anciana y después de haberle hecho otra arenga más breve, con grande inclinación, le ponía la taza delante y ella, respondiendo muy pocas palabras en alemán, ponía todo el dedo aurical, que es el más pequeño, dentro de la taza del vino, y haciéndole una cumplida reverencia el caballero despidiéndose se volvía a su lugar que tenía hasta apurar bien el vaso. El ruido de la pieza donde estábamos era increíble, porque demás del número grande de convidados y criados que servían, tenía también trompetas dentro de la pieza, que tocaban al tiempo que bebían, y fuera de esta confusión y estruendo, no vi cosa allí en media hora que estuve en esta tribulación que no fuese muy modesta y compuesta. Salíme y duró después la fiesta desde a siete de la noche hasta las diez de la mañana...

---

[32] R. Fernández Gracia, *El Venerable Palafox. Semblanza biográfica*, Pamplona, Asociación de Amigos del Monasterio de Fitero, 2000, p. 123.

[33] J. I. Saranyana, «Juan de Palafox en Barcelona (1630)», en *Un hombre de libros: Ernesto de la Torre Villar*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012, pp. 131-156.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

Imagen, fiesta, poder

Tres conceptos especialmente unidos en aquel siglo del Barroco. El poder se alío con las artes y las imágenes que generaban las mismas, así como con la fiesta, como máxima expresión de aquella cultura. Comenzando por la imagen, su poder y trascendencia. Al respecto hay que recordar que la cultura del Antiguo Régimen, de modo especial la del Barroco, y *a fortiori*, la española se define por su carácter masivo y dirigido. Buena parte de los medios se dirigían a todas las clases sociales y con ellos se trataba de controlar su ideología, a través de la exaltación de valores espirituales y de las monarquías, junto al orden social y religioso que defendían las mismas. De modo particular, todo lo relativo a la monarquía se cuidaba hasta el último detalle, y el viaje contó con la presencia real en parte del periplo y tenía como protagonista a la misma hermana del Felipe IV. La imagen de la realeza, ora en un retrato, en un libro, en un viaje, en un palacio, o en un festejo tenían como aliadas a las artes en aras a construir una imagen glorificadora y áulica ante los súbditos, siempre de acuerdo con un programa apologético tendente a expresar la dignidad regia, reflejada en el cuidado, rico y complejo ceremonial que presidía cada acto enfatizado en el solemne ceremonial.[34]

Respecto a la fiesta, no podemos dejar de considerar sus componentes tradicionales, con las campanas, el fuego —pólvora y la música— se han dado cita en cuantas celebraciones populares se han organizado con motivo de distintos eventos de distinto carácter. En el pasado resultaba poco menos que imposible pensar en una fiesta y no conjugar todos esos elementos. El Barroco encontró en aquellas celebraciones, ya fuera un viaje real, o una celebración inaugural, un aliado fundamental, con los recursos del impacto sensorial que atrae, y deslumbra, la grandilocuencia, el ornato, la desmesura, la extravagancia, los cortinajes que encubren, etc. Todo en función de conmover, impresionar, enervar y, en definitiva, provocar sensorialmente al individuo, marcándole conductas a través de las voluntades. En aquel contexto de dirigismo social, actuando sobre la voluntad de los individuos, los arquitectos, los pintores, los moralistas y los políticos actuaron del mismo modo. Como recuerda Maravall, «lo oscuro y lo difícil, lo nuevo y desconocido, lo raro y extravagante, lo exótico, todo ello entra como resorte eficaz en la preceptiva barroca que se propone mover las voluntades, dejándolas en suspenso, admirándolas, apasionándolas por lo que antes no habían visto».[35]

---

[34] B. Blasco Esquivias, *Introducción al Barroco. El gran teatro del mundo*, Madrid, Cátedra, 2015. p. 171.

[35] J. M. Maravall, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1983, pp. 175 y 467.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

De Madrid a Italia

Como no podía ser de otro modo, la despedida de la villa y corte de Madrid tuvo lugar en una función religiosa ante Nuestra Señora de Atocha, el segundo día de Pascua de Navidad, el 26 de diciembre de 1629, con asistencia del rey y los infantes don Carlos y don Fernando, junto a la futura reina de Hungría. Palafox emplea los términos de regocijo y alegría para describir el evento. El primero de ellos alude al gozo, gusto y placer y con el segundo, según el *Diccionario de Autoridades*, se ha de referir al júbilo interior y exterior visible incluso en los semblantes de los participantes. La Virgen de Atocha era el icono mariano más venerado en el Madrid de aquellos momentos por ser considerada como la patrona más antigua de la villa y de las flotas y galeones del Nuevo Mundo, así como de las armas de la monarquía y de los reyes. Felipe IV llegó a visitar a la Nuestra Señora de Atocha nada menos que 3.400 veces en su reinado, con motivos de toda índole.[36]

El próximo destino fue Alcalá, localidades donde había estudiado Palafox y a donde se retiraba en algunos mementos a lo largo del año. El *Diario* refiere que el cortejo permaneció allí tres días en los que se visitaron conventos y lugares sagrados, mientras se iban incorporando todos aquellos que se iban añadiendo al cortejo y se prevenían los carruajes necesarios. El domingo 30 de diciembre llegaron a Guadalajara, alojándose el rey en el palacio del duque del Infantado. Al día siguiente se dirigieron a Gajanejos, jurisdicción del marqués de Villar, haciendo parada en la ermita de la Veracruz, en las cercanías de Tijueque, en donde el arzobispo de Sevilla don Diego de Guzmán, al que más adelante nos referiremos, previno una merienda para los reyes y la corte, ante la ermita totalmente engalanada y colgada de sus reposteros y un aparador de plata, al modo de los que se colocaban en las salas palaciegas. Los monarcas tomaron la abundante merienda en el coche, pese a que el día fue claro.

El día 4 de enero llegaron a Daroca, en donde se había dispuesto una recepción por parte de las autoridades, con las luminarias y fuegos consabidos, amén de tres o cuatro toros encohetados para el público en general y una comedia para lo más selecto en el palacio. Como cabía esperar, al día siguiente fueron a visitar en su capilla de la colegiata «el santo misterio de los corporales, maravilla de la piedad divina para confirmación de su fe en lo más alto y misterioso de los Sacramentos de la Iglesia, exprimiendo sangre purísima en seis Formas en donde de hallaba S. M. Divina Sacramentado y conservándola por espacio de 390 años, milagro continuado y

[36] F. Arquero Soria, *La Virgen de Atocha*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1954, p. 35.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

vivo que pudiera convencer la rebeldía de los Sacramentarios de nuestros tiempos que niegan este Misterio». El encargado de la recepción en el templo fue el obispo de Tarazona don Martín Terrer, por estar electo para la sede cesaraugustana, que a los ojos de Palafox era «varón virtuoso pero cándido, docto y sin lucimiento, bueno, sin ceremonia. Salió a este puesto y prelacía, con vivir mucho y bien ochenta y un años de edad, acreditados en rara honestidad y profesión de pobreza, en el uso casi evangélico». En la ceremonia de la adoración pronunció un sermón que al cronista pareció pobre en el lenguaje y sin cuidado alguno en el concepto y pulimento.

El día de Reyes llegaron a Zaragoza, ciudad que conocía bien Palafox y a la que describe como hermosísima «en cielo, suelo, casas, calles, campo, vega, templos, santuarios y reliquias, puede competir con las mejores de Europa». La ciudad contaba con lugares de inexcusable visita: el monasterio de Santa Engracia y el Pilar. A este último santuario llegó la comitiva el día 8, anotando que era tenido como el primer altar consagrado por los cristianos en el mundo por indicación de la misma Virgen María. Al día siguiente, visitaron Santa Engracia «donde está con grave reverencia depositado y guardado el inestimable tesoro de los santos huesos y cenizas de los innumerables mártires de aquella ciudad y otras santas reliquias». El día 10 se unió a la comitiva el cardenal don Gil de Albornoz, para acompañar a la reina hasta Génova y dirigirse desde allí a la Ciudad Eterna, en donde ocuparía el cargo de embajador.

Las autoridades aragonesas prepararon todo tipo de actos para festejar la presencia real y de aquella corte itinerante, siguiendo las indicaciones del monarca que había comunicado a la ciudad la llegada de la comitiva. El gran festejo fue un torneo glosado por grandes plumas de la ciudad, aunque no faltaron las ceremonias propias de la entrada en la ciudad y las consabidas funciones teatrales. El formato del torneo se justificó por la afición de los aragoneses a las armas y tuvo como pretexto averiguar qué fuerza era mayor, la de la guerra o la del amor. Una de las relaciones fue escrita y publicada por Bartolomé Leonardo de Argensola, cronista de Aragón y ha sido estudiada por Peñasco González,[37] otra más breve se imprimió en Madrid y una tercera estuvo a cargo de Juan Felices de Cáceres. En el texto de Argensola se describen con extensión los programas iconográficos, el uso de la emblemática, así como el enfrentamiento con lanzas, mazas y espadas entre los bandos capitaneados por Cupido y Júpiter, sin que falten los motes utilizados por los caballeros participantes

[37] B. L. de Argensola, *Relación del torneo de a caballo con que la imperial ciudad de Zaragoza solemnizó la venida de la serenísima reina de Hungría y de Bohemia. Año 1630,* ed. de S. Peñasco González, A Coruña, Ediciones del Sielae, 2012 y S. M. Peñasco González, «Emblemática aplicada en el torneo de Zaragoza de 1630 según la relación de Bartolomé Leonardo de Argensola», en R. Zafra y J. J. Azanza (coords.), *Emblemática trascendente: hermenéutica de la imagen, iconología del texto*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2011, pp. 651-659.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

o las descripciones de los suntuosos carros que precedieron al festejo, así como la decoración del espacio festivo.

El viaje continuó hacia tierras catalanas. El día 1 de febrero visitaron la catedral de Lérida con el agasajo del cabildo y el obispo, venerando los santos pañales de Cristo —el *Sant Drap*— una de sus reliquias más preciadas. El propio Palafox fue el encargado de inscribir a la reina en la cofradía dedicada a su culto, siguiendo una costumbre de otros reyes en épocas precedentes. En tiempos de la Reforma católica y siempre con la seguridad de estar ante algo realmente histórico y con la debida propiedad, Palafox anota lo siguiente: «La comprobación de aquel santísimo lienzo no es pequeña, pues echado en un fuego cuando le recibieron para dar la fe que se le debía dar, saltando de las brasas se puso en las manos del Obispo, quien convino en que se guardase».

Además de la descripción de Barcelona y de los catalanes, lo más sustancial del *Diario* se refiere al monasterio de Montserrat. Comienza por la descripción del paraje:

> Levántanse las montañas de Montserrate, promontorio venerado de navegantes, adorado de pasajeros con religiosa fe [...] el sitio es áspero, la altura eminente sobre los más altos collados de aquella región, las puntas de los peñascos al cielo, los valles al abismo, vestido en la mayor parte de encinas y otros árboles y hierbas saludables en el olor, en la vista y en frescura agradable [...] Montserrate quiere decir monte aserrado por los desgarros que la naturaleza ha hecho en sus breñas. Es tradición constante en aquella región que se dividieron entre sí los peñascos en la muerte de Cristo, que solo a ella parece que pudo hacerse en piedras tan duras, tan tierno el sentimiento. La altura de los árboles defiende a los pasajeros del sol y del rigor del viento, y escondidos a las inclemencias del tiempo, por calles y senos muy amenos, entretenidamente vencen su aspereza sin sentirla. No hay agua viva en el monte, pero la natural humedad es bastante a tener el suelo lleno de amenidad y frescura.

Quedó admirado del culto y veneración de la titular, sus numerosas lámparas, pero sobre manera de la escolanía de niños que cantaron algunos motetes con suavidad y destreza, decencia y acierto admirable, llegándolos a comparar con los mismos ángeles. A la imagen mariana románica le dedica estas frases:

> Fácilmente se enamora del retrato el corazón que ya lo está del original; apenas vio S. M. tan cerca la Sagrada Imagen de Nuestra Señora, cuando arrebatada con devoto alborozo y una alegría de rostro admirable y un regocijo interior y verdaderamente espiritual, dijo con afecto devoto: ¡Qué hermosísima es esta Imagen santísima! ¡Válgame Dios!; y después de haberla vuelto a mirar muchas veces, con grande dificultad y pena se apartó. Es esta santa Imagen de más de una vara de estatura, el rostro abultado y largo, agradablemente moreno; los ojos grandes e inclinados a severidad; tiene un Niño hermosísimo en los brazos, es notable su oculta virtud y no disimulada fuerza para rendir corazones.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados



Fig. 5. Don Juan de Palafox asistido por el Espíritu Santo. Grabado de Pascual Cucó, h. 1760-1770

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

A todo aquel conjunto de arte, espiritualidad e historia no puede menos sino exclamar:

> ¡Vida venturosa y desengaño noble de la vanidad del mundo, donde con religiosa quietud, negado a los afanes del siglo, se entrega el enamorado espíritu a la pureza de la contemplación! ¡Bienaventurado el que vive en su sepultura tan noble a luz tan clara, seguramente enterrado en la vida para hallarla más animoso en la muerte!

En Nápoles entre julio y diciembre de 1630

En el destino italiano de Génova la comitiva visitó, entre otros lugares, la catedral de San Juan Bautista, venerando sus preciadas reliquias, entre ellas los restos del titular y un plato de piedra que se tenía como utilizado por Cristo en la Última Cena, advirtiendo que aunque por mucho tiempo se tuvo por verdadero, más tarde habían ordenado los papas que se mostrase, pero que no se adorase. Con la circunstancia de aquella visita al duomo, advierte Palafox que los genoveses hicieron dos o tres arcos de moderado lucimiento y costa.

La gran estancia de la comitiva en Italia por diversas circunstancias tuvo lugar en Nápoles y para ella contamos con las jugosas páginas del Diario,[38] así como con otros documentos inéditos, en los que nos detendremos particularmente. La impresión que le produjo es la siguiente:

> Es ciudad Nápoles una de las mejores y mayores de Europa, cabeza de aquel reino, compuesto de tantas provincias fecundas, todas ricas y bien pobladas; tiene tres castillos... La fertilidad es grande y la abundancia y concurso de todas las naciones la acompañan hermosísima. Algunos edificios excelentes, monasterios y santuarios muy grandes, de singular devoción, suntuosidad, renta y número. Solo de la religión francisca hay treinta y seis conventos de religiosas y monjas y veinticuatro dominicos... Y porque la opulencia de este fertilísimo Reino es tan conocida al mundo...

Tantos meses de presencia en la capital de aquel virreinato, le proporcionaron el tiempo suficiente para variados asuntos. Nos detendremos en algunos, como la impresión que le produjo la muerte del arzobispo de Sevilla, al poco de recibir el capelo en el viaje, el retrato que Velázquez le hizo a la infanta doña María en la

---

[38] J. Palafox y Mendoza, *Diario del Viaje de la Reina de Hungría.* Publicado por Aldea Vaquero, *op. cit.* (nota 6), p. 467.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

ciudad, en una de las ceremonias de recepción de tan ilustre persona en los teatinos y de un proyecto de rehacer la historia a través de la recogida sistemática de todas las inscripciones funerarias que localizó en las iglesias de la ciudad, conservadas en un manuscrito del archivo particular del que llegaría a ser obispo-virrey.

Don Diego de Guzmán, arzobispo de Sevilla que acompañaba como cortesano en la Jornada, recibió el capelo cardenalicio, camino de Nápoles, enfermó y falleció antes de salir de Italia, en Ancona, según nos narra Palafox con estas palabras:

> Trajo el cardenal numerosísima familia de grande lucimiento y fuésela Dios quitando y desapareciendo tan aprisa que cuando él murió ya se le habían muerte treinta y tres criados. Así como salió de Madrid con la Reina tropezó el primer macho de la litera y cayó dando un golpe furioso con la cabeza en las vidrieras de la proa; llegó a Barcelona y le mataron dos lacayos; en Génova, estando comiendo, se le cayó un paje muerto de repente; en el discurso de aquella navegación hasta Nápoles le echaron cinco pajes a la mar muertos de dolencia, todos hijos de caballeros honrados; subiendo a San Martín de Nápoles se le despeñó un guarda-ropa; otro día amaneció su caballerizo muerto en la cama, el cual era primo suyo y caballero de hábito; recibió en Nápoles cartas de Sevilla en que decían haberse publicado en aquella ciudad que era muerto el arzobispo; al entrar en su oratorio se cayó un hierro que sustentaba una cortina con riesgo conocido de abrirle la cabeza; la mula en que había de salir acompañando a la reina la misma mañana cayó muerta rabiando. Anduvo buscando por sepulturas en Nápoles una efigie que le pareciese a propósito para hacer otra como ella y enviarla a su entierro en Ávila. En Ancona la tarde que salió la reina de su casa por haberse prendido fuego en ella, acompañándola el cardenal cerca de la silla, cayó en una profundidad que había, de donde le sacamos los que estábamos más cerca... murió con todos los sacramentos de la Iglesia. Era varón virtuoso y honesto, de religiosas y modestas costumbres.

Durante la estancia del cortejo en Nápoles, entre los meses de julio y diciembre de 1630, Palafox coincidió con Diego Velázquez que, en aquella ocasión, retrató a la futura reina de Hungría, a la que un embajador italiano había descrito, años atrás, como mujer con «rostro de ángel, piel muy blanca, cabellos rubios, más bien tirando al blanco que al oro..., la barbilla, un poco saliente».[39] El retrato fue realizado en Nápoles entre el 13 de agosto y el 18 de diciembre de 1630 «para traerlo a Su Majestad» y quedaría registrado en el inventario de bienes de Velázquez a su muerte.[40] En el *Diario* del viaje escrito por Palafox se refiere a la estancia regia en Nápoles entre los meses de julio y diciembre de aquel año y da cuenta de los recibimientos, besamanos y visitas, aunque no alude para nada al retrato, resulta obvio que un

[39] J. Deleito y Piñuela, *El rey se divierte*, Madrid, Alianza, 1988, p. 34.

[40] A. Domínguez Ortiz; A. E. Pérez Sánchez y J. Gallego, *Velázquez*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1990, p. 154.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

capellán y limosnero, como persona de toda confianza de doña María, debió estar muy al tanto de la realización del retrato y sus pormenores.

Entre las fiestas celebradas en los diferentes templos, en el de los teatinos se generó uno de aquellos problemas de precedencia y preferencia de protocolo entre las autoridades presentes que, por lo visto trascendió por la novedad a los grupos dirigentes. El problema surgió *a posteriori* de la ceremonia de entrada y visita de la reina en la iglesia, al haberlo hecho, como era usual en otros lugares, bajo palio a lo largo del recorrido de las naves hasta llegar a su sitial. Un informe de carácter jurídico y canónico posiblemente inspirado por el propio Palafox, no en vano iba en puesto de capellán y limosnero, aunque no sea de su letra, se conservó entre los fondos documentales de su archivo personal.[41] En el inicio del informe se hace alusión al asombro causado en importantes seglares por la solemne recepción, rebatiendo para empezar con lo ocurrido en 1506 con la entrada de Fernando el Católico y Germana de Foix y las disposiciones del Pontifical de Clemente VIII. Las citas a legislación son abundantes y las copias de algunos de sus párrafos en latín, también. Entre líneas se dan algunos detalles de la entrada de la infanta y reina de Hungría en los teatinos, como el detalle de haberse puesto de rodillas en la puerta del templo para recibir el agua bendita y besar la cruz de manos del cardenal, para ingresar bajo el palio hasta su lugar. Se agrega que la práctica era usual en muchas provincias y reinos, aportando otros ejemplos como los funerales de 1508 por doña Beatriz de Aragón, hija del rey de Nápoles, con muchísimos detalles, o la llegada en 1583 de Felipe II a Lisboa según testimonio de Vasconcello, o la recepción de la reina Margarita de Austria en 1598 en Ferrara. En este último caso fue el propio Papa el que envió a cuatro cardenales y se utilizó el palio en las naves del templo, hasta dejar a la soberana en su sitial. Estos últimos detalles se tomaron del testimonios de monseñor Álvaro de Toledo, capellán de la capilla real de Nápoles y de un monje de San Severino de la ciudad. Por último, se cita la estancia a fines del mes de julio de aquel año 1630 de la infanta de España y reina de Hungría en la ciudad de Génova y su visita al duomo siendo recibida por su arzobispo, recogiéndola

> bajo el baldaquino y precediendo el clero fue acompañada con el baldaquino hasta el Altar Mayor donde se le había preparado el estrado y desde allí bajo el mismo baldaquino fue a visitar la Capilla de las sagradas cenizas del Precursor de Jesucristo, hecho del que pueden ser testigos aquellos de la corte de la mencionada Reina, pero entre aquellos han testificado el señor Conde de Barajas y el Padre Quiroga, capuchino, aquel mayordomo y este confesor de su Majestad y también el Padre D. Marco Antonio Senseverino, genovés que entonces se hallaba en Génova y ahora está en Nápoles. Podría añadir otros ejemplos

[41] AI, Palafox, leg. 89.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

modernos y vistos en Italia también de duques y Príncipes pero aquí lo dejo, pudiendo cada uno saberlo de los relatos de otros.

También se citan importantes disposiciones del Ceremonial Romano, explicando ejemplos, así como la voluntad de los reyes y príncipes en cada momento y las distintas pompas festivas, según las circunstancias. Asimismo, se agrega la costumbre española y especialmente de Madrid, en que «las primeras salidas del rey y la reina a las iglesias, a las cuales van por primera vez, se hacen con solemnidad y en cada una de ellas son encontrados por el clero y recibidos bajo el baldaquino y conducidos con baldaquino dentro de la iglesia. Estas únicas razones, aun cuando las otras faltaran, deberían bastar para satisfacer a aquellos que se han sorprendido y quizás también dolido de que la dicha Serenísima Reina haya sido recibida por los Padres Teatinos de tal solemne modo». Por último, se aduce la contaminación del lujo secular y la costumbre de muchos parroquianos cubiertos por el mismo palio del Santísimo Sacramento en la ceremonia de bendición de bodas, para concluir con las siguientes preguntas: «¿por qué no se puede utilizar el mismo baldaquino cuando con ceremonial eclesiástico y ordenado por Pontificales y rituales se recibe en la iglesia a una reina y tal reina próxima a ser emperatriz?, ¿El arzobispo de Genova se hizo quizás distinto baldaquino cuando recibió a esta misma Reina?».

Además de lo que informa el *Diario* y de la visita a los teatinos, conocemos algunos detalles de otras visitas. Una certificación rubricada por el propio Palafox nos da cuenta de lo acontecido en el convento del Carmen de Nápoles el 15 de octubre de 1630, cuando el platero Francisco Galerii cortó un trocito de la parte inferior del lignum crucis en forma de cruz que tenían los Carmelitas y preparó con esa madera una crucecita pequeña con su respectivo relicario destinado a la reina. Todo se hizo en presencia de Palafox que aprovechó un trocito que sobró para hacerse otro relicario en forma de Cruz de Caravaca. El destino de la pequeña cruz de la infanta, o mas bien de otra con el mismo contenido del madero de la cruz de Cristo, fue a parar a su prometido el rey de Hungría, al poco de que ambos se conociesen y ella le enviase una carta y dentro «una cruz pequeña de diamantes con un pedazo de Lignum Crucis, parte del que le dieron los carmelitas calzados en la ciudad de Nápoles. Esta era la cruz que compraron en aquella ciudad para darla al cardenal de Sevilla: valdría dos mil ducados».[42]

Respecto al inédito palafoxiano en el que recogió los epitafios de todas las grandes sepulturas de las iglesias de Nápoles, se trata de un manuscrito con letra propia de su autor, que quizá surgió con motivo del acompañamiento que hizo al arzobispo

[42] Palafox y Mendoza, *op. cit.* (nota 5), p. 116.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

de Sevilla, don Diego de Guzmán, al que nos hemos referido, por todos aquellos templos buscando «una efigie que le pareciese a propósito para hacer otra como ella y enviarla a su entierro a Ávila». En sendos prólogos al conde-duque se refiere al imperio de la muerte, siguiendo su famoso dictamen: «Ayer pisándolo todo, hoy pisado de todos, siendo pasto de los gusanos. ¿Dónde está la honra, la autoridad y la riqueza de aquéllos a los que adoraba el mundo? Acabó con el poder el poder de las coronas imperiales, las reales, las tiaras; todo lo que es menos que esto, rodando va por el mundo con el curso de los días y las horas y momentos, y todo acaba en la sepultura».[43] Las dedicatorias a su protector, el conde-duque, no nos han de extrañar ya que gran parte de la documentación generada en el viaje tenía siempre el mismo destinatario. Así reza la primera de las dedicatorias:

> Jesús María José. Al excelentísimo señor don Gaspar de Guzmán. Deseando yo, en esta jornada, ofrecer a vuestra excelencia algún fruto de mi obligación digno de su grande entendimiento y virtud, y que ni desechase su entereza por rico, ni lo desestimase su grandeza por pobre, no hallé otra cosa que presentarle de toda tierra que he corrido, sino los epitafios que aún poco de tierra están esculpidos en diferentes sepulturas, pareciéndome que ni un sacerdote puede ofrecer otro que desengaños, ni quien pisa con acierto los más altos alcázares de la vida, debe dejar de estimar las memorias más ilustres de la muerte. He visto las mejores naciones de Europa, con que se asegura que son las más generosas y notables del mundo, puesta esta parte del hace tanta ventaja a las tres. Pero, ni la grandeza de os edificios, ni la opulencia de las ciudades, ni la dilatación de las regiones, ni la potencia de los príncipes, diferencias de trajes, de costumbres, de lenguas, ni la multitud infinita de pueblos llegará a ser tan sustancial como lo que ofrezco a vuestra excelencia, porque todo aquello engaña y esto solo sirve de desengañar. Que es el premio mayor de la fortuna más alta en esta vida un epitafio a la muerte. Del mandar las gentes, del ser adorado de las naciones, del conquistar las monarquías, de el estremecer el mundo, no queda sino cuatro letras mas o menos eruditas en la losa donde yace sepultado un poco de polvo. La fama de que con tanta ansia se quiere coronar la vanidad, toda se abrevia en una inscripción mas o menos elegante, que ni con estar tan cerca del ensalzado la oye, ni consigue lágrimas del caminante como pretende, ni lástimas del peregrino, desengaños de que todo es vanidad mereciera conseguir. Tengo por útil el mirar, aunque sea desde fuera la habitación de los muertos y andar entre monumentos por seguro, que pierde el miedo y salva el peligro en la muerte el que la trata con cuidado y con respeto en la vida. Reparan los ingenios de mayor doctrina de aquel endemoniado del evangelio el cual andaba siempre por monumentos, que así como vio a Cristo, le adoró, y advierten que aun el endemoniado más violento hace algunos reconocimientos de virtud si anda entre las sepulturas. De Italia, Alemania, Flandes, Inglaterra, Francia a que habiendo querido presentar una fruta a vuestra excelencia que fuese común a todas estas naciones, no he

[43] F. Lorente, *Hechos y dichos del B. Juan de Palafox*, ed. de I. Moriones, Roma, Postulación General OCD, 2000, p. 69, núm. 9

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

hallado sino esta que es la muerte en todas igual remedio a los males, último fenecimiento de los vienes, alivio de los que penan, castigo de los que gozan, la que desaparece las naciones y acaba las gentes. Vuestra excelencia, señor, lea estas inscripciones el rato que le diere de divertimiento la ocupación en que vive, mirando lo que contienen y pase de la tierra con la consideración a la tierra que encierran que suele ser el paso más seguro para pisarla mejor. Tenga por bien de lograr más el desengaño que el estilo, reconociendo las frías cenizas y deshechos polvos de tantos varones esclarecidos, no tanto la frase de los eruditos que los alabaron, que ni estos dieron a aquellos mayor gloria con lo que escribieron, ni excusaron el mismo fin por lo que lloraron. No sigo orden alguna al escribirlos, mas de la que hice en mirarlos, que siendo discurso de la muerte. Hasta esto es bien que se vea su igualdad, ofreciendo también al lado del príncipe al plebeyo como los acaba ella. Tampoco puse mucho cuidado en buscar inscripciones muy antiguas, trasladadas de fragmentos mal defendidos del tiempo, porque siendo tan frescas las memorias y más de trescientos los ejemplos, obrarán mejor en los que viven. Pues con vivir en cada uno de nosotros una muerte hasta que nos acaba parece que solo se morían los antiguos. Ni repare mucho en que solo sean nobles porque dan el escarmiento para todos, que por muchos desengaños que se nos propongan, nunca creemos que se nos acerca el fin. Con todo eso he procurado que sea memorable cualquiera inscripción o personas de las que aquí refiero porque el cebo de la curiosidad o de la admiración, entretenga a los que lo leyeren y no quede desamparado el provecho desta consideración del horror de la materia. No he puesto exactísimo cuidado en averiguar quien son las personas que pudiera haber duda en las inscripciones, ni en referir sus hazañas porque no es mi fin tanto alabar a los pasados, cuanto dar aviso a los presentes, que ni a los muertos resulta gloria en lo temporal de sobradas alabanzas ni a los vivos provecho. Y así como no importa en la muerte para evitar su golpe el haber sido rey o plebeyo, tampoco hago mucho caso de que sea este o aquel de quien habla el epitafio, como se haya muerto. Pero de lo poco que he leído en la historia, advierto lo que se me ofrece en las inscripciones más ilustres, dejándome al que quisiere con más especulación desenterrar estos huesos y desmenuzar este polvo, que no es mi intento mostrar la erudición y no tengo sino los escarmientos que he visto. Vuestra excelencia reciba en este reconocimiento el deseo de servirle y el cuidado de lo que más le importa, porque entre tantos y tan grandes empleos de la vida, bien es que maneje también algunas cuentas, despachos y memoriales de la muerte. Dios guarde a vuestra excelencia como se lo suplico y le tenga siempre en su gracia.[44]

La llegada a la corte de Viena y el regreso

Cuando se cumplía un año del inicio del periplo, el día primero de enero de 1631, llegaron al santuario de Loreto, al que califica como el mayor que tiene el mundo. Al respecto, hay que recordar que a partir del siglo XVI, la Santa Casa de Loreto que

[44] AI, Palafox, leg. 73.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

se encuentra en la región italiana de la Marca de Ancona, fue un concurrido centro de peregrinación y un lugar de oración de famosos santos como San Francisco Javier, San Francisco de Borja, San Carlos Borromeo, San Luis Gonzaga, y muchos otros más, que dieron propaganda a un santuario mariano muy amado en el occidente.

En las galeras de Venecia llegaron a Trieste, donde se produjo la entrega de la infanta, con la presencia del archiduque Leopoldo V de Austria, hermano del emperador Fernando II. En el archivo particular de Palafox se conservó un informe quizás de su mano en el que se especifican numerosos pormenores acerca del acto de entrega, que estaba repleto de simbolismo y comienza así:

> La forma que se puede tener para pasar el señor duque de Alba a Trieste a entregar a la reina al señor archiduque sin que en cosa quede perjudicado el servicio del rey es la siguiente: Dividir las entregas del pasaje, haciendo que la entrega sea por cuenta del señor duque de Alba y el pasaje y embarcación por la del emperador o su embajador, en esta forma: Para el día que se señalare, escriba el embajador al general Pisan que lo que es de la armada veneciana, que en conformidad de las órdenes que tiene del emperador, su señor de usar de las galeras de la majestad cesárea han prestado, le da aviso que ha señalado por día preciso para la embarcación el de 26 de enero y que lo tenga así entendido y prevenida la armada.[45]

El séquito español continuó su camino y Palafox continuó a caballo, las damas en trineo y litera, atravesando los Alpes camino de Austria. A partir de aquí las descripciones se hacen más parcas y las informaciones de tipo más confidencial se encuentran en el documento más secreto al que antes aludimos.

Las descripciones personales que hace, particularmente en el informe secreto de todos los personajes importantes de la corte de Viena son un ejemplo más de su agudeza mental y capacidad de observación, razones por las que algunos testigos del Proceso de Beatificación en Puebla, unas décadas más tarde le atribuían el don de *penetratio cordis.*[46] Una comparación entre las descripciones de los textos del *Diario* y del informe confidencial nos dan prueba de todo ellos. Nos detendremos solo en algunos casos, a modo de ejemplo. Al rey de Hungría lo define en el *Diario* como «señor de poco más de veinticinco años, la estatura grande, cenceña, los ojos negros, cara austriaca, el color algo moreno, vestido a la española, muy gentil talle de a acaballo»[47] y en el papel reservado como: «bien educado y ejercitado en materias grandes tiene tibieza que parece prudencia, poca mano en el gobierno, ríndese a la emperatriz, deja

---

[45] AI, Palafox, leg. 86, núm. 121.

[46] R. Fernández Gracia, *Iconografía de don Juan de Palafox. Imágenes para un hombre de Estado y de Iglesia*, Pamplona, Gobierno de Navarra, Departamento de Presidencia, Justicia e Interior, 2002, p. 61.

[47] Palafox y Mendoza, *op. cit.* (nota 5), p. 92.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

de hacer grandes cosas por ser el natural remiso. En lo demás buenas partes, lindo hombre de a caballo de correr sortija, la cabeza, y otros ejercicios de galán. Es más severo que su padre pero no tan liberal ni con mucho».[48] Al emperador se refiere en el *Diario* así: «príncipe benignísimo, raro celo de la fe, devoción, fervor de espíritu y piedad. Increíble la llaneza de tal señor, devoto y santo. Sobre alemán, de estatura mas que mediana, el rostro anque austriaco muy abultado [...] aficionadísimo a la línea de Espala, a quien miraba como a su cabeza» y en el informe como: «príncipe devoto y santo, de estatura más que mediana, de rostro austriaco y ojos grandes y zarcos, aficionadísimo a la línea de España»[49]. En el informe las palabras dedicadas a él son: «El emperador, buen señor, gran cristiano, liberal, que ataca pródigo, jesuita, celoso de la religión, cazador, rendido a la emperatriz, queriendo bien a sus hijos y a la línea de España como a ellos, crédulo y fácil, alegre, al príncipe de Kemberg cree más que a todos en las materias de Estado. Este nos defiende de la emperatriz».[50]

Por su perspicacia añadimos las descripciones del informe de la emperatriz, a la que describe como de «cara vulgar, el arte grande, el desembarazo y entremetimiento mayor, audacia no pequeña, contramínalo todo, entiéndese con el confesor y con el Traunsmestorf y, algunas veces, con Mecas o otros consejeros de estado, los cuales dan al traste con el emperador»[51] y al confesor de la misma el jesuita Guillelmo Lamormaini, al que tacha de «terrible vasallo del rey en Flandes, pero como si fuese de Holanda en lo que nos toca. Es violento, amigo de sí mismo, que suceda lo que quiere. Entiéndesce con Baviera, con el papa, con los enemigos de España, por la confesión y fuera della hace, intenta, maquina y ejecuta cosas terribles. Bien se pudiera hacer con él general que lo desvían o lo enmenderá o enmendarlo. A este y Transmerstoph se podían desviar. Entiendo que se haría grande servicio al Rey y a Dios».[52]

El regreso a tierras peninsulares apenas cuenta con datos de interés para nuestro objetivo. En Alemania recogió un Crucifijo mutilado que le acompañaría hasta el fin de sus días y en Flandes le obsequiaron con una pequeña figura de un Niño Jesús, del que no se desprendería hasta su muerte. Ambas imágenes fueron testigos de numerosas experiencias de todo tipo vividas en la corte madrileña, Nueva España y Osma.[53]

---

[48] Usunáriz Garayoa, *op. cit.* (nota 8), p. 322.
[49] Palafox y Mendoza, *op. cit.* (nota 5), p. 94.
[50] Usunáriz Garayoa, *op. cit.* (nota 8), p. 321.
[51] *Ibidem*, pp. 321-322.
[52] *Ibidem*, p. 325.
[53] Fernández Gracia, *op. cit.* (nota 28), pp. 269-288 y *op. cit.* (nota 24), pp. 401-420.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

Para el viaje de regreso no solo contó con las cartas de presentación de Olivares y Felipe IV, sino de los reyes de Hungría. Algunas de ellas se han conservado, unas en originales, otras en copias de la época.[54] En una de Felipe IV al rey de Hungría datada en Madrid el 21 de marzo de 1630, se refiere a Palafox como caballero «de calidad y partes», por lo que le agradecerá que le honre y favorezca como lo merece. A la infanta Isabel Clara Eugenia, de la misma fecha que la anterior, en el mismo sentido le informa que pasará por Flandes, suplicándole que por ser «de cualidad y buenas partes [...] le honre como merece, que será para mi de particuar estimación». También conocemos otras en relación con el viaje. Una de la reina doña María datada en Viena el 6 de agosto de 1631 y dirigida al propio Palafox en respuesta de otra de este de 2 de mayo, en que se muestra agradecida por el trato dado al marqués de Ariza en su paso por tierras flamencas.

Desde tierras alemanas partió a fines de abril de 1631 hacia Flandes, en donde visitó a la infanta Isabel Clara Eugenia, permaneciendo allí hasta mediados de junio, en que emprendió viaje por Cambray a París, a donde llegó el día del Corpus, entregando las cartas que traía para la reina. Desde allí por Orleans, Burdeos, Bayona, Urdax y Pamplona llegó a Ariza en compañía de su hermano el marqués que había ido en la jornada como bracero de la reina, y se dispusieron para ir a Madrid a dar cuenta del viaje al rey y al valido.

[54] AI, Palafox, leg. 89.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

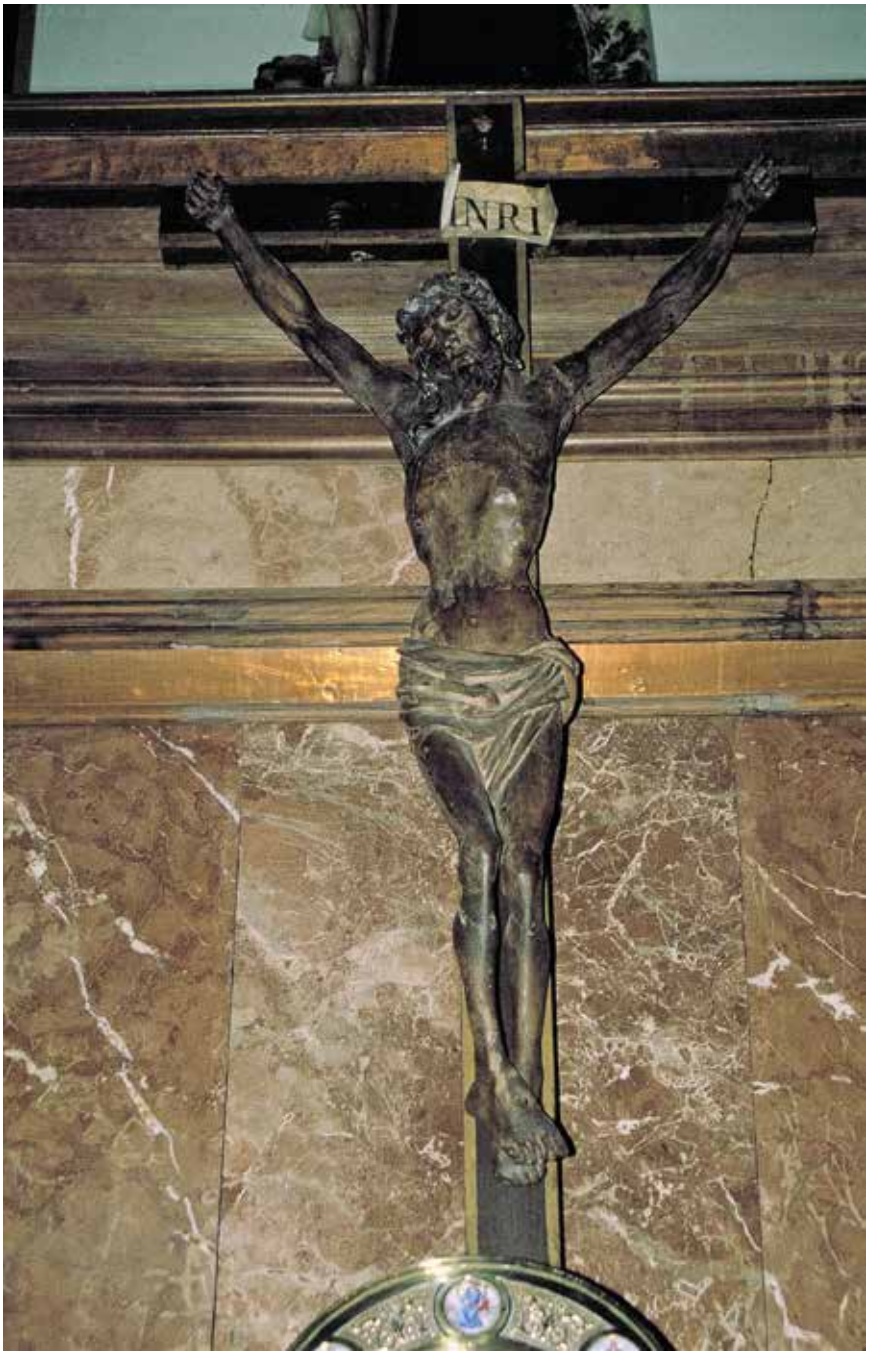


Fig. 6. Cristo de Preten que recogió mutilado en el Palatinado don Juan de Palafox el 29 de abril de 1631. Escultura gótica del siglo xv. Carmelitas Descalzos de Toledo

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

VISIONES DEL PODER EN UN AMBIENTE PASTORIL
La residencia estival de la Favorita como lugar festivo de los Habsburgo*

Andrea Sommer-Mathis
Österreichische Akademie der Wissenschaften

Cuando se habla de «visiones de un imperio en fiesta» con respecto a la corte de los Habsburgo austríacos, se piensa casi automáticamente en las grandiosas fiestas con motivo de la boda del emperador Leopoldo I con la infanta Margarita Teresa, hija del rey Felipe III y de la archiduquesa Mariana, de su parte hermana del emperador. El matrimonio debería tener una enorme importancia político-dinástica para las dos líneas de los Austrias y, por consiguiente, fue celebrado con grandísima pompa. Las fiestas fueron documentadas en una serie de publicaciones e imágenes que —en una campaña publicitaria sin precedentes de parte de la corte imperial— se enviaron a todas las otras cortes europeas para demostrar las propias habilidades de representación y poder.[1]

---

* El presente ensayo es la versión revisada en castellano de un artículo que se publicará en ingles bajo el título «*La Favorita festeggiante* - The Imperial Summer Residence of the Habsburgs as Festive Venue», en R. Mulryne y K. De Jonge (dir.), *Architectures of Festival: Fashioning and Re-fashioning Urban and Courtly Space in Early Modern Europe*, Abingdon y Nueva York, Ashgate, 2016.

[1] Acerca de las fiestas con motivo de ese matrimonio véanse entre otros C. Ham, *Die Verkauften Bräute. Studien zu den Hochzeiten zwischen österreichischen und spanischen Habsburgern im 17. Jahrhundert*, tesis doctoral, Universidad de Viena, 1995, pp. 279-442; H. Seifert, «Die Festlichkeiten zur ersten Hochzeit Kaiser Leopolds I.», *Österreichische Musikzeitschrift*, 29 (1974), pp. 6-16; H. Seifert, *Der Sig=prangende Hochzeit=Gott: Hochzeitsfeste am Wiener Kaiserhof 1622-1699* (dramma per musica, 2), Viena, Musikwissenschaftlicher Verlag, 1988, pp. 23-40; J. Schumann, «Die Hochzeit mit Margaretha Theresia 1666/67 als multimediales Ereignis», en *Die andere Sonne. Kaiserbild und Medienstrategien im Zeitalter Leopolds I.* (Institut für Europäische Kulturgeschichte der Universität Augsburg. Colloquia Augustana, 17), Berlín, Akademie Verlag, 2003, pp. 243-254; A. Sommer-Mathis, «Feste am Wiener Hof unter der Regierung von Kaiser Leopold I. und seiner ersten Frau Margarita Teresa (1666-1673)», en F. Checa Cremades (dir.), *Arte Barroco e ideal clásico. Aspectos del arte cortesano de la segunda mitad del siglo xvii* (Ciclo de conferencias, Roma, mayo - junio de

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

Entre las fiestas nupciales sobresalen tres eventos: unos fuegos artificiales inmediatamente después de la entrada de la infanta en Viena en diciembre de 1666, un ballet ecuestre en el patio del palacio imperial en febrero de 1667 y un drama musical de cinco actos y no menos de 23 decorados (*Il pomo d'oro*) que fue representado en dos días en un nuevo edificio teatral construido especialmente para la ocasión. Sin embargo, ese teatro, llamado *Teatro sulla Cortina,* se utilizó solo en muy raras ocasiones durante los 15 años de su existencia. Sabemos con certeza de solo cuatro producciones operísticas entre la inauguración del edificio en 1668 y su demolición en 1683.[2]

Ya que solo unas cuantas imágenes de las fiestas vienesas han sobrevivido, el grabado del *Teatro sulla Cortina* se ha reproducido con tanta frecuencia que se podría pensar que este teatro fuera el único o por lo menos el más importante en Viena durante el siglo XVII. Sin embargo, tenemos que tener en cuenta que la mayor parte de las funciones festivas en la corte habsbúrgica no tuvo lugar en un edificio independiente —como el *Teatro sulla Cortina*—, sino en una de las salas y apartamentos o también en los patios y jardines de las residencias imperiales dentro y fuera de Viena.[3]

2003), Madrid, SEACEX, 2004, pp. 231-256; H. Seifert, «Die Feste zu den drei Hochzeiten Kaiser Leopolds I.», *Morgen-Glantz. Zeitschrift der Christian Knorr von Rosenroth-Gesellschaft*, 17 (2007), pp. 165-186; A. Sommer-Mathis, «Höfische Repräsentation in Theater und Fest der Frühen Neuzeit», en G. Gruber y M. Mokre (dir.), *Repräsentation/en*, Viena, Verlag der ÖAW, 2016, pp. 131-149.

[2] Acerca del *Teatro sulla Cortina* véanse P. Fleischacker, *Rekonstruktionsversuch des Opernhauses und des Bühnenapparates in dem Theater des Ludovico Ottavio Burnacini* , tesis doctoral, Universidad de Viena, 1962; H. Seifert, *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert* (Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, 25), Tutzing, Hans Schneider, 1985, pp. 400-405; F. Hadamowsky, *Wien. Theatergeschichte. Von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkriegs* (Geschichte der Stadt Wien, 3), Viena y Múnich, Jugend & Volk, 1988 (2ª ed. 1994), pp. 142-143; A. Sommer-Mathis, «Fest und Festung. Die Wiener Burgbefestigung als Bauplatz von Tanzsälen und Opernhäusern im 16. und 17. Jahrhundert», *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 64 (2010), pp. 89-92; A. Sommer-Mathis, «Das Theater auf der Kurtine», en H. Karner (dir.), *Die Wiener Hofburg 1521-1705. Baugeschichte, Funktion und Etablierung als Kaiserresidenz* (Denkschriften der phil.-hist. Kl. 444; Veröffentlichungen zur Kunstgeschichte 13; Veröffentlichungen zur Bau- und Funktionsgeschichte der Wiener Hofburg 2), Viena, Verlag der ÖAW, 2014, pp. 422-427.

[3] Más información sobre los lugares festivos y teatrales en la corte imperial de Viena en los siglos XVI-XVIII se encuentra en: Seifert, *op. cit.* (nota 2), pp. 387-427; A. Sommer-Mathis, «Luoghi teatrali alla corte imperiale di Vienna nel Seicento. Dalla sala all'edificio teatrale», en L. Sannita Nowé, F. Cotticelli y R. Puggioni (dir.), *Sentir e meditar. Omaggio a Elena Sala Di Felice* (AIO, 108), Roma, Aracne, 2005, pp. 75-84 [versión francesa: «Lieux de representation théâtrale à la cour impériale de Vienne au XVII^{e} siècle: de la salle à l'édifice», en Ch. Mazouer (dir.), *Les Lieux du spectacle dans l'Europe du XVII^{e} siècle* (Actes du colloque du Centre de recherches sur le XVII^{e} siècle européen, Université Michel de Montaigne-Bordeaux III, 11-13 mars 2004) (Biblio 17, 165), Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2006, pp. 355-75]; S. Rode-Breymann, «Raum - eine Kategorie musikalischer Gattungshistoriographie?», en Ch. Siegert, K. Hottmann, S. Meine, M. Loeser y A. Fischer (dir.), *Gattungsgeschichte als Kulturgeschichte. Festschrift Arnfried Edler* (Ligaturen, 3), Hildesheim, Zurich y Nueva York, Georg

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

La adaptación escénica de estos diferentes espacios interiores y exteriores podía variar entre la construcción de sencillas plataformas y verdaderos palcos escénicos con una elaborada maquinaria.

Uno de los lugares festivos más importantes, pero menos conocidos en la corte vienesa durante el siglo XVII y la primera mitad del XVIII fue la residencia estival de los Habsburgo, la villa de la Favorita.

Historia de la construcción de la Favorita

Su historia se remonta al siglo XIV: Antiguos registros catastrales se refieren a una granja de productos lácteos situada fuera de las murallas de la ciudad de Viena, en medio de prados, campos y viñedos. Hoy en día la antigua zona suburbana es parte de Viena y cubre el cuarto distrito llamado *Wieden*; el edificio que se encuentra en el lugar de la antigua granja es el *Theresianum* que alberga un famoso liceo privado y la academia diplomática.[4]

A partir de mediados del siglo XVI la propiedad cambió de manos con frecuencia, y la granja original se metamorfoseó en un castillo poderoso. En 1614 el emperador Matías adquirió la propiedad para su esposa Ana de Tirol con la intención de establecer una *villa suburbana* o *villeggiatura* como residencia de verano de la familia imperial. Desafortunadamente, no hay ninguna información sobre el arquitecto

---

Olms Verlag, 2008, pp. 189-204; S. Rode-Breymann, *Musiktheater eines Kaiserpaars. Wien 1677 bis 1705,* Hildesheim, Zurich y Nueva York, Georg Olms Verlag, 2010, pp. 368-407; A. Sommer-Mathis, «Musik, Theater und Tanz: Die Wiener Hofburg als Schauplatz von szenischen Aufführungen» y «Residenz und öffentlicher Raum. Höfisches Fest in Wien im Wandel vom 16. zum 17. Jahrhundert» en Karner (dir.), *op. cit.* (nota 2), pp. 470-508.

[4] Acerca de la historia de la Favorita véanse J. Schwarz, *Die kaiserliche Sommerresidenz Favorita auf der Wieden in Wien, 1615-1746*, Viena y Praga, Tempsky, 1898; E. Schlöss, *Das Theresianum. Ein Beitrag zur Bezirksgeschichte der Wieden* (Forschungen und Beiträge zur Wiener Stadtgeschichte, 5), Viena, Verein für Geschichte der Stadt Wien, 1979; G. Hajós, «Theresianische Akademie», en Österreichische Kunsttopographie, vol. XLIV: *Die Kunstdenkmäler Wiens. Die Profanbauten des III., IV. und V. Bezirks*, Viena, Verlag Anton Schroll & Co., 1980, pp. 235-244; K. Krejci, «Angerfelderhof - Schaumburgerhof - Favorita. Ein Beitrag zur Geschichte des Theresianums und des Schaumburgergrundes», *Wiener Geschichtsblätter*, 2 (1981), pp. 87-94; E. Schlöss, «Die Favorita auf der Wieden um 1700», *Wiener Geschichtsblätter*, 46 (1991), pp. 162-170; Ch. Benedik, «Zeremonielle Abläufe in habsburgischen Residenzen um 1700. Die Wiener Hofburg und die Favorita auf der Wieden», *Wiener Geschichtsblätter*, 46 (1991), pp. 171-178; E. Guglia, *Das Theresianum in Wien. Vergangenheit und Gegenwart*, Viena, Colonia y Weimar, Böhlau Verlag, 1996; E. Schlöss, *Baugeschichte des Theresianums* (Bibliotheca Theresiana, 1), Viena, Colonia y Weimar, Böhlau Verlag, 1998; O. G. Schindler, «Von Favorita zu favoriten. Ein Lustschloss in Mantua als Namenspatron eines Wiener Arbeiterbezirks», *Sonderbeilage zur Wiener Zeitung*, 24 y 25 de septiembre de 1999.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

responsable de la construcción, o más bien de la reconstrucción del palacio encima de las bases existentes de la antigua granja, pero es muy probable que se tratara de un arquitecto italiano.[5]

La primera fase de la construcción bajo el emperador Matías y su esposa Ana parece haber avanzado bastante lentamente y, debido a la muerte prematura de los dos monarcas en 1618 y 1619, los trabajos se detuvieron temporalmente. Continuaron rápidamente bajo el gobierno del emperador Fernando II, sobre todo después de su segundo matrimonio con Eleonora Gonzaga en 1622.[6]

Esta princesa se convirtió en la nueva propietaria de la finca y, en una carta de agosto de 1622, Eleonora orgullosamente informó a su hermano, el duque Fernando de Mantua, sobre su nueva propiedad en un lugar muy hermoso fuera de Viena.[7] La princesa describió su villa como «sobrina» (en italiano, *nipote*) de la residencia estival de su hermano en las afueras de Mantua que en ese momento estaba todavía en construcción (1615-1624). El arquitecto lombardo Nicolò Sebregondi había planeado este palacio no solo como *villeggiatura*, sino como segunda residencia de los duques de Gonzaga. La villa la Favorita de Mantua fue un amplio complejo de edificios con una escalera exterior de dos brazos que llevó a los jardines con sus estanques, fuentes, flores ornamentales y colinas artificiales.[8]

En su viaje de boda a Viena Eleonora había hecho una última parada en la Favorita de Mantua antes de abandonar su patria para siempre y debe haber quedado muy impresionada por la villa, porque pidió a su hermano que le enviara los diseños del palacio, a fin de que pudiera construir su propia residencia de acuerdo con el patrón de Mantua; por lo tanto, la Favorita imperial debería desarrollarse de una

---

[5] Véanse Schlöss, *op. cit.* (nota 4, 1979), p. 11; Schlöss, *op. cit.* (nota 4, 1998), p. 31.

[6] Véanse G. Bertazzolo, *Breve Relatione dello Sposalitio Fatto della Serenissima Principessa Eleonora Gonzaga con la Sacra Cesarea Maestà di Ferdinando II Imperatore* [...], Mantua, 1622; *Relation, Vnd warhafftige Erzehlung / Wie Jhr Röm. Kay. Mtt. Von Wienn verreist / auch glückliche Fort- vnnd Ankunfft auff Jnßspruck / sonderlich aber wie die newe Khayserin ist empfangen worden / vnnd was sich weitter hat zugetragen*, S.l., s.a. [1622]; H. Seifert, *Der Sig-prangende Hochzeits-Gott. Hochzeitsfeste am Wiener Hof der Habsburger und ihre Allegorik 1622-1699* (dramma per musica, 2), Viena, Musikwissenschaftlicher Verlag, 1988, pp. 9-12.

[7] Archivio di Stato di Mantova (ASMn), Archivio Gonzaga (AG), E.II.2, busta (b.) 434, carta de la emperatriz Eleonora al duque Ferdinando de Gonzaga del 20 de agosto de 1622.

[8] Véanse D. Nicolini, «Una piccola Versailles gonzaghesca - La Favorita», en *Corti e dimore del Contado Mantovano,* Florencia, 1969; P. Asken, «Ferdinando Gonzaga's Patronage of the Pictorial Arts: The Villa Favorita», *The Art Bulletin*, 60 (1978), pp. 274-295; P. Fidler, «Loggia mit Aussicht - Prologemena zu einer Typologie», *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 40 (1987), pp. 84-89.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

«sobrina» en una «hija» del modelo «maternal».[9] El mismo nombramiento de la villa vienesa como Favorita se puede interpretar como un acto consciente de Eleonora, significativo por su importante papel de agente en el proceso de transferencia cultural de Italia —y específicamente de la corte de Mantua— a Viena, un proceso que se manifestó no solo en el campo de la arquitectura, sino también en el teatro, la música y la fiesta.[10]

Las primeras funciones teatrales en la Favorita

En su nueva residencia de la villa de la Favorita, ya en el mismo verano de 1622, Eleonora organizó un pequeño drama musical con un ballet (*una piccola invenzione in musica con un balletto*)[11], en el cual ella misma actuó junto a sus damas de honor.[12] La princesa no solo fue la coreógrafa de este ballet, sino también la maestra de sus damas de honor, especialmente de las austriacas que aún no estaban familiarizadas

---

[9] Véase Schindler, *op. cit*. (nota 4).

[10] Acerca de los principios de la ópera y del ballet en la corte imperial véanse Seifert, *op. cit.* (nota 2), pp. 26-27; H. Seifert, «Frühes italienisches Musikdrama nördlich der Alpen: Salzburg, Prag, Wien, Regensburg und Innsbruck», en M. Engelhardt (dir.), *in Teutschland noch gantz ohnbekandt. Monteverdi-Rezeption und frühes Musiktheater im deutschsprachigen Raum* (Perspektiven der Opernforschung, 3), Fráncfort del Meno y Viena, Peter Lang, 1996, pp. 29-44; H. Seifert, «Rapporti musicali tra i Gonzaga e le corti asburgiche», en U. Artioli y C. Grazioli (dir.), *I Gonzaga e l'Impero. Itinerari dello spettacolo. Con una selezione di materiali dall'Archivio informatico Herla (1560-1630)* (Storia dello spettacolo. Fonti, 4), Florencia, Le Lettere, 2005, pp. 219-229; O. G. Schindler, «Von Mantua nach Ödenburg. Die ungarische Krönung Eleonoras I. Gonzaga (1622) und die erste Oper am Kaiserhof. Ein unbekannter Bericht aus der Széchényi-Nationalbibliothek», *Biblos*, 46, 2 (1997), pp. 243-293; O. G. Schindler, «*Mio compadre Imperatore*. Comici dell'arte an den Höfen der Habsburger», *Maske und Kothurn*, 38, 2-4 (1997), pp. 46-49, 130-132 (notas 111-115); O. G. Schindler, «L'incoronazione ungherese di Eleonora I Gonzaga (1622) e gli inizi del teatro musicale alla corte degli Asburgo», *Quaderni di Palazzo Te*, 5 (1999), pp. 70-93; O. G. Schindler, «*Sonst ist es lustig alhie*. Italienisches Theater am Habsburgerhof zwischen Weißem Berg und Sacco di Mantova», en Andreas Weigl (dir.), *Wien im Dreißigjährigen Krieg. Bevölkerung - Gesellschaft - Kultur - Konfession* (Kulturstudien, 32), Viena, Colonia y Weimar, Böhlau Verlag, 2001, pp: 565-654; O. G. Schindler, «Viaggi teatrali tra l'Inquisizione e il Sacco. Comici dell'Arte di Mantova alle corti degli Asburgo d'Austria», en Artioli y Grazioli, *op. cit.,* pp. 107-160.

[11] ASMn, AG, E.II.2, busta 434, carta de la emperatriz Eleonora al duque Ferdinando de Gonzaga del 20 de agosto de 1622; véase Seifert, *op. cit.* (nota 2), p. 589.

[12] Una descripción de esa representación se encuentra también en una carta de Federico Gonzaga a Ercole Marliani del 24 de agosto de 1622 en ASMn, AG, b. 493, f. II, c. 316; véase E. Venturini, *Le collezioni Gonzaga. Il carteggio tra la Corte Cesarea e Mantova (1559-1636). Fonti, repertori e studi per la storia di Mantova* (Collana del Centro Internazionale d'Arte e di Cultura di Palazzo Te), Milán, Silvana, 2002, pp. 671-672.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

con el nuevo género.[13] Desde 1622 en adelante, Eleonora organizó regularmente espectáculos de danza y otros eventos músico-teatrales, que pronto se convirtieron en una parte integral de la vida cultural en la corte imperial.

Estas primeras representaciones estaban concebidas por unos miembros de la corte para un círculo íntimo de espectadores también de origen cortesano, y aún no tenían mucho que ver con «visiones de un imperio en fiesta». El escenario constaba todavía de un simple andamio con una sola decoración y tal vez de algunas tramoyas como vehículos para la entrada de las figuras alegóricas. Aunque los Habsburgo ya estaban familiarizados con algunos de los inventos más sofisticados de la escenografía italiana, se necesitarían unos años más antes de que se utilizaran habitualmente las nuevas técnicas. En este proceso la villa de la Favorita y su propietaria jugarían un papel primordial.

A Eleonora Gonzaga se debe no solo la introducción del género de ballet, sino también de la ópera italiana con músicos y cantantes profesionales. Pronto la simple adaptación de salas en las residencias imperiales no era suficiente para la puesta en escena de las óperas con su complejo aparato escénico. En consecuencia, a finales de los años 20 del siglo XVII, se construyeron específicas salas o incluso completas alas de comedias, tanto en el palacio imperial de la *Hofburg* como en la residencia estival de la Favorita.

En la *Hofburg* fue el arquitecto imperial Giovanni Battista Carlone que construyó una espaciosa sala nueva con un auditorio capaz para muchos espectadores y un palco escénico bien equipado de tramoyas. Esta sala, llamada *Großer Tanzsaal* o *Comoedi Saal*, se inauguró con dos funciones de ballets con motivo de la boda del futuro emperador Fernando III y la infanta María Ana en 1631.[14] Un salón similar, específicamente destinado para funciones teatrales, debe haber existido también en la Favorita, porque se sabe de que en 1633 se realizó allí una obra de teatro que requirió ya varios cambios de decorados. Lo que no se sabe es si se había confiado también a Giovanni Battista Carlone la adaptación de esa sala, o si él estaba involucrado en la ampliación coetánea del palacio de la Favorita, pero la posibilidad no puede ser descartada. Sin embargo, la primera prueba documentada de un trabajo de Carlone en la Favorita data de unos años más tarde, de 1642, cuando él reparó el estanque y construyó una nueva gruta en los jardines.[15]

---

[13] Véase A. SOMMER-MATHIS, *Die Tänzer am Wiener Hofe im Spiegel der Obersthofmeisteramtsakten und Hofparteienprotokolle bis 1740* (Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs. Ergänzungsband, 11), Viena, Berger, 1992, pp. 8-10.

[14] Véanse SEIFERT, *op. cit.* (nota 2), pp. 30-33; SEIFERT, *op. cit.* (nota 6), pp. 14-17.

[15] Véase SCHLÖSS, *op. cit.* (nota 4, 1979), pp. 71-72 (n. 5-6).

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

La obra teatral realizada en la Favorita en 1633 fue el drama mitológico de Lope de Vega *El vellocino de oro.*[16] Las actrices esta vez no pertenecían a la casa de la emperatriz Eleonora, sino formaban parte de las damas de honor españolas de María, la joven esposa de Fernando III. Es el primer caso conocido en Viena de la utilización de no menos de cinco decorados diferentes para una comedia. A partir de fuentes de archivo hay pruebas de que se había pedido al arquitecto italiano Giuseppe Mattei que preparase un pequeño modelo de madera de un escenario que permitiese frecuentes cambios de los decorados: una marina con una roca que podría abrirse, un hermoso jardín, el templo de Marte con puertas que se podían abrir y cerrar, un bosque, y, por último, una escena celeste. Las tramoyas incluyeron dos caballos voladores, un delfín, un carnero de oro, así como dos toros y un dragón diseñados como fuegos artificiales. El palco escénico estaba iluminado por 400 pequeñas lámparas envueltas en láminas de hierro, cada una de ellas equipada de una a cuatro velas reflejándose en 250 espejos. El auditorio estaba también iluminado por cuatro grandes candelabros de bronce y antorchas de madera en las paredes laterales. Sin duda, este espectáculo fue impresionante y tuvo dimensiones mayores de todas las representaciones anteriores, pero aún se limitó a un círculo de espectadores más bien íntimo.

Quizá sea interesante recordar que la primera representación de *El vellocino de oro* realizada en España en 1622 se llevó a cabo como espectáculo al aire libre en los jardines de Aranjuez.[17] No es conocido porqué en Viena se prefirió una producción en la sala de comedias, aunque los jardines de la Favorita entonces ya estaban acabados.

La comitente y organizadora de la comedia española fue la infanta María, que después de la muerte del emperador Fernando II en 1637 tomó posesión de la Favorita como emperatriz gobernante. Después de su propia muerte temprana en 1646, la villa pasó de nuevo a Eleonora Gonzaga, la cual, como emperatriz viuda, siguió desempeñando un papel muy influyente en la vida cultural de la corte vienesa.

---

[16] A. Sommer-Mathis y M. Reyes Peña, «Una fiesta teatral en la corte de Viena (1633): *El vellocino de oro* de Lope de Vega», en M. G. Profeti (dir.), «*...Otro Lope no ha de haber ...*». *Atti del convegno internazionale su Lope de Vega* (10-13 febbraio 1999), vol. II (Secoli d'oro, 15), Florencia, Alinea, 2000, pp. 201-251; A. Sommer-Mathis, «Ein *pícaro* und spanisches Theater am Wiener Hof zur Zeit des Dreißigjährigen Krieges», en Weigl, *op. cit.* (nota 10), pp. 674-680; M. G. Profeti (dir.), *Lope de Vega, El vellocino de oro* (Teatro del Siglo de oro. Ediciones críticas, 18), Kassel, Reichenberger, 2007, pp. 30-34.

[17] Véanse J. M. Díez Borque, «Sobre el teatro cortesano de Lope de Vega: *El vellocino de oro*, comedia mitológica», en J. Canavaggio (dir.), *La comedia. S*eminario Hispano-Francés organizado por la Casa de Velázquez (Madrid, Diciembre 1991-Junio 1992), Madrid, Casa de Velázquez, 1995, pp. 155-177; T. Ferrer Valls, «*El vellocino de oro* y *El amor enamorado*», en J. J. Berbel Rodríguez (dir.), *En torno al teatro del Siglo de Oro*. Actas de las Jornadas XII-XIII celebradas en Almería, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1996, pp. 49-63; Profeti, *op. cit.* (nota 16), pp. 25-30; Sommer-Mathis, *op. cit.* (nota 16), pp. 673-675.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

Cuando ella murió en 1655, la Favorita pasó a su sobrina, otra Eleonora Gonzaga, quien fue la tercera esposa del emperador Fernando III.[18]

Debido a las iniciativas de las tres emperatrices, el palacio y los jardines de la Favorita se transformaron en lugares extremadamente populares —literalmente, «favorecidos»— para celebrar las fiestas de la corte imperial. A partir de 1651 fueron los arquitectos y escenógrafos italianos Giovanni y su hijo Lodovico Ottavio Burnacini los encargados de todas las producciones festivas y teatrales en Viena, incluyendo las de la Favorita. Durante casi cinco décadas Lodovico Ottavio Burnacini diseñó los decorados, tramoyas y trajes para el teatro, tanto profano como sacro, los disfraces para las mascaradas de corte y las ceremonias conmemorativas de la corte vienesa.[19] Además, Burnacini realizó una gran cantidad de obras de arquitectura, entre otras, la construcción del *Teatro sulla Cortina* mencionado al comienzo.

El sitio de Viena en 1683 y sus consecuencias

Estas intensas actividades festivas fueron interrumpidas por la guerra contra los otomanos y el segundo sitio de Viena en 1683. De hecho, las autoridades de Viena ni siquiera esperaron a que los otomanos pusieran la antorcha al *Teatro sulla Cortina* situado en los bastiones cerca del palacio imperial y a la villa de la Favorita. El comandante militar de Viena ordenó que se quemaran el teatro todo de madera y las casas de los suburbios para tener un campo de fuego despejado, sin refugio para el ejército sitiador. Mientras el *Teatro sulla Cortina* no fue reconstruido, la Favorita

---

[18] Acerca de la influencia cultural de las dos emperatrices véanse G. B. Intra, «Le due Eleonore Gonzaga imperatrici», *Archivio Storico Lombardo*, 18 (1891), pp. 342-363, 629-657; H. Seifert, «Die Musiker der beiden Kaiserinnen Eleonora Gonzaga», in M. Angerer y otros (dir.), *Festschrift Othmar Wessely zum 60. Geburtstag*, Tutzing, Hans Schneider, 1982, pp. 527-554; L. M. Koldau, *Frauen - Musik - Kultur. Ein Handbuch zum deutschen Sprachgebiet*, Colonia, Böhlau Verlag, 2005, pp. 82-102.

[19] Acerca de Giovanni y Lodovico Ottavio Burnacini véanse F. Biach-Schiffmann, *Giovanni und Ludovico Burnacini*, Viena y Berlín, Krystall, 1931; S. Solf, *Festdekoration und Groteske. Der Wiener Bühnenbildner Lodovico Ottavio Burnacini. Inszenierung barocker Kunstvorstellung* (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 355), Baden-Baden, Koerner, 1975; H. Tintelnot, *Barocktheater und barocke Kunst. Die Entwicklungsgeschichte der Fest- und Theater-Dekoration in ihrem Verhältnis zur barocken Kunst*, Berlín, Verlag Gebr. Mann, 1939, pp. 56-59, 274-276; M. Boetzke, «Giovanni Burnacini», in S. Sadie (dir.), *The New Grove Dictionary of Opera*, Londres y Nueva York, Macmillan Press Ltd., 1994, vol. 1, p. 649; A. Sommer-Mathis, «Lodovico Ottavio Burnacini scenografo e costumista di Antonio Draghi», en E. Sala y D. Daolmi (dir.), «*Quel novo Cario, quel divin Orfeo*». *Antonio Draghi da Rimini a Vienna*. Atti del convegno internazionale (Rimini, Palazzo Buonadrata, 5-7 ottobre 1998) (ConNotazioni, 7), Lucca, LIM, 2000, pp. 387-410.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados



Fig. 1. El palacio y los jardines de la Favorita antes del sitio de Viena, 1672.
Grabado según Georg Mathaeus Vischer en *Topographia Archiducatus Austriae Inferioris Modernae*, Viena, 1672; reimpresión: Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1976
Viena, Österreichisches Staatsarchiv, Biblioteca, Blau 763a

pronto fue restablecida por el emperador Leopoldo I, quien se convirtió en el nuevo propietario de la villa después de la muerte de su suegra Eleonora en 1686.

Una idea del aspecto de la Favorita antes el sitio de Viena da un grabado de Georg Matthäus Vischer publicado en 1672 (fig. 1). Muestra todo el complejo de la villa, que —en una segunda fase de construcción a partir de 1660— se había ampliado con nuevas alas y un segundo espacioso patio. En el grabado se pueden reconocer también una ala de tres plantas que contiene el teatro (*Comoedi Haus,* n° 5) y los vastos jardines que consistieron en varias partes separadas incluyendo no solo los jardines formales (nº 6, 7, 8), sino también un patio para los torneos (nº 9) y un gran estanque (nº 10).

Existe una descripción detallada de los jardines escrita en 1660 por Johann Sebastian Müller, quien, en su viaje a través de Europa, tuvo la oportunidad de visitar Viena y la Favorita:[20] él estaba especialmente impresionado por la forma triangular de

[20] Véase J. S. Müller, «Reiße-Diarium bey kayserlicher Belehnung des Chur- und Fürstl. Hauses Sachsen», en J. J. Müller, *Entdecktes Staats-Cabinet darinne so wohl das Ius Publicum, Feudale und Ecclesiasticum. Als auch die Kirchen- und Politische Historie*. Zweyte Eröffnung, Jena, 1714, p. 178;

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

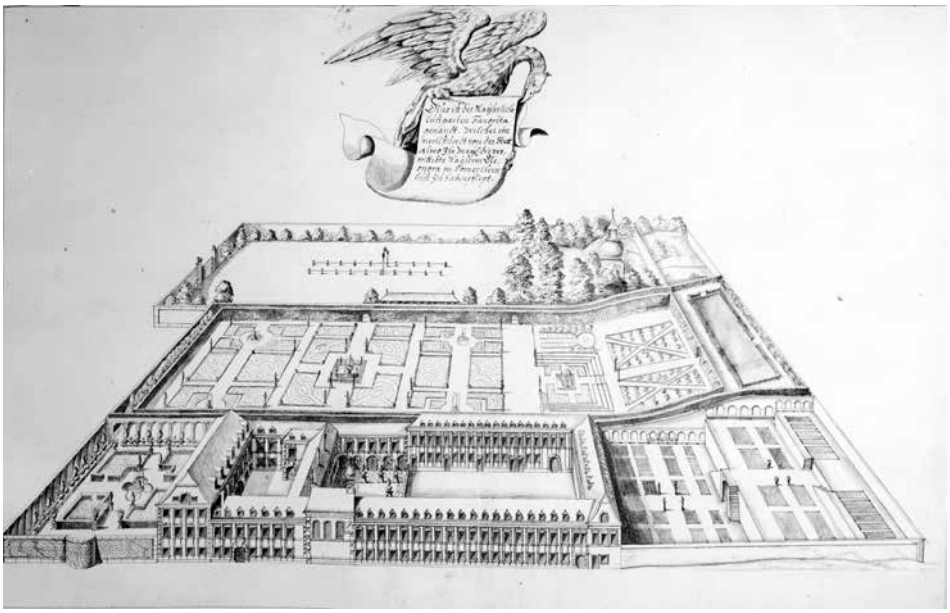


Fig. 2. Diseño de la residencia estival de la Favorita, h. 1676. Dibujo de Wolfgang Wilhelm Praemer, en *Architecturischer Schauplatz* [...] Viena, Österreichische Nationalbibliothek, Sammlung von Handschriften und alten Drucken, Cod. Ser.nov. 365, fol. 216r

los viñedos, los altos enrejados a la española, el estanque mazonado y las grutas con sus estatuas de mármol. Esta descripción corresponde en gran medida a la imagen de la Favorita en el grabado de Vischer y también a un dibujo de Wolfgang Wilhelm Praemer fechado aproximadamente de 1678 (fig. 2).[21]

Tras la expulsión de los otomanos de Viena y después de la muerte de Eleonora Gonzaga en 1686, el nuevo propietario de la Favorita, el emperador Leopoldo I,

---

edición moderna: K. Keller, M. Scheutz y H. Tersch (dir.), *Einmal Weimar - Wien und retour. Johann Sebastian Müller und sein Wienbericht aus dem Jahr 1660* (Veröffentlichungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung, 42), Viena y Múnich, Oldenbourg, 2005, pp. 66-67; véase también la descripción de la Favorita en el diario del viajero francés Gouveau de 1661: manuscrito en la Biblioteca Nacional Austríaca, Sección de Manuscritos, Cod. 6942, citado en «Reisetagebuch eines Franzosen durch Niederösterreich im Jahre 1661», *Monatsblatt des Alterthums-Vereines zu Wien* 18 (1901), p. 81.

[21] Véanse E. Schlöss, «Hofburg und Favorita in Praemers Architekturwerk», *Wiener Geschichtsblätter*, 46 (1991), pp. 179-183; F. Polleross, «Der Wiener und sein Gartenhaus: Wolfgang Wilhelm Prämer (um 1637-1716)», en M. Scheutz y V. Valeš (dir.), *Wien und seine WienerInnen. Ein historischer Streifzug durch Wien über die Jahrhunderte*, Viena, Colonia y Weimar, Böhlau Verlag, 2008, pp. 99-124.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

ordenó que el edificio original del renacimiento debiera ser reconstruído como palacio barroco con alas uniformes de tres pisos y una fachada homogénea tal como la encontramos representado en el diseño de Salomon Kleiner de principios del siglo XVIII (fig. 3). Durante mucho tiempo se pensaba que Lodovico Ottavio Burnacini fuera también responsable de la reconstrucción de la Favorita, pero parece mucho más probable que el arquitecto encargado del nuevo edificio fuera Giovanni Pietro Tencalla, por su parte arquitecto de la nueva ala leopoldina (*Leopoldinischer Trakt*) del palacio imperial de la *Hofburg* (fig. 4).

Hacia 1690 la Favorita había metamorfoseado en una impresionante estructura barroca,[22] pero lo que realmente contaba, fue el vasto parque con sus fuentes, grutas,



Fig. 3. La fachada del palacio de la Favorita, 1725 Grabado de G. D. Heumann según Salomon Kleiner, en S. KLEINER y J. A. PFEFFEL, *Vera et accurata delineatio tam residentiæ et secessuum C*[...], vol. II, Viena 1725. Viena, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Sammlung Woldan, AW-V: OE/Vie 102, Kleiner II-004

[22] Sin embargo, fue criticado por algunos visitantes por no ser suficientemente representativo para un emperador; véase [C. FRESCHOT], *Memoires/ de/ la Cour/ de Vienne,/ contenant/ Les Remarques d'un Voyageur sur/ l'Etat present de cette Cour,/ & sur ses interêts*./ Divisez en cinq Parties./ Scavoir,/ 1. Description de la Ville de Vienne./ 2. Etat present de la Cour, avec des Remarques sur la Vie privée de l'Empereur./ 3. Remarques sur la Vie de l'Empereur, par raport au public & au Ministere./ 4. Interêt de la Cour de Vienne, par rapport à la Guerre presente./ 5. Etat present de la Famille Imperiale, Colonia, 1705, pp. 33-34.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados



Fig. 4. La fachada del *Leopoldinischer Trakt* (ala leopoldina) de la *Hofburg*, 1725.
Grabado de I. A. Corvinus según Salomon Kleiner, en S. Kleiner y J. A. Pfeffel,
Vera et accurata delineatio tam residentiæ et secessuum Cæsareorum [...], vol. II, Viena 1725.
Viena, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Sammlung Woldan,
AW-V: OE/Vie 102, Kleiner II-003

el gran estanque y un nuevo teatro natural (fig. 5). La persona elegida para la nueva instalación de los jardines fue el francés Jean Trehet, el cual, en un principio, había sido llamado a Viena como especialista en tapicería, pero pronto mostró su talento en la jardinería.[23] Él fue encargado de varios proyectos de huertos, tanto por la corte imperial como por algunas familias aristocráticas. En 1706 el emperador José I le nombró oficialmente «ingeniero imperial», y Trehet se quedó a cargo de los jardines

[23] Véanse W. Pillich, «Jean Trehet - Ein französischer Künstler im Dienst des Wiener Hofes 1686-1740», *Jahrbuch des Vereins für Geschichte der Stadt Wien*, 12 (1955/56), pp. 130-144; E. Berger, *Historische Gärten Österreichs, Garten- und Parkanlagen von der Renaissance bis um 1930*, vol. 3: *Wien*, Viena, Colonia y Weimar, Böhlau Verlag, 2004, pp. 97, 115, 147-149, 207-209; B. Hajós, «Schönbrunn: The garden designer Jean Trehet around 1700 and the modernization of the gardens by the »colonie Lorraine« around 1750», in *Habsburg. The House of Habsburg and Garden Art.* An International Congress in Vienna (Austria) April 2007 (Die Gartenkunst, 20), Worms, Wernersche Verlags Ges.m.b.H., 2008, pp. 41-48.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

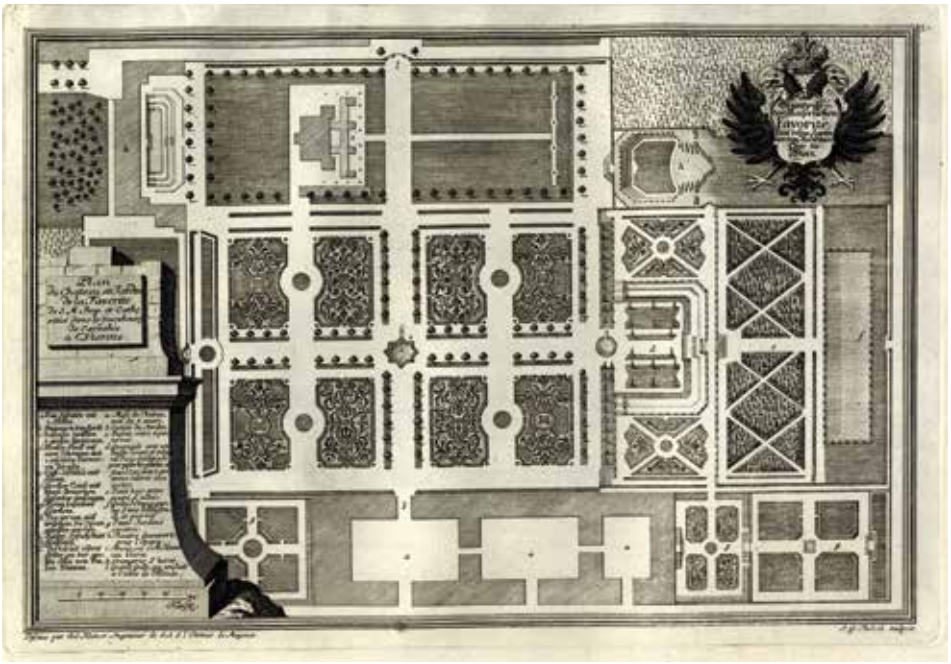


Fig. 5. Plano del palacio y de los jardines de la Favorita, 1735
Grabado de J. G. Theloth según Salomon Kleiner
(«*Plan du Chateau et Jardin de la Favorite de S.M. Imp. Et Cath. Situé dans le Fauxbourg de Carinthie à Vienne*»),
en S. Kleiner y J. A. Pfeffel, *Viererley Vorstellungen* [...], primera parte, Viena 1735.
Viena, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Sammlung Woldan,
AW-V: OE/Vie 102, Kleiner V-001

también bajo el reinado de Carlos VI. En la primera mitad del siglo XVIII, los jardines imperiales, y especialmente las de la Favorita, se convirtieron en una verdadera atracción turística.

Fiestas barrocas en la Favorita

La construcción del nuevo palacio y del parque de la Favorita se había completado acerca de 1690, y a partir de ese año la villa fue utilizada de nuevo como residencia de verano favorecida por la familia imperial. Bajo Leopoldo I empieza un período de nuevas intensas actividades festivas que no se limitaron a las fiestas familiares, sino que incluyeron también eventos de importancia político-dinástica, entre ellos la visita del

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

zar ruso Pedro el Grande en 1698[24] y, un año más tarde, la recepción de la novia del futuro emperador José I, Amalia Guillermina de Brunswick-Lüneburg.[25]

Sin embargo, las fiestas de los natalicios y santos de los más altos miembros de la familia que cayeron en los meses de verano fueron conmemoradas regularmente con producciones teatrales siempre más costosas.[26] Casi todos los años, el cumpleaños del emperador Leopoldo I el 9 de junio fue solemnizado por una ópera con seis a ocho decorados en la sala de comedias, mientras que el onomástico de su tercera mujer, la emperatriz Eleonora Magdalena Teresa, el 25 de junio y el cumpleaños del heredero al trono José el 26 de julio fueron celebrados con piezas más pequeñas con uno o dos decorados en los jardines, haciendo uso de los naturales efectos escénicos que ofrecieron el estanque y la gruta. Se puede constatar una cierta jerarquía, tanto de las personas a las que se dedicaron las fiestas —con el emperador encima de los demás—, como de los géneros teatrales —desde grandes óperas en tres actos hasta serenadas en un acto— y sus correspondientes lugares. En el caso de las funciones en el interior, aparte de la gran sala de comedias, se utilizaron también la galería, una sala llamada *Lange Halle* (sala larga) o la segunda antecámara.[27]

Desafortunadamente, disponemos solo de pocas imágenes de las fiestas celebradas en la Favorita. Tres grabados dan al menos una vaga idea de la forma en que se realizaron las óperas al aire libre a finales del siglo XVII: se trata de la serenata *L'Euleo festeggiante nel ritorno d'Alessandro Magno dall'Indie,*[28] representada con motivo del cumpleaños de José I en 1699 (fig. 6), y de la ópera en un acto *La costanza d'Ulisse,*[29] puesta en escena en honor de Leopoldo I el año siguiente.

La serenata *L'Euleo festeggiante nel ritorno d'Alessandro Magno dall'Indie* (con la música de Giovanni Bononcini) tenía dimensiones poco comunes para este género: consistió en dos partes y fue realizada por nada menos que 150 músicos y cantantes que en el grabado se pueden ver a ambos lados del estanque.

Mientras que la serenata se basaba en un episodio histórico de la biografía de Alejandro Magno que fue relacionado con el futuro emperador José I, el libretista

---

[24] Véanse Haus-, Hof- und Staatsarchiv (HHStA), Ältere Zeremonialakten 18 y Zeremonialprotokoll 5, fols. 411r-452v; E. SCHLÖSS, «Über die Begegnungen des Zaren Peter I. mit Kaiser Leopold I.», *Wiener Geschichtsblätter*, 49 (1994), pp. 149-162; E. SCHLÖSS, «Zar Peter der Große in Wien. Übertragung der Blätter 411 bis 452 der Ceremonialprotokolle 1698 [ZA Prot. 5] in die Schrift unserer Zeit wort- und zeilengetreu», *Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs*, 51 (2004), pp. 375-546.

[25] Véase SEIFERT, *op. cit.* (nota 1, 1989), pp. 67-72.

[26] Acerca del repertorio de las óperas en los años 1690-1705 véase SEIFERT, *op. cit.* (nota 1), pp. 530-582.

[27] Véase RODE-BREYMANN, *op. cit.* (nota 2, 2010), pp. 380-386.

[28] *L'Evleo festeggiante nel ritorno d'Alessandro Magno dall'Indie.* Serenata [...], Viena, 1699.

[29] [Donato CUPEDA], *La costanza d'Ulisse*. Drama per musica [...], Viena, 1700.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

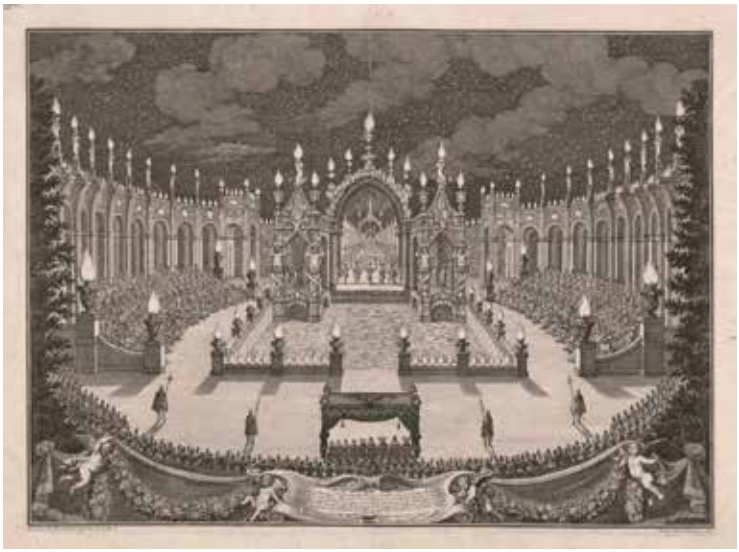


Fig. 6. Representación de *L'Euleo festeggiante nel ritorno d'Alessandro Magno dall'Indie* en los jardines de la Favorita, 1699. Grabado de I. Krausen según Lodovico Ottavio Burnacini en el libreto de *L'Euleo festeggiante nel ritorno d'Alessandro Magno dall'Indie*, Viena, 1699. Viena, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, 406.744-B.M.5

de la ópera *La costanza d'Ulisse*, Donato Cupeda (la música era de Carlo Agostino Badia) había seleccionado la fábula mitológica de Ulises y la maga Circe que permitía al escenógrafo Lodovico Ottavio Burnacini jugar con varios efectos espectaculares: la apertura de una roca llena de monstruos que se cambió en un delicioso jardín, monstruos que se transformaron en cupidos y un buque que se convirtió en una isla (fig. 7).

Las tres imágenes muestran claramente la influencia de un grabado de las famosas fiestas de la corte francesa, *Les plaisirs de l'isle enchantée,* realizadas por Carlo Vigarani en Versalles en 1664 (fig. 8). Sin embargo, Burnacini mismo sabía perfectamente cómo hacer el mejor uso de las condiciones naturales de la Favorita. Él se aprovechó de la reflexión de la luz sobre el agua —de las antorchas y de las estrellas— y también de los efectos ilusionistas de la perspectiva central. Aunque hay que tener en cuenta las obvias tendencias de idealización de los grabados —que, juntos a los libretos, sirvieron como una especie de carpeta de relaciones públicas—, las imágenes dan por lo menos una idea del gran potencial de la imaginación barroca.

A finales del siglo XVII el gran estanque de la Favorita, con una longitud de 95 metros y una anchura de 19 metros, se encontraba todavía en su posición original, mientras que el antiguo patio de torneos había hecho espacio a una galería de tiro y a un nuevo teatro natural. Su palco escénico estaba levemente elevado y tenía un espa-

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados



Fig. 7. Representación de *La costanza d'Ulisse* en el estanque de la Favorita, 1700
Grabado de Johann Ulrich Krauß según L. O. Burnacini en el libreto de *La costanza d'Ulisse*, Viena, 1700.
Milán, Biblioteca Nazionale Braidense, Racc. Dramm. 5370

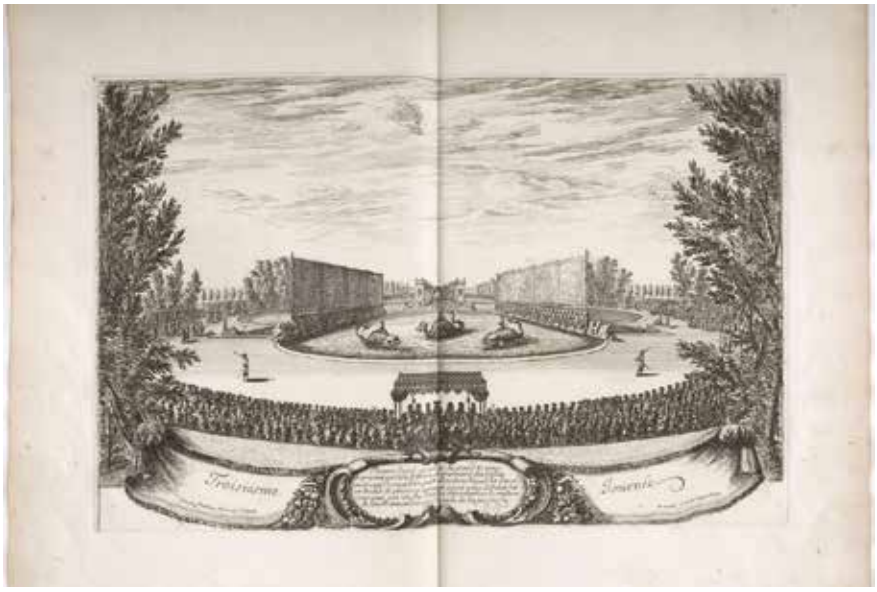


Fig. 8. Escena de la fiesta *Les plaisirs de l'isle enchantée* en Versalles, 1664.
Grabado de Israel Silvestre según Carlo Vigarani en *Les plaisirs de l'isle enchantée* [...], París, 1673.
Viena, Theatermuseum, Bibliothek, 622.229-D.Th., fol. 58

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados



Fig. 9. Diseño para el decorado de una ópera pastoral proyectada para ser representada en los jardines de la Favorita, 1710. Dibujo de Francesco Galli Bibiena, Viena, Theatermuseum, HZ III 43

cio para los músicos en frente. La parte central de la pared mazonada, situada un poco más baja que las partes laterales, estaba acentuada con una gruta. Esta gruta podría estar completamente integrada en los decorados, como se puede ver en un dibujo de Francesco Galli Bibiena (fig. 9) para una ópera pastoril que se había proyectado para su representación en 1710, pero finalmente no realizado.

Seis años más tarde, en 1716, se llevó a cabo la fiesta teatral al aire libre tal vez más espectacular que jamás se vió en la villa de la Favorita. Se trata de la ópera en tres actos *Angelica vincitrice di Alcina*,[30] con la cual se celebró el nacimiento

[30] P. Pariati, *Angelica vincitrice di Alcina*, Festa teatrale [...], Vienna, 1716; véanse H. Haider-Pregler, «Höfisches und nichthöfisches Theater in Paris und Wien. Zum Stellenwert theatralischer Repräsentation», en R. Flotzinger (dir.), *J. J. Fux-Symposium Graz '91. Bericht* (Grazer musikwissenschaftliche Arbeiten, 9), Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1992, pp. 49-54; U. Dembski-Riss, «Bühnenarchitektur und Bühnendekoration in Opernaufführungen zur Zeit von Johann Joseph Fux. Anmerkungen zu den Szenenbildern der Opern *Angelica vincitrice di Alcina* und *Costanza e Fortezza*», en A. Edler y F. W. Riedel (dir.), *Johann Joseph Fux und seine Zeit*, Laaber, Laaber Verlag, 1996, pp. 187-202; Ulrike Dembski, «Theateraufführungen in Wien 1716», en U. Küster (dir.), *Theatrum Mundi. Die Welt als Bühne* (catálogo de la exposición en el Haus der Kunst, Munich), Múnich, Edition Minerva, 2003, pp. 34-37; D. Lenzi y J. Bentini (dir.), *I Bibiena - una famiglia europea* (catálogo de la exposición en la Pinacoteca Nazionale, Bologna), Venecia, Marsilio, 2000,

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

del tan deseado heredero al trono, el archiduque Leopoldo, hijo del emperador Carlos VI y su mujer Isabel Cristina de Brunswick-Wolfenbüttel. La fecha de la representación coincidió con la victoria del príncipe Eugenio de Savoya sobre los otomanos en Peterwardein —una victoria importante porque concluyó la expansión de los Habsburgo en los Balcanes.

La importancia de la ocasión requería una puesta en escena particularmente espléndida documentada por la publicación del texto y de los decorados. El libretista Pietro Pariati había elegido un episodio del famoso poema épico *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto, pero lo trató bastante libremente; el maestro de capilla de la corte imperial, Johann Joseph Fux, creó la música adecuada para su representación al aire libre, utilizando muchos instrumentos de viento y dobles coros.

La realización escénica fue confiada a Ferdinando Galli Bibiena y su hijo Giuseppe quien apareció por primera vez oficialmente como colaborador de su padre (fig. 10) Las tareas estaban bien divididas entre los dos: mientras Ferdinando se limitó a las

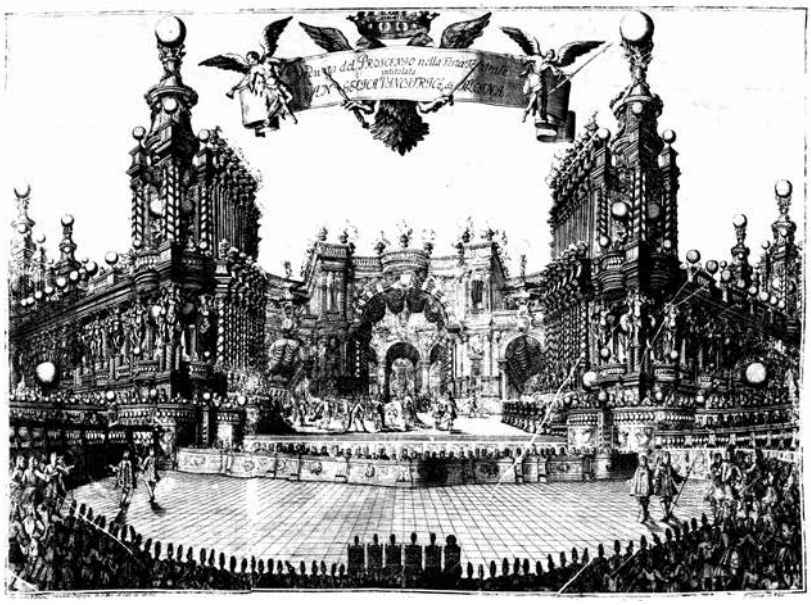


Fig. 10: Representación de *Angelica vincitrice di Alcina* en el estanque de la Favorita, 1716. Grabado de Franz Dietell según Giuseppe Galli Bibiena en el libreto de *Angelica vincitrice di Alcina,* Viena, 1716. Viena, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, BE.12.Q.18.M.

---

pp. 254-257; A. Sommer-Mathis, «Das Wiener Theatralfest *Angelica vincitrice di Alcina* im europäischem Kontext», en A. Sommer-Mathis, D. Franke y R. Risatti (dir.), *Spettacolo barocco! Triumph des Theaters* (catálogo de la exposición en el Theatermuseum, Viena), Petersberg, Michael Imhof Verlag, 2016, pp. 153-163 y p. 323 (núm. 8.39-8.43).

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

tramoyas —una roca que podía transformarse en una monstruosa boca y después en un puerto de mar, y, para la escena final de la ópera, la máquina triunfal de la Felicidad Pública—, Giuseppe diseñó los decorados de los tres actos: el palacio de la maga Alcina; dos islas separadas por un canal y pobladas por varios monstruos, en el fondo el golfo de mar con numerosos buques; y, para el tercer acto, las islas, llamadas afortunadas, con elementos transparentes y deliciosos jardines colgantes.

En los decorados diseñados para *Angelica vincitrice di Alcina* se reconoce ya el gran talento de Giuseppe Galli Bibiena que el año siguiente, en 1717, siguió a su padre en el cargo de primer arquitecto teatral de la corte vienesa. Él cumplió perfectamente con sus numerosas tareas arquitectónicas y escénicas, entre ellas la puesta en escena de todas las fiestas celebradas en la villa de la Favorita, entre otras las bodas de las dos hijas del emperador José I con los príncipes de Sajonia y Baviera, en 1719 (fig. 11) y 1722 (fig. 12),[31] y naturalmente de nuevo, una gran cantidad de fiestas de cumpleaños y onomásticos.



Fig. 11. Escena de la ópera *Sirita* representada en el teatro del palacio de la Favorita, 1719
Grabado de J. A. Pfeffel según Giuseppe Galli Bibiena en G. Galli Bibiena, *Architetture e prospettive*, Augsburg 1740, parte 1, lámina 7

[31] Véase entre otros A. Sommer-Mathis, *Tu felix Austria nube. Hochzeitsfeste der Habsburger im 18. Jahrhundert* (dramma per musica, 4), Viena, Musikwissenschaftlicher Verlag, 1994, pp. 31-67.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

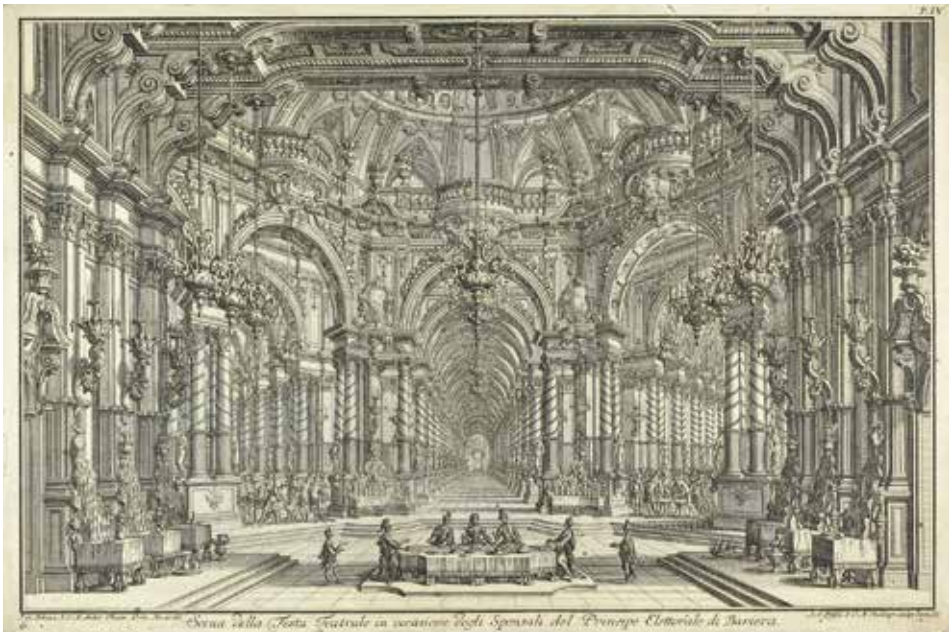


Fig. 12. Escena de la fiesta teatral *Le nozze di Aurora* representada en el teatro del palacio de la Favorita, 1722. Grabado de J. A. Pfeffel según Giuseppe Galli Bibiena en G. Galli Bibiena, *Architetture e prospettive*, Augsburg 1740, parte 4, lámina 6

Sin embargo, la villa de la Favorita se conecta también con un evento particularmente triste para la dinastía de los Habsburgo austríacos —la muerte del emperador Carlos VI, quien falleció durante su estancia en la Favorita la noche del 19 al 20 de octubre de 1740. Su hija y heredera, Maria Theresia, prefirió el palacio de Schönbrunn como residencia estival y pronto abandonó la Favorita. En 1746 vendió la villa a los jesuitas con la obligación de instalar allí un seminario para la nobleza; ese fue el comienzo de la institución de la Academia Teresiana (*Theresianische Akademie*) que ha sobrevivido hasta nuestros días, pero también el final de «un imperio en fiesta» en la Favorita.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

ESPACIOS PARA UNA CIUDAD EN FIESTA: MÉXICO Y LA CASA DE AUSTRIA

Juan Chiva Beltrán
Universitat Jaume I

Durante los siglos del Renacimiento y el Barroco, van a aparecer en los virreinatos americanos una ingente cantidad de obras de arte, espacios y edificios que muestran un fluido diálogo entre los diferentes estratos del poder y la sociedad local; entre la monarquía, la corte virreinal, las administraciones peninsulares o los ayuntamientos y los habitantes, españoles, criollos o indígenas.[1] Estas relaciones, las observamos en la estructuras de los conventos y catedrales, en las fachadas de edificios, en la estatuaria pública, en los cuados de castas o en los frescos de las capillas posas. Sin embargo, en esta relación visual del poder con la sociedad, hay una obra que queda en un espacio central, y en la que se desenvuelven las demás disciplinas: la ciudad y sus calles, rutas e itinerarios, espacios que el poder reserva como propios, lugares donde mostrarse a la sociedad, espacios de visualización del poder.[2] Además, esto se verá acentuado con la celebración de diversas festividades que la Monarquía hispánica, los virreyes o los arzobispos realizan en cada una de las ciudades de los reinos hispanos durante los siglos modernos: exequias reales, proclamaciones y juras, entradas virreinales, onomásticas, festividades religiosas, y un larguísimo etcétera.[3] En estos

---

[1] La interacción entre los complejos estratos de la sociedad americana en los siglos XVI y XVII se analiza de modo certero en R. Serrera, *La América de los Habsburgo (1517-1700),* Sevilla, Universidad de Sevilla - Secretariado de Publicaciones, 2011, p. 467.

[2] Para el concepto de urbe imperial y festiva en América, véase V. Mínguez e I. Rodríguez, *Las ciudades del absolutismo. Arte, urbanismo y magnificencia en Europa y América durante los siglos XV-XVIII*, Castellón de la Plana, Universitat Jaume I, 2008, pp. 99-122.

[3] Para el análisis del festejo en la Monarquía hispánica, los volúmenes ya publicados del Proyecto Triunfos Barrocos, dirigido por Víctor Mínguez. V. Mínguez, P. González Tornel e I. Rodríguez, *La Fiesta Barroca, El Reino de Valencia (1599-1802*), Castellón, Consejo Social Universitat Jaume I, 2010; V. Mínguez, I. Rodríguez, P. González Tornel y J. Chiva, *La Fiesta Barroca. Los Virreinatos Americanos (1560-1808)*, Castellón, Universitat Jaume I - Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2012; V. Mínguez, P. González Tornel, J. Chiva e I. Rodríguez, *La Fiesta Barroca. Los Reinos de Nápoles y Sicilia (1535-1713*), Castellón, Universitat Jaume I - Biblioteca Centrale della Regione

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados



Fig. 1. Pedro de Arrieta, *Plano de la Ciudad de México*, 1737. Ciudad de México, Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec

momentos, la urbe se convierte en una ciudad festiva, en un lienzo que diferentes comisiones, artistas, ingenieros, arquitectos, pintores, escultores o prelados van a llenar de obras de arte efímeras, esencialmente arcos de triunfo, tablados, catafalcos y enmascaramientos textiles.

Una faceta clave de las ciudades americanas será, pues, su reconocimiento como ciudades del rey,[4] ciudades que festejan constantemente eventos relacionados con la Monarquía hispánica, y que idean muchos de sus espacios y edificios principales al servicio de la fiesta. Esta ciudad festiva americana, es especialmente visible en el caso de la Ciudad de México, capital del virreinato de la Nueva España y urbe que ya durante el siglo XVI contaba con sus propios protocolos ceremoniales, ideados por los enviados de los Austria para regir sus territorios ultramarinos, que se apropiarán de

Siciliana «Alberto Bombace», 2014; V. Mínguez, I. Rodríguez, J. Chiva y P. González Tornel, *La Fiesta Barroca. La Corte del Rey (1555-1808*), Castellón, Universitat Jaume I, en prensa (2016).

[4] R. L. Kagan, «La policía y la plaza», en V. Mínguez, I. Rodríguez y V. Zuriaga (eds.), *El Sueño de Eneas. Imágenes utópicas de la ciudad*, Castellón de la Plana, Universitat Jaume I, 2009, pp. 121-133.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

algunas zonas de la ciudad como espacios del festejo y el ceremonial, espacios donde el poder desplegará mediante arquitecturas efímeras una impactante iconografía que mostraba la benevolencia y grandes virtudes de los reyes de la dinastía de Habsburgo. Esto se refleja, no solo en las abundantes crónicas y relaciones festivas conservadas en diversos archivos europeos y americanos, sino también en las colecciones de mapas y planos enviados a la corte, y conservados en el Archivo General de Indias, o en las magníficas vistas urbanas conservadas en distintos museos,[5] que nos trasladan una visión muy concreta de ciudades como México, Lima, Puebla o Manila: ciudades de esparcimiento y paseos, llenas de espacios para la celebración de la monarquía y escenario de cortejos virreinales. En definitiva, ciudades pensadas para la fiesta barroca.[6]

La ciudad americana, como verdadera utopía urbana, cuenta con una estudiadísima y muy clara estructura: una plaza Mayor, delimitada en forma rectangular, que contendrá una cruz, fuentes, el rollo de justicia y en pocos casos simulacros de los monarcas españoles. En los extremos de la plaza, la iglesia mayor de la ciudad y el palacio real, ocupado según las diferentes ciudades por virreyes, gobernadores, capitanes o alcaldes mayores, además de arcadas comerciales, casas consistoriales y residencias de los conquistadores.[7] Desde este núcleo central, una serie de calles y avenidas trazan un damero y crean cuadras del mismo tamaño, cuyos solares se repartirán entre los colonos llegados a los nuevos reinos americanos. Este modelo urbano, recogido y precisado al detalle en las *Leyes de Indias*,[8] no solo permitía una organización casi militar de la colonización de una nueva ciudad, sino que hará que la apropiación ritual de escenarios sea muy similar en las ciudades americanas, que la mayoría tengan rutas muy parecidas para los festejos reales y cortejos virreinales:

---

[5] B. Berndt de León, «Memoria pictórica de la fiestas barroca en la Nueva España», en *Los Pinceles de la Historia. De la patria criolla a la nación mexicana*, México DF, Museo Nacional de Arte, pp. 92-103; R. L. Kagan. *Imágenes urbanas en el mundo hispánico* (1493-1780), Madrid, El Viso, 1998.

[6] Para el festejo en la Nueva España hispana: J. M. Morales Folguera, *Cultura simbólica y arte efímero en Nueva España*, Granada, Junta de Andalucía, 1991.

[7] La bibliografía sobre el tema es extensísima, desde los clásicos de F. Chueca Goitia, destacando *Breve historia del urbanismo*, Madrid, Alianza, 2001, a textos más modernos, como J. Salcedo, «El modelo urbano aplicado a la América española: su génesis y desarrollo teórico práctico», en *Estudios sobre urbanismo Iberoamericano. Siglos XVI a XVIII*, Sevilla, Junta de Andalucía, p. 15; F. Domínguez Company, *Política de poblamiento de España en América. La fundación de ciudades*, Madrid, Instituto de Estudios de la Administración Local, 1984; R. López Guzmán, «Ciudades administrativas o de españoles en México», *Atrio*, 10-11 (2005), pp. 87-92; R. Gutiérrez y J. E. Hardoy, «La ciudad hispanoamericana en el siglo XVI», en *La ciudad iberoamericana*, Madrid, Cedex - MOPU, 1987, pp. 108-112.

[8] *Leyes de Indias, Libro IV*: «Descubrimiento, nueva población y pacificación de las Indias», dado por Felipe II, 13 de julio de 1573.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

entrada por una de las puertas de la ciudad, recorrido por alguna de las calles principales de la misma y llegada a la Plaza Mayor, donde se encuentran los edificios clave: el palacio, sede del poder civil y real, y la iglesia mayor, representante del poder de la iglesia católica. Este modelo ritual permitía al cortejo recorrer buena parte de la ciudad, y visibilizar el poder hispano frente a los criollos, mestizos, indios o españoles de las villas americanas.

Si el control del territorio americano se basó en las ciudades fundadas por los españoles, que administraban y regían los territorios agrícolas y mineros, y las alcaldías indígenas circundantes, el control de las ciudades se basó en un efectivo sistema de festejos y rituales cívicos que mantenían constantemente vivo el recuerdo de la dominación, conquista y administración española. Se trata de una ciudad festiva y simbólica,[9] que debe hacer presente, de forma constante, a la Monarquía hispánica en los diversos reinos que la conformaban. El caso de la Ciudad de México es notable, como sede de la corte de la Nueva España, ciudad más grande y poblada de América y heredera de la dignidad y fastos del Imperio Mexica, dignidad ahora trasladada al Imperio de los Habsburgo. Como en el resto de ciudades americanas, los espacios en torno a la Plaza Mayor son los que albergaron una mayor relación con el despliegue visual del poder. Sin embargo, intentaremos desentrañar como algunos espacios de la ciudad estaban, en los siglos XVI a XVIII, íntimamente ligados a la expresión del poder. Es el caso de diversas plazas, alamedas o templos, y también, de un modo menos estudiado, de los dos grandes conventos de la ciudad, el de Santo Domingo y el de San Francisco, así como del Paseo y Canal de la Viga.

El corazón ceremonial novohispano: Plaza mayor, catedral y palacio virreinal

El espacio de la fiesta y visualidad del poder por excelencia en la México moderna fue su plaza Mayor, el espacio más analizado y estudiado de la ciudad desde los puntos de vista antropológico, histórico, artístico o ceremonial.[10] En esta inmensa plaza, centro ceremonial de la Tenochtitlan azteca, sobre el que se erige el centro de la México hispana, se van a celebrar las juras de los monarcas, las fiestas de San

[9] Concepto de ciudad simbólica y festiva, en el prólogo de la obra colectiva *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica* (2 tomos), Castellón, Universitat Jaume I, 2000, pp. 5-10.

[10] M. T. Suárez Molina, «La Plaza Mayor de México», en *Los Pinceles de la Historia. De la patria criolla a la nación mexicana*, México DF, Museo Nacional de Arte, 2003, pp 104-114. A. Rubial García, *La plaza, el palacio y el convento. La ciudad de México en el siglo XVII*, México, Conaculta, 1998.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

Hipólito, el paseo del pendón, juegos y escaramuzas,[11] y en ocasiones incluso se ideó una nueva imagen efímera de la misma, como en 1590, para la entrada de Luis de Velasco, cuando se recrea un bosquecillo con diferentes especies vegetales y animales.[12] Se trata del espacio mexicano que en más ocasiones aparece recreado en estampas y pinturas barrocas, y aunque la mayor parte de ellas daten del siglo XVIII,[13] ayudan a esbozar una imagen de la grandiosidad del espacio, de sus edificios y del ajetreo y animación que en cada jornada festiva tomaban el corazón político y religioso de la Nueva España, como en la obra llamada de forma errónea *Entrada del virrey Marqués de Croix en la Nueva España* (Anónima, siglo XVIII, Museo Nacional de Historia). Cercando la plaza, tres son los edificios que mayor representatividad política mantienen durante todo el virreinato: la Catedral Metropolitana, el Palacio Virreinal y el Ayuntamiento de la Ciudad de México.



Fig. 2. Anónimo, *Vista de un virrey a la Catedral de México*, Primera mitad del siglo XVIII, Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec

[11] M. Álvarez-Builla y J. Ibáñez, «Sentados en el centro del universo», en *La Plaza en España e Iberoamérica. El escenario de la ciudad*, Madrid, Museo Municipal, 1996, pp. 16-23.

[12] *Libro Noveno de Actas de Cabildo de la Ciudad de México*, pp. 362-365 y 369-372.

[13] Estudio a fondo de la plaza en este siglo en M. Romero de Terreros, *La Plaza Mayor de México en el siglo XVIII*, México, INAH - UNAM, 1946.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

La Catedral Metropolitana de México es uno de los espacios sacros más relevantes de toda América, y se alza en un espacio dedicado al culto cristiano casi desde la misma conquista, ya que Hernán Cortés manda construir en el lugar una pequeña iglesia con materiales del derribo de los templos mexicas, elevada a catedral 1534 y a diócesis metropolitana en 1547.[14] En 1552, se derribará el antiguo templo, y hasta veinte años más tarde no se colocará la primera piedra del siguiente, por el virrey Martín Enríquez de Almansa y el arzobispo Pedro Moya de Contreras. La dedicación del templo se retrasará hasta 1657. El edificio catedralicio albergará durante todo el siglo XVII oficios religiosos y eclesiásticos en las fiestas más relevantes que se celebren en el virreinato, pero también será el lugar donde se levanten dos de los artefactos efímeros más remarcables de toda América. En primer lugar, con cada entrada virreinal su fachada principal, o una de las laterales, quedaba totalmente enmascarada por arquitecturas en forma de arco, normalmente en tres niveles, y que conferían al templo una imagen diferente, grandiosa y emblemática en cada triunfo virreinal.[15] La tradición de enmascaramiento de sus fachadas se inicia incluso antes de su consagración, y con magníficas obras de arte hará que los novohispanos vean desfilar por su capital a una ingente cantidad de dioses y héroes, que mostraban las virtudes y relevancia de los personajes que les gobernaban. De este modo, se alojan en la fachada de la catedral en lienzos y emblemas Hércules (conde de Alba de Liste, 1650; conde de Moctezuma, 1696), un Marte católico (duque de Alburquerque, 1653), un Júpiter benévolo (conde de Baños, 1660), Eneas (marqués de Mancera, 1663), Perseo (duque de Veragua, 1673) o Neptuno (conde de Paredes, 1680), en un magnífico programa iconográfico ideado por la gran poetisa barroca sor Juana de Asbaje.[16] No conservamos ninguna imagen grabada o pintada de las fachadas barrocas de la catedral de México, sin embargo, la estampa no debía diferir mucho de la que encontramos en la obra atribuida a José Joaquín Magón, *Entrada del virrey marqués de las Amarillas en la Catedral de Puebla* (anónimo, siglo XVIII), que recrea un gran arco fachada realizado en el templo poblano.

Además, la nave central la catedral mexicana se convertirá en el lugar donde los novohispanos levantarán los grandes catafalcos durante las exequias regias, una de las ceremonias barrocas más relevantes, por significar, junto a la jura y proclamación, la transición entre dos gobiernos, la muestra palpable y visible de la renovación de

---

[14] Recientemente se ha actualizado la historia constructiva del templo metropolitano en el volumen colectivo, *La Catedral de México*, México, BBVA-Bancomer, 2014.

[15] J. Chiva Beltrán, *El Triunfo del Virrey. Glorias Novohispanas: origen, apogeo y ocaso de la entrada virreinal*, Castellón, Universitat Jaume I, 2012, pp. 103-111.

[16] V. Mínguez Cornelles, *Los reyes distantes. Imágenes del poder en el México Virreinal*, Castellón, Universitat Jaume I, 2002, pp 23-24.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

los lazos de una ciudad o territorio con la monarquía.[17] Por ello, estos magníficos aparatos siempre deben mostrar llanto y dolor por la pérdida del monarca, pero al mismo tiempo tener un componente de revitalización y renacimiento de la dinastía, de renovación de las fidelidades.[18] En el caso de la catedral mexicana, recién terminada alberga uno de los túmulos más magníficos confeccionados en América, el de las exequias de Felipe IV en 1666,[19] y posteriormente el de Carlos II, más sencillo, en 1701.[20] Catafalcos y máquinas se levantarán en este mismo lugar también para reinas, príncipes e infantes, virreyes, arzobispos o personajes de especial relevancia en el virreinato, funcionando la nave central catedralicia como el espacio luctuoso por excelencia del virreinato.



Fig. 3. Detalle de la Plaza Mayor. Pedro de Arrieta, *Plano de la Ciudad de México*, 1737. Ciudad de México, Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec

[17] V. Mínguez Cornelles, «La ceremonia de jura en la Nueva España. Proclamaciones fernandinas en 1747 y 1808», *Varia Historia*, 23, 38 (Jul.-Dic. 2007), pp. 273-292.

[18] J. Varela, *La muerte del rey*, Madrid, Turner, 1990.

[19] M. A. Allo Manero, «Iconografía funeraria de las honras de Felipe IV en España e Hispanoamérica», *Cuadernos de investigación: Historia*, 7, 1-2 (1981), pp. 73-96; P. González Tornel, «Grande quién llora e inmoral quien muere. Entre Italia y América: los catafalcos por la muerte de Felipe IV en los dominios de los Habsburgo españoles», *Semata*, 24 (2011), pp. 207-228

[20] V. Soto Caba, *Catafalcos reales del Barroco español*, Madrid, UNED, 1991

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

En esquina con el solar catedralicio, el Palacio Virreinal, sede del poder civil, funciona como núcleo de la corte novohispana, tomando una especial importancia de cara a las celebraciones vinculadas al virrey. Su solar es el elegido por el conquistador al inicio de la reconstrucción de la urbe en 1522 para erigir las conocidas como Casas Nuevas de Cortés, su palacio en el centro urbano. En 1562, ante la necesidad de nuevo espacio para la gestión de la Nueva España, el segundo virrey, Luis de Velasco, decide comprar el palacio, convirtiéndolo desde este momento en sede del poder virreinal, y efectuando mejoras y ampliaciones durante todo el siglo XVII.[21] La principal ceremonia que se celebraba en su interior, en la Sala del Real Acuerdo, es el juramento por parte del virrey de su larga lista de nuevos cargos, frente a la Real Audiencia, bajo dosel, y con cruz y sagradas escrituras sobre una ornamentada mesa. En ocasiones, tras el juramento, el virrey se asomaba al balcón del primer nivel y arrojaba monedas y medallas conmemorativas a la multitud, en un nuevo ejemplo de interacción del poder con el pueblo, detalle que relaciona estas entradas virreinales con los grandes *triumphus* de la Roma clásica. Además, la Sala del Real Acuerdo es el gran espacio simbólico del poder en la Nueva España: junto al trono del virrey y la mesa de la Real Audiencia, colgaba una copia del retrato tizianesco de *Carlos V en la Batalla de Mühlberg*, y de la solera pendía la colección de retratos de los virreyes novohispanos, iniciada con el de Hernán Cortés.[22] Este espacio funcionó como núcleo de la vida cortesana virreinal: aquí finalizaban las entradas triunfales, en sus salas se realizaron todo tipo de agasajos, recepciones, banquetes y besamanos, se enlutaba para velar el cuerpo simbólico del rey antes de sus exequias, e incluso se podía asistir a comedias en el pequeño teatro de corte y bailes en sus grandes salones.

San Francisco y el llanto del imperio

Hasta 1666 no se realizan exequias reales en el interior de la Catedral de México, lo que explica que diversos cenobios tomen, durante más de un siglo, un enorme protagonismo ceremonial, destacando en primer lugar el caso de San Francisco el Grande. A su llegada a la ciudad, los franciscanos ocupan primero unas habitaciones en el solar de la catedral, el llamado *San Francisco el Viejo*, hasta que, en 1525,

---

[21] E. Castro, *Palacio Nacional de México: Historia de su arquitectura*, México, Museo Mexicano, 2003 (reedición), pp. 25-43.

[22] J. Chiva Beltrán, «La red de Palacios Virreinales del Imperio Hispánico. La Sala del Real Acuerdo de México en el siglo XVI», en R. López Guzmán, Y. Guasch Marí y G. Romero Sánchez (eds.), *América: cultura visual y relaciones artísticas*, Granada, Universidad de Granada, 2015, pp. 389-398.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

levantan San Francisco el Nuevo, la primera iglesia en piedra de la ciudad, y de todas las Indias según Mendieta.[23] Esta iglesia se decoraba con las armas de Hernán Cortés, vinculada de forma clara al enorme poder del primer gobernador de la Nueva España, que se reservó en exclusiva los derechos funerarios del templo y los gastos de mantenimiento del mismo. Se situaba en la actual ubicación del templo franciscano, en pleno barrio indígena, contaba con tres naves y estilo basilical, a cuyo norte se abría un amplio patio.[24] Al nordeste se situaba la famosa Capilla de San José de Belén o de los Naturales, de paja y dirigida por fray Pedro de Gante. Tras la venida abajo del templo primitivo, en 1527, se levanta la segunda iglesia de San Francisco, descrita muy brevemente por Cervantes de Salazar en sus descripciones de 1554: se le dio forma de cruz latina, se alargaron los pies y el coro y se amplío la capilla mayor, cercando todo el recinto franciscano, incluido atrio, capilla de Naturales y escuela de artes y oficios.[25] Este es el templo que coincide con el final del reinado del emperador Carlos V, aunque todavía se erigirá un tercer templo en 1602, que permanece en pie hasta 1710.

A pesar de sus avatares, el templo seguía vinculado al poder virreinal y al amparo de la figura de Hernán Cortés y de sus sucesores, los marqueses del Valle de Oaxaca. Las armas de Cortés volvieron a pender de la fachada principal del templo, y en el lado de la epístola se colgó un *Retrato de Hernán Cortés*, que probablemente siguió la tipología del retrato del Hospital de Jesús, tenido por una pintura veraz del conquistador.[26] Pero, además, desde 1629, la capilla mayor de la Iglesia de San Francisco se convierte en el panteón del conquistador, que había pedido expresamente que sus restos fuesen inhumados en el Monasterio de la Concepción de Coyoacán, que no llega a erigirse. Bajo el gobierno del virrey marqués de Cerralbo, a la muerte de Pedro Cortés, se decide ejercer el privilegio de su casa para enterrar sus restos en la Iglesia de San Francisco el Grande. Para ello, se trasladan los huesos del conquistador desde la Iglesia de San Francisco de Texcoco, donde habían sido inhumados en 1566, al Palacio del Marquesado del Valle de Oaxaca en la capital, donde son honrados por familiares y criados durante nueve días. Posteriormente, se ubican en una urna de madera dorada y cristales, y son conducidos a la Iglesia de San Francisco, situada en una tumba a espaldas del altar mayor, con doble puerta

---

[23] J. Mendieta y P. Oroz, *Relación de la descripción de la Provincia del Santo Evangelio que es en las Indias Occidentales que llaman la Nueva España hecha el año de 1585*, Ciudad de México, Editorial Aguirre, 1947.

[24] F. de J. Chauvet, *Los franciscanos en México (1523-1980)*, Ciudad de México, Editorial Tradición, 1981 y F. de J. Chauvet, *San Francisco de México*, Ciudad de México, Editorial Tradición, 1985.

[25] F. Cervantes de Salazar, *México en 1554: tres diálogos latino*s, 1554.

[26] Chauvet, *op. cit.* (nota 23, 1985).

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados



Fig. 4. Detalle del Convento de San Francisco y su entorno. Pedro de Arrieta, *Plano de la Ciudad de México*, 1737. Ciudad de México, Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec

de reja y madera dorada, con el epitafio *DOMINI FERDINANDI CORTES OSSA, SERVANTUR HIC FAMOSA*. Finalmente, los restos se trasladarán en 1794 al Hospital de Jesús de México, fundado por Cortés.

Además del patrocinio de Cortés, las fundaciones franciscanas contarán con el decidido apoyo del primer virrey, Antonio de Mendoza, que les otorga derechos sobre el Colegio Imperial de la Santa Cruz de Tlatelolco. Sin embargo, el punto culminante de la relación entre el poder y los espacios franciscanos en la ciudad de México llegará con la muerte del emperador Carlos V. Las exequias tienen lugar en 1559, y se encarga de la elección de espacios el propio virrey, don Luis de Velasco, implicando al humanista Francisco Cervantes de Salazar, que idea el programa iconográfico y escribe la relación festiva, el famoso *Túmulo Imperial* (1560),[27] y al arquitecto del cabildo catedralicio y autor de la planta original de la Catedral Metropolitana, Claudio de Arciniega, que levanta la máquina efímera.

[27] F. Cervantes de Salazar, *Túmulo Imperial de la Gran ciudad de México*, por Antonio de Espinosa, Ciudad de México, 1560.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

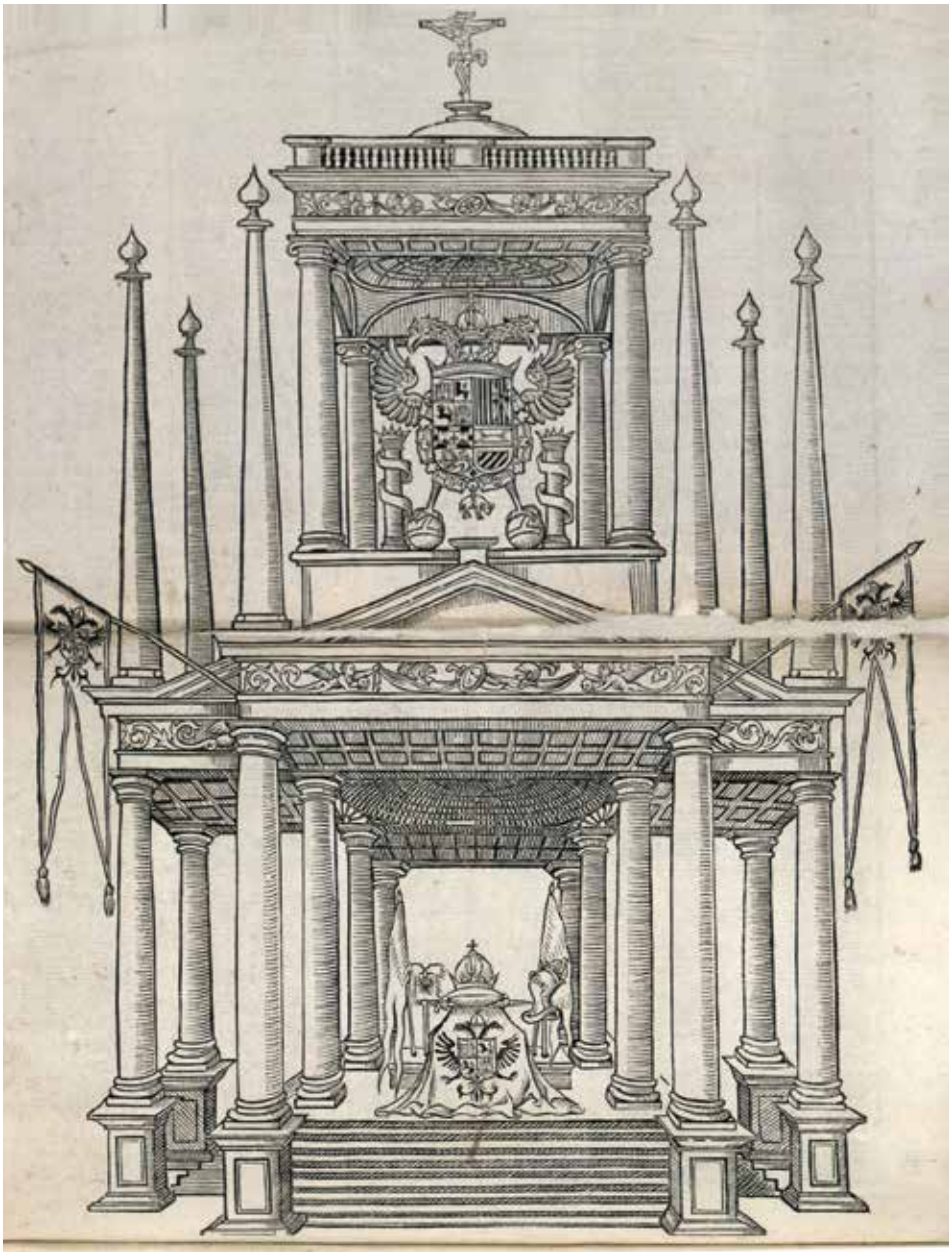


Fig. 5. Túmulo del emperador Carlos V, edificado por Claudio de Arciniega. En Francisco Cervantes de Salazar, *Túmulo Imperial de la Gran Ciudad de México*, México, 1560

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

El Túmulo Imperial ha sido extensamente estudiado,[28] dada su importancia cultural y su relevancia artística, pero lo que ahora nos interesa es el espacio que el virrey Velasco escoge para su erección: Cervantes de Salazar explica que la primitiva catedral, en proceso de ampliación, era demasiado baja y pequeña para albergar el monumento, y por ello «hizose el túmulo fuera de la capilla, pero cerca della, porque el oficio funerario se había de hacer en la capilla».[29] De este modo, el atrio del Convento de San Francisco se convierte, en 1559, en el espacio de poder más relevante de la Ciudad de México, el espacio donde las autoridades virreinales erigen el catafalco del emperador Carlos V. Cervantes de Salazar calcula que, entre ambos espacios, acudieron a las honras más de cuarenta mil españoles y naturales. El dato, pese a ser exagerado, es incontestable y sorprendente: las ceremonias fúnebres de Carlos V se convirtieron, en México, en un evento realmente multitudinario donde indios y españoles asistieron, en comunidad, a las exequias en que rendían sus últimos honores al emperador, el que para muchos de estos naturales era el legítimo sucesor de Moctezuma II, como parece indicar el interés de los tlacuilos en representar la arquitectura tumular en el *Códice Tlatelolco*.[30]

A través del patronazgo de los Cortés sobre San Francisco de México, el favorecimiento de la corte virreinal a los establecimientos franciscanos en el barrio más populoso de la ciudad, Tlatelolco, y la erección del Túmulo Imperial en el atrio del convento franciscano, frente a la Capilla de San José de los Naturales, se demuestra una intención precisa de favorecer a la orden de San Francisco en Nueva España por parte de la administración virreinal, que mantiene, en toda la primera mitad del siglo XVI, una verdadera preeminencia festiva y simbólica sobre el resto de edificios de la corte novohispana.[31]

---

[28] A. Allo Manero, «Exequias del emperador Carlos V en la monarquía hispánica», en M. A. Zalama Rodríguez y Mª. J. Redondo Cantera (coords.), *Carlos V y las artes. Promoción artística y familia imperial*, Valladolid, Junta de Castilla y León y Universidad de Valladolid, 2000, pp. 261-281; E. Olton, «To Shepherd the Empire: the catafalque of Charles V in Mexico City», *Hispanic Issues on Line*, 7 (2010), pp. 10-26.

[29] Cervantes de Salazar, *op. cit.* (nota 27).

[30] Olton, op. cit. (nota 28).

[31] J. Chiva Beltrán, «Espacio franciscano y poder virreinal en la Ciudad de México», *Opus Monasticorum* VII, Santiago de Compostela (en prensa, 2016).

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

Espacios de bienvenida: ermita de Santa Ana y convento de Santo Domingo

En el interior de la ciudad, el espacio festivo y del poder por excelencia será la Playa Mayor, pero existen otros dos espacios que, con los años, toman cierto protagonismo como puntos escenográficos de la relación del poder con el pueblo. En primer lugar, la ermita de Santa Ana y su explanada y jardín anexos. Este templo estaba situado a las afueras de la ciudad, junto a Tlatelolco y la Calzada de Guadalupe, construido en el siglo XVI sobre un teocalli prehispánico, del que se reutilizó tanto el basamento como la piedra de tezontle, aunque la actual iglesia fue reconfigurada totalmente en el siglo XIX.[32] La ermita se encontraba en las proximidades de la garita de Peralvillo, acceso a la ciudad que hacía las veces de aduana norte de la misma, por lo que a través de los siglos su capilla se convirtió en lugar de oración para agradecer haber llegado a la ciudad, o para rogar por un buen viaje hacia el norte. Las primeras noticias que tenemos sobre la relación de este espacio con el poder son de 1595,[33] cuando el conde de Monterrey recibe una magnífica recepción frente a la ermita, y se confecciona una llave dorada que se le entregará al nuevo virrey en ese mismo lugar, preparándose juegos de cañas y escaramuzas para el evento. Desde este momento, la entrada en la ciudad de los virreyes por la ermita de Santa Ana se verifica en casi cada ocasión, siendo además el lugar donde el virrey abandonaba el coche con que había sido conducido desde la villa de Guadalupe, y montaba en el ricamente enjaezado caballo con el que ingresaba y desfilaba por las calles de México. El lugar se vincula tanto a esta ceremonia que, en 1624, con el cambio de lugar de hospedaje del virrey al castillo de Chapultepec, los regidores buscarán alterar el recorrido urbano, proponiendo el ingreso en la ciudad por la calle de San Juan, con recepción y subida al caballo frente al Hospital Real de Indias, y siguiendo por la calle de San Agustín para colocar el arco de triunfo en la esquina de las Casas de Cabildo.[34] La Real Audiencia se negará a tal alteración del esquema tradicional, y desde 1635, los virreyes deberán abandonar su descanso en Chapultepec, y dirigirse al norte para tomar el caballo junto a la ermita de Santa Ana, iniciando así su triunfo mexicano. Este era también el lugar en que la ciudad despedía a los virreyes salientes, por tanto uno de los espacios vitales para el desarrollo de la imagen pública del poder, del cual, desgraciadamente, no contamos con ninguna imagen barroca, ni tan siquiera con la factura original del templo.

---

[32] M. Rivera Cambas, *México pintoresco artístico y monumental*, t. II, México, 1967, p. 92.
[33] *Libro Noveno de Actas de Cabildo de la Ciudad de México*, pp. 369-372.
[34] *Libro Vigesimoquinto de Actas de Cabildo de la Ciudad de México*, pp. 177-244.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados



Fig. 6. Detalle de la zona de acceso barroca a México: Tlatelolco, ermita de Santa Ana y Garita de Peralvillo. Pedro de Arrieta, *Plano de la Ciudad de México*, 1737. Ciudad de México, Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec

Pero además, otro factor explica la importancia ceremonial de este espacio: la cercanía a uno de los elementos clave del poder franciscano en el siglo XVI: el Colegio Imperial de la Santa Cruz de Tlatelolco, fundado por Antonio de Mendoza, primer virrey novohispano y verdadero introductor del Imperio Carolino en América, con la puesta en funcionamiento de la Casa de la Moneda de México, que hace circular la efigie de Juana I y Carlos V por el virreinato, la organización de los edificios del poder, tomando las Casas Viejas de Cortés como residencia, la organización de la defensa del puerto de Veracruz y San Juan de Ulúa, la fundación de Valladolid de Michoacán o Zacatecas, las grandes empresas conquistadoras a Centroamérica y las Californias o el establecimiento de la primera imprenta americana, de vital relevancia para la expansión de lo cristiano y lo hispano en la Nueva España.[35]

[35] J. Chiva Beltrán, «Antonio de Mendoza. El hacedor del Imperio Carolino en América» en S. de Maria y M. Parada López de Corselas (eds.), *El Imperio y las Hispanias de Trajano a Carlos V: clasicismo y poder en el arte español*, Bolonia, Universidad de Bolonia, 2014, pp. 505-516.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

Mendoza no olvidará tampoco la tarea de hacer llegar una nueva cultura a los territorios americanos, y por ello se implica de forma tan evidente en la fundación de nuevas instituciones educativas y en la relación y comprensión del mundo indígena. El establecimiento educativo más conocido de todos los patrocinados por Mendoza es el Colegio Imperial de Santa Cruz de Tlatelolco, la primera institución de educación superior en América destinada a indígenas, heredera de las lecciones de Pedro de Gante y que debía acoger un centenar de niños indígenas de entre diez y doce años, escogidos entre las familias de la nobleza. El colegio se instituye el 6 de enero de 1536, con una magna procesión desde San Francisco al templo de Santiago de Tlatelolco, la ciudad hermana de Tenochtitlán, a un kilómetro y medio del centro de la ciudad. Se reunieron en la iglesia principal de San Francisco el virrey Antonio de Mendoza, el arzobispo Juan de Zumárraga, el obispo Fuenleal y una enorme concurrencia de eclesiásticos, autoridades y pueblo. En la capilla principal predicará el doctor Cervantes, tras los que se organizará una gran procesión hasta la Iglesia de Santiago de Tlatelolco, templo principal de la ciudad hermana, que existía antes de la inauguración del colegio y de la fundación del convento franciscano que lo regirá posteriormente. En el altar mayor de la Iglesia de Santiago se celebrará misa, con prédica del padre Alonso de Herrera, y terminados los oficios se celebró un gran banquete, a costa del obispo Zumárraga.[36] Así, obispo, virrey y autoridades volvían a favorecer a la comunidad franciscana, que con Mendoza sigue estrechamente vinculada al poder: se le cede la administración y dominio sobre un espacio de vital importancia, el centro de la ciudad hermana de Tlatelolco, la vía de ingreso ceremonial a la ciudad desde la Calzada de Guadalupe, y el gran núcleo indígena de la ciudad. La especial relación de los franciscanos y los indígenas, bien en San Francisco el Mayor, bien en Tlatelolco, debió de ser una de las principales razones de este claro favorecimiento a la orden, unión con los naturales que el poder quería mostrar como propia.

El otro espacio de vital importancia para la visibilidad pública del poder en el México habsbúrgico será la plaza de Santo Domingo, donde se levanta el templo homónimo y solar que ocupaban las casas de Cuauhtémoc antes de la conquista. Las comisiones del ayuntamiento, deciden en 1568 levantar un «muro lienzo» para la entrada del virrey Martín Enríquez de Almansa, justo en la esquina de la calle a Ixtapalapa, donde se ubicaba la casa del alcalde Altamirano, enfrente del templo de Santo Domingo.[37] Esta es la primera noticia de la erección de un arco de triunfo

[36] F. DE J. CHAUVET, *Tlatelolco. Noticia histórica sobre la iglesia y anejos de Santiago*, Ciudad de México, 1946.

[37] *Libro Séptimo de Actas de Cabildo de la Ciudad de México*, p. 340.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados



Fig. 7. Detalle de la zona del arco del Ayuntamiento: Plaza y Convento de Santo Domingo, Palacio de la Inquisición. Pedro de Arrieta, *Plano de la Ciudad de México*, 1737. Ciudad de México, Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec

en este lugar, especialmente relevante ya que se convertirá en el espacio tradicional donde el ayuntamiento mexicano erija los arcos efímeros patrocinados por la ciudad en honor a cada virrey, espacio que se repite en todas y cada una de las entradas virreinales del siglo XVII. Ya en 1580, para la entrada del conde de La Coruña, se habla de la confección de «un muro y arco de madera, con lienzo pintado de las armas reales y de la ciudad»,[38] que el virrey a caballo debía romper a su paso por la plaza, posesionándose simbólicamente de la capital de la Nueva España. De esta forma, la esquina de Santo Domingo se va a convertir en uno de los espacios más representativos del poder, donde el pueblo podía visualizar con cada entrada virreinal las grandes ventajas de mantenerse bajo el dominio de los Austria y de la corona hispánica, las grandes virtudes de los nobles que se enviaba desde la península Ibérica a gobernar unas tierras inmensamente lejanas, mediante la iconografía que lienzos y esculturas efímeras repartidas en la estructura del arco mostraban al

[38] *Libro Séptimo de Actas de Cabildo de la Ciudad de México*, p. 415.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

pueblo, comparando las virtudes del virrey entrante con las de algún dios o héroe de la Antigüedad clásica, como es el caso del marqués de Villena en 1640, cuyas virtudes se reflejan en diversos episodios vinculados a Mercurio,[39] ya que si este es el enviado de los dioses del Olimpo, el marqués lo es del gran monarca hispano a tierras americanas, o el ejercicio de criollismo temprano del gran poeta Carlos de Sigüenza y Góngora, que idea un arco triunfal en que refleja las virtudes del nuevo virrey conde de Paredes en la genealogía de los tlatoanis aztecas.[40]

Tras la muerte de Carlos V, Zumárraga y Luis de Velasco, las tornas cambiarán para los franciscanos en la corte virreinal. Si bien siempre será una comunidad relevante, los siguientes arzobispos, Alonso de Montúfar y Pedro Moya de Contreras, son dominicos, y los siguientes virreyes no apuestan por el desarrollo del Colegio Imperial de Tlatelolco. Felipe II, además, conserva siempre una especial relación con los dominicos y las Cofradías del Rosario, reforzada desde 1571 y la Batalla de Lepanto. De este modo, la orden de Santo Domingo pasará a ocupar, en la segunda mitad del siglo XVI, el papel de relevancia política que la franciscana tuvo en las décadas anteriores. Dos hechos notables lo evidencian. En primer lugar, el trazado triunfal de los virreyes, más revelador todavía: los túmulos para las exequias de Felipe II y su sucesor Felipe III,[41] de los que no se conserva documentación gráfica, se erigen en el centro de la nave del templo de Santo Domingo de México. Con la inauguración de la inmensa nave de la Catedral Metropolitana de México, la iglesia de Santo Domingo perderá la preeminencia como iglesia funeraria regia. Sin embargo, el Tribunal de la Inquisición seguirá celebrando allí las exequias por nobles y eclesiásticos.[42]

---

[39] *Descripción y explicación de la fábrica y empresas*..., 1640, México.

[40] C. de Sigüenza y Góngora, *Teatro de virtudes políticas*..., 1680, México.

[41] D. de Ribera Flores, *Relación historiada de las Exequias Funerales de la Magestad del Rey D. Philippo II nuestro Señor. Hechas por el Sancto Oficio de la Inquisición...* México, en casa de Pedro Balli, 1600. J. Rodríguez Abril, *Breve Relación de las honras que el Tribunal del Santo Oficio hizo a la muerte de Nuestro Señor y Rey don Philippo Tercero que Dios tenga en su gloria. Jueves 16 de septiembre de 1621 años* (Archivo General de la Nación).

[42] I. Rodríguez Moya, «Lágrimas de la Inquisición. La emblemática del Santo Oficio de México en las exequias regias», en I. Rodríguez, M.ª Fernández y C. López, *Arte y Patrimonio en Iberoamérica. Tráficos transoceánicos*, Castellón, Universitat Jaume I, 2016, pp. 419-444.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

A las puertas de la ciudad: la villa de Guadalupe y el castillo de Chapultepec

Del mismo modo que los virreyes realizaban un viaje iniciático por el virreinato, desde su desembarco en Veracruz hasta la entrada triunfal en México,[43] y dentro de la propia capital novohispana surgirán una serie de centros y espacios que se vinculan a la muestra del poder en público, a su visualización y relación con la sociedad, dos eran los espacios de recepción y llegada claves en el entorno de ciudad de México: el castillo y bosque de Chapultepec y la villa de Guadalupe, el primero vinculado al poder civil, y el segundo al eclesiástico. La Villa de Guadalupe se conforma en el cerro del Tepeyac, a orillas de la antigua laguna, en un antiguo núcleo indígena donde se aparece la Virgen al indio Juan Diego en 1531.[44] Allí se erige, según la tradición, un pequeño templo de adobes que poco a poco irá ganando fieles y adeptos, hasta convertirse en una gran basílica durante el siglo XVIII. El pueblo que quedaba a sus pies, fue bautizado por los españoles como Guadalupe en 1563. Tan solo tres años más tarde, tenemos las primeras noticias sobre la utilización de este espacio por parte del poder, y es que el marqués de Falces, en su entrada triunfal mexicana de 1566, parará en el lugar a ofrecer culto a la Virgen y a encontrarse con diferentes comisiones.[45] Desde este momento, se institucionaliza como el lugar oportuno en que los virreyes hacen su llegada a la ciudad de México, y donde descansan y son agasajados durante unos días por parte de diferentes cuerpos y comisiones de la ciudad, cosa que verifican en sus entradas el conde de Coruña (1580), el marqués de Villamanrique (1585), Luis de Velasco (1590), el conde de Monterrey (1595), el marqués de Montesclaros (1603) o el marqués de Guadalcazar (1612).[46] Además, poco a poco se van instituyendo juegos y celebraciones para entretener al pueblo y a los cortesanos en el devenir del virrey entre dicha villa y el centro de la ciudad, en el lugar conocido como Llanos de Guadalupe, donde una rectilínea calzada recorría las aguas de la laguna. Así, en 1585 se realizan unos juegos de cañas, y una cabalgata de cuatro ninfas,[47] en 1590 una mascarada encamisada,[48] y en 1603 una vistosa decoración de las aguas y calzadas con enramadas y empavesados, con gran cantidad de indios

---

[43] D. García Panes, *Diario particular del itinerario que sigue un virrey...*, manuscrito, 1755, Biblioteca Universitaria de la Universidad de Oviedo.

[44] J. Cuadriello, «Visiones de Guadalupe», *Artes de México*, 29 (1995), pp. 10-22.

[45] *Libro Séptimo de Actas de Cabildo de la Ciudad de México*, p. 340.

[46] Chiva Beltrán, *op, cit.* (nota 15).

[47] *Libro Noveno de Actas de Cabildo de la Ciudad de México*, pp. 48, 54, 63, 72 y 78.

[48] *Ibidem,* pp. 362-369.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

con sus vestidura y canoas recibiendo al marqués de Guadalcazar.[49] De este modo, prácticamente desde los inicios del virreinato, la Villa de Guadalupe se convierte en centro de recepción y entrada de los nuevos virreyes a las puertas de la ciudad, pero en las actas de cabildo de 1624,[50] se ve reflejado el inicio de las discusiones entre diferentes comisionados por el mal estado de las Casas de Guadalupe, por la indecencia de alojar al virrey, nada menos que *alter ego* del rey, en unas estancias tan pobres e indecentes. De este modo, se decidirá cambiar el lugar de recepción virreinal a Chapultepec, aunque durante todo el siglo XVII no serán pocos los virreyes que en las jornadas de descanso pasen a visitar el famoso templo, como es el caso del duque de Alburquerque o del conde de Galve. Si bien no conservamos imágenes festivas de la Villa de Guadalupe en el siglo XVII, la magnífica obra de Manuel de Arellano *Traslado de la imagen y dedicación del Santuario de Guadalupe* (1709), muestra la basílica dieciochesca, hoy conocida como Basílica Vieja, el puente que todavía cruzaba las aguas de la laguna, la procesión de traslado con carros alegóricos, gigantes o la santa imagen, ayudando a comprender e imaginar este importante espacio de relación del poder y sus súbditos.



Fig. 8. Manuel de Arellano, *Traslado de la imagen y dedicación del Santuario de Guadalupe*, h. 1709. Colección particular

[49] *Libro Decimoquinto de Actas de Cabildo de la Ciudad de México*, pp. 208-245.
[50] *Libro Vigesimoquinto de Actas de Cabildo de la Ciudad de México*, pp. 177-244.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

El otro punto clave del entorno de la México moderna serán las Casas Reales de Chapultepec, un caserío situado en el cercano bosque homónimo, otorgado por Carlos V al ayuntamiento, y desde donde el acueducto llevaba las aguas a las fuentes del centro de la ciudad. Desde mediados del siglo XVI, la casona situada en un altozano se va remodelando como casa de caza, cuartel, y finalmente como Casas Reales, ya que el cabildo mexicano decide en 1624 que, dado el mal estado de las casas guadalupanas, el marqués de Cerralbo no se hospede en ellas y pase a hacerlo en Chapultepec.[51] Para la ocasión se preparará un exquisito jardín en un bosquecillo cercano, donde se soltarán aves y diversos animales, además de un pequeño estanque con peces. Al ser un lugar campestre de mayor altitud, la salubridad era notablemente superior a la de Guadalupe, y en lugar de pasar cuatro jornadas, el marqués de Cerralbo pasará quince días. Se trata del inicio de una nueva y relevante tradición: los virreyes descansarán durante días o incluso semanas en Chapultepec, jurando sus cargos el día de su llegada en el Palacio Virreinal, y esperando la jornada de su triunfo mexicano en dicho lugar. Así lo verificarán un largo listado de virreyes del siglo XVII, incluido el propio marqués de Villena, que llega a Chapultepec el 13 de agosto de 1640, y cuya entrada triunfal establece el modelo definitivo para las entradas triunfales barrocas, además del conde de Salvatierra (1642), el conde de Alba de Liste (1649), el duque de Alburquerque (1649), el marqués de Mancera (1663), el duque de Veragua (1673), el conde de Paredes (1680), el conde de Monclova (1686) o el conde de Galve (1688).[52] Durante las jornadas de descanso en Chapultepec, los virreyes serán visitados por las corporaciones y personajes notables, y disfrutarán de paseos, comidas y cenas al aire libre, bailes, corridas de toros y juegos de cañas en los jardines del lugar. Una magnífica obra anónima del siglo XVII nos muestra el ambiente en el lugar: *Recepción de un virrey en las Casas Reales de Chapultepec* (Colección Banco Nacional de México), un biombo en el que podemos observar un ornamentado palacio, con banderolas y una gran colgadura carmesí justo en el lugar donde los virreyes asisten al espectáculo festivo que se despliega ante ellos: bailes, banquetes, corridas taurinas, paseos en carroza o recolección de frutos, todo ello en el ambiente salubre y campestre del bosque de Chapultepec, con el famoso acueducto al fondo, los jardines en forzada perspectiva y pajarillos y aves revoloteando por el cielo. Sin embargo, en 1716 el ayuntamiento empezará a discutir sobre el estado casi ruinoso de las Casas Reales, y sobre un posible cambio para la recepción de los virreyes,[53] siendo el marqués de Valero el último que descansa allí, e iniciándose una

[51] *Ibidem,* pp. 177-244.
[52] Chiva Beltrán, *op, cit.* (nota 15).
[53] *Libro 48-50 de Actas de Cabildo de la Ciudad de México,* pp. 180, 183 y 192.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados



Fig. 9. Anónimo, *Biombo de la Recepción de un virrey en las Casas Reales de Chapultepec*, Inicios del siglo XVIII. Ciudad de México, Colección del Banco Nacional de México - Banamex, Palacio de Iturbide

nueva tradición, la de esperar a la entrada triunfal en el propio Palacio Virreinal, en el centro de la urbe, una tradición que ya es propia de la administración borbónica. A mediados del siglo XVIII este espacio se remodelará y convertirá en residencia veraniega de virreyes, pero nunca volverá a ser el lugar de recepción que fue durante el siglo XVII, función que vuelve a ocupar la renovada Villa de Guadalupe.

Además, debemos remarcar como, en los siglos de la Edad Moderna, Guadalupe y Chapultepec se convirtieron en espacios que la corte virreinal usó como entrada y salida de la ciudad respectivamente, también vinculados a los grandes espacios conventuales. De este modo, los virreyes solían ingresar en la ciudad por la Calzada de Guadalupe, entrando por la ermita de Santa Ana y Tlatelolco, y pasando frente a la Plaza y Convento de Santo Domingo. Por su parte, las salidas de asueto y residencia estiva, a las Casas Reales y Bosque de Chapultepec, se dirigían siguiendo el trazado del acueducto, pasando frente a San Francisco el Grande y la Alameda Central, mostrando un engranaje de espacios públicos y festivos realmente desarrollado.

Espacios para la diversión: la alameda, el volador y la viga

Por último, y no vinculado ya a rituales políticos sino a los días festivos que se celebran tras ellos en la ciudad, aparecen otros tres espacios urbanos de vital relevancia para la visualidad del poder, espacios donde los virreyes, arzobispos y gobernantes pasean y son observados por los habitantes de la capital. La Plaza del Volador era una plazuela de tamaño moderado en el lado sur del Palacio Virreinal, llamada así por ser el espacio donde los virreyes podían disfrutar del famoso espectáculo de los Voladores de Papantla, y que debe su importancia ceremonial a ser el lugar en que durante el

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados



Fig. 10. Juan Patricio Morlete Ruiz, *Vista de la Plaza del Volador*, h. 1755, La Valetta (Malta), Palacio de San Antón

siglo XVII se realizan los festejos taurinos. La plaza se abre durante la reconstrucción de 1522, y funciona como mercado desde 1533. En 1602, se decide trasladar los juegos taurinos desde la plaza Mayor a la del Volador, aunque en ocasiones se celebrarán en otros espacios, en el gobierno del conde de Alba de Liste se llegan a celebrar en los patios interiores del palacio.[54] La plaza es citada en gran número de relaciones festivas en los siglos barrocos, y el virrey podía acudir a las veladas taurinas desde uno de los balcones del ala pública del Palacio Virreinal, con acompañamiento de personajes relevantes de la política novohispana. El resto de notables asistía a las mismas desde los balcones de los edificios circundantes, y el pueblo desde entarimados efímeros situados en las arcadas de la plazuela y en la misma fachada del palacio.

Actualmente la plaza del Volador ya no existe, y su solar lo ocupa la Suprema Corte de Justicia de México. En las cercanías, se situaba el edificio primigenio de la Real y Pontificia Universidad de México, importante institución cultural fundada en 1521, que también solía organizar banquetes y veladas a los virreyes.

[54] J. I. RUBIO MAÑÉ, *El Virreinato*, México, UNAM, 1983.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados



Fig. 11. Anónimo, *Vista de la Alameda de la Ciudad de México*, siglo XVII, Madrid, Museo de América

Otro gran espacio de esparcimiento del México del siglo XVII fue la Alameda, el gran parque de la ciudad, creado en 1592 sobre la antigua plaza de San Hipólito, y que va creciendo y transformándose durante las siguientes décadas, convirtiéndose en un gran jardín diseñado por Francisco de Avis, con ocho calzadas, jardines, prados y fuentes, cercado por solo puerta en su lado oriental y poblado con árboles y plantas traídos desde Coyoacán. La Alameda se convertirá desde su creación en el gran paseo de la capital, lugar de celebraciones y mascaradas, que aparece mencionado por los paseos que el virrey y su esposa daban al atardecer en los días siguientes a su entrada, relacionándose con lo más granado de la sociedad, ya que para estas ocasiones se reservaba el derecho entrada al parque. La Alameda es representada en el *Biombo del Palacio de los Virreyes*, ocupando tres de las placas del mismo, y mostrando las calles y los juegos geométricos de su parterre.

Por último, habría que añadir un espacio que, tradicionalmente, no se incluye en los espacios de poder de la capital novohispana, se trata de la Calzada de la Viga, un paseo y canal en el sur de la ciudad de México, que era navegable y utilizado por comerciantes, y que nos habla de una ciudad todavía lacustre, surcada de acequias y

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados



Fig. 12. Pedro Villegas (activo en México, entre 1706 y 1723), *Paseo de la Viga con la iglesia de Iztacalco* [*Paseo del virrey don Francisco Fernández de la Cueva y de la Cueva, duque de Albuquerque, y de la virreina Juana de la Cerda por el Canal de la Viga*], 1706, óleo sobre lienzo, 143,3 cm x 171,4 cm, Ciudad de México, Colección Museo Soumaya, Fundación Carlos Slim, A.C.

canales navegados por chinampas y barcazas.[55] El canal unía la laguna mexicana con la acequia real, y por tanto, era accesible desde la plaza Mayor, y existía ya a inicios del período virreinal, aunque sus más importantes remozamientos se producen ya en el siglo XVIII. Estaba cruzado por enormes vigas de madera, que servían para el uso de los habitantes de la ciudad, y que dan su nombre al paseo. En el Museo Soumaya de México se conserva el óleo Paseo del virrey don Francisco Fernández de la Cueva y de la Cueva, duque de Albuquerque, y de la virreina Juana de la Cerda, por el Canal de la Viga o Paseo de la Viga con la iglesia de Ixtacalco, atribuido a Pedro

[55] A. Reséndiz Rodea, *Paseo de la Viga. Frontera Idílica y Socia*l, México, Conaculta. Inba, 2013.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

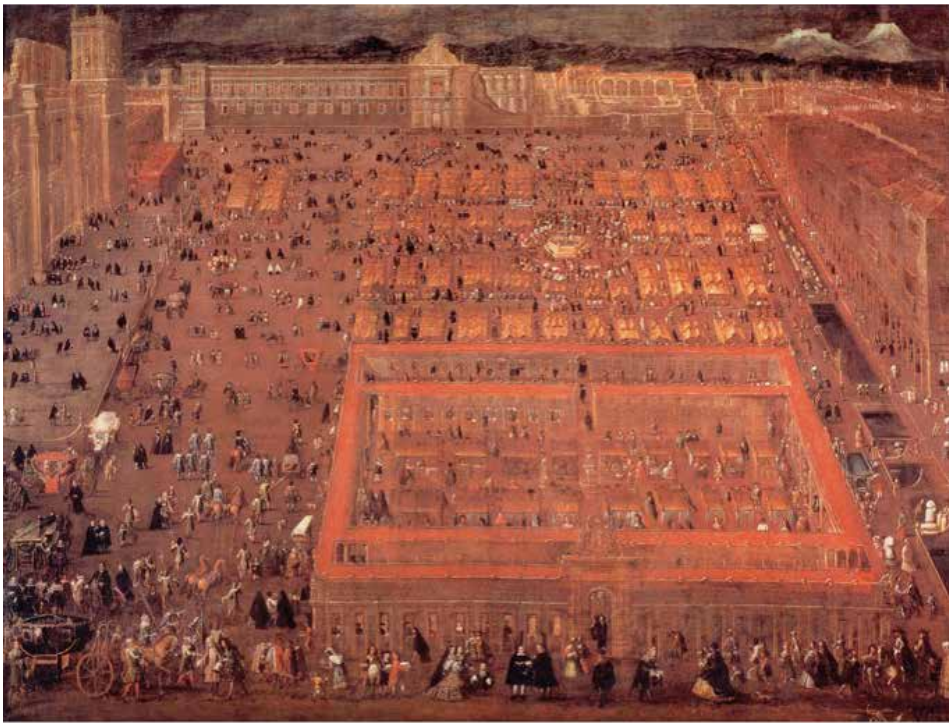


Fig. 13. Cristóbal de Villalpando, *Vista de la Plaza Mayor de México*, ¿1695? Colección particular

de Villegas, y fechado en torno al año 1706. En esta magnífica representación de un cortejo acuático virreinal, vemos una de las grandes recepciones que el tesorero de la Casa de la Moneda, Francisco de Medina Picazo, ofrece al recién llegado virrey, duque de Alburquerque. El cronista Robles cuenta que los festejos duraron varias semanas, y el tesorero contrató para la pareja una vistosa canoa de doce varas de largo, dorada y con diez remeros vestidos como lampazos de China, con un gran coste, de más de mil pesos.[56] La embarcación, acompañada de música y varias chinampas, salió a navegación toda la tarde por el canal: en el lienzo vemos a los virreyes llegando al pueblo de Iztacalco, al lado de cuya iglesia de San Matías les espera el carro que les devolvería a la ciudad, avanzada ya la tarde.[57]

---

[56] A. DE ROBLES, *Diario de sucesos notables*, 3 vols., México, Editorial Porrúa, 1972, vol. III, p. 265.

[57] G. CURIEL Y A. RUBIAL, «Los espejos de lo propio. Ritos públicos y usos privados en la pintura virreinal», en *Pintura y vida cotidiana en México*, 1650-1950, México, Fomento Cultural Banamex, 1999, pp. 49-153, en concreto pp. 94-95.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

Así, cierto número de puntos concretos de la ciudad de México se convierten en grandes escenarios para la visualización del poder durante la era de los Austria: los puntos de recepción y llegada en Guadalupe y Chapultepec, el punto de ingreso tradicional en la ermita de Santa Ana y la garita de Peralvillo, los grandes espacios de la arquitectura efímera, donde se despliegan los programas iconográficos que mostrarán al pueblo la imagen del poder y sus virtudes —la plaza de Santo Domingo y la Catedral Metropolitana—, el palacio virreinal como núcleo de la corte, o los espacios de esparcimiento en la Plaza del Volador, la Viga y la Alameda. Se trata de un corpus de tradiciones, rutas e itinerarios simbólicos que se inicia en el siglo XVI y se asienta en el siglo XVII. Justo a finales del mismo, cerca de 1695, se fecha la obra de Cristóbal de Villalpando *La Plaza Mayor de México* (Palacio de Corsham Court, Reino Unido), un magnífico lienzo en que vemos de frente el palacio virreinal, un palacio que ha sido saqueado e incendiado en los gravísimos altercados y motines producidos por las hambrunas de 1692. Se trata de un ataque frontal a uno de los espacios del poder más evidentes de la ciudad de México, que coincide en el tiempo con la agonía de la dinastía Habsburgo y los albores del siglo XVIII, en que llegarán nuevos aires borbónicos a la ciudad, que pese a mantener las ceremonias y espacios del poder más relevantes, alterarán el rígido protocolo ceremonial trazado en época de los Austria en el interior de la gran urbe novohispana.

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

LISTA DE ILUSTRACIONES

Prólogo. Un Imperio iluminado por un sol y cien mil luminarias

Víctor Mínguez, Inmaculada Rodríguez (Universitat Jaume I)

Fig. 1. Anónimo, *Largo di Palazzo en ocasión de la visita del cardenal Filomarino*, h. 1650, Nápoles, Museo Nacional Cartuja de San Martín 13

Fig. 2. Anónimo, *Procesión de viernes santo en Lima*, h. 1660-1665, óleo sobre lienzo, Lima, Cofradía de la Soledad, Iglesia de San Francisco 14

Fig. 3. Cristóbal de Villalpando, *Plaza Mayor de México*, finales del siglo xvii, Bath, Corsham Court 14

Fig. 4. Monte Etna, *Racconto delle publiche allegrezze fatte dalla citta di Milano alli IV. Febraro MDCXXX Per la felice Nascita del Sereniss. Primogenito di Spagna Baldasar Carlo Dominico*, Milán, Melchior Malatesta, 1630 16

Fig. 5. Pierre Loyseleur y Hans Vredeman de Vries, *La Joyeuse & magnifique entrée de Monseigneur Françoys de France: fils de France, et frère unicque du Roy, par la grace de Dieu, Duc de Bravant, d'Anjou, Alencon, Berri, etc. en sa tres-renommée ville d'Anvers*, Amberes, Christophle Plantin, 1582 19

Fig. 6. Jan Boghe (o Boch), *Historia narratio profectionis et inavgvrationis serenissimorvm belggi principvm Albert et Isabellae, Avstriae Archidvcum. Et orum optatissimi in Belgium Aduentus, rerumque gestarum et momaribilium, Gratulationum, Apparatuum, et Spectaculorum in ipsorum susceptione et INAVGVRATIONE hactenus editorum accurate Descriptio*, Antverpiae, Ex Officina Plantiniana, Apud Ioannem Moretu, 1602 20

Fig. 7. Guiglielmus Becanus, *Serenissimi principis Ferdinandi hispaniarum infantis S.R.E. Cardinalis triumphalis introitus in Flandriae Metropolim Ganduum*, Amberes, Ionnis Meursi, 1636 21

Fig. 8. Tobias Sadeler, *Die Fackel des Prometheus: künstliches Lust-Feuer, als beede kayserliche Mayestätten Leopold und Eleonora Magdalena Theresia, nach dero zu Passau gehaltenem hochzeitlichen Beylager zu Wienn eingezogen, vor dem Burg-Thor gehalten*, Viena, Johann Christoph Cosmerovio, 1677 22

Fig. 9. *Von Himmeln entzündete und Durch allgemeinen Zuruff der Erde sich Himmelwerts erschvingende Frolockungs-Flammen zu Höchstfeyerlichster Begängnüss des Hochzeitlichen Beylagers,* Viena, 1668 23

Fig. 10. Fuegos artificiales en Frankfurt am Main encargados por el conde de Montijo con motivo de la víspera de Santa Isabel, 1741 24

Fig. 11. Fuegos artificiales en Versalles con motivo del matrimonio entre el infante Felipe de España y *Madame de France* 25

Fig. 12. Fuegos artificiales en el río Sena encargados por el embajador español con motivo del matrimonio entre el infante Felipe de España y *Madame de France* 25

Fig. 13. Fuegos sobre el río Sena con motivo del matrimonio entre el infante Felipe de España y *Madame de France* 26

Fig. 14. Castel San'Angelo, José Vargar Torija, Manuel García Alozen, José Patiño, Jura de Carlos IV en Madrid, Archivo de la Villa de Madrid 27

Fig. 15. Fuegos artificiales, Domingo Aguilar, Mariano Babiloni, Jura de Carlos IV en Valencia, Archivo Municipal de Valencia 29

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

Un Imperio simbólico. Cuatro décadas de estudios sobre la escenificación de «La práctica del poder»

Víctor Mínguez (Universitat Jaume I)

Fig. 1. Francisco Aefferden, *Atlas abreviado o compendiosa geografía del mundo antiguo y nuevo*, Amberes, imprenta de Juan Duren, 1696 32
Fig. 2. El Sol en Madrid: jeroglífico en las exequias de María de Austria, 1603 34
Fig. 3. El Sol en Madrid: jeroglífico en las exequias de Felipe IV, 1665 35
Fig. 4. El Sol en Valencia: jeroglífico inmaculista, 1665 37
Fig. 5. El Sol en Valencia: jeroglífico por San Juan de Mata y San Félix de Valois, 1668 38
Fig. 6. El Sol en Palermo: jeroglífico en las exequias de María Luisa de Borbón, 1689 40
Fig. 7. El Sol en Nápoles: jeroglífico en las exequias de Caterina d'Aragona, 1697 41
Fig. 8. El Sol en Palermo: jeroglífico en las exequias de Carlos II, 1701 42
Fig. 9. El Sol en México: jeroglífico en las exequias de Carlos II, 1701 43
Fig. 10. El Sol en México: jeroglífico en las exequias de Luis I, 1724 45
Fig. 11. El Sol en Guatemala: jeroglífico en las exequias de Carlos III, 1789 47
Fig. 12. El Sol en Pamplona: jeroglífico en las exequias de Felipe V, 1746 50
Fig. 13. El Sol en Pamplona: jeroglífico en las exequias de Carlos III, 1789 51

La esperanza de la monarquía. Fiestas en el Imperio hispánico por Felipe Próspero

Inmaculada Rodríguez (Universitat Jaume I)

Fig. 1. Teodoro Ardemans, *Planta de la Capilla Real para los bautismos*, siglo XVII, Archivo del Palacio Real 97
Fig. 2. Máquina de fuegos artificiales, en *Applausi festivi fatti in Piacenza per la nascita della maestà del Reale Infante Filippo Propsero della Spagna...*Parma, Erasmo Viotti, 1658 107
Fig. 3. Nicolas Perrey, Teatro del Largo del Palazzo, en Andrea Cirino, *Feste celebrate in Napoli per la nascita del Serenissimo Principe di Spagna nostro signore dall'eccmo. Sigr. Conte di Castrillo, viceré, luogotenente e capitan generale nel regno di Napoli*, Nápoles, Carlo Faggioli, 1659 109
Fig. 4. Fénix, en Cirino, *Feste celebrate in Napoli* 110
Fig. 5. Frontispicio, en *Le Pubbliche dimostrazioni di allegrezza della citta di Milano alli 10. Febrario e 6. Marzo dell'Anno 1658. Nella nascita del Serenissimo Principe di Spagna Filippo Prospero*, Milán, Giulio Cesare Malatesta Stampatore, s.a. 112
Fig. 6. Empresa *Irrequieta, nec errans,* en *Le Pubbliche dimostrazioni* 114
Fig. 7. Empresa *Vicem quandoque rependet* en *Le Pubbliche dimostrazioni* 114
Fig. 8. Empresa *Sole recente recens* en *Le Pubbliche dimostrazioni* 115
Fig. 9. Empresa *Inter nubila gratior* en *Le Pubbliche dimostrazioni* 116
Fig. 10. Empresa *Defectura magis* en *Le Pubbliche dimostrazioni* 117

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

Fig. 11. Empresas *Tot prodest partibus orbis* y *Unus et omnia,* en *Le Pubbliche dimostrazioni* 118
Fig. 12. Empresas *Sublimis lentior* y *Pars omnia lustrat,* en *Le Pubbliche dimostrazioni* 118

Magnificencia y poder en los festejos caballerescos de la primera mitad del siglo XVI

Jesús F. Pascual Molina (Universidad de Valladolid)

Fig. 1. *Turnierbuch*, imagen 61 (p. 91 del manuscrito), lápiz y aguada sobre papel, Nuremberg, finales del siglo XVI-principios del siglo XVII. Nueva York, Metropolitan Museum of Art 123
Fig. 2. *Turnierbuch*, imagen 68 (p. 98 del manuscrito), lápiz y aguada sobre papel, Nuremberg, finales del siglo XVI-principios del siglo XVII. Nueva York, Metropolitan Museum of Art 124
Fig. 3. Atrib. a Jacob van Laethem, *Juego de cañas en la Plaza Mayor de Valladolid*, óleo sobre tabla trasladado a lienzo, 1506. Écaussinnes, Château de la Follie 127
Fig. 4. Atrib. a Frans y Cornelis Floris, «Entrada de los participantes del torneo en la Grand Place de Bruselas», detalle, tinta, lápiz, gouache y acuarela sobre pergamino, del *Álbum de Bruselas*, 1565. Varsovia, Biblioteka Uniwersitecka 129
Fig. 5. Atrib. a Barthélemy d'Eyck, *Entrega de premios*, miniatura sobre pergamino, fol. 64 v., de *Traittié de la forme et devis comme on fait les tournoyz* de Rene D'Anjou, h. 1460. París, Bibliothèque Nationale de France 132
Fig. 6. *Turnierbuch*, imagen 29 (p. 56 del manuscrito), lápiz y aguada sobre papel, Nuremberg, finales del siglo XVI-principios del siglo XVII. Nueva York, Metropolitan Museum of Art 137
Fig. 7. Atrib. a Hans Schäuffelein, detalle, xilografía, de *Thournier, Kampff und Ritterspiel, inn Eroberunge aines gefährlichen Thürnns unns zauberer Schloss...*, de Christian Egenolff, 1553 140

Festejar a una imagen mariana y su envoltorio. Las fiestas religiosas y cortesanas de la Capilla del Sagrario de Toledo en 1616, del evento a los textos

Cécile Vincent-Cassy (Université de Paris 13-Sorbonne Paris Cité / CNRS-CESOR)

Fig. 1. *La Virgen del Sagrario*, talla de madera policromada, siglo XII, Toledo, catedral, Capilla del Sagrario 146
Fig. 2. Estampa («*Petrus Angelus invct f.*») en Francisco Portocarrero, *Libro de la Descensión de nuestra Señora a la santa Yglesia de Toledo, y vida de San Ilefonso Arçobispo della*, Madrid, Luis Sánchez, 1616 148
Fig. 3. Michel-Charles Fichot, *Portada de la Capilla del Sagrario de la Catedral de Toledo*, litografía, Paris, Hauser, 1842, Biblioteca Nacional de España ER/1717(bis) (6) . 151

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

La Orden del Toisón de Oro: historia, mitología, alegorías y símbolos para una decoración efímera de la corte de Maria Ana de Neoburgo (1690)

Teresa Zapata Fernández de la Hoz (Universidad de Alcalá)

Fig. 1. Luca Giordano, *Carlos II a caballo*, Madrid, Museo del Prado 164
Fig. 2. Luca Giordano, *María Ana de Neoburgo a caballo*, Madrid, Museo del Prado .. 164
Fig. 3. *Puerta de Guadalajara y Platería*, en Pedro de Texeira, *Topographia de la Villa de Madrid*, *Año 1656*, Madrid, Museo de Historia 165
Fig. 4. Francisco de Herrera, *Hércules sostiene la esfera celeste con los retratos de Carlos II y Mariana de Austria*, Viena, Galería Albertina 171
Fig. 5. Juan Cano de Arévalo, *Diseño de la decoración efímera de la Puerta de Guadalajara para la entrada de María Ana de Neoburgo (1690)*, Florencia, Museo de los Uffizi 172
Fig. 6. Gregorio Fosman, *Jeroglífico de la vida y muerte de María Luisa de Orleans (1689)*, Madrid, Biblioteca Nacional de España 174
Fig. 7. Luca Giordano, *Hércules entrega el vellocino de oro a Felipe el Bueno*, Madrid, Casón del Buen Retiro 178
Fig. 8. Maarten van Heemskerck, *Gedeón da gracias a Yahvé por el milagro del vellón*, Estrasburgo, Museo de Bellas Artes 180
Fig. 9. «*Omnibvs*», en Diego de Saavedra Fajardo, *Empresas políticas*, Múnich, 1640 (ed. de Sagrario López Poza, Madrid, 1999) 182
Fig. 10. «*Vellus Gedeoni*», en Nicolás de Iglesias, *Flores de Miraflores,* Burgos, 1659 183
Fig. 11. Antonio González Velázquez, *Alegoría de la Orden del Toisón de Oro*, Madrid, Museo Cerralbo 184
Fig. 12. *Signo de Aries*, en Hieronymo de Chaves, en *Chronographia o Repertorio de tiempos*, Sevilla, 1588 186
Fig. 13. *Empresa de Felipe II*, en Ieronimo Ruscelli, *Le Imprese Illvstri*, *con expositioni et discorsi*, Venetia, 1572 187
Fig. 14. Jacobus Harrewyn, *Alegoría de la unión de María Ana de Neoburgo y Carlos II*, Madrid, Biblioteca Nacional de España 189

La monarquía y el Patrón de las Españas: imágenes del patrocinio regio y la ofrenda real al Apóstol Santiago

Miguel Taín (Brandenburgische Technische Universität Cottbus-Senftenberg y Universidade de Santiago de Compostela)

Fig. 1. Aparato barroco de la capilla mayor de la catedral de Santiago de Compostela 192
Fig. 2. Pedro del Valle, grupo escultórico del apóstol Santiago y los cuatro reyes 193
Fig. 3. Pedro del Valle, detalle del apóstol Santiago 198
Fig. 4. Pedro del Valle, detalle del supuesto Alfonso II 200
Fig. 5. Pedro del Valle, detalle del supuesto Ramiro I 201
Fig. 6. Pedro del Valle, detalle del supuesto Fernando V 202
Fig. 7. Pedro del Valle, detalle del supuesto Felipe IV 203

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

Fig. 8. Pedro del Valle, detalle del retrato de Felipe IV 205
Fig. 9. Diego Velázquez, *Felipe IV en Fraga*, Nueva York, Frick Collection 206
Fig. 10. Real ejecutoria de Felipe II en defensa del Voto de Santiago, Archivo de la Catedral de Santiago 208
Fig. 11. Privilegio y Confirmación de Felipe III para el nombramiento de jueces del Voto, Archivo de la Catedral de Santiago 208
Fig. 12. Mauro Castellá Ferrer, *Historia del Apostol de Iesus Christo Sanctiago Zebedeo patron y capitan general de las Españas* (Madrid, 1610); el obispo Teodomiro y el rey Alfonso II, con sus respectivos séquitos, ante la tumba del apóstol Santiago ... 209
Fig. 13. José de Vega y Verdugo, primer proyecto para el baldaquino de Santiago, Archivo de la Catedral de Santiago 213
Fig. 14. José de Vega y Verdugo, segundo proyecto para el baldaquino de Santiago, Archivo de la Catedral de Santiago 212
Fig. 15. Grupo del apóstol y los reyes de la fachada del Obradoiro 213
Fig. 16. Máximo Salazar, grupo del apóstol y los reyes de la fachada de la Azabachería. © Museo Catedral de Santiago. Foto Xulio Gil 214
Fig. 17. Lucas Ferro Caaveiro, traza el remate de la fachada de la Azabachería 215
Fig. 18. Luigi Valadier, lámpara del presbiterio con el grupo del apóstol y los cuatro reyes 216
Fig. 19. Altarcillo del Museo Provincial de Pontevedra, inv. n°. 5524 217
Fig. 20. Detalle de uno de los reyes del altarcillo de Pontevedra 218
Fig. 21. Roberto González Blanco, postal publicitaria de la ofrenda real del año santo de 1915 220
Fig. 22. Federico Guisasola Lasala, ofertorio del año santo de 1880, aguada del Museo Provincial de Pontevedra, inv. n°. 2528 221
Fig. 23. Foto de la ofrenda de Alfonso XIII en 1904, colección Manuel Villar 222

Rituale civici e cerimoniale di corte nella Napoli spagnola

Giovanni Muto (Università di Napoli Federico II)

Fig. 1. A. Lafréry, Pianta di Napoli, 1566 228
Fig. 2. A. Baratta, Pianta di Napoli, 1629 228
Fig. 3. *Ingresso di Alfonso D'aragona*, Castel Nuovo, 1443 229
Fig. 4. Corteo per l'incoronazione di Alfonso II, 1494 230
Fig. 5. Entrata di Carlo V attraverso Porta Capuana in S. Giacomo degli Spagnoli, Napoli 231
Fig. 6. Cavalcata per le nozze di Carlo II con Maria Luisa 238
Fig. 7. *L'ossequio tributario della Fidelissima Citta' di Napoli* 239
Fig. 8. Anónimo, *Largo di Palazzo en ocasión de la visita del cardenal Filomarino*, h. 1650, Nápoles, Museo Nacional Cartuja de San Martín 241
Fig. 9. Itinerario della Processione del Corpus Domini 243
Fig. 10. Tempio della Virtu' e dell'onore per Gregorio Carafa, 1681 245

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

Doni, largizioni e memoria della festa (1530-1558): un servicio d'altare di Valerio Belli e altri oggetti d'arte nelle cerimonie di accoglienza in onore di Carlos V

Walter Cupperi (Philipps-Universität Marburg)

Fig. 1. Peter Coecke van Aalst, *Palco della Zecca di Anversa durante gli apparati effimeri del 1549*, xilografia, in Cornelius Grapheus, *Spectaculorum in susceptione Philippi Hisp(aniae) Princ(ipicis) [...]*, Anversa, Peter Alosten, 1550, c. 50r, Madrid, Biblioteca Nacional de España 250

Fig. 2. Robert Péril, *L'araldo getta «pieces d'or et d'argent nouvellement fourgees» alla folla*, dalla serie: *La Cavalcade de Bologne*, xilografia, 287 x 402 mm, 1530, Vienna, Biblioteca Albertina 252

Fig. 3. Zecca di Anversa, r/ «PHILIPVS + AVSTR + CAROLI · V · CAES + F +», v/ «COLIT . ARDVA · VIRTVS . 1549 .», gettone in lega di rame, 30,6mm, 1549, Amsterdam, De Nederlandsche Bank, Nationale Numismatische Collectie, n. inv. RP-01408 254

Fig. 4. Zecca di Anversa, r/ «PHILIPVS · AVSTR · CAROLI · V · CAES · F :» v/ «COLIT . ARDVA [.] VIRTVS . 1549», gettone in argento, 26,8mm, 1549, Amsterdam, De Nederlandsche Bank, Nationale Numismatische Collectie, n. inv. RP-01409 254

Fig. 5. Zecca di Milano (da coni di Leone Leoni), recto: «· IMP · CAES · CAROLVS · V · AVG», verso: «· S · P · Q · MEDIOL · OPTIMO · PRINCIPI ·», esergo: «PIETAS», medaglia coniata in argento, 32mm, 1541, Madrid, Museo Arqueológico Nacional, n. inv. 7001/5-6 256

Fig. 6. Valerio Belli, *L'ingresso di Cristo in Gerusalemme*, cristallo di rocca inciso, 61 mm (altezza) x 80 mm (base inferiore), entro il 1541, New York, The Metropolitan Museum of Art, n. acc. 41.190.203 262

Fig. 7. Valerio Belli, *Lavanda dei piedi*, cristallo di rocca inciso, 61 mm (altezza) x 87 mm (base inferiore), entro il 1541, Vicenza, Museo Civico, inv. Gl. n. 1 263

Fig. 8. *Nummi castrenses expeditionem Caroli V Africanam concernentes susceptam anno Christi 1535*, in Johannes J. Luckius, *Sylloge numismatum elegantiorum*, Argentinae, Typis Reppianis, 1620, p. 84 (part.), Magonza, Wissenschaftliche Stadtbibliothek 268

La coronación de Vittorio Amedeo de Saboya en 1713. Acerca del ritual como pacto entre el príncipe y sus súbditos

Pablo González Tornel (Universitat Jaume I)

Fig. 1. Giovanni Battista Ragusa, *Coronación de Vittorio Amedeo de Savoya*, 1713, mármol. Palermo, catedral 270

Fig. 2. Francesco Ciché, *Entrada de Vittorio Amedeo de Savoya en Palermo*, 1714, grabado en Pietro Vitale, *La felicità in trono sull'arrivo, acclamatione, e coronationne delle reali maestà di Vittorio Amedeo Duca di Savoja, e di Anna d'Orleans da Francia, ed Inghilterra. Re', e Regina di Sicilia Gerusalemme, e Cipro. Celebrata con gli applausi di tutto il Regno tra' le pompe di Palermo reggia, e capitale descritta per ordine dell'Illustrissimo Senato palermitano dall'abbate Don Pietro Vitale secretario di esso*, Palermo, nella Regia Stamperia di Agostino Epiro, Stampatore di S.S.R.M., 1714 273

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

Fig. 3. Giovanni Giacomo de Rossi, *Felipe III, Felipe IV y Carlos II, los últimos Habsburgo españoles*, 1685, grabado en Jacques Blondeau, *Series chronologica et imagines Regum Hispaniae ab Ataulpho ad Carolum II feliciter regnantem*, Roma, G. G. de Rossi, 1685 274

Fig. 4. Paolo Amato y Francesco Ciché, *Piazza Vigliena decorada para la coronación de Vittorio Amedeo de Saboya en Palermo*, 1714, grabado en Pietro Vitale, *La felicità in trono sull'arrivo, acclamatione, e coronationne delle reali maestà di Vittorio Amedeo Duca di Savoja, e di Anna d'Orleans da Francia, ed Inghilterra. Re', e Regina di Sicilia Gerusalemme, e Cipro. Celebrata con gli applausi di tutto il Regno tra' le pompe di Palermo reggia, e capitale descritta per ordine dell'Illustrissimo Senato palermitano dall'abbate Don Pietro Vitale secretario di esso*, Palermo, nella Regia Stamperia di Agostino Epiro, Stampatore di S.S.R.M., 1714 276

Fig. 5. *Mapa de Palermo*, 1686, dibujo. Madrid, Biblioteca del Ministerio de los Asuntos Exteriores y Cooperación, Ms. 3. En negro las sedes del poder: Senado (1), Catedral (2), Palacio Real (3). En rojo los principales monumentos regios: Carlos II (1), Felipe V (2), Carlos V, Felipe II, Felipe III y Felipe IV (3), Carlos V (4), Felipe IV (5), Carlos VI (6), Carlos de Borbón (7) 278

Fig. 6. *Mapa de Palermo*, 1686, dibujo. Madrid, Biblioteca del Ministerio de los Asuntos Exteriores y Cooperación, Ms. 3. En negro las sedes del poder: Senado (1), Catedral (2), Palacio Real (3). En azul la ruta de la entrada triunfal 280

Fig. 7. *Guillermo II Coronado por Jesucristo*, siglo XII, mosaico. Monreale, catedral 282

Fig. 8. Francesco Ciché, *Vittorio Amedeo de Savoya coronado por la alegoría de Palermo*, 1714, grabado en Pietro Vitale, *La felicità in trono sull'arrivo, acclamatione, e coronationne delle reali maestà di Vittorio Amedeo Duca di Savoja, e di Anna d'Orleans da Francia, ed Inghilterra. Re', e Regina di Sicilia Gerusalemme, e Cipro. Celebrata con gli applausi di tutto il Regno tra' le pompe di Palermo reggia, e capitale descritta per ordine dell'Illustrissimo Senato palermitano dall'abbate Don Pietro Vitale secretario di esso*, Palermo, nella Regia Stamperia di Agostino Epiro, Stampatore di S.S.R.M., 1714 290

Fig. 9. Palacio del Senado de Palermo y Fontana Pretoria. Palermo 292

'Le feu sacré des vestales': profane light for a Christian saint (Francis de Sales canonization, 1665)

Agnès Guiderdoni (Université Catholique de Louvain)

Fig. 1. J. de Lamonce, frontispiece engraved for Claude-Francois Ménestrier, *Description des cérémonies et réjouyssances faites à Chambéry à la publication du Bref de la béatification du glorieux évêque de Genève, François de Sales, par les ordres de Madame Royale – et par les soins des syndics de ladite ville, le 12 mars 1662*, Lyon, Pierre Guillimin, 1662, Paris, Institut National d'Histoire de l'Art 296

Fig. 2. Albert Flamen, «Emblem 31», in Adrien Gambart, *La Vie symbolique de François de Sales*, Paris, aux frais de l'auteur, 1664, Université Catholique de Louvain, Bibliothèque Universitaire 302

Fig. 3. Albert Flamen, «Emblem 32», in Adrien Gambart, *La Vie symbolique de François de Sales*, Paris, aux frais de l'auteur, 1664, Université Catholique de Louvain, Bibliothèque Universitaire 304

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

Fig. 4. Frontispiece engraved for Barthélémy Magistri, *Cérémonies et resjouissances faites en la ville d'Annessy sur la solennité de la béatification et l'élévation du corps sacré du bienheureux François de Sales, le 30. d'avril 1662*, Annecy, Pierre Delachinal, 1662, Paris, Institut National d'Histoire de l'Art 306

Una corte itinerante por tierras europeas 1629-1631. De Madrid a Viena con la infanta doña María, bajo la mirada de don Juan de Palafox

Ricardo Fernández Gracia (Universidad de Navarra)

Fig. 1. Retrato de don Juan de Palafox firmado y fechado por Gregorio de Lara en 1738. Catedral de Puebla 310

Fig. 2. Relación de la visita a los Carmelitas Calzados de Nápoles en octubre de 1630 .. 315

Fig. 3. Informe confidencial de Palafox sobre la corte de Viena 319

Fig. 4. Dedicatoria del manuscrito de los epitafios de las iglesias de Nápoles al conde duque de Olivares 322

Fig. 5. Don Juan de Palafox asistido por el Espíritu Santo. Grabado de Pascual Cucó, h. 1760-1770 328

Fig. 6. Cristo de Preten que recogió mutilado en el Palatinado don Juan de Palafox el 29 de abril de 1631. Escultura gótica del siglo xv. Carmelitas Descalzos de Toledo 338

Visiones del poder en un ambiente pastoril. La residencia estival de la Favorita como lugar festivo de los Habsburgo

Andrea Sommer-Mathis (Österreichische Akademie der Wissenschaften)

Fig. 1. El palacio y los jardines de la Favorita antes del sitio de Viena, 1672. Grabado según Georg Mathaeus Vischer en *Topographia Archiducatus Austriae Inferioris Modernae*, Viena, 1672; reimpresión: Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1976 Viena, Österreichisches Staatsarchiv, Biblioteca, Blau 763a .. 347

Fig. 2. Diseño de la residencia estival de la Favorita, h. 1676. Dibujo de Wolfgang Wilhelm Praemer, en *Architecturischer Schauplatz* [...] Viena, Österreichische Nationalbibliothek, Sammlung von Handschriften und alten Drucken, Cod. Ser. nov. 365, fol. 216r 348

Fig. 3. La fachada del palacio de la Favorita, 1725 Grabado de G. D. Heumann según Salomon Kleiner, en S. Kleiner y J. A. Pfeffel, *Vera et accurata delineatio tam residentiæ et secessuum C*[...], vol. II, Viena 1725. Viena, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Sammlung Woldan, AW-V: OE/Vie 102, Kleiner II-004 349

Fig. 4. La fachada del *Leopoldinischer Trakt* (ala leopoldina) de la *Hofburg*, 1725. Grabado de I. A. Corvinus según Salomon Kleiner, en S. Kleiner y J. A. Pfeffel, *Vera et accurata delineatio tam residentiæ et secessuum Cæsareorum* [...], vol. II, Viena 1725. Viena, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Sammlung Woldan, AW-V: OE/Vie 102, Kleiner II-003 350

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

Fig. 5. Plano del palacio y de los jardines de la Favorita, 1735 Grabado de J. G. Theloth según Salomon Kleiner («*Plan du Chateau et Jardin de la Favorite de S.M. Imp. Et Cath. Situé dans le Fauxbourg de Carinthie à Vienne*»), en S. Kleiner y J. A. Pfeffel, *Viererley Vorstellungen* [...], primera parte, Viena 1735. Viena, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Sammlung Woldan, AW-V: OE/Vie 102, Kleiner V-001 351

Fig. 6. Representación de *L'Euleo festeggiante nel ritorno d'Alessandro Magno dall'Indie* en los jardines de la Favorita, 1699. Grabado de I. Krausen según Lodovico Ottavio Burnacini en el libreto de *L'Euleo festeggiante nel ritorno d'Alessandro Magno dall'Indie*, Viena, 1699. Viena, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, 406.744-B.M.5 353

Fig. 7. Representación de *La costanza d'Ulisse* en el estanque de la Favorita, 1700 Grabado de Johann Ulrich Krauß según L. O. Burnacini en el libreto de *La costanza d'Ulisse*, Viena, 1700. Milán, Biblioteca Nazionale Braidense, Racc. Dramm. 5370 354

Fig. 8. Escena de la fiesta *Les plaisirs de l'isle enchantée* en Versalles, 1664. Grabado de Israel Silvestre según Carlo Vigarani en *Les plaisirs de l'isle enchantée* [...], París, 1673. Viena, Theatermuseum, Bibliothek, 622.229-D.Th., fol. 58 354

Fig. 9. Diseño para el decorado de una ópera pastoral proyectada para ser representada en los jardines de la Favorita, 1710. Dibujo de Francesco Galli Bibiena, Viena, Theatermuseum, HZ III 43 355

Fig. 10: Representación de *Angelica vincitrice di Alcina* en el estanque de la Favorita, 1716. Grabado de Franz Dietell según Giuseppe Galli Bibiena en el libreto de *Angelica vincitrice di Alcina,* Viena, 1716. Viena, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, BE.12.Q.18.M. 356

Fig. 11. Escena de la ópera *Sirita* representada en el teatro del palacio de la Favorita, 1719 Grabado de J. A. Pfeffel según Giuseppe Galli Bibiena en G. Galli Bibiena, *Architetture e prospettive*, Augsburg 1740, parte 1, lámina 7 357

Fig. 12. Escena de la fiesta teatral *Le nozze di Aurora* representada en el teatro del palacio de la Favorita, 1722. Grabado de J. A. Pfeffel según Giuseppe Galli Bibiena en G. Galli Bibiena, *Architetture e prospettive*, Augsburg 1740, parte 4, lámina 6 ... 358

Espacios para una ciudad en fiesta: México y la Casa de Austria

Juan Chiva (Universitat Jaume I)

Fig. 1. Pedro de Arrieta, *Plano de la Ciudad de México*, 1737. Ciudad de México, Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec 360

Fig. 2. Anónimo, *Vista de un virrey a la Catedral de México*, Primera mitad del siglo xviii, Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec 363

Fig. 3. Detalle de la plaza Mayor. Pedro de Arrieta, *Plano de la Ciudad de México*, 1737. Ciudad de México, Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec 365

Fig. 4. Detalle del Convento de San Francisco y su entorno. Pedro de Arrieta, *Plano de la Ciudad de México*, 1737. Ciudad de México, Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec 368

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

Fig. 5. Túmulo del emperador Carlos V, edificado por Claudio de Arciniega. En Francisco Cervantes de Salazar, *Túmulo Imperial de la Gran Ciudad de México*, México, 1560 369

Fig. 6. Detalle de la zona de acceso barroca a México: Tlatelolco, ermita de Santa Ana y Garita de Peralvillo. Pedro de Arrieta, *Plano de la Ciudad de México*, 1737. Ciudad de México, Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec 372

Fig. 7. Detalle de la zona del arco del Ayuntamiento: Plaza y Convento de Santo Domingo, Palacio de la Inquisición. Pedro de Arrieta, *Plano de la Ciudad de México*, 1737. Ciudad de México, Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec 374

Fig. 8. Manuel de Arellano, *Traslado de la imagen y dedicación del Santuario de Guadalupe*, h. 1709. Colección particular 377

Fig. 9. Anónimo, *Biombo de la Recepción de un virrey en las Casas Reales de Chapultepec*, Inicios del siglo XVIII. Ciudad de México, Colección del Banco Nacional de México - Banamex, Palacio de Iturbide 379

Fig. 10. Juan Patricio Morlete Ruiz, *Vista de la Plaza del Volador*, h. 1755, La Valetta (Malta), Palacio de San Antón 380

Fig. 11. Anónimo, *Vista de la Alameda de la Ciudad de México*, siglo XVII, Madrid, Museo de América 381

Fig. 12. Pedro Villegas (activo en México, entre 1706 y 1723), *Paseo de la Viga con la iglesia de Iztacalco* [*Paseo del virrey don Francisco Fernández de la Cueva y de la Cueva, duque de Albuquerque, y de la virreina Juana de la Cerda por el Canal de la Viga*], 1706, óleo sobre lienzo, 143,3 cm x 171,4 cm, Ciudad de México, Colección Museo Soumaya, Fundación Carlos Slim, A.C. 382

Fig. 13. Cristóbal de Villalpando, *Vista de la Plaza Mayor de México*, ¿1695? Colección particular 383

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados

«Un imperio iluminado por cien mil luminarias» sintetiza muy bien la concepción festiva de la monarquía hispánica, que, en su afán de persuadir e impresionar a sus súbditos y a los estados vecinos, utilizó los recursos artísticos y simbólicos de lo festivo para propagar su visión política y confesional. Los estudios sobre el universo de la fiesta en la Edad Moderna cuentan con una amplísima bibliografía, construida desde perspectivas muy distintas como requiere el análisis de una fabricación cultural tan compleja y en la que se entremezclan manifestaciones y lenguajes artísticos muy diversos. Desde el mundo de la iconografía y de la imagen del poder autores como Aby Warburg, Erwin Panofsky, Santiago Sebastián, Marcello Fagiolo o Roy Strong estudiaron décadas atrás festejos concretos estableciendo modelos de análisis, destacando la importancia de las celebraciones en el mundo cortesano, y profundizando en la producción artística de las mismas, desde las máquinas efímeras descritas por las relaciones festivas a los grabados y lienzos que evocan el apasionante mundo de la fiesta barroca. Con la pretensión de actualizar los estudios sobre la fiesta y el arte efímero en el imperio español el presente volumen reúne diversos trabajos escritos por prestigiosos especialistas en la cultura festiva del Renacimiento y del Barroco desplegada en los territorios de la monarquía hispánica, pertenecientes a universidades y centros de investigación de España, Bélgica, Francia, Italia, Alemania y Austria. De su mano recorremos las celebraciones en la corte, en los reinos peninsulares, en las posesiones europeas, en territorios aliados, en los dominios americanos, e incluso en enclaves asiáticos. Su lectura conjunta nos permite calibrar la intensidad de la fiesta pública habsbúrgica como creación artística y propagandística al servicio de una monarquía que pretendió ser planetaria.



FUNDACIÓN CARLOS AMBERES
www.fcamberes.org

ISBN: 978-84-87369-82-7

Ejemplar de cortesía © Fundación Carlos de Amberes.
Todos los derechos reservados