

# Entre «majestosas» y «modestas»: Sobre la representación del emperador Leopoldo I

FRIEDRICH POLLEROS

PESE a las muchas publicaciones nuevas que han aparecido sobre la representación de Leopoldo I<sup>1</sup> no es fácil determinar de forma clara sus relaciones con la arquitectura, las artes figurativas y las artes aplicadas<sup>2</sup>. Esto se debe, por un lado, a que la larga duración de su reinado, de 1657 a 1705, ofreció a la (auto)representación artística posibilidades y necesidades muy diversas y, por otro, a que las fuentes sobre el drama musical de la corte vienesa en la segunda mitad del siglo XVII, además de ser más numerosas que las de las artes aplicadas, se han estudiado con mayor profundidad que las de estas últimas<sup>3</sup>, algo que cabe lamentar aún más si se piensa que del patrimonio de plata y joyas de Leopoldo I sólo se han conservado unas pocas piezas.

De las fuentes se desprende, en cualquier caso, que el propio emperador se implicó personalmente en muchas decisiones artísticas que no atañían sólo al ámbito de la música y el teatro. Según parece, Leopoldo tenía una preferencia personal por piezas de pedrería y marfil<sup>4</sup> y por las miniaturas pictóricas. Prueba de ello es que, como no le gustó el retrato de su novia en traje azul que pintó Velázquez en 1659, el emperador encargó en 1663 a su pintor de corte, Gerarden van Schloss/Gérard Duchâteau, el retrato oficial del compromiso<sup>5</sup>. El 9 de julio de 1665, Leopoldo I notificó a su embajador en Madrid, el conde Pötting, la llegada a la villa del conde de Harrach y del retratista áulico: «Con esta ocasión envió también allá mi ayuda de cámara Gerarden von Schloss, en galo du Chatto. Éste es bruselés, por lo tanto vasallo del rey y un hombre que merece todo. Educado de manera honrada, es pío y pinta muy bien, especialmente los retratos pequeños, como el que les envié hace un año. Por lo tanto es mi intención y mi voluntad, que le introduzcáis al lado de Harrach, así que reciba el permiso para retratar a mi esposa y al príncipe. Opus laudabit magistrum. Ha realizado mi retrato en grande y pequeño, los cuales lleva Harrach allá. Esto es mi alta voluntad, porque los pintores españoles no me ofrecen ninguna satisfacción»<sup>6</sup>.

Así pues, al menos en los retratos, Leopoldo prefería el estilo clásico y dibujístico de un Jan Thomas, Jan van den Hoecke o, precisamente, Gérard Duchâteau. La misma tendencia se halla en las pinturas de Nikolaus von Hoy, nombrado en 1660 pintor de cámara, las de Guido Cagnacci (*El suicidio de Cleopatra*), pintor de corte de Leopoldo desde 1660 hasta su muerte en 1663, y las de Benjamin (von) Blockh, quien trabajó a partir de los años setenta para el emperador y a quien éste concedió rango de nobleza en 1684. «La inclinación [de Leopoldo] por los pequeños maestros del retrato, todos procedentes del ambiente burgués y no de la corte»<sup>8</sup>, no expresaría, pues, la *modestas* que los Habsburgo demostrarían posteriormente, sino más bien la preferencia personal del emperador por la pintura menor y los productos artesanales. De todos modos, el soberano también fomentó el arte monumental, consciente del significado político de su mecenazgo y decidido a implantarlo «pro Decore Majestatis» —como se dice en 1684 en un real decreto para la reconstrucción de Schönbrunn—. Además, la corte de Viena utilizó con profusión las posibilidades de la imprenta en libros y estampas, tanto para la propaganda directa como para fines representativos en segunda instancia. Esto, desde luego, también se practicaba en otras cortes, e incluso de un modo más consecuente, pero precisamente en este aspecto Leopoldo I pudo fiarse —consciente o inconscientemente— de la «publicidad del Reino», impulsada por razones políticas o económicas, pues propagaba fundamentalmente una imagen positiva del emperador y la idea de la unión

1. Goloubeva, 2000; Pons, 2001; Schumann, 2003.

2. Polleros, 2003 (en prensa).

3. Seifert, 1985; Seifert, 1995, pp. 301-62; Kihns, 1996; Gratl, 1997.

4. En la actualidad se dispone de nuevas fuentes al respecto: Distelberger, 2002.

5. Schütz y Demus, 1983.

6. Pribram y Landwehr von Pragenau (eds.), 1903, pp. 82 y 139.

7. *Saier Allgemeines...*, 1997, pp. 153-55 (M.D. O'Neill).

8. Heinz, 1963, pp. 99-227, en part. p. 170.

frente a los enemigos externos<sup>9</sup>. Un claro ejemplo de ello viene a ser la estampa de tesis del conde de Sternberg de la Universidad de Praga, en la que se ensalza a Leopoldo I como «Sol para el reino del orbe cristiano», lo que se hace, además, por «el sometimiento y la lealtad debidos al legítimo señor, rey y emperador»<sup>10</sup> [fig. 11.1].

#### LA «BODA ESPAÑOLA»

Una constante de la política cultural de Leopoldo fue, sin duda, la rivalidad con su primo y cuñado Luis XIV de Francia. Si en 1657 el de Habsburgo podía aspirar aún a la mano de la hija mayor del rey de España Felipe IV, con la Paz de los Pirineos y la boda en la isla de los Faisanes, en 1659-60, quedó claro que Leopoldo había perdido la partida. Sin embargo, en 1659, la renuncia de la infanta María Teresa a sus derechos sucesorios devolvió a Viena la esperanza de la gran herencia española a través de su hermana menor, la infanta Margarita Teresa<sup>11</sup>. El «alba política» que se esperaba de esta boda y del embarazo de la infanta quedó patente, por ejemplo, en una estampa de tesis de la Universidad de Viena de 1660, que representaba a la emperatriz como Aurora entre «Austria e Hispania»<sup>12</sup>. La extensión geográfica del (pre-)dominio de los Habsburgo se representaba sobre todo con el símbolo de la esfera terrestre<sup>13</sup> y con las personificaciones de las cuatro partes del mundo<sup>14</sup>. En una estampa de tesis de la Universidad de Salzburgo, de 1660, ya se exponía, bajo el lema «Omnes Unimur Amore», la unificación de los dominios terrestres y marítimos de Oriente y Occidente bajo el gobierno de Austria y de Leopoldo I<sup>15</sup>. En 1666 apareció en Graz, expresamente para la boda de la infanta, un escrito de homenaje en cuyo grabado de portada figuraba, en el centro, el anillo nupcial con una perla (Margarita), sostenido por los representantes de la línea española y la austríaca. Bajo el lema «Connectit Utrumque Uni Omnes» se enlazan los dos hemisferios con los territorios de las dos ramas de la Casa de Austria, que se distinguen con el Vellocino de Oro y el Sol Imperial<sup>16</sup>.

Ya en 1660, y sin duda pensando en la boda, se acometió una gran ampliación de la residencia vienesa. La llamada «ala leopoldina» del Hofburg fue ejecutada en 1667 por el arquitecto de corte Filiberto Lucchese<sup>17</sup> y sólo los costes sufragados por la cámara áulica superaron los 86.000 gulden. La nueva construcción se vio afectada en 1668 por un incendio; su reconstrucción, que duró hasta 1681, fue dirigida por Giovanni Pietro Tencala [fig. 11.2]<sup>18</sup>. En 1663, el propio Leopoldo I presentó a su nuevo bibliotecario, Petrus Lambeck, la maqueta de un edificio destinado a biblioteca, que en cualquier caso no pudo realizarse hasta 1681-83 en su actual emplazamiento. La obra inacabada, prevista al final para escuela de equitación y biblioteca, fue incendiada en 1683 por los sitiadores otomanos<sup>19</sup>.

Según parece, en 1663 también se pensó en remodelar con una composición unitaria todas las fachadas del Hofburg según el modelo del Alcázar de Madrid y del Escorial, ya que, por entonces, el emperador estudió personalmente la descripción que de las dos residencias españolas hizo en 1606 Matthias Gundelach<sup>20</sup>. Cabe señalar la importancia del hecho de que, quizá ya en 1663, o como muy tarde hacia 1670, se dispusiera en Viena de una moderna vista del Alcázar de Madrid<sup>21</sup> como modelo. Los dibujos de los palacios modélicos proceden del estudio de arquitectura y taller de *veduten* del consejero áulico militar y arquitecto aficionado Wolfgang Wilhelm Praemer, quien por entonces también ideó planes para ampliar el Hofburg y previó, entre otras cosas, un ala específica para caballerizas, escuela ecuestre, biblioteca y *Kunstkammer*, así como un patio de torneos<sup>22</sup>. No debe ser casual que la planta del edificio principal, con sus dos patios y la capilla situada en el ala trazada entre ambos, siguiera el esquema básico del antiguo Palacio Real de Madrid. Algunas trazas de la distribución leopoldina del interior del Hofburg también acusan influencias españolas, sobre todo la disposición de una segunda antecámara que, como el Salón de Comedias del Alcázar, servía para las representa-



fig. 11.1: BARTHOLOMÄUS KILIAN (1630-1696) y KAREL SKRÉTA (1610-1674)  
*El emperador Leopoldo I como el Sol*, 1661

Aguaferre, tesis del conde Sternberg de la Universidad de Praga  
Coburg, colección privada

fig. 11.2: *Estampa calcográfica del ala leopoldina del Hofburg de Viena*, construida por Filiberto Lucchese en 1667 y reconstruida por Giovanni Pietro Tencala entre 1668 y 1681

ciones de teatro no oficiales de la corte<sup>23</sup>. Mientras que las dependencias de la emperatriz viuda, en la planta superior del ala leopoldina, fueron parcialmente decoradas al fresco por Carpofo Tencala<sup>24</sup>, los techos de las habitaciones del *piano nobile* se revistieron «enteramente con lujosa ebanistería y artísticas pinturas al óleo»<sup>25</sup>. Para decorar el Hofburg con motivo de la boda, en 1666 se compraron por 46.821 gulden, al comerciante vienés Bartholome Triangl, al menos seis series de tapices —*Cleopatra y Marco Antonio* (Jan van Leefeld?, Bruselas, siglo xvii), *Aureliano y Zenobia* (Bruselas, siglo xvi), una serie de Moisés, la serie de los Meses (Brujas, siglo xvii) y la *Escuela de equitación* (Everard Leyniers según Jacob Jordaens, Bruselas, hacia 1660)<sup>26</sup>. Si se compara el ala leopoldina del Hofburg, terminada en 1667, con los primeros proyectos de Luis XIV para el Louvre, el emperador queda quizá, en cuanto a pretensiones artísticas, aunque no por la magnitud y la oportunidad de las construcciones, a la zaga de las actividades de su cuñado, aunque la política edificatoria de Luis XIV, con trasfondo ideológico, no empezó a prosperar hasta 1664, bajo la dirección de Colbert<sup>27</sup>. En paralelo con la conservación de las torres medievales de la residencia de Viena, también el ala sur del Louvre, terminada en 1663 por Louis Le Vau, también respetaba, con sus pabellones de esquina, la tradición<sup>28</sup> y no hay por qué excluir que la composición de fachadas de París, igual que la de Viena, se pueda interpretar como reflejo de la residencia madrileña del suegro<sup>29</sup>. De hecho, la forma de castillo con torres de esquina se debía ver por entonces como una «especie de arquitectura con la marca imperial de los Habsburgo [...] al modo de un moderno logo empresarial»<sup>30</sup>. Y todavía hay otra coincidencia más entre las viviendas de los tres soberanos emparentados: igual que, con el patio del Rey y el patio del Reyna en Madrid, el rey y su esposa disponían cada uno de un ala simétrica y de aproximadamente el mismo tamaño<sup>31</sup>, Leopoldo I y Margarita Teresa ocuparon respectivamente en 1666 sendas mitades del ala leopoldina<sup>32</sup>. También en Versalles se crearon en 1668-69, en contra de la tradición francesa, aposentos equivalentes para Luis XIV y la infanta, situados en torno a los Cour de Roi y Cour de la Reine y simétricamente contrapuestos, acaso «para demostrar la posición única de María Teresa como futura reina de España por derecho propio»<sup>33</sup>.

Con motivo de los festejos nupciales, el ingeniero teatral de la corte, Lodovico Burnacini, construyó además un teatro de ópera de madera con tres galerías de palcos, de 65 metros de longitud, 27 de anchura



9. Schumann, 2003, pp. 41 y ss.
10. Appuhn-Radtke, 1988, pp. 91-96.
11. Ham, 1995, pp. 289 y ss.
12. Appuhn-Radtke, 1988, pp. 99-101.
13. Polleroß, 1993, pp. 35-50.
14. Polleroß, 1992, pp. 54-84.
15. Appuhn-Radtke, 1988, pp. 87-90.
16. *Genealogia Serenissimae Domus...*, 1666. También en el escenario de la ópera nupcial y en el ballet ecuestre hubo indios, tártaros y moros como representantes del mundo entero: Sommer-Mathis, 1992, pp. 15-165, en part. pp. 103-106.
17. Fidler, 1988, pp. 177-98, en part. pp. 195 y ss.
18. Haupt, 1983, pp. I-CXXXV, en part. p. XIX; Lorenz, 1999, pp. 250 y ss., n.º 18.
19. Dreger, 1914, pp. 190-94.
20. Rinck, 1708, I, p. 39.
21. Fidler, 1985, pp. 75-82.
22. Lorenz, 1981, pp. 115-30, y Lorenz, 1983, pp. 191-202.
23. Benedik, 1997, pp. 552-750, en part. 554. Sobre las influencias españolas en el teatro, véase Sommer-Mathis, 2000, pp. 7-15, en part. pp. 9-12.
24. Kitlitschka, 1970, pp. 210-31.
25. Dreger, 1914, p. 214.
26. Duverger, 1986, pp. 176-77.
27. Berger, 1994, pp. 20 y ss. y 29.
28. Berger, 1994, p. 28, fig. 16.
29. Sobre todo Burke (1993, p. 220) ha señalado el objetivo de Luis XIV de imitar y superar a Felipe IV: «Por su situación —un palacio fuera de la capital— y su decoración con representaciones de los triunfos reales, Versalles recuerda el palacio del Buen Retiro. En cambio, la “Galerie des Glaces” seguía y superaba el modelo de la Salón de los Espejos del Alcázar. El ceremonial diario de Versalles, mucho más formal que en la corte de Luis XIII, tiene una impronta española».
30. Müller, 2000, pp. 313-29, en part. pp. 323-25.
31. Checa, 1994, pp. 152-58.
32. Benedik, 1997, p. 554.
33. Orlin Johnson, 1981, pp. 29-40, en part. pp. 32 y ss.

y 15 de altura y que, al parecer, podía acoger a 2.000 espectadores y 1.000 actores<sup>34</sup>. Tan impresionante como su tramoya, que permitía hasta 50 transformaciones, debía ser la decoración interior, que incluía la que se supone la mayor pintura de cuadratura de Viena.

Los festejos de Leopoldo I con motivo de su primera boda fueron de los más espléndidos de toda la época barroca, según refieren no sólo sus coetáneos<sup>35</sup>. El coste financiero debió ser efectivamente enorme, aun cuando los costes referidos de 300.000 gulden para *Il pomo d'oro* e incluso de 939.000 gulden para el ballet ecuestre [fig. 11.3] se hayan exagerado. Para este último, en cualquier caso, hubo unos 1.300 figurantes, entre ellos 200 músicos; el coreógrafo Alessandro Carducci, expresamente contratado en Florencia, fue remunerado con 20.000 florines y el título de barón, porque, en opinión del emperador, «Europa no había visto en siglos nada semejante»<sup>36</sup>. También los elementos decorativos del ballet ecuestre (templo de honor, carro triunfal y nave) se anotaron con un coste de 28.000 gulden como mínimo y los fuegos de artificio lanzados poco después de la llegada de la infanta a Viena, con unos 73.000 cohetes, costaron como poco 32.500 gulden, aunque bien pudieron superar los 40.000<sup>37</sup>.

Resultaron especialmente caros los trajes para la celebración. El holandés Jakob von Beurden confeccionó en 1666-67 los vestidos nupciales, bordados en plata y oro, por 20.000 gulden, incluyendo los aderezos de piedras preciosas<sup>38</sup>. Las pinturas que hizo Jan Thomas del emperador y su esposa ataviados para una representación teatral dan muestra de tan carísimo lujo [figs. 11.4 y 11.5]<sup>39</sup>.

Sin duda, el exorbitante gasto de las fiestas para la boda con la infanta en los años 1667 y 1668 tenía como fin hacer sombra sobre todo a las celebraciones precedentes de Luis XIV con motivo de sus nupcias con la hija mayor de Felipe IV. Por eso, en una primera cima, o quizá en la cumbre absoluta del gasto propagandístico de la corte vienesa, se hizo de la boda española del emperador un acontecimiento comunicativo de primer orden. Durante medio año, en los periódicos centroeuropeos proliferaron las informaciones no sólo sobre el viaje de la infanta, reiteradamente aplazado, sino también sobre los costosos preparativos de los festejos. Para aumentar el efecto, antes del acontecimiento, la corte vienesa ya venía dando abiertamente informaciones precisas sobre el contenido y el concepto del ballet ecuestre, con texto e imagen, entre otros, a los corresponsales en Viena, quienes las transmitían completas a sus lectores<sup>40</sup>. Aparte de eso, en el *Theatrum Europaeum*, junto a las representaciones de las distintas figuras también se habían publicado extractos, y pocos días después de la representación el emperador envió a su embajador en Madrid diez ejemplares de la descripción ilustrada de las fiestas, «para que vos podáis compartirlo con los embajadores y ministros del país, de modo que se difunda un poco por el mundo»<sup>41</sup>. Uno de estos envíos fue interceptado en Francia y después se hizo llegar a Madrid sin las ilustraciones adjuntas<sup>42</sup>.

Cabe suponer que la publicación de las fiestas de la boda y de las representaciones posteriores de óperas fastuosas mediante estampas de gran formato y alta calidad, a partir de 1668, no sólo estaban destinadas a propagar la fama del parnaso vienés, sino que eran además una reacción directa a las costosas publicaciones de los festejos nupciales de 1660 en París y a las del *Carrousel* de las Tullerías en 1662. Melchior Küsel fue quien ilustró la entrada de la novia y el espectáculo pirotécnico de la boda, mientras su hermano Matthäus, grabador de la corte, fue quien estampó las escenas de la ópera. El libreto italiano apareció en 1667-72 en seis ediciones con dos formatos diferentes y fue traducido tanto al español como al alemán. Los aguafuertes del ballet ecuestre proceden en cambio de los artistas de corte Frans van der Steen, Gerard Bouttats, Jan van Ossenbeck y Nicolaus van Hoy<sup>43</sup>.

Estas descripciones de las fiestas y sus ilustraciones en gran formato también tuvieron un puesto destacado en el tercer tomo de la biografía oficial de Leopoldo I del conde Gualdo Priorato, que en 1696 se publicó también en español. Su verdadero objetivo era cimentar la sucesión española y por eso la obra describe



fig. 11.3: JOHANN ULRICH  
KRAUS (1655-1719)  
y JOHANN JOSEPH  
WALDMANN (1676-1712)  
*Ballet ecuestre*

Aguafuerte de la biografía en español  
de Leopoldo I *Admirables efectos...*, 1696  
Viena, colección privada

sobre todo las relaciones entre los estados europeos<sup>44</sup>. De modo significativo, el encargo a Priorato se hizo en 1666 y hasta 1669 se gastaron al menos 12.200 gulden en honorarios para las investigaciones. El primer tomo apareció en 1670 en una edición de 1.400 ejemplares, y la historia de Leopoldo I, publicada hasta 1674 en tres tomos de tamaño folio y dotada de cientos de estampas, fue sin duda el producto de mayor magnitud de esta ofensiva de propaganda impresa<sup>45</sup>. Con tal fin, además de los grabadores de corte que ya trabajaban en Viena, se había contratado a otros artistas holandeses, como Jacob Toorenvliet, Cornelis Meysens, Jan de Herdt y Frans Geffels.

En paralelo con la edición de esta historia imperial y probablemente en cooperación con su historiador y bibliotecario Petrus Lambeck, hacia 1666-70, el emperador amplió notablemente con un «departamento histórico» la cámara del tesoro civil y religioso creada por Fernando III, manteniendo la unidad de espacio y contenido<sup>46</sup>. A los relicarios y piezas artísticas se añadieron muchos objetos que debían subrayar la importancia política de los Habsburgo. La exhibición de su imagen del mundo incluía reliquias venerables de la historia sagrada y testimonios de las cuatro monarquías mundiales y su continuidad a través de la Casa de Austria. Con plena intención, Leopoldo I se preocupó por continuar la tradición de sus antecesores en el aspecto artístico y en sus contenidos. Así hizo completar la serie de bustos de cera con su propia imagen<sup>47</sup> y proseguir la serie de estatuillas ecuestres en bronce de Caspar Gras [cats. 5.6-5.8]<sup>48</sup>. Después, las estatuillas de Matthias Steinl continuaron la serie de retratos ecuestres tallados en marfil, el medio barroco preferido, en cierto modo, por Leopoldo<sup>49</sup>. El emperador también quiso realzar el aspecto político y religioso de la ideología de los Habsburgo añadiendo suntuosas piezas artísticas. Dos relicarios de ébano, profusamente adornados con perlas y diamantes, contenían una espina de la corona de Cristo y un fragmento del Santo Sudario, así como reliquias de los santos Esteban, Eustaquio, Andrés y Jorge. Piezas cumbre de la escenificación eran sin duda los retratos a tamaño natural de ancestros famosos, trasladados desde Ambras, sobre todo una figura de plata dorada del duque Carlos el Temerario, a través de cuya hija había pasado Borgoña a los Habsburgo. En un armario estaba la cabeza de Felipe II de Pompeo Leoni, con coraza de plata dorada, que no se ha conservado. Además había un busto de madera del emperador Maximiliano I y una figura articulada del emperador Fernando III sobre un trono.

Junto a la continuidad histórica, se documentaba la extensión geográfica del poder de los Habsburgo. Signos elocuentes y piezas cumbre de la cámara del tesoro eran las correspondientes insignias de soberanía, entre las que la «corona de la Casa» de Rodolfo I figuraba como corona imperial oficial y la corona real guardada en Núremberg estaba representada por una réplica. La amplia difusión de las relaciones políticas quedaba expuesta también por la iconografía o la proveniencia de numerosos objetos, entre ellos una pieza artística en forma de doble águila con el escudo de Austria, Bohemia y Hungría, regalo del embajador imperial en España, el conde Trautmannsdorff<sup>50</sup>. A los dominios españoles de ultramar y la evangelización universal bajo la protección de los Habsburgo aluden, por ejemplo, un ángel de marfil «indio» y una cestita de «filigrana india», valorada en 7.000 táleros, que la emperatriz había traído consigo de España. Margarita también había aportado a la cámara del tesoro un juego de cartas de oro puro en un recipiente de «India» y un misionero jesuita había añadido una cabeza china de ágata.

Entre los «regalos de estado» predominaban los objetos de los embajadores otomanos, como las sillas de montar, sables y tiendas turcas con incrustaciones de diamantes. De similar valor político que artístico eran un armario suntuario romano del papa Alejandro VII, hecho por Giacomo Hermann, con pinturas de la visión y el triunfo de Constantino el Grande de Carlo Maratti, Guglielmo Cortese y Pietro del Pò<sup>51</sup>, y el trono de ámbar del Gran Elector de Brandenburgo<sup>52</sup>.

Para conmemorar los éxitos de los Habsburgo en la Guerra de los Treinta Años, en la cámara del tesoro de Leopoldo I se mostraban representaciones de la batalla de Nördlingen, un yelmo del general Aldringen, dañado por una bala de cañón, y una daga del general Tilly y, sobre todo, la coraza con la que había caído el rey sueco Gustavo Adolfo en 1632. Estas piezas conmemorativas de las victorias sobre turcos y protestantes, así como un retrato de Leopoldo I en una labor mexicana de plumas, demuestran con claridad que la

34. Fleischacker, 1962.

35. Valentin, 1984, pp. 17-31; Aerecke, 1994, pp. 221-52.

36. Pons, 2001, pp. 200-211; Rinck, 1708, II, p. 157.

37. Haupt, 1983, pp. XII y ss.; Pons, 2001, pp. 220 y ss.; Schumann, 2003, p. 250.

38. Haupt, 1983, p. XVI.

39. Heinz y Schütz, 1976, n.º 129 y p. 49; Vlnas (ed.), 2001, II, n.º 1.10.

40. Schumann, 2003, pp. 243-54.

41. Pribram, 1903 (cit. nota 4), 282.

42. Pons, 2001, pp. 209 y 212.

43. Véase al respecto, Ham, 1995, pp. 399-408, 411-413, figs. 45 y ss. y 48 y ss.; Schumann, 2003, p. 252; Sommer-Mathis, 2003, pp. 54-67, en part. pp. 61-67, núms. 54, 70, 152, 162, 179-182.

44. Moraw, 1962, pp. 162-203, en part. p. 196.

45. Haupt, 1983, pp. XXVIII y ss.

46. Una descripción italiana de Viena, de 1715, ofrece un buen testimonio de la cámara del tesoro antes de las reformas de Carlos VI: Bormastino, 1715.

47. Gerchow, 2002, pp. 13-26, en part. fig. 13.

48. Leithe-Jasper, 1996, pp. 302-21.

49. Habsburg, 1997, pp. 146-49.

50. Bruckmüller y Urbanitsch (eds.), 1996, n.º cat. 5.3.03n.

51. Schleier, 1979, pp. 113-18, figs. 79-82.

52. Baer, 1992, pp. 91-138.



cámara del tesoro imperial venía a ser una «una expresión de poder absoluto»<sup>53</sup>. Lo subraya también el hecho de que, como demostración de la *pietas austriaca*, el emperador encargara hacia 1670-80 al orfebre augsburgués Philipp Küsel una copia de la Columna Mariana en plata dorada con 3,753 gemas y mandara instalarla en la cámara del tesoro<sup>54</sup>.

De hecho, la Columna Mariana, alabada por Fernando III y que erigió Leopoldo I en 1667 en piedra y bronce ante la iglesia de los jesuitas en el Hof, fue el primer signo destacado de una sacralización política de la ciudad de residencia por parte de los Habsburgo<sup>55</sup>. Una consecuencia, quizá indirecta, de la boda española, pudo ser la ocupación del espacio urbano con culto religioso mediante altares donados y monumentos sacros en honor de algunos santos de la devoción de los Habsburgo españoles. Ya en 1662, Leopoldo I hizo erigir en la iglesia de los carmelitas, por 7.000 gulden, el primer altar de San José de la ciudad y también pagó 1.200 florines por tres cuadros de altar del pintor de corte Nikolaus von Hoy. Un cuadro de altar de Von Hoy, con Santa Teresa ante la Virgen del Escapulario, por su datación en 1667 y por su patrocinio, bien pudo ser una primera donación de la propia infanta o hecha en su honor<sup>56</sup>. Por una promesa a su primera esposa, Leopoldo I había expulsado de Viena a los judíos en 1670 y había hecho transformar las dos sinagogas en iglesias en honor de San Leopoldo y Santa Margarita<sup>57</sup>. En correspondencia, el cuadro del altar mayor de la primera mostraba al emperador y su esposa implorando la bendición divina para su descendencia. Finalmente, todo el recinto urbano recibió de su patrón celestial y terrenal el nombre de Leopoldstadt. Después de 1683, la iglesia de la Trinidad, situada en el distrito de Weissgärber, fue consagrada a Santa Margarita de Antioquía por deseo del emperador, en recuerdo de su primera esposa. El altar de la iglesia de los franciscanos, donado por

figs. 11.4-11.5: JAN THOMAS (1617-1678)

*Leopoldo I y La infanta Margarita en traje de teatro, ca. 1668*

[cats. 8.14-8.15]

Leopoldo I en 1672, fue consagrada a San Pedro de Alcántara, quien, no canonizado hasta 1669, había de ser proclamado como nuevo patrón de la ciudad de Viena, sin duda en honor de la nueva esposa española de Leopoldo<sup>58</sup>. Mediante las estatuas de los santos Leopoldo y Margarita, que flanqueaban el cuadro del altar con los retratos de los donantes, la pareja imperial, en este caso también se expresaba la ambivalencia de los patronos celestiales e imperiales<sup>59</sup>. Esta dualidad la confirma, sobre todo, la donación a Mariazell de una *pacifical* con la representación de la corona imperial y del águila doble, que contenía reliquias de los santos Leopoldo, Primus, Feliciano e Ignacio, es decir, los de todos los nombres del emperador<sup>60</sup>.

#### LA HERENCIA ESPAÑOLA

La inesperada muerte de la emperatriz Margarita Teresa en 1672 no sólo supuso una grave pérdida humana para el soberano, sino también inseguridad política, ya que faltaba un sucesor masculino. Fue en el tercer matrimonio del emperador cuando el nacimiento del archiduque José en 1678 devolvió la esperanza de un sucesor al trono de los Habsburgo<sup>61</sup>. Dado que la emperatriz Magdalena Eleonora Teresa era hermana de la reina española Mariana, dicha esperanza apuntó desde un principio hacia la herencia española. En cualquier caso, el nuevo optimismo político de la Casa de Austria fue una razón más para que, tras algunos años de retraimiento, a partir de 1680 se volviera a practicar en la corte de Viena una ofensiva política con el arte. Estaba claramente dirigida contra Francia, que por entonces no sólo aspiraba a la hegemonía en Europa y a la herencia española, sino que además había conquistado y devastado regiones fronterizas alemanas y había establecido una alianza con el imperio otomano. Tras la ocupación de Lothringen (1670), la guerra de Holanda (1672-79), la anexión de Estrasburgo (1681) y, sobre todo, desde la guerra de Orléans a partir de 1688, con la destrucción de Kurpfalz, se multiplicaron los proyectos propagandísticos contra el «afán de poder» del Rey Sol y Francia se fue perfilando progresivamente como el segundo «archienemigo»<sup>62</sup>.

Al comienzo de esta ofensiva artística, Leopoldo encargó, hacia 1680, al pintor de Amberes Jan Erasmus Quellinus el Joven pinturas monumentales de la historia de Carlos V para la gran sala de los aposentos del emperador en el Hofburg de Viena. Con este encargo de quince pinturas de techo al «alumno nieto» de Rubens, Leopoldo I optó intencionadamente por la pintura monumental en la corte. De las pinturas de Quellinus sólo se conservaron tres piezas en Viena: la representación de la *Coronación de Carlos V en Bolonia por el papa Clemente VII*, la ficticia *Coronación de Felipe II como rey de España por su padre* y la *Victoria de los Habsburgo sobre el rey Francisco I de Francia en Pavía*. Otros dos cuadros se encontraban aún en 1687 en el taller del artista en Amberes, donde los vio Nikodemus Tessin el Joven. No se sabe adónde fueron a parar esas pinturas, ni por qué no se llevó a término la serie. El conflicto diplomático provocado en 1679 en las negociaciones de la Paz de Nimega por la posición preferente del emperador en la ceremonia<sup>63</sup>, quizá se trasladó en 1682 en Viena al plano visual. Con motivo del nacimiento del archiduque Leopoldo, el embajador francés en la corte imperial, el marqués Cadot Sébeville, hizo poner en su residencia un emblema del sol con el escudo de Francia y el lema «FULGET UBIQUE» [«Luce en todas partes»]. Dado que, sin embargo, un panfleto antifrancés de 1686 refiere que esta jactancia soliviantó al pueblo vienés y que un miembro de la corte hizo poner en su casa una contestación desafiante<sup>64</sup>, es posible que se trate de una exageración ulterior. Aun así, hay otros indicios de que, ya en 1682, es decir, en el año de la «alianza de Laxenburg» contra Luis XIV, la corte de Viena acometió abiertamente la ofensiva con medios artísticos. Con motivo de la procesión del Corpus, los tapices de Francisco I de la escuela de Fontainebleau se exhibieron por entonces en la Michaelerkirche con la maliciosa indicación de que el rey francés los había entregado como rescate a Carlos V en 1525 tras la batalla de Pavía y que una mitad de la serie se encontraba en Viena y la otra en Madrid<sup>65</sup>. También en 1682 se celebró una aparatosa fiesta para renovar el voto de la columna de la peste y en ella se presentó a Leopoldo I, mediante una ampulosa decoración en el Graben, como soberano piadoso bajo la protección de la Santísima Trinidad y de los santos José y Leopoldo, y como legítimo sucesor de catorce emperadores y heredero de dieciséis virtudes de la Casa de Austria<sup>66</sup>. Por eso es de suponer que esta piadosa escenificación del emperador vino a ser otra respuesta (in-)directa a la política artística de Luis XIV.

53. Distelberger, 1985, pp. 39-46, en part. p. 42.

54. *Weltliche und geistliche...*, 1987, pp. 305 y ss. y 227 y ss., núms. 136-137 y n.º 1 (Stefan Krenn).

55. Haupt, 1983, p. xix; Tipton, 1995, 1, pp. 375-98.

56. La guía de la iglesia menciona como donante del altar al archiduque Leopoldo Guillermo, ya fallecido en 1667; Maier, s/a, p. 8.

57. Rinck, 1708, II, p. 196.

58. Woinovich, 1941, pp. 12 y 14.

59. Bruckmüller y Urbanitsch (eds.), n.º 10.2.14.

60. Wagner, 1996, pp. 173-182, en part. pp. 181 y ss.

61. Goloubeva, 2000, pp. 103-20.

62. Bosbach, 1992, pp. 117-39; Schumann, 2003, pp. 140-146 y 208-12.

63. Duchhardt, 1981, p. 564.

64. *Franckreich / Die neuen Coniuncturen...*, 1686, pp. 63-64.

65. La confección posterior de los tapices, hacia 1540-50, contradice la posibilidad de este suministro y la sospecha, manifestada en la literatura especializada, de que se trata de un regalo de la reina Eleonora a su hermano en 1544.

66. *Welt des Barock*, 1986, n.º 1.19.

Al parecer, en la corte de Viena se reaccionó con una doble estrategia al reto artístico del Rey Sol: por un lado se intentó parar el ataque con los mismos medios de política artística y con el panegírico del soberano y, por otra, se jugó con mayor énfasis la «carta dinástica» como motivo tradicional de la concepción de la soberanía universalista de Leopoldo I. Para subrayar la legitimidad del orden político tradicional de Europa, cuestionado militarmente por Luis XIV, parecía oportuno vincular a Leopoldo I, a través de series de emperadores que se remontaban hasta Carlomagno o Julio César, y mediante historias escatológicas y el motivo de los Cuatro Reinos del Mundo, con un orden de vigencia eterna y establecido por voluntad divina<sup>67</sup>. Esta ideología la exponen sobre todo dos proyectos de la corte de Viena, tan sugestivos como costosos en el aspecto artístico. En 1698 se creó el llamado árbol monárquico, concebido por el real asesor militar Wolfgang Wilhelm Praemer, una serie de aguafuertes monumentales, de un tamaño total de unos 210 x 840 cm, que debía mostrar la evolución del mundo desde Adán hasta Leopoldo I<sup>68</sup>. Por la misma época, en una de sus peregrinaciones a Mariazell, el emperador donó un cimborrio de coco. El globo, adornado con escenas de la vida de Cristo y de María, está rematado por un grupo de la coronación de la Virgen y una cruz, que, en concordancia con lo exótico del material, muestra la aspiración de los Habsburgo al dominio mundial bajo el signo de la Cruz<sup>69</sup>.

La discusión en torno al monumento real en la Place des Victoires de París muestra con qué minucioso afán rastreaban los embajadores imperiales la representación de Luis XIV. Sólo un día después de su consagración, el 28 de marzo de 1686, el embajador Ferdinand Wenzel, conde de Lobkowitz, envió a Leopoldo I un detallado informe al que se adjuntaban tres dibujos de los «esclavos incriminados» y relieves<sup>70</sup>.

Por eso, no sería casualidad que los cambios de planes respecto a la columna de la peste, que pretendían, por un lado, darle mayor esplendor, y, por otro, presentar un perfil de Leopoldo I como réplica del Rey Sol, se hicieran precisamente después de 1686 [fig. 11.6]. El monumento personal de Leopoldo en la columna de la peste resulta tanto más significativo si se piensa que la campaña de monumentos iniciada por Luis XIV hacia 1685 no halló una réplica directa en el Sacro Imperio hasta finales del siglo, cuando empezaron a implantarse progresivamente monumentos duraderos, en vez de efímeros, de los soberanos<sup>71</sup>.

En los años ochenta del siglo xvii debieron llegar a Viena las primeras informaciones sobre la magna actividad constructiva de Versalles. Así, el proyecto de Fischer de una «Venerie Imperiale», de hacia 1688, sólo puede explicarse –según los precedentes edificatorios de la corte imperial– en el contexto de la rivalidad entre los Habsburgo y los Borbones, tanto si el impulso procedía del lado diplomático de Francia como si venía del lado artístico de Roma<sup>72</sup>. Con el proyecto de Matthias Steinkl para un monumento ecuestre de Leopoldo I rodeado por las estatuas de sus antecesores, dentro de lo que sería después la Glorieta<sup>73</sup>, así como el Schönbrunn I<sup>74</sup> de Fischer, se plantearon dos concursos para un monumento conmemorativo en la residencia imperial de verano. Como motivo central, Fischer previó también una estatua ecuestre del emperador y, en la configuración de las fachadas y terrazas de su proyecto imaginario, quizás aludiera ya a Versalles<sup>75</sup>. El incipiente profesor de arquitectura y arquitecto áulico del sucesor al trono, Johann Bernhard Fischer, era en cualquier caso, por su aprendizaje romano en el círculo de Gian Lorenzo Bernini y Giovanni Pietro Bellori, el hombre adecuado para el cambio artístico de la nueva política arquitectónica<sup>76</sup>.

El palacio de Schönbrunn II, terminado en bruto en 1700 según los planos de Fischer, fue en efecto la primera respuesta en piedra de la corte vienesa a la construcción de Versalles, que fue conocida como muy tarde en 1695-96 por una ilustración incluida en la *Weltschreibung* de Allain Manesson Mallet, de 1685, que se había adquirido por entonces para el archiduque Carlos<sup>77</sup>. La calidad de la ilustración era escasa, pero suficiente como para hacer patente su contraste con el Hofburg. El viaje comisionado del artista de corte Jean Trehet,



fig. 11.6: Aguafuerte con la *Columna votiva de la peste en el Graben de Viena*, 1692, construida por Lodovico Burnacini (1636-1707) y Johann Bernhard Fischer (1656-1723)

Colección privada

ordenado en 1698 por José I para visitar «todos los reales sitios de placer y de otro tipo y también otros espléndidos palacios que se encuentran en Francia» y llevar sus dibujos a Viena<sup>78</sup>, confirma lo antedicho y coincide en ello la afirmación de Rinck de 1708, según la cual, con la construcción de la residencia veraniega del sucesor al trono, Fischer von Erlach «había alcanzado tanto honor para nuestra Alemania, que su espléndida perspectiva les parece a muchos más perfecta que la del propio Versalles»<sup>79</sup>. Después, la residencia del Rey de Romanos sería designada de modo explícito como «Sede del Sol» en la medalla de oro de 1700<sup>80</sup>.

Sin embargo, a pesar del modelo francés, o precisamente gracias al mismo, en Schönbrunn parece haberse implantado decididamente la «arquitectura romana» (Fischer von Erlach), dado que la residencia del Rey de Romanos, comparable con la edificación central de Versalles por la secuencia de patios de honor, se diferencia principalmente por la «manera italiana, sin tejado y coronada por muchas bellas estatuas» (Fuhrmann) de la «manera “a pavillion”, como la llaman en Francia, donde se utiliza mucho» (Karl Eusebius v. Liechtenstein)<sup>81</sup>.

Tal enfatización del carácter romano de la residencia del Rey de Romanos no sólo se correspondía con el culto a la tradición de la «Austria romana» de Leopoldo I, apoyada en la arqueología<sup>82</sup>, sino también con la política cultural de la época en los escenarios vieneses. Para el nacimiento de José I ya estaba programada la obra titulada *Der sieggprangende Lauff der Römischen Monarchie* y la «virtud romana» era el tema capital de las óperas en los últimos años de regencia del emperador: *Enea negli Elisi* (1702), *Il Romolo* (1702), *La Clemenza d'Augusto* (1702), *L'Italia aflitta* (1702), *Il ritorno di Giulio Cesare* (1702), *Numa Pompilio* (1703) y *Caio Popilio* (1704)<sup>83</sup>.

Tal como formuló Leopoldo I en relación con el uso de la lengua italiana en la corte de Viena, todo esto debía «dar a entender de algún modo en Alemania su reino sobre Roma e Italia». El reverso de esta *romantitas* demostrativa lo constituye el hecho de que el emperador no sólo prohibió en su corte el francés como «lengua de sus enemigos»<sup>84</sup>, sino que además, por ejemplo, en 1690 y 1692 o 1695 rechazó que se contratara a los tapiceros Jean Trehet y Pierre Quantin por su nacionalidad<sup>85</sup>.

En este contexto también cabe mencionar finalmente la Peterskirche, pues, en opinión de Ulrich Fürst, es probable que la iglesia de los Inválidos, erigida por Luis XIV a partir de 1677, incitara que en Viena se erigiera también una iglesia de cúpula con pretensiones hegemónicas y para ello se utilizaran sobre todo, como en Schönbrunn, motivos arquitectónicos del antiguo Imperio Romano<sup>86</sup>. En paralelo con esta renovación arquitectónica, en Viena también se pretendía, de modo ostensible, elevar las artes figurativas a un nivel internacional. En 1688, Leopoldo I nombró pintor de corte y de cámara a Peter Strudel, un tirolés del sur, quien ya en 1690 entregó el cuadro para el altar mayor de la iglesia de San Roque, donado por el emperador. Sin embargo, las principales obras de su taller son los casi 150 óleos para decorar los techos en la parte del Hofburg que se reformó en 1698, con motivo de las nupcias de José I. Los lienzos para los plafones, realizados con gran pericia artística a pesar del breve plazo, ofrecen un programa puramente alegórico con una exaltación del poder imperial, un homenaje a la pareja nupcial y representaciones generales de virtudes y artes en el sentido de un espejo de príncipes<sup>87</sup>. Paul Strudel, hermano de Peter y representante del estilo veneciano desgarrado de Bernini, era considerado el principal escultor vienés de entonces, por lo que fue nombrado en 1696 escultor de corte y en 1707 fue ascendido al rango de baronía [cats. 1.6 y 8.1]. Su primera tarea fue realizar al menos 45 retratos en relieve del emperador y su familia, que posiblemente sirvieron como regalos diplomáticos en el marco de las negociaciones sucesorias con España<sup>88</sup>.

Para la política artística fue aún más importante la decisión de Leopoldo I de transformar en 1692 la academia privada de Strudel, fundada en 1688, en una «Academia imperial de pintura, escultura, fortificaciones, perspectiva y arquitectura». Al mismo tiempo y con un coste considerable, el soberano mandó hacer copias de las estatuas más famosas de Roma, tanto antiguas como recientes (entre otras, la Venus de Médicis, relieves de la columna Trajana, el Laocoonte, el Apolo de Belvedere, la *Anatomía* de Miguel Ángel, el *Apolo y Dafne* de Bernini y un *putto* de Algardi) y exponerlas públicamente en la residencia imperial de verano «la Favorita»<sup>89</sup>. Aun cuando el proyecto de la academia distaba aún mucho de la institución francesa equivalente, abona la idea de que la competencia entre las artes políticas también suponía las correspondientes inversiones en el campo de la formación.

67. Respecto a esta tradición, véase Kovács, 1986, pp. 53-86, en part. pp. 59 y ss.; Goloubeva, 2000, pp. 32-35; Pons, 2001, pp. 161-69 y 411-17.

68. Polleroß, 1997, pp. 7-22, n.º 1.

69. Wagner, 1996, pp. 179 y ss.

70. Sobre ésta y otras reacciones europeas ante los monumentos franceses, véase Ziegler, 2003 (en prensa).

71. Dunk, 1999, pp. 329-412, en part. p. 404.

72. Sedlmayr, 1997, pp. 74-77.

73. Pühringer-Zwanowetz, 1977, pp. 409-44, en part. pp. 423 y ss.

74. Schmitt, 1990, pp. 5-72; Tremmel-Endres, 1996, pp. 120-49.

75. Aurenhammer, 1973, pp. 52-56; Pühringer-Zwanowetz, 1976, pp. 101-117, en part. p. 117.

76. Sladek, 1995, pp. 147-176; Polleroß, 1996, pp. 165-206 y 335-50.

77. Polleroß, 2000b, pp. 99-122, en part. p. 101, fig. 2.

78. Raschauer, 1960, pp. 71 y ss.

79. Rinck, 1708, I, p. 65.

80. Schmidt, 1990, pp. 73-151; Endres, 1996, pp. 159-78.

81. Polleroß, 1995, pp. 59-128, en part. pp. 64-69, figs. 19, 22-23.

82. Polleroß, 2003 (en prensa).

83. Goloubeva, 2000, pp. 188-89.

84. Rinck, 1708, I, p. 34.

85. Goloubeva, 2000, pp. 45 y ss.

86. Fürst, 2002, pp. 133-194, en part. p. 176.

87. Koller, 1993, pp. 46 y ss.

88. Koller, 2001, pp. 151-53.

89. Koller, 1993, pp. 17, 21 y 217 y ss.

En 1695-96 llegaron de Italia a la corte de Viena los pintores Franz Werner Tamm, Anton Schoonjans, Johann Georg y Philipp Ferdinand de Hamilton. El hamburgués Tamm, un especialista en bodegones procedente del taller de Maratti, cooperó con Strudel en el encargo para el Hofburg y en su academia<sup>90</sup>. Los hermanos de Hamilton eran especialistas en obras zoológicas e, igual que Tamm, debían cooperar sobre todo en las pinturas decorativas (de sobrepuerta) para el Hofburg y para el Schönbrunn. En cambio, el amberino Schoonjans actuó sobre todo como retratista (hacia 1655-1762)<sup>91</sup>. En 1668-69 había sido alumno del antes mencionado Quellinus y en 1674 había viajado a Roma, pasando por París. Ya en 1692 hizo un retrato ecuestre de José I y en 1695 fue nombrado pintor de la corte imperial. En 1698, Frans von Stampart (1675-1750), también procedente de Amberes, obtuvo un puesto como pintor de corte. En 1702, los fresquistas Sebastiano Ricci y Andrea Pozzo fueron a Viena, llamados por Leopoldo I. El gran fresco del comedor (hoy escalinata) del palacio de Schönbrunn es una obra capital del veneciano, quien, apreciado en toda Europa, trabajó también para Luis XIV y fue un precursor en muchos aspectos, sobre todo por sus composiciones con representaciones de paisajes<sup>92</sup>. El famoso jesuita romano Pozzo debía pintar en principio frescos en la iglesia votiva imperial de San Pedro, pero los murales que pintó en cinco de sus capillas se perdieron, igual que los frescos de la residencia veraniega «la Favorita»<sup>93</sup>.

La realización del suntuoso teatro a la italiana, erigido entre 1698 y 1794 en la zona de la ulterior «Redoutensaal», sustituyendo la construcción de Burnacini, quedó en manos de Francesco Galli-Bibiena<sup>94</sup>. Había ido a Viena expresamente desde Bolonia, alentado, entre otras cosas, por un sueldo anual de 6.000 gulden, que más tarde incluso aumentaría.

El primer pintor austriaco, aunque formado en Venecia, a quien se confiaron grandes encargos, fue Johann Michael Rottmayr, cuya actuación en Schönbrunn fue recompensada en 1704 con un título de nobleza. Para el altar mayor de la capilla palaciega pintó el cuadro de Santa Magdalena, conservado hoy en la Augustinerkirche, y para la sala de fiestas pintó un óvalo central sobre el tema del *Buen gobierno de la Casa de Habsburgo* y cuatro frescos que lo flanqueaban<sup>95</sup>. Aparte de esto, tanto el «gabinete holandés» concebido por Fischer y decorado por Pierre Quantin, como los restos aún conservados de la decoración de estuco marmóreo del Schönbrunn, demuestran que la construcción también se dotó de un valioso contingente artístico<sup>96</sup>.

De todos modos, el encargo de mayor relieve político de Leopoldo I, encomendado a Peter Strudel en 1696, fue un ciclo de más de treinta retratos a tamaño natural en estatuas de mármol, que incluía también a los miembros de la línea española, desde Carlos I hasta Carlos II<sup>97</sup> [fig. 11.7]. En este contexto hay que mencionar además las cuatro pinturas de las Cuatro Partes del Mundo realizadas por Ferdinand van Kessel en 1689, ya que la alegoría de Europa, según una serie de Jan van Kessel, fue alterada para incluir un programa de imágenes de los Habsburgo: una estatua de Leopoldo I bajo el retrato del papa Inocencio XI hace referencia a la defensa del Occidente cristiano por parte de la Casa de Austria<sup>98</sup>. Dado que el retrato del emperador estaba flanqueado, sin embargo, por los retratos del rey de España Carlos II y del rey de Hungría José I, de este modo se exponía también el dominio de los Habsburgo en Oriente y Occidente. Este tema se recuperó de un modo explícito en 1702 —es decir, al comienzo de la guerra de sucesión en España— en el libreto de la ópera *La Clemenza d'Augusto* de Pietro Antonio Bernardoni, en la que se anunciaba a los dos hijos del soberano la división del mundo: «A i due figli il doppio Impero / Di due Mondi Ei partirà»<sup>99</sup>. Por entonces, la corte vienesa y sus aliados también introdujeron en Roma, como propaganda gráfica, junto a hojas volantes y medallas, múltiples reproducciones de retratos del pretendiente al trono de los Habsburgo, hechos por los grabadores Johann Andreas Pfeffel, Christian Engelbrecht y Jacob Männl, entre otros<sup>100</sup>. Aun cuando al final no se alcanzara con ello la meta esperada, sí indica que hacia 1700 la corte de Viena había desistido definitivamente de su estrategia defensiva en la política cultural y estaba dispuesta a sumarse a la concurrencia artística de las potencias europeas.

fig. 11.7. PAUL STRUDEL (1648-1708)

*El rey Carlos II de España, ca. 1705*

Mármol  
Viena, Prunksaal der Österreichischen  
Nationalbibliothek



90. Hatschek, 1991.

91. Börsch-Supan, 1967, pp. 1-19.

92. Möseneder, 1999, pp. 303-80, en part. n.º 84.

93. Bösel, 1998, pp. 161-168 y 177-81.

94. *I Bibiena...*, 2000, pp. 307-309

95. Hubala, 1981, pp. 144 y ss.

96. Ibyy y Koller, 2000, pp. 68 y ss.

97. Koller, 1993, pp. 199-208; Bürgler, 2001, pp. 43-58.

98. *Das flämische Stillebe...*, 2002, n.º 31.

99. Citado en Goloubeva, 2000, p. 151.

100. Polleroß, 2000a, pp. 121-75, en part. pp. 128-31, fig. 3.