

*Originalveröffentlichung in: Sommer-Mathis, Andrea (Hrsg.): El teatro descubre América : fiestas y teatro en la Casa de Austria (1492-1700), Madrid 1992, S. 271-326*

FRIEDRICH POLLEROS

---

AMÉRICA EN LAS ARTES PLÁSTICAS



## LA TRANSFORMACIÓN DE LA IMAGEN DE AMÉRICA

## RELACIONES DE VIAJES E ILUSTRACIONES

Los primeros informes sobre el Nuevo Mundo —las cartas de Cristóbal Colón de 1492-1493 y las de Américo Vespuccio de 1502— fueron dados a conocer inmediatamente al sorprendido público con la ayuda de la nueva imprenta; estaban también provistos de ilustraciones. Los ilustradores, que trabajaban alejados del acontecimiento, eran por ello más fuertemente dependientes de *esquemas* que los descubridores<sup>1</sup>. Así, por ejemplo, para ilustrar el viaje de Colón a América en la *Historia general de las Indias* de López de Gómara<sup>2</sup> se recurrió, en 1554, a una xilografía de la edición española de Livio del año 1520, creada originariamente como descripción de un barco del lago de Constanza. Un año antes, en la *Crónica del Perú* de Pedro de Cieza de León, etnográficamente muy exacta, había aparecido Cuzco como una ciudad europea<sup>3</sup>; e incluso a comienzos del siglo xvii, en la crónica de la vida colonial de Diego de Ocaña, se representa todavía a los indios con armaduras y cascos españoles<sup>4</sup>. Igualmente, en las primeras repre-

<sup>1</sup> F. Gewecke, *Wie die neue Welt in die alte kam*, Stuttgart, 1986, pp. 144 ss.; H. Honour, *The New Golden Land. European Images of America from the Discoveries to the Present Time*, Londres, 1976, pp. 5 y ss.

<sup>2</sup> S. Sebastián, «El indio desde la Iconografía»: *La imagen del indio en la Europa Moderna*, Sevilla 1990, 449.

<sup>3</sup> W.C. Sturtevant: «First Visual Images of Native America», F. Chiapelli ed., *First Images of America. The Impact of the New World on the Old*, tomo I, Berkeley etc. 1976, 429 y ss. (Ilustraciones).

<sup>4</sup> M.C. García Saiz: «La imagen del indio en el arte español del Siglo de Oro», *La imagen del indio...*, op. cit., 430, ilustraciones 4 y 5.

sentaciones genéricas de indios, por ejemplo, en una xilografía de un folleto de 1505, procedente del sur de Alemania <sup>5</sup>, los sudamericanos, por sus largas barbas, les deben mucho más a los *salvajes* de los manuscritos medievales, que a la realidad, pues la falta de barba de los indios no es mencionada en las primeras cartas de Colón. No obstante, prescindiendo de esto, en esta primera fuente ilustrada, encontramos, al igual que en los textos, los rasgos esenciales de las proyecciones europeas en los hombres de fuera de Europa <sup>6</sup>. Así, las personas *bellas, morenas y bien formadas*, integradas en el paisaje, remiten a imágenes que se inspiran en las primeras impresiones pero también en concepciones antiguas de estados paradisiacos en una Edad de Oro. Por el contrario, la escena de amor de una pareja, y la representación de miembros humanos que cuelgan del techo, ilustran la libertad sexual y el canibalismo de los *salvajes*. La misma unión de realidad y ficción caracteriza las representaciones de personas y animales en los primeros mapas de América <sup>7</sup>, como por ejemplo, en el mapamundi de Sancho Gutiérrez de 1551 (Biblioteca Nacional de Austria).

Los valores informativos de las fuentes ilustradas mejoran considerablemente por medio de los dibujos realizados *in situ*, a pesar de que sus autores eran al principio sólo aficionados. Éste es el caso del oficial español Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés que viajó a América varias veces a partir de 1514. En 1526 publicó su *Sumario de la natural y general historia de las Indias* que contenía xilografías según dibujos del propio autor. También viajeros alemanes como Titus Neukomm o Hieronimus Köhler informan sobre Venezuela proveyendo sus cartas y relatos de viajes de dibujos realizados de propia mano *per memoriam* <sup>8</sup>.

<sup>5</sup> G.G. Deak, «Picturing America 1497-1899», *Catálogo de exposición*, Princeton 1988, Catálogo n.º 4.

<sup>6</sup> K.H. Kohl, Introducción: *Mythen der Neuen Welt. Zur Entdeckungsgeschichte Lateinamerikas*, Berlín, 1982; M. Erdheim, «Zur Ethnopschoanalyse von Exotismus und Xenophobie», *Exotische Welten - Europäische Phantasien*, *Catálogo de exposición*, Stuttgart 1987, pp. 48-53.

<sup>7</sup> H. V. Kügelgen Kropfinger: «El indio ¿bárbaro y/o buen salvaje?», *La imagen del indio...*, *op. cit.*, 457-487.

<sup>8</sup> W. Neuber: «Imago und Pictura. Zur Topik des Sinn-Bilds im Spannungsfeld von Ars Memorativa und Emblematik (am Paradigma des «Indianers»)", W. Harms ed. *Text und Bild, Bild und Text*, Stuttgart, 1990, 248 y ss.

En torno a 1550 fueron realizados en el círculo del misionero Las Casas seis dibujos de mejicanos, entre ellos una mujer que prepara chocolate. Se incluyeron, junto con copias de ilustraciones realizadas por artistas nativos, en el Código de Tudela, una obra etnográfica atribuida a Andrés de Olmos<sup>9</sup>. Procedentes de un ámbito semejante son los dibujos coloreados, ingenuos pero fieles en los detalles, de la *Historia de las Indias*, redactada hacia 1580 por el dominico Diego Durán que se destaca por «la íntima comprensión de la cultura india, lo que no consiguió ningún otro en el siglo XVI»<sup>10</sup>.

#### LOS PRIMEROS IMPULSOS ARTÍSTICOS

Tan importantes como los dibujos creados en América fueron las representaciones de los indios y de los productos de exportación americanos realizadas en Europa. En la primera época encontramos dos pintores del círculo de artistas en torno al emperador Maximiliano I: Hans Burgkmair *el Viejo* y Alberto Durero. Al primero le debemos probablemente el dibujo de unos indios con escudo mejicano, falda y ornatos de plumas, y una xilografía para el «Triunfo» del emperador Maximiliano I. En ella enriquece la acuarela de Albrecht Altdorfer *La gente de Calicut* con realidades sudamericanas (lámina 22). Por otra parte, Durero dibujó en 1515 a un brasileño en el libro de oraciones de Maximiliano que, al igual que el de su colega, reproduce la indumentaria de un Tupinambá, «con tanto cuidado y exactitud, que hay que suponer un conocimiento directo de piezas procedentes del Nuevo Mundo»<sup>11</sup>. Sin embargo, esto sólo se puede probar en el año 1520, cuando vio, con motivo de su visita al emperador Carlos V en Bruselas, los tesoros recién llegados de Méjico:

También he visto las cosas que le han traído al rey desde el nuevo país del oro: un sol totalmente de oro, de una braza entera de ancho,

<sup>9</sup> W.C. Sturtevant, «First Visual Images...», *op. cit.*, 424 y ss.

<sup>10</sup> T. Todorov, *Die Eroberung Amerikas. Das Problem des Anderen*, Frankfurt/Main, 1985, p. 240; Códice Vit 26-11 de la Biblioteca Nacional en Madrid.

<sup>11</sup> H. Honour: «Wissenschaft und Exotismus. Die europäischen Künstler und die außereuropäische Welt», K.H. Kohl, *Mythen der Neuen Welt...*, *op. cit.*, pp. 25 y ss.



Lámina 22. 'Gente de Calicut' en el «Triunfo» del emperador Maximiliano I, 1516-1518.

igualmente una luna totalmente de plata, también así de grande, igualmente, dos cámaras llenas de armamento de lo mismo, igualmente, armas suyas de todo tipo, arneses, cañones, escudos maravillosos, raras vestimentas, y todo tipo de cosas maravillosas de diverso uso, lo que es mucho más bonito de ver que cualquier prodigio. Todas estas cosas son excelentes, se aprecia que valen unos cien mil florines. Y yo en toda mi vida no había visto nada que hubiera alegrado tanto a mi corazón como estas cosas. Después he visto allí maravillosos objetos artísticos y me ha sorprendido el sutil ingenio de los hombres en los países extraños. Y no sé expresar las cosas que allí he visto <sup>12</sup>.

Nueve años después, en la corte del emperador Carlos V en Toledo, el escultor y medallista de Augsburgo Christoph Weiditz tuvo la

<sup>12</sup> H. Rupprich ed., *Dürers schriftlicher Nachlaß*, tomo I, Berlín, 1956, pp. 154 y ss.

oportunidad de fijar en dibujos coloreados a los mejicanos que Cortés había traído a Europa en 1528, así como sus juegos<sup>13</sup>.

Junto a las personas y los objetos de arte, se representaban sobre todo las plantas y los animales exóticos que llegaban a Europa. Ya a mitad del siglo XVI aparece un pavo en un tapiz de Bruselas (Museo de Historia del Arte de Viena). Y en los años ochenta de este mismo siglo, Georg Hoefnagel, de Amberes, decoró con un pavo y con plantas americanas en flor el *Missale Romanum* para el archiduque Fernando del Tirol<sup>14</sup>. Roelandt Savery, pintor de la corte de Rodolfo II, estudió para sus paisajes animales exóticos, probablemente en el zoológico del emperador en Viena o en Praga.

Tanto los dibujos de aficionados como las más valiosas representaciones artísticas —entre ellas las acuarelas de John White, creadas en Norteamérica en 1585-1586— sirvieron de modelo al editor de Frankfurt Theodor De Bry y a su familia para los grabados de su compendio de relatos de viajes publicados en varios tomos desde finales del siglo XVI<sup>15</sup>. Dado que en ellos los indios fueron fuertemente idealizados en comparación con los dibujos originales, se ha sospechado que De Bry no sólo tuvo en cuenta el gusto del Renacimiento, modelado según los cánones de la Antigüedad, sino que con ello dio expresión a su punto de vista antihispánico. El concepto de la belleza del cuerpo como expresión de la belleza del alma correspondía no sólo al entendimiento artístico-filosófico de la época sino que hacia 1500 ya se aplicaba a los indios como evidencia también una descripción de Pedro Vaz de Caminha: «Nuestro Señor les dio bellos cuerpos y caras hermosas como a buenas personas»<sup>16</sup>. El protestante De Bry, que había huido de los españoles a Holanda, contribuyó, y no en pequeña medida, a la propagación de la *Leyenda Negra* sobre las atrocidades de los conquistadores españoles.

<sup>13</sup> T. Hampe, *Das Trachtenbuch des Christoph Weiditz von seinen Reisen nach Spanien (1529) und den Niederlanden (1531/32)*, Berlin - Leipzig 1927, pp. 14 y ss, tablas XI y ss.

<sup>14</sup> H. Honour, «Wissenschaft und Exotismus...», *op. cit.*, p. 38.

<sup>15</sup> P. Hulton, «Realism and Traditional in Ethnological and Natural History Imagery of the 16th Century»: A. Ellenius ed., *The Natural Sciences and the Arts. Aspects of Interaction from the Renaissance to the 20th Century*, Uppsala 1985, 18-31.

<sup>16</sup> Citado en H. Honour, *The New Golden Land. European Images of America from the Discoveries to the Present Times*. Nueva York, sin fecha, p. 55.

El éxito de éste y de muchos otros libros de viajes ricamente ilustrados se basaba en la apropiación sin riesgo de mundos exóticos por parte del que contemplaba como puede verse en el prólogo al *Cuarto libro del Nuevo Mundo* de Theodor De Bry:

Estos tres hombres [Colón, Magallanes y Vespuccio] son los primeros que se han atrevido a cruzar el mar [...]. Han viajado con peligros, con preocupación y miedo, lamentos y penas [...]. Pero nosotros queremos contemplar sin peligro alguno las imágenes que Theodor De Bry nos da ya del Nuevo Mundo. Decisión por la que debemos con diligencia otorgarle, agradecimiento, alabanza y premio <sup>17</sup>.

La imagen que tenían los europeos de los indios estaba dominada por los conceptos y representaciones de los buenos o de los primitivos *salvajes*, mientras que son escasas las informaciones sobre las culturas americanas de los incas y de los mayas.

A pesar del entusiasmo de Durero apenas se suscitaron análisis artísticos más detenidos de América ni tampoco de su arte; incluso en los programas de los artistas cortesanos españoles este tema juega sólo un papel secundario <sup>18</sup>. El *Paisaje de las Indias Occidentales*, de Jan Mostaert, que se encontraba en Malinas al servicio de la gobernadora Margarita de Austria, supone una temprana excepción. En esta obra se evoca, con un vocabulario todavía muy tradicional, la Arcadia exótica amenazada por los europeos <sup>19</sup>. Desde finales del siglo xvi fueron incluidos los últimos reyes mejicanos en series de dibujos de *hombres ilustres* o en genealogías. Digna de mención es, sobre todo, la sala mejicana del palacio de Juan de Moctezuma, un biznieto del último rey azteca, en Cáceres, de 1600 aproximadamente <sup>20</sup>.

<sup>17</sup> T. de Bry, *Das vierdte Buch Von der neuen Welt*, Frankfurt/Main, 1594, «An Dietrich von Bry».

<sup>18</sup> M.C. García Saiz, *La imagen del indio...*, op. cit., pp. 420 y ss; H. Honour, *The New Golden Land*, op. cit., pp. 28 y ss.; D. Robertson, «Mexican Indian Art and the Atlantic Filter: Sixteenth to Eighteenth Centuries», F. Chiapelli: *First Images...*, op. cit., 483-494.

<sup>19</sup> Al igual que la datación «después de 1521», «hacia 1540» y «antes de 1555 o de 1556», las interpretaciones también son variables: C.D. Cuttler, «Errata in Netherlandish Art: Jan Mostaerts landscape»: *Simioulos*, 19, 1989, 191-197.

<sup>20</sup> S. Andrés Ordax, «Los frescos de las salas romana y mejicana del Palacio de Moctezuma de Cáceres»: *Norba*, V, Cáceres 1984, 97-115.



## EL NACIMIENTO DE LA ALEGORÍA

La imagen del Nuevo Mundo en el arte occidental de los siglos XVII y XVIII no estuvo marcada, al menos cuantitativamente, por los relatos de viajes y sus ilustraciones sino por representaciones alegóricas. La personificación de América —casi siempre como parte de los cuatro continentes<sup>21</sup>— adquirió hacia 1600, a partir del manual *Iconología* de Cesare Ripa, unos rasgos fijos que alcanzarían gran difusión: «una mujer desnuda, con piel de color amarillo oscuro, con una cara que produce miedo y un velo de listas de colores, que, colgando de un hombro, cubre las partes púdicas del cuerpo». Sirven como atributos una corona de plumas de colores, arco y flechas en las manos y un caimán, así como una cabeza atravesada por una flecha a los pies de la figura. Aquí, naturalmente, Ripa no pudo apoyarse, como en muchos otros temas, en modelos de la Antigüedad sino en la consulta a eruditos de la época, a los que cita también por su nombre:

Como este continente ha sido descubierto recientemente, los autores antiguos no pudieron escribir nada sobre él; por eso yo me he propuesto la tarea de ver lo que los mejores historiadores modernos han podido referir, como el Padre Girolano Gigli, Ferrante González, Botero, los Padres Jesuitas, y también me ha sido de mucho provecho la viva voz del señor Fausto Rughese da Montepulciano, [...] <sup>22</sup>.

En realidad, antes de la primera edición en 1593 de este manual, edición todavía no ilustrada, sólo había unas pocas representaciones de América. Los procesos y problemas de los artistas en la formulación de esta alegoría se pueden seguir sobre todo de la mano de las fuentes italianas. El nacimiento de las alegorías de los continentes no se produjo de manera repentina a fines del siglo XVI sino poco a poco. Los puntos de partida fueron, por una parte, el modelo que ofrecían las

<sup>21</sup> S. Poeschel, *Studien zur Ikonographie der Erdteile in der Kunst des 16.-18. Jahrhunderts* (=Beiträge zur Kunstwissenschaft 3), Munich, 1985; H. Honour, *The New Golden Land...*, op. cit., pp. 84 y ss.

<sup>22</sup> C. Ripa, *Iconologia ovvero descrizione di diverse imagini cavate dall'antichità, e di proprio inventione. With an introduction by E. Mandowsky, Hildesheim - New York, 1970*, pp. 338 y ss.

personificaciones de ciudades y provincias en las alegorías de Europa, Asia y África, que se empleaban ya en el Imperio Romano<sup>23</sup>; y por otra, la costumbre, igualmente basada en modelos antiguos, de llevar consigo en las entradas triunfales a prisioneros como representantes de un país conquistado o de una nación bajo su dominio<sup>24</sup>.

La mutua influencia de las artes figurativas y representativas que se aprecia en este contexto, se puede suponer ya al comienzo de la evolución. Es posible que el desfile organizado en 1516 por Jan Gossaert para el cortejo fúnebre de Fernando de Aragón en Bruselas<sup>25</sup>, con indios y moros enmascarados como representantes de los territorios recién conquistados, influyera en las xilografías ya mencionadas de Burgkmair para el «Triunfo» del emperador Maximiliano I. En ellas los *indios sudamericanos* representaban la universalidad del poder imperial. Más tarde, en las entradas del emperador Carlos V, nieto de Fernando y de Maximiliano, encontramos una unión de ambos medios. Así, en 1526, con motivo de la boda del emperador en Sevilla, se hizo un arco triunfal con muchos hombres y mujeres «vestidos a la romana, a la española, a la alemana, a la moresca, & a la indiana con sus insignias», es decir, en el traje nacional, como representantes de los pueblos que estaban bajo su dominio<sup>26</sup>. En 1539 una representación análoga en un arco triunfal de Florencia muestra al emperador con las personificaciones de España, Méjico, Alemania, Italia y África<sup>27</sup>. Esta tendencia a la alegorización se hace más fuerte dos años más tarde en Milán, en el arco triunfal de Giulio Romano, donde el indio a los pies del emperador Carlos V «figura las Tierras nuevas», mientras que el *Bárbaro Africano* y el turco representan probablemente a África y a Asia; el emperador mismo a Europa<sup>28</sup>.

<sup>23</sup> E. Köllmann, K.A. Wirth et al., «Erdteile», *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, V, Stuttgart 1967, columnas 1115 y ss.

<sup>24</sup> Cfr. A. Sommer-Mathis, *El triunfo de la dinastía* en el presente volumen.

<sup>25</sup> R.W. Scheller, «Jan Gossaerts Triumphwagen», *Essays in Northern European Art presented to Egbert Haverkamp-Begemann on his sixtieth birthday (Doornspijk 1983)*, 228-236.

<sup>26</sup> C.A. Marsden, «Entrées et fêtes espagnoles au XVI siècle», *Les Fêtes de la Renaissance*, tomo II, Paris, 1975, 402 y ss.

<sup>27</sup> R. Strong, *Arte y poder. Fiestas del Renacimiento 1450-1650*, Madrid, 1985, p. 85.

<sup>28</sup> G.A. Albicante, *Trattato del'Intrar in Milano di Carlo V...*, Milán, 1541; en otro pasaje son nombrados los tres viejos continentes del globo como dominio del Imperio; cfr. Giulio Romano, *Catálogo de exposición*, Milán, 1989, pp. 500 y ss., Ilustración.

El Nuevo Mundo fue caracterizado primeramente como *India* o *Perú* y sólo poco a poco —en correspondencia con los conocimientos científicos— llegó a concebirse como cuarto continente, con el nombre, poco apreciado en España, de América<sup>29</sup>. En consecuencia, todavía en 1549, en un arco triunfal de Amberes en honor del sucesor del trono, Felipe, se veían sólo «las tres partes principales de la Tierra: Asia, África y Europa [...], las tres como figuras femeninas, vestida cada una según la moda de su país», mientras que los indios sólo eran mencionados en la inscripción<sup>30</sup>.

La relación de las personificaciones del continente con la de las ciudades y provincias queda igualmente de manifiesto en una fiesta, también en Amberes en 1564: en la procesión de los gremios, un grupo de muchachos y muchachas personificaban, como cuadros vivientes, las alegorías de Amberes, de las provincias holandesas, de las naciones comerciantes, así como por primera vez de los cuatro continentes<sup>31</sup>. La representación llevaba el título *Teatro del Mundo*. Bajo el análogo lema *Theatrum Orbis Terrarum*, se publicó, igualmente en Amberes, en 1570 el primer atlas internacional de Abraham Ortelius. La lámina de la portada, adornada con la más antigua representación conservada de las alegorías de los cuatro continentes, tiene también, por su arquitectura en forma de arco triunfal, relación con la temática de las fiestas<sup>32</sup>. La personificación de América tiene apariencia más bien europea, pero se toman en consideración —por ejemplo, con los adornos de madera de la cara— las costumbres etnográficas de los indios<sup>33</sup>.

La conexión del desarrollo histórico de las alegorías de los continentes con las representaciones de las naciones y sus vestidos, así como las mutuas influencias de las artes figurativas y representativas, se pueden acreditar también en otros casos. Según la descripción de Amberes

<sup>29</sup> Para las primeras diferenciaciones de la alegoría de América en personificaciones de Méjico y Perú, cfr. H. von Kügelgen Kropfinger, *El Indio...*, op. cit., pp. 484 y ss.

<sup>30</sup> *La triumphe d'Anvers, faict en la susception du Prince Philips, Prince d'Espagne*, Amberes, 1550, *Arco del triunfo en la Coeporstrate*.

<sup>31</sup> S. Williams, «Les Ommegangs d'Anvers et les cortèges du Lord-Maire de Londres», *Les Fêtes de la Renaissance*, tomo II, París, 1975, 352.

<sup>32</sup> Cfr. H.F. Bouchery, «Des Arcs triomphaux aux Frontispices de livres», *Les Fêtes de la Renaissance*, tomo I, París, 1956, 99-112.

<sup>33</sup> S. Poeschel: *Studien zur Ikonographie...*, op. cit., 70 y ss., Catálogo n.º 4, ilustr. 12.

de 1549, los grabados de los libros de trajes sirvieron de estímulo a los directores artísticos de las fiestas. En un desfile de las hermandades de Venecia, con motivo de la firma de la paz entre España y Francia en 1598, había, entre otros, muchachas como alegorías de los cuatro continentes «vestidas a la forma en que normalmente las representan los pintores». En el tablado dedicado a América se veía a «una mujer sentada en un rinoceronte [!] vestida muy ricamente a la moda india»<sup>34</sup>.

La influencia contraria, la de los desfiles en las estampas y grabados, se deja ver en un aguafuerte de Jost Amman, de 1577, que reproduce los cuatro continentes, sus vestidos y sus costumbres. Los representantes de los distintos pueblos, con sus trajes típicos, aparecen marchando como en un desfile. La *India* o *América* es representada únicamente por *indios* o *presilianos*, basados en las ilustraciones de la relación del viaje de Hans von Staden<sup>35</sup>, y con precursores directos en las xilografías del artista realizadas según el desfile del torneo celebrado en Viena en 1571<sup>36</sup>.

No obstante, existen también otras estampas sueltas de los cuatro continentes, creadas ya especialmente como láminas-modelo: las de Delaune (1575), así como las de Dirck Barendz *el Joven* siguiendo a Jan Sadeler *el Viejo* (1581) y quizás también dos series de Adriaen Collaert y Philippe Galle publicadas en Amberes.

Así pues, la formación precursora de la alegoría del Nuevo Mundo, concluida hacia 1600, se presenta como una evolución que se basa igualmente en el arte figurativo y en el representativo, producida en varios sitios y alimentada de fuentes diferentes. Esta evolución alcanzó un cierto punto culminante en los años en torno a 1570, en las ciudades de Amberes y de Florencia, unidas por lazos tanto artísticos como histórico-políticos.

Los estímulos e inseguridades con los que se confrontaron los artistas en la formulación de la alegoría del nuevo continente se dejan ver en 1562 en la elaboración de una medalla que muestra el retrato

<sup>34</sup> *La Solemnité faicte a Venise, pour rendre graces à Dieu de la Paix, establi entre le Tres-Chrestien Roy de France, & le Roy Catholique d'Espagne*, Paris, 1598, pp. 5 y 7.

<sup>35</sup> K.H. Kohl, *Mythen...*, op. cit., Catálogo n.º 8/2.

<sup>36</sup> I. O'Dell, «Jost Ammans 'Mummereyen' für Ottavio Strada», *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 47, 1990, 244-250; A. Sommer-Mathis, *El triunfo de la dinastía*, en el presente volumen.

de Felipe II y una personificación de *la India* (es decir, América) con una llama que va al encuentro de los barcos españoles. El escultor italiano Gianpaolo Poggini informa en una carta al gran duque Cosme I de Medici acerca de los estudios correspondientes de la Naturaleza y las discusiones eruditas con el secretario de Estado de Felipe II:

[...] he vestido a los hombres y las mujeres con los trajes que usan en el Perú, como podéis ver; y el animal que se parece tanto a un camello como a una oveja. Lo he reproducido de un ejemplar vivo que hay aquí [en Madrid]. Y lo he querido incluir porque es un animal raro y bueno como los nuestros en lana, leche y carne, y soporta cargas como un burro. Lo he representado cargado con barras de plata. La mujer, que lleva la mitad del globo como regalo, representa la provincia de la India, como le gusta al señor Gonzalo Pérez. Pero yo la atribuyo a la Fortuna o Providencia según su lema. La idea primeramente fue mía; luego la he discutido con mi señor y buen amigo Gonzalo Pérez, pareciéndole bien, y se tomó mucho trabajo [...] con la ayuda de numerosos eruditos de esta corte, y así la he realizado<sup>37</sup>.

Quizás esta medalla pudo servir también de modelo en 1565, cuando, con motivo de la boda del hijo del destinatario de la carta con la prima de Felipe, se pintó en un arco triunfal una personificación del Nuevo Mundo:

Una ninfa no civilizada, casi desnuda en medio de muchos animales nuevos; esto personifica el nuevo país del Perú con los otros territorios de las Indias Occidentales, gran parte descubierta y gobernada bajo la protección de la feliz Casa de Austria<sup>38</sup>.

Esta alegoría pudo haber influido más tarde al pintor de la corte del gran duque, el holandés Jan van der Straet (Giovanni Stradano), en su representación de la llegada de Vespuccio a América, dibujada en Florencia en 1589 y reproducida en grabado por Adrian Collaert y Philippe Galle en Amberes. En este caso queda especialmente clara la metamorfosis de temas y acontecimientos exóticos en una alegoría culta,

<sup>37</sup> G. Kubler, «A Medal by G.P. Poggini Depicting Peru and Predicting Australia», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 11, 1963/65, 149-152.

<sup>38</sup> H. Honour, «The New Golden Land...», *Op. cit.*, p. 91.

pues Stradano convierte la historia en un encuentro del descubridor con la personificación del continente, a cuyo efecto consultó a eruditos y manuales para la correcta reproducción de los atributos: tapir, oso hormiguero, perezoso, piñas, etc (lámina 23)<sup>39</sup>.

Resulta interesante la progresiva desnudez de la personificación, desde la peruana vestida de Poggini, pasando por la ninfa de Florencia «casi desnuda» hasta la América totalmente desnuda del grabado de van der Straet. El contraste, en este caso tan claro, entre la civilización europea (masculina, con los atributos de la técnica) y la naturaleza de América (femenina, con animales salvajes y escenas de canibalismo), ilustra perfectamente la concepción sexista acerca de la naturaleza salvaje de la mujer, que tiene que ser domada por la técnica masculina.



Lámina 23. «Américo Vespucio descubre América», 1589 (?)

<sup>39</sup> «L'Amérique», Catálogo n. 86; J.C. Margolin, «La découverte de l'Amérique dans une vision maniériste de Fracastor et de Staden», «Renaissance, Manierisme, Baroque», *Actes du XI. stage international de Tours*, Tours 1972, pp. 187 y ss.

Era una concepción formulada justo en esta época por eruditos como Francis Bacon y que culminó en los procesos contra las brujas<sup>40</sup>. El modelo iconográfico lo ofrecieron probablemente representaciones de soldados griegos y amazonas bárbaras<sup>41</sup>. La escena del grabado recuerda una descripción de las guerreras de la Antigüedad, conocida a través de un jesuita de Bohemia que todavía en 1707 estaba convencido de que éstas residían realmente en Sudamérica, en el río que se bautizó «De las Amazonas». El padre Samuel Fritz, que creó un mapa del territorio del Amazonas, escribe al respecto:

Las mencionadas mujeres guerreras [amazonas] deben estar separadas de sus maridos casi eternamente, y viven totalmente aisladas; pero año tras año se acercan a ellos [...] Con esto se quiere decir que, tan pronto como las heroínas se dignan a visitar a sus maridos, el pobre hombre tiene que alimentar a su mujer, cocinar para ella, servirla y está obligado a atenderla en todas las cosas como a su amada mujer; mientras ella, por el contrario, permanece ociosa en su cama colgante [hamaca], sin esforzarse en lo más mínimo<sup>42</sup>.

#### MODELOS DE GRABADOS Y LA TRANSFORMACIÓN DE LA ALEGORÍA DE AMÉRICA

La imagen de América de las primeras series de grabados varió en lo que se refiere a los atributos en el terreno de la flora y de la fauna; sin embargo, en cuanto al contenido siguió proporcionando un cliché bastante homogéneo de un continente rico y salvaje en el que reinaba el canibalismo. La indicación de Cesare Ripa para la representación de América —con una cara que produzca miedo y con una cabeza atravesada por una flecha, se amplió con elementos bélicos, por ejemplo en la alegoría de Collaert con el atributo del hacha y de las escenas de

<sup>40</sup> Cfr. C. Merchant, *Der Tod der Natur. Ökologie, Frauen und neuzeitliche Naturwissenschaft*, Munich, 1980, pp. 177 y ss. En realidad, el grabado es parte de una serie, en la que los descubrimientos, junto con las representaciones de inventos técnicos, se unen en una «alegoría del progreso».

<sup>41</sup> S. Poeschel, *Studien zur Ikonographie...*, op. cit., p. 189.

<sup>42</sup> J. Stöcklein Ed., *Allerhand So Lehr-als Geist-reiche Brief, Schriften und Reis-Beschreibungen... I*, Augsburg-Graz, 1728, 5. Parte, p. 59.

segundo plano, que muestran caníbales y una batalla con los conquistadores. El pensamiento que se esconde detrás fue formulado medio siglo después por Cornelius Visscher en una copia de esta lámina: «América es el continente más extraño. Allí vive la gente en desorden y sin ley. Pero los españoles llegaron para cultivar estas tierras»<sup>43</sup>.

La alegoría de América de Jan Sadeler de 1581, en la serie de continentes más temprana y significativa del norte de los Países Bajos, supone la única excepción: muestra un idilio paradisíaco y ni siquiera en la leyenda se hace referencia al canibalismo<sup>44</sup>. Quizás podría diferenciarse también en la alegoría una imagen de América católico-hispánica y otra protestante-antiespañola<sup>45</sup>.

Las series de los cuatro continentes aquí nombradas, al igual que las posteriores, sirvieron después como modelos más o menos directos para la pintura monumental y sobre todo para el arte industrial pero también para las decoraciones efímeras y para las mascaradas<sup>46</sup>.

Aunque algunos modelos se emplearon desde finales del siglo xvi hasta bien entrado el siglo xviii, es cierto que la alegoría de América sufrió también transformaciones estilísticas y de contenido. Así por ejemplo el grabado de Marcus Gheeraerts y Philippe Galle —a pesar de haber copiado los estudios al natural de los esquimales realizados por John White— muestra una pronunciada tendencia decorativa, ya que integra en un rico sistema ornamental de pámpanos y grotescos la alegoría del continente, representantes de Norte y Sudamérica y animales exóticos<sup>47</sup>.

La adopción de los principios estilísticos del Barroco trajo consigo un cambio fundamental que se muestra especialmente en la alegoría de los continentes de Pedro Pablo Rubens, de alrededor de 1615 (Museo de Historia del Arte de Viena). Rubens amplía la personificación fe-

<sup>43</sup> «L'Amérique», Catálogo n.º 93 a.

<sup>44</sup> S. Poeschel, *Studien zur Ikonographie...*, op. cit., pp. 349 y 83 y ss., Ilustración 50; K.H. Kohl, *Mythen...*, op. cit., Catálogo n.º 8/3.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 82; M. López Baralt, *La iconografía política de América. El mito fundacional en las imágenes católica, protestante y nativa*, NRFH, 32, 1983, 458-461.

<sup>46</sup> S. Poeschel, *Studien zur Ikonographie...* op. cit. *passim*; F. Ambrosini, «Rappresentazioni allegoriche dell'America nel Veneto del Cinque e Seicento», *Artibus et Historiae*, 2, 1980, 63-78; «The Four Continents. From the Collection of James Hazen Hyde», *Catálogo de exposición*, Nueva York, 1961.

<sup>47</sup> S. Poeschel, *Studien zur Ikonographie...*, op. cit., Catálogo n.º 49.



menina hasta entonces acostumbrada a un grupo en el que se unen en una intensa relación escénica y compositiva la alegoría femenina del continente con su dios fluvial correspondiente (Río de la Plata o Amazonas), así como con flora y fauna exóticas (maíz, pimienta/caimán, tigre)<sup>48</sup>.

Con ello estaba creado el camino para una alegoría ya no estática y decorativa sino narrativa. A partir de finales del siglo xvii se encuentra una ampliación de la alegoría a escenas de género en tapicerías flamencas<sup>49</sup>, ampliación que se hace especialmente frecuente en los frescos del siglo xviii sobre todo en las obras de Tiepólo en Würzburg y en Madrid que, sin embargo, siguen basándose en los grabados de De Bry<sup>50</sup>.

Paralelamente a los cambios de estilo, se pueden comprobar también desplazamientos de acentos en el contenido. Ante el telón de fondo del creciente dominio consolidado de los poderes coloniales y del cada vez más importante componente económico, la amazona desenfrenada y caníbal se convirtió en una salvaje orgullosa y noble cuya gran dote atraía a los comerciantes europeos y después, dentro de un «exotismo sentimental», en una belleza serena y erótica<sup>51</sup>. En este momento la utilización de los atributos de cada uno de los continentes por separado se hizo de nuevo arbitraria, como muestra, por ejemplo, la adopción de la sombrilla, que originalmente acompañaba a África, en la alegoría de América.

Con la participación de artistas en los viajes científicos se produce un cambio fundamental en la imagen de América. La primera expedición de esta índole, de Johann Maurits de Nassau, a Brasil (1641-1643), permaneció largo tiempo sin imitadores, pero produjo un resultado artístico muy fructífero. Junto a la pintura de paisajes de Frans Post, suministra Albert Eckhout «los primeros documentos en imágenes en los que se fija, con validez etnográfica, la apariencia fisiognómica y fi-

<sup>48</sup> *Flämische Malerei im Kunsthistorischen Museum Wien*, Zurich, 1989, pp. 146 y ss.; Peter Paul Rubens 1577-1640, *Catálogo de exposición*, Viena, 1977, Catálogo n.º 19.

<sup>49</sup> Cfr. *la tapicería de Ludwig van Schoor de hacia 1700, «L'Amérique»*, Catálogo n.º 123.

<sup>50</sup> M. Ashton, «Allegory, Fact and Meaning in Giambattista Tiepolo's Four Continents in Würzburg», *The Art Bulletin*, 60, 1978, pp. 109-125.

<sup>51</sup> S. Poeschel, *Erdeile...*, op. cit., pp. 131-146, 186-203.

sica de los habitantes del mundo extraeuropeo»<sup>52</sup>. Habrían de pasar más de 100 años hasta que surgieran en Méjico imágenes semejantes de indígenas, y en ellas encontramos, no obstante, un marcado carácter decorativo<sup>53</sup>. Paralelamente al mayor contenido científico de la información de las imágenes, creció también la aversión hacia la alegoría barroca; aunque todavía sobreviviría una generación más en la iconografía de los recién fundados Estados Unidos.

Resumiendo, se puede comprobar que la imagen de América en el arte de los siglos XVI al XVIII, con sus clichés de salvajes antropófagos o de salvajes buenos, informa más sobre los miedos y esperanzas de los europeos que sobre el Nuevo Mundo. En este sentido es significativo, por ejemplo, el hecho de que —incluso en los cuadros pintados para Felipe IV sobre las batallas españolas en América— los conflictos entre los poderes europeos constituyeran el motivo central, mientras que los indígenas son degradados a figuras marginales.

<sup>52</sup> P.J.P. Whitehead & M. Boeseman, *A portrait of Dutch 17th century Brazil. Animals, plants and people by the artists of Johann Maurits of Nassau*, Amsterdam etc., 1989.

<sup>53</sup> M.C. García Saiz, «La imagen del mestizaje», *El mestizaje americano, Catálogo de exposición*, Madrid, 1985.

## II

### «JOYAS DE LAS INDIAS» Y *PARVUS MUNDUS*. LAS CÁMARAS DE ARTE Y DE MARAVILLAS COMO IMAGEN DEL COSMOS

El desarrollo de la personificación de América esbozado anteriormente —por una parte como metamorfosis de la realidad en una alegoría, por otra, como independización de un cuarto continente— se efectuó en el marco de la formación de una nueva imagen cosmológica del mundo en lugar de la vieja concepción aristotélica. En consecuencia, desde mediados del siglo XVI, se intentó también dar un orden sistemático a las denominadas cámaras de arte y de maravillas, originadas en las tesorerías de la Edad Media<sup>1</sup>. En ellas se guardaban las rarezas venidas de América<sup>2</sup>.

Los objetos que llegaban desde 1519 del Nuevo Mundo fueron expuestos en los Países Bajos y en Inglaterra: hasta 1524 se acreditan en Malinas, en posesión de Margarita de Austria. Entonces pasaron a propiedad de sus sobrinos Carlos V y Fernando I<sup>3</sup>. Las figuras de culto en oro y plata fueron fundidas muy pronto, mientras que las esculturas en piedra, los objetos de plumas o las plantas y animales disecados fueron incorporados a las colecciones de los Habsburgo. Objetos exó-

<sup>1</sup> E. Scheicher, *Die Kunst-und Wunderkammern der Habsburger*, Viena, etc., 1979, pp. 68 y ss.

<sup>2</sup> P. Cabello Carro, *Coleccionismo americano indígena en la España del siglo XVIII*, Madrid, 1989, pp. 24 y ss; M. Kopplin, «Was fremd und seltsam ist. Exotica in Kunst- und Wunderkammer», *Exotische Welten- Europäische Phantasien*, Stuttgart, 1987, pp. 296-317; M. Morán y F. Checa, *El coleccionismo en España*, Madrid, 1985, pp. 129 y ss; C.F. Feast, «Mexico and South America in the European Wunderkammer»; O. Impey y A. Mansregor, Eds., *The Origins of Museums*, Oxford, 1985, pp. 237-244; S. Goldmann, «Der Kasten des Alt-Vater Noah», K.H. Kohl, *Mythen...*, *op. cit.*, pp. 155-160.

<sup>3</sup> M. Morán y F. Checa, *El coleccionismo... op. cit.*, pp. 51 y ss.

ticos semejantes se encuentran también en el siglo xvi en posesión de los grandes duques de Toscana en Florencia, que por entonces estaban estrechamente unidos a los Habsburgo por lazos políticos y de parentesco. Los extraordinarios trabajos de plumas, precolombinos o de la primera época colonial —el adorno para la cabeza, el escudo redondo (lámina 24) y el abanico— así como la legendaria hacha de Moctezuma, se pueden documentar más tarde en Ambras en posesión del archiduque Fernando del Tirol, sobrino de Carlos V<sup>4</sup>.

Hasta el momento apenas se ha tenido en cuenta que Felipe II poseía también, en sus cámaras de arte y de maravillas, junto a la colección de objetos del Nuevo Mundo, pinturas de temática americana. Así, había un cuadro del volcán de Nicaragua:

diez y siete lienzos de pinturas al temple de diferentes tamaños de los Incas y otras cosas del Perú, que entregó Pedro Romero, portero del Consejo real de las Indias, por mandato del dicho consejo, que trajo de Perú el virrey don Francisco de Toledo. Cuatro lienzos grandes en que está en el uno pintado la descendencia de los Incas que gobernaron el Perú, y en los otros tres los retratos de los doce Incas hasta Guacayna, que es el último, en cuyo tiempo se tomó posesión por su majestad de aquellas provincias<sup>5</sup>.

Significativamente esta serie está acompañada por un retrato de Felipe II de cuerpo entero, con las alegorías de la Justicia, el Tiempo y el Amor, y por una pintura del rey como *Defensor ecclesiae*.

La pretensión político-imperial que se expresa en las colecciones de los Habsburgo fue formulada más claramente en 1549, en un bosquejo para la Biblioteca Real, que se quería combinar —como se hizo posteriormente en El Escorial— con las cámaras de arte y de maravillas. Juan Páez de Castro propuso el tema de «la creación del mundo» para el cuadro central de la sala, en el que debían unirse globos terráqueos, mapas, plantas y animales exóticos disecados. El tema debía combinar-

<sup>4</sup> C.F. Feest, *Vienna's Mexican Treasures. Aztec, Mistec, and Tarascan Works from 16th Century Austrian Collections*, Viena, 1990.

<sup>5</sup> R. Beer, «Inventare aus dem Archiv des Palacio zu Madrid», *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, 19, 1989, CXXV y ss, n.ºs 1248, 1299, 1322, 1354, 1355, 1353, 1356.

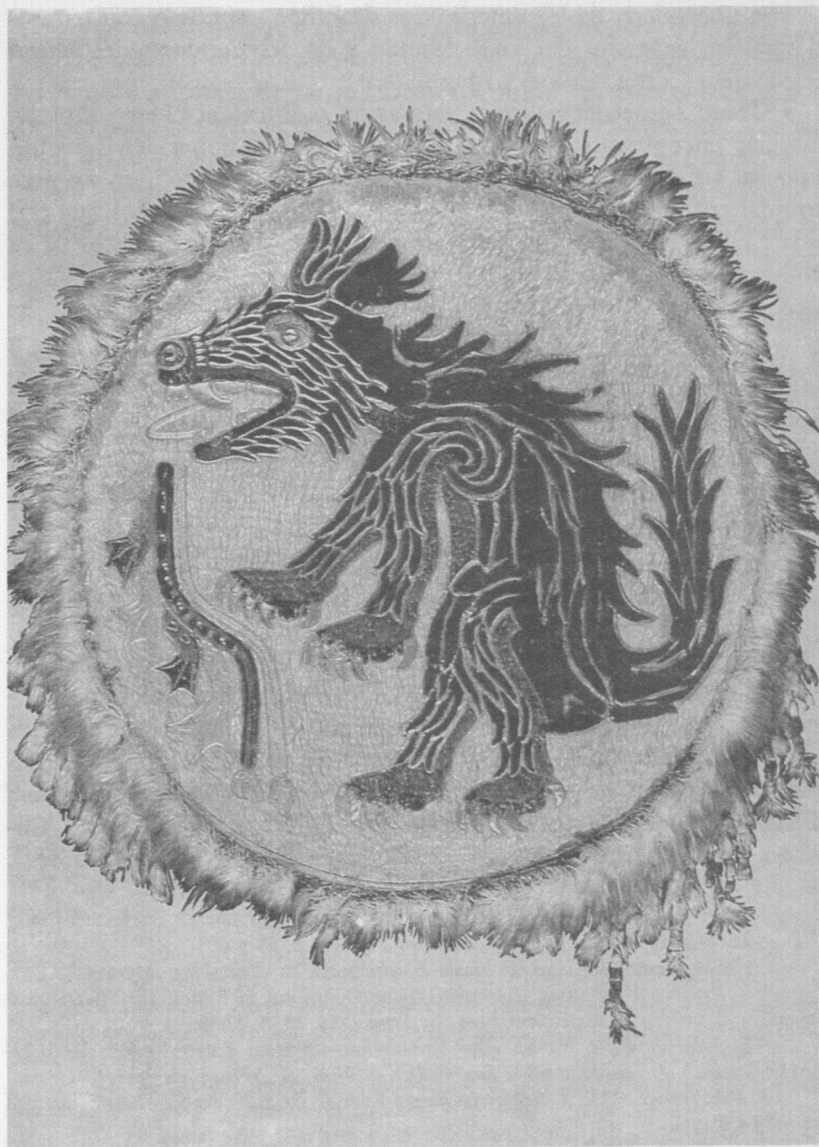


Lámina 24. Escudo mejicano de plumas de las colecciones de los Habsburgo, hacia 1520. (Viena, Museum für Völkerkunde)  
Foto: Viena, Museum für Völkerkunde

se con una galería de los antepasados de Felipe, así como con retratos de grandes geógrafos del Viejo Mundo y de descubridores del Nuevo (Ptolomeo, Cortés, Colón y Magallanes)<sup>6</sup>.

Como consecuencia de la valoración política del Nuevo Mundo, también encontramos en el arte efímero representaciones del Descubrimiento, así como retratos de los navegantes. Ya en 1565, en un arco triunfal erigido con motivo de la boda del gran duque de Toscana con una archiduquesa austríaca, realzaron los florentinos los méritos de su compatriota Américo Vespuccio; y en 1619, en Lisboa, Colón y Vasco de Gama adornaban el arco triunfal de los orfebres<sup>7</sup>.

Al igual que Felipe II, también el emperador Rodolfo II poseía en Praga objetos de arte y animales del Nuevo Mundo, y toda su colección era una imagen del cosmos que estaba bajo el dominio de los Habsburgo<sup>8</sup>, lo que también se muestra en la disposición de un retrato del emperador Carlos V flanqueado por una esfera celeste y por un globo terráqueo<sup>9</sup>; e igualmente en la «bandeja cosmológica», con las alegorías de los cuatro continentes, encargada con motivo del proyecto matrimonial entre Rodolfo II e Isabel Clara Eugenia, hija de Felipe II, con el que se trataba de conseguir la unión del Imperio con la corona española, como en tiempos de Carlos V<sup>10</sup>.

Probablemente ya la cámara de arte del emperador Maximiliano II, padre de Rodolfo, estaba sujeta al nuevo sistema de orden, por medio de las alegorías de las cuatro estaciones, de los elementos y de los temperamentos, realizados por Guiseppe Arcimboldo (1563)<sup>11</sup>. A partir de la cosmografía de Sebastian Franck, titulada *Weltbuch, Spiegel und Bildnis des ganzen Erdbodens [...] in vier Büchern, nämlich Asiam, Africam, Europam und Americam gestellt und abgeteilt* (Tubinga, 1534)<sup>12</sup>,

<sup>6</sup> M. Morán y F. Checa, *El coleccionismo... op. cit.*, p. 95 y ss.

<sup>7</sup> Cfr. A. Sommer-Mathis, *El triunfo de la dinastía*, en el presente volumen.

<sup>8</sup> T. Dacosta Kaufmann, «Remarks on the Collection of Rudolf II.: The «Kunst-kammer» as a Form of Repraesentatio», *Art Journal*, 38, 1978, 22-38.

<sup>9</sup> R. Bauer und H. Haupt, «Das Kunstammerinventar Kaiser Rudolfs II. 1607-1611», *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 72, 1976, p. 4 y ss.

<sup>10</sup> F.A. Dreier, «Die Weltallschale Kaiser Rudolfs II.», K.H. Kohl, *Mythen... op. cit.*, pp. 111-120.

<sup>11</sup> S. Alfons, «The museum as image of the world», *The Arcimboldo Effect. Catálogo de exposición*, Milán, 1987, pp. 67-85.

<sup>12</sup> «Europa un der Kaiser von China», *Catálogo de exposición*, Berlín, Frankfurt/Main, 1985, Catálogo, n.º 3/13.

(*Libro del Mundo, espejo e imagen de toda la supeficie de la Tierra [...] dispuesto y dividido en cuatro libros, a saber, Asia, África y América*), se hizo costumbre el orden de tal microcosmos según los cuatro continentes. Lo encontramos también en el *Trachtenbuch der Furnembsten Nationen und Volcker kleydungen beyde Manns und Weybspersonen in Europa, Asia, Africa und America* (Amberes, 1581), (*Libro de trajes de las más nobles naciones y pueblos, vestidos de ambos géneros, de hombre y de mujer, en Europa, Asia, África y América*). La lámina de la portada muestra las personificaciones de los cuatro continentes.

La sistematización de colecciones y bibliotecas<sup>13</sup> según el esquema cuaternario, observable a partir de 1570, encuentra su paralelo en los programas de las fiestas de la época<sup>14</sup> y su formulación más consecuente en los denominados «armarios de arte» que, como cámaras de arte en miniatura, simbolizaban —a través de las alegorías de los cuatro elementos, los continentes, las estaciones, las horas del día, las monarquías del mundo, etc.— la dimensión material, geográfica y temporal del cosmos<sup>15</sup>. Fernando del Tirol poseía uno de estos armarios de ébano con relieves en plata de los elementos, las estaciones, las virtudes y los continentes (lámina 25).<sup>16</sup>

La adopción de la sistematización geográfica en un museo completo se manifiesta en el concepto de una cámara de arte y de maravillas del erudito español Vicencio Juan de Lastanosa que, en 1639, la define como colección de «cosas curiosísimas naturales y artificiales, creadas y hechas en las cuatro partes del mundo». Su dimensión política se deja ver en un monumento ecuestre de Carlos V, a tamaño natural y flanqueado por las alegorías de los cuatro continentes<sup>17</sup>.

Esta interpretación alegórica de una colección culminó en una serie de cuatro cuadros del pintor Jan van Kessel *el Viejo*, de Amberes,

<sup>13</sup> E. Garberson, *Places for Books: The Architecture and Decoration of Eighteenth-Century Monastic Libraries in South Germany*, tesis doctoral, John-Hopkins-University, Baltimore, 1990, pp. 56 y ss.

<sup>14</sup> Cfr. T. Dacosta Kaufmann, *Variations on the Imperial Theme in the Age of Maximilian II and Rudolf II*, Nueva York-Londres, 1978.

<sup>15</sup> D. Heikamp, «Zur Geschichte der Uffizien-Tribuna und der Kunstschränke in Florenz und Deutschland», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 26, 1963, pp. 193-268.

<sup>16</sup> E. Scheicher, *Die Kunst- und Wunderkammern... op. cit.*, pp. 117 y ss., ilustración p. 89.

<sup>17</sup> M. Morán y F. Checa, *El coleccionismo... op. cit.*, pp. 198 y ss.



Lámina 25. «Armoire de arte» con las alegorías de los cuatro continentes creado en Augsburgo para el archiduque Fernando de Tirol, segunda mitad del siglo xvi. (Viena, Kunsthistorisches Museum)

Foto: Viena, Kunsthistorisches Museum

realizada en los años sesenta del siglo xvii, probablemente para Felipe IV. Cada cuatro, a modo de una cámara de arte y de maravillas, estaba dedicado a un continente, simbolizado por hombres, animales, plantas y objetos de arte y rodeado de vistas de ciudades<sup>18</sup> (lámina 26). Así, también las galerías barrocas, al igual que antes las cámaras de arte y de maravillas, se convirtieron en un mundo en pequeño. Esta concepción se deja ver en una descripción de 1700 de la colección de los Habsburgo en Graz:

La galería, en la que crees ver el mundo encerrado, suaviza el horror de la guerra, tantas rarezas contiene de muchos pueblos: vestidos bár-

<sup>18</sup> Jan van Kessel d. Ä. 1626-1679. «Die vier Erdteile», *Catálogo de exposición*, Munich, 1973.





Lámina 26. Cámara de arte y de maravillas como alegoría de América, 1666. Oleo de Jan van Kessel *el Viejo*. (Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek)

Foto: Munich, Alte Pinakothek

baros traídos del fin del mundo. Obras de arte, frutos de la tierra, tesoros, armas, incluso los ídolos venerados por distintos pueblos. Casi no hay nada que no rinda tributo al disfrute del príncipe. Aquí hay monstruos marinos, o sus restos; maravillas de la tierra [...] <sup>19</sup>.

<sup>19</sup> C.F. Feest, «Spanisch-Amerika in Kunstkammern des 16 und 17. Jahrhunderts», *Gold und Macht... op. cit.*, p. 42.



### III

## REY PLANETA Y ROI SOLEIL. AMÉRICA EN LA RIVALIDAD ENTRE LOS HABSBURGO Y LOS BORBONES

Si las cámaras de arte servían en primera línea para la formación y distracción del príncipe, para la manifestación pública de aspiraciones políticas se recurrió ante todo —como primeros *mass-media*— a representaciones teatrales y decoraciones efímeras, a medallas, estampas y grabados impresos. Esto se ve claramente ya en 1516, en la temática del carro triunfal en memoria del rey Fernando el Católico en Bruselas<sup>1</sup>. Sus trofeos remiten a la victoria sobre Francia y los moros, mientras que los indios disfrazados, montados sobre unicornios, representan los recién descubiertos territorios de Ultramar.

Algo semejante puede decirse del «Triunfo» del emperador Maximiliano I, en el que se utilizó por primera vez el nuevo medio de los grabados impresos, anticipándose en cierto modo a la posterior descripción ilustrada de las fiestas. En este caso se antepuso a la construcción real la imagen ideal de un desfile o de un arco triunfal<sup>2</sup>. El programa dictado por el mismo emperador en 1512 unía elementos de una entrada real —como por ejemplo, representantes de los distintos estamentos y de los pueblos sometidos— con motivos de un cortejo festivo histórico, esto es, representaciones de las bodas de los Habsburgo con las herederas de Borgoña y España, y de batallas victoriosas<sup>3</sup>. Bajo el

<sup>1</sup> R.W. Scheller, «Jan Gossaerts Triomfwagen», *Essays in Northern European Art presented to Egbert Haverkamp-Begemann on his sixtieth birthday*, Doornspijk, 1983, 228-236.

<sup>2</sup> P. du Colombier, «Les Triomphes en images de l'empereur Maximilian I.» *Les Fêtes de la Renaissance*, tomo II, 99-112.

<sup>3</sup> F. Winzinger, *Die Miniaturen zum Triumphzug Kaiser Maximilians I.*, Graz, 1972/73, n.º 57.

lema «estas gentes han sido sometidas a las ilustres coronas y Casas de los Habsburgo» desfilaba también «gente de Calicut» representando a Asia, América y África. En el gran carro triunfal de Alberto Durero, concebido como punto central del cortejo, puede verse además sobre Maximiliano I el ostentoso lema «el emperador es en la Tierra lo que el sol en el cielo», que revela la universalidad de las pretensiones de dominio imperial<sup>4</sup>. Sin duda, esto iba dirigido sobre todo a Francia, pues la rivalidad entre los Habsburgo y los reyes de Francia, el tema más importante de la historia política de Europa en los siglos XVI y XVII, se remonta hasta la época de Maximiliano I<sup>5</sup>.

Carlos V, nieto de Fernando el Católico y de Maximiliano, no sólo sucedió a sus dos abuelos —como rey de España y emperador— en el gobierno y en las aspiraciones de poder, sino también en la planificación de sus programas iconográficos. Esto se ilustra ante todo en sus entradas y en los arcos triunfales erigidos en su honor en España e Italia<sup>6</sup>. Hay en especial dos motivos que dejan ver sus pretensiones políticas: por una parte la representación de los pueblos europeos y exóticos que se encontraban bajo la soberanía de los Habsburgo; y por otra, el globo terráqueo. Dado que los proyectos de las decoraciones efímeras eran diseñados por importantes artistas de la época —como Giulio Romano (Mantua y Milán), Giorgio Vasari (Bolonia) o Perino del Vaga (Génova)— encontramos la misma iconografía también en la pintura. Así, el emperador fue recibido en Mantua, en 1530, con una colosal estatua de la Victoria coronada de laurel<sup>7</sup>, y en el mismo año fue retratado por Parmigianino como triunfador y soberano del mundo, con la diosa de la Victoria y el globo terráqueo<sup>8</sup>. El símbolo del globo imperial había sido ya la expresión del dominio mundial de los antiguos emperadores romanos<sup>9</sup>, pero con el descubrimiento obtuvo una nueva dimensión política real.

La misma aspiración de poder se presenta en un manuscrito ilustrado de Jörg Breu *el Joven*, encargado en honor de Carlos V y de su

<sup>4</sup> J. Meder, *Dürer-Katalog*, Nueva York, 1971, pp. 225-233.

<sup>5</sup> R. Lockyer, *Habsburg and Bourbon Europe 1470-1720*, Londres, 1974,

<sup>6</sup> Cfr. A. Sommer-Mathis, *El triunfo de la dinastía*, en el presente volumen.

<sup>7</sup> Giulio Romano, *Catálogo de exposición*, Milán, 1989, p. 498.

<sup>8</sup> F. Checa Cremades, *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, Madrid, 1987, p. 39 y la primera lámina.

<sup>9</sup> P.E. Schramm, *Sphaira, Globus, Reichapfel*, Stuttgart, 1958.

hijo por el cardenal Otto Truchseß de Waldburg —comisario general en Alemania— durante la Dieta Imperial de Augsburgo en 1547. La obra contiene la descripción del mundo, por una parte, desde el punto de vista histórico —como *Historia de los orígenes y de la descendencia de los reyes y emperadores desde Noé hasta Carlos V*— y por otra, desde el punto de vista topográfico, según señoríos y países<sup>10</sup>. Siguiendo la concepción medieval, en ella se divide la tierra en los tres continentes poblados por los hijos de Noé: Europa, Asia y África; en cambio, el Nuevo Mundo no se presenta todavía independientemente.

Esta concepción se mantiene también en la entrada de Felipe II en Amberes, en 1549, donde se representa en un arco triunfal la entrega del globo de Carlos a su hijo y se formula la ideología de los Habsburgo en la dedicatoria del mismo:

Sé bienvenido, futuro guía del mundo entero, emperador y rey: tú abarcarás con tu imperio Asia, África y Europa [...]. Tu cetro se extenderá sobre moros, guaramanes e indios, y te servirán los más lejanos territorios de la Tierra<sup>11</sup>.

Sólo algunos años más tarde, es decir, en los últimos de la vida de Carlos V, empezaría América a jugar también su propio papel en la iconografía de los Habsburgo. En 1555-1556 Maarten van Heemskerck creó una serie de grabados sobre las hazañas del emperador<sup>12</sup> que servirían más tarde como modelos para pequeños relieves de madera en Viena<sup>13</sup> y para miniaturas de pergaminos realizadas por Giulio Clovio para Felipe II. De las 12 láminas de Heemskerck, una estaba dedicada a la conquista de América. En ella, los indios vencidos no sólo aparecían caracterizados como fieros antropófagos sino que —a pesar del conocimiento que ya se tenía— se les presentaba dotados de las barbas de los *salvajes*. Sin duda, con ello debía legitimarse la brutal política de la conquista, por ese entonces ya fuertemente criticada por Las Casas. En este senti-

<sup>10</sup> E. Scheicher, «Heráldica y Origen de la Nobleza de los Austrias» en la Biblioteca de El Escorial», *Reales Sitios*, XXVII, 1990, 49-56.

<sup>11</sup> *Le triumphe d'Anvers, fait en la susception du Prince Philips, Prince d'Espagne*, Amberes, 1550.

<sup>12</sup> B. Rosier, «The victories of Charles V: a series of prints by Maarten van Heemskerck, 1555-56», *Simiolus*, 20, 1990/91, n.º 1, 24-38.

<sup>13</sup> K.H. Kohl, *Mythen...*, op. cit., Catálogo n.º 5/20 y 5/21.

do, la leyenda de la imagen proclama orgullosa: «Los indios, que hasta aquí de carne humana / Pacían como fieros y indomados, / Con virtud y con fuerza soberana / Los veis por César ya domesticados».

Los retratos de los últimos soberanos de los incas y de los aztecas, Atahualpa y Moctezuma II, dejan ver el mismo deseo de legitimar el derecho al dominio del Nuevo Mundo. Los encontramos representados «con sus insignias Indicas de arco y flechas» por primera vez en 1558, en los catafalcos realizados para Carlos V en Valladolid y en Méjico<sup>14</sup>. También en la cámara de arte de Felipe II, como queda dicho, había una serie de 12 retratos de los soberanos de los incas.

Parece evidente que esta estrategia de legitimación visual puede interpretarse después de 1550 como respuesta a los ataques masivos que se hacían —no sólo desde la política interior sino también desde la exterior— contra el imperialismo español. La inclusión de los soberanos americanos derrotados en la iconografía de la soberanía española tuvo lugar justo en la época en la que Felipe II colocó en la cumbre de una nueva administración burocrática a los virreyes de Perú y Méjico (1568)<sup>15</sup>. Paralelamente, en las *Nuevas Ordenanzas de población y descubrimiento* (1573), se proclamaban el poblamiento y la pacificación como metas de la política española en América<sup>16</sup>.

La iconografía imperial, unida a la dignidad del emperador, después de la muerte de Carlos V siguió desarrollándose sobre todo por la línea austríaca de la familia. En 1568, el emperador Maximiliano II encargó a Wenzel Jamnitzer, un orfebre de Nuremberg, una fuente con programa cosmológico<sup>17</sup>. En esta ocasión se utilizó por primera vez el orden cuaternario en el contexto político —con la representación de los cuatro elementos, de las estaciones, los imperios universales, los principales ríos europeos, los arcángeles, etc. En 1571 Giuseppe Arcimboldo empleó el mismo sistema cuaternario con la inclusión de los continentes, en la boda del archiduque Carlos de Estiria en Viena<sup>18</sup>.

<sup>14</sup> Cfr. A. Sommer-Mathis, *El triunfo de la muerte*, en el presente volumen.

<sup>15</sup> J. Muñoz Pérez, «Regierung und Verwaltung von Spanisch-Amerika», *Gold und Macht*, op. cit., pp. 62 y ss.

<sup>16</sup> L. Arranz Márquez, «Entdeckung und Eroberung einer Neuen Welt», *Gold und Macht*, op. cit., 10.

<sup>17</sup> «Wenzel Jamnitzer und die Nürnberger Goldschmiedekunst 1500-1700», *Catálogo de exposición*, Nuremberg, 1985, pp. 231 y ss.

<sup>18</sup> Cfr. A. Sommer-Mathis, *El triunfo de la dinastía* en el presente volumen.

El emperador Rodolfo II encargó, con motivo de los planeados ensopales con la hija y heredera de Felipe II, Isabel Clara Eugenia, al orfebre Jonas Silber, un alumno de Jamnitzer, la realización de la «bandeja cosmológica». La obra, terminada en 1589, contiene, al igual que la fuente de Maximiliano II, los fundamentos físicos (cuatro continentes), la metafísica (Adán y Eva, Cristo Salvador) y la política (emperador y príncipes electores) del Imperio Romano<sup>19</sup>.

Los cambios estilísticos que se operaron hacia 1600 —descritos ya someramente al hablar del surgimiento de la alegoría barroca— posibilitaron, por medio de una mayor emotividad en las representaciones, nuevas perspectivas en el contenido en lugar de la yuxtaposición estática de alegorías. Así, en las decoraciones fúnebres realizadas para Felipe II y su mujer Isabel de Valois, la tradicional forma de las plañideras se aplicó a las personificaciones de los continentes, simbolizando así el dolor del mundo entero<sup>20</sup>.

De manera análoga Felipe III fue homenajeado con una representación, probablemente creada para su entrada en Madrid, de los cuatro continentes<sup>21</sup>, que ponen sus tesoros a los pies del rey, unos tesoros que en aquel entonces, debido al enorme endeudamiento, tenían un interés vital para España. Los pensamientos simbolizados con esta imagen fueron formulados en 1597, no sin cierto orgullo, por el ministro de finanzas español, López Madera:

Las riquezas de nuestras Indias, adonde van cada año, como otras flotas de Salomón u Ophir, las de nuestro Rey es para venir cargadas de oro, plata, perlas y piedras preciosas; todo el mundo las encarece, y pienso que nadie deja de reconocer a esta Monarquía por la más rica de cuantas ha habido en el mundo, y que por esta parte confesaran a España la excelencia, y primer lugar, que vamos probando debérsele por tantas consideraciones y causas porque sin duda, sólo ella, conforme a sus infinitas riquezas de todos tiempos excede a cualquier otro reino y provincia, aunque en nuestros tiempos no gocemos de las grandes y riquísimas minas que en él tiene por ser tantas las ri-

<sup>19</sup> F.A. Dreier, «Die Weltallschale Kaiser Rudolfs II.», K.H. Kohl, *Mythen...*, op. cit., 111-120.

<sup>20</sup> Cfr. A. Sommer-Mathis, *El triunfo de la muerte*, en el presente volumen.

<sup>21</sup> El dibujo español de los Siglos de Oro, *Catálogo de exposición*, Madrid, 1980, catálogo n.º 209; M.C. García Saiz, *La imagen del indio...*, op. cit., p. 424 y lámina 1.



Lámina 27. Homenaje de los cuatro continentes como motivo de la doble boda: de Felipe IV con Isabel de Borbón, y de Luis XIII con Ana de Austria, 1615.



quezas que de otras partes goza, que puede hacer descuidados a sus moradores, siendo esto mucho más de espantar [...] <sup>22</sup>

La misma declaración, pero de forma abstracta, está contenida en un grabado de alrededor de 1600, producido por los artistas de Amberes, mencionados ya repetidas veces, Jan van der Straet y Adriaen Collaert. Las personificaciones de los cuatro continentes se arrodillan ante el gran blasón del rey español, flanqueado por las alegorías de la Soberanía (imperial) y del Poder (entregado por Dios). En la dedicatoria del secretario de la ciudad de Amberes, Johann Bochius, se compara a Felipe III con el dios del sol <sup>23</sup>.

La rivalidad francesa, motivada por la riqueza de las colonias, pero sobre todo por las pretensiones de España a la hegemonía europea, fue temporalmente soslayada por las nupcias de Luis XIII con la infanta Ana, y de Felipe IV con Isabel de Francia (lámina 27). Como consecuencia de esta política de casamientos, se comprueba una directa adopción de la iconografía española de los continentes en la propaganda francesa. Después de que, ya con motivo de las promesas matrimoniales en 1612, fuera presentado en París un carro triunfal con los cuatro continentes <sup>24</sup>, la pareja francesa, en su entrada en Burdeos en 1615, recibió también el homenaje simbólico de 12 embajadores *exóticos*. Éstos iban

vestidos a la moda de sus países, o sea, a la moda polaca, persa, turca, tártara, moscovita, árabe, húngara, a la forma de los esclavos [africanos?], japonesa, china [...] así como mejicana y hacían la reverencia a la forma acostumbrada de sus países <sup>25</sup>.

Esta pretensión universal francesa fue expresada además en un panfleto titulado *Homenaje de los cuatro continentes con motivo de la santa alianza de los más poderosos de todos los reyes: los de Francia y España*.

<sup>22</sup> G. López Madera, *Excelencias de la Monarchia y Reyno de España*, Madrid, 1597, fol. 74.

<sup>23</sup> Viena, *Colección Gráfica Albertina*, Holandeses I/24, fol. 63.

<sup>24</sup> Cfr. A. Sommer-Mathis, *El triunfo de la dinastía*, en el presente volumen.

<sup>25</sup> *L'Ordre et Ceremonies observées aux mariages de France et d'Espagne. [...] L'an 1615*, París, 1627, p. 64.

Texto e imagen hacen referencia a la bendición del cielo para la unión de estos príncipes, a los que los cuatro continentes ofrecen sus tesoros y sus méritos. Las alegorías son una copia directa del grabado en honor de Felipe III que acabamos de nombrar<sup>26</sup>. El panfleto es un buen ejemplo del empleo del arte, y sobre todo, de los *mass-media*, esto es, los grabados impresos, las medallas y las fiestas para la propaganda política interior y exterior<sup>27</sup>.

Los reyes españoles que con motivo de su ideología practicaban un consciente comedimiento en la representación política tenían que responder más tarde o más temprano a esta provocación. El conde-duque de Olivares, como primer ministro de Felipe IV desde 1621, se esforzaba no sólo por conseguir una consolidación política y económica del país sino también por la *reputación* de su monarca. Con la ayuda de una activa protección a las artes que atrajo a la corte, entre otros, a Lope de Vega, a Calderón y a Velázquez, debía hacerse del rey español un *rey planeta*, un rey sol<sup>28</sup>.

Estos esfuerzos culminaron en los años treinta con la construcción de la residencia de verano del Buen Retiro y su sala del trono<sup>29</sup>. La decoración de este «Salón de Reinos» comprendía 24 blasones de territorios de los Habsburgo; cinco retratos ecuestres de la familia real, de Velázquez; los 12 trabajos de Hércules, de Zurbarán; así como 12 cuadros de batallas contemporáneas, entre ellas la reconquista de Puerto Rico y de San Cristóbal<sup>30</sup>. El núcleo formal y temático estaba constituido por el cuadro de Juan Bautista Maino *La reconquista de Bahía en Brasil*. Se basa en la obra *El Brasil restituído*, escrita por Lope de Vega tras la reconquista de la ciudad de las manos holandesas en 1625, y muestra el indulto de los vencidos por medio de Don Fadrique de Toledo en nombre del rey. Con ello, se caracteriza al monarca como

<sup>26</sup> Grabado de Pierre Firens, París, Bibliothèque Nationale, *Estampas*, Qb 1, 1615, 25 dec., Coll. Hennin t. XX.

<sup>27</sup> J.P. Babelon, «L'image du roi, Henri IV et la reconstruction du royaume» *Catálogo de exposición*, París, 1989, 193 y ss.

<sup>28</sup> J.H. Elliott, «Power and Propaganda in the Spain of Philip IV», *Spain and its World 1500-1700. Selected Essays*, New Haven-London, 1989, 162-188.

<sup>29</sup> J.F. Moffitt, «An 'Emblematization' of Philip IV in the 'Salón de Reinos'» *Pantheon*, XLVIII, 1990, 70-75.

<sup>30</sup> J. Brown & J.H. Elliott, *Un palacio para el rey: El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, 1981.

*optimus princeps* que no sólo está capacitado como *juez severo* para la protección de sus súbditos, sino que también se distingue como *padre piadoso* por la *clemencia austríaca*<sup>31</sup>. Los indios, en el segundo plano de las escenas de batallas, eran también políticamente sólo un punto marginal junto a los enfrentamientos de los poderíos europeos en la Guerra de los Treinta Años que en el año de la creación del cuadro, en 1635, alcanzaba un nuevo momento culminante con la declaración de guerra de Francia a España.

En el terreno de las artes efímeras, en las obras que encargaban las ciudades comerciales en honor de los Habsburgo, se presta una mayor atención al tema de América. En la entrada de Felipe III en Lisboa, en 1619, se dedicó el arco triunfal de los comerciantes a los cuatro continentes (lámina 2); y los joyeros remitían a la productividad de los descubrimientos de Colón y Vasco de Gama para las coronas de España y Portugal (lámina 3). El arco de la Casa de la Moneda señalaba el significado de los metales nobles de Ultramar para el esplendor y poder del rey<sup>32</sup>.

Pedro Pablo Rubens dio expresión a ideas semejantes, aunque no con la forma tradicional de un arco arquitectónico con alegorías, en la decoración efímera de la Moneda, realizada con motivo de la entrada del cardenal-infante en Amberes en 1635. Este arco muestra la montaña de Potosí en Perú, por entonces la mina de plata mayor del mundo, con mineros trabajando junto al dios de la fragua, Vulcano. Para ello debieron servir de inspiración los relatos de viajes de De Bry o la lámina de la portada de los mismos de 1596. Cuatro personificaciones de ríos sudamericanos junto con unos papagayos indican la situación geográfica. A través de la representación de Hércules con la manzana de oro de las Hespérides y de Jasón con el vellocino de oro se eleva el colonialismo español a un nivel mitológico como recompensa del héroe virtuoso y victorioso (láminas 6 y 7)<sup>33</sup>.

<sup>31</sup> Cfr. V. Pokorny, «Clementia Austriaca. Studien zur Bedeutung der Clementia Principis für die Habsburger im 16. und 17. Jahrhundert», *Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung*, 86, 1978.

<sup>32</sup> Cfr. G. Kubler, «Archiducal Flanders and the joyeuse entrée of Philip III at Lisbon in 1619», *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1970, 157-210; A. Sommer-Mathis, *El triunfo de la dinastía*, en el presente volumen.

<sup>33</sup> Cfr. J.R. Martin, *The Decoration for the Pompa Introitus Ferdinandi. Corpus Rubenia-*

En la entrada del cardenal-infante en Gante se ilustra el imperalismo de la Casa de Austria en un cuadro viviente por medio de blasones y de súbditos que rinden homenaje «con el traje de su pueblo». Los representantes del Nuevo Mundo tenían «sus cuerpos morenos y medio desnudos, cubiertos con plumas de colores» y hacían entrega de oro, plata, piedras preciosas, perlas y corales en grandes bandejas. Uno de los arcos triunfales estaba dedicado a Carlos V, dado que bajo su reinado

los reinos de los mejicanos y de los peruanos, descubiertos, anexionados y ocupados en beneficio de España, ofrecían inmensos y pingües tesoros [...]. El pintor expresa esto así: la India, sentada, bárbara, o más bien sin cultura; está vestida sólo en parte con plumas de diferentes pájaros. Cadenas de perlas rodean su cuello; brazaletes, los antebrazos. Labios gruesos, nariz respingona y grandes ojos redondos, diferencian su cara de la de un europeo. Como signo de crueldad, aparecen a su alrededor huesos mordidos de cuerpo humano [...]<sup>34</sup>

El mismo enaltecimiento retrospectivo de Carlos V como dominador del mundo, al que los continentes sometidos ofrecían sus blasones y sus tesoros, se encuentra un año después en un óleo del pintor de Amberes Frans Francken *el Joven*<sup>35</sup>. En el primer plano, a la izquierda, se ven las Columnas de Hércules con la divisa del emperador, *Plus Ultra*. No obstante, el tema principal del cuadro está constituido por la partición de la herencia entre el hijo y el hermano de Carlos, Felipe II y Fernando I respectivamente, con lo que se apela de nuevo a una alianza político-militar de las líneas austríaca y española contra Francia.

La relación con Carlos V se encuentra también en los escritos del dominico Tommaso Campanella que formuló una ideología religioso-astrológica para el dominio mundial de los Habsburgo. Así, en su obra *Monarchia di Spagna*, publicada en 1620, exhortaba al rey a enviar a todos los grandes eruditos de Alemania al Nuevo Mundo para exami-

*num Ludwig Burchard XVI*, Bruselas, 1972, pp. 189-203 y láminas 99-102; A. Sommer-Mathis, *El triunfo de la dinastía* en el presente volumen.

<sup>34</sup> G. Bacano, *Serenissimi Principis Ferdinandi [...]Triumphalis Introitus in [...] Gandavum*, Amberes, 1636, p. 63.

<sup>35</sup> S. Poeschel, *Erdeiteile...*, *op. cit.*, catálogo n.º 46; K.H. Kohl, *Mythen...*, *op. cit.*, catálogo n.º 8/13, lámina 26.

nar allí el firmamento, y para erigir en el Polo Sur la cruz, así como la estatua de Carlos V y de los otros Habsburgo, según el ejemplo de los griegos y de los egipcios. Ya antes había expuesto en *La Ciudad del Sol* la utopía de una monarquía espiritual-terrenal de los Habsburgo. Probablemente, en conocimiento de estos pensamientos, en la entrada en Amberes de 1635, un obelisco del sol como símbolo de la hegemonía de los Habsburgo, coronaba el *Porticus Cesareo-Austriaca*, con las estatuas de emperadores Habsburgo, bajo el lema *Orbi sufficit unus*<sup>36</sup>. Y en 1639, en el grabado de una portada, se comparaba a Felipe IV con el dios del sol, que «ilumina y da calor» a los cuatro continentes —entre ellos América, con la mina de plata de Potosí como atributo<sup>37</sup>.

Con todo ello se reaccionaba de nuevo contra Francia, que bajo el gobierno del cardenal Richelieu iba asumiendo poco a poco la hegemonía de Europa, no sólo económica y militarmente, sino que se servía también de manera activa de los mismos medios artísticos que los Habsburgo para expresar sus aspiraciones políticas y ceremoniales. Dentro del terreno iconográfico, el simbolismo del sol supuso el principal punto de fricción entre los Habsburgo y los Borbones<sup>38</sup>. Justo en 1635, Campanella, en un radical giro de sus expectativas políticas, formuló la petición de que el papa debía traspasar la dignidad imperial de los Habsburgo a los Borbones. Con motivo del nacimiento de Luis XIV en 1638 vio que sus ideas utópicas estaban más cerca de una realización<sup>39</sup>.

Encontramos un cambio simbólico de esta ideología en el año 1648, que, a través de la paz de Westfalia, trajo la definitiva hegemonía de Francia en Europa. En la leyenda de un grabado, que muestra «el homenaje de los cuatro continentes al rey tras la victoria sobre su enemigo [español] y la firma de la paz con sus aliados», puede leerse lo siguiente:

<sup>36</sup> C. Gevaarts - P.P. Rubens, *Pompa Introitus Ferdinandi, etc.*, Amberes, 1641, pp. 48 y ss.

<sup>37</sup> V. Malvezzi, *Sucesos Principales de la Monarquía de España, etc.*, Madrid 1639: M.C. García Saiz, *La imagen del indio...*, op. cit., lámina 6.

<sup>38</sup> F.B. Polleross, «Sonnenkönig und Österreichische Sonne. Kunst und Wissenschaft als Fortsetzung des Krieges mit anderen Mitteln», *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XL, 1987, 239-256, láminas pp. 391-394.

<sup>39</sup> K. Möseneder, *Zeremoniell und monumentale Poesie. Die «Entrée solennelle» Ludwigs XIV. 1660 in Paris*, Berlin, 1983, pp. 122 y ss.

Luis poseerá el globo entero, y los lirios serán plantados en las cuatro esquinas de la tierra. [...] Asia, que gime bajo la ley de la media luna, ha animado a América y África a abandonar la penosa tiranía de España, en favor de un rey en el futuro floreciente <sup>40</sup>.

Este texto arroja luz sobre la tensa situación en la que tuvo lugar la unión política y matrimonial de ambas líneas de la Casa de Austria por el matrimonio de Felipe IV con su sobrina vienesa Mariana en 1649. Para su entrada en Madrid se creó una arquitectura efímera especialmente compleja: el rey, como Hércules-sol constituía el punto central del programa cosmológico, orientado hacia el número cuatro <sup>41</sup>.

El hermano de la reina española, el emperador Fernando III, se sirvió de la orfebrería para expresar las aspiraciones de poder universal de la Casa. Ya en 1645 había creado Johann Baptist Weinet, orfebre de Augsburgo, una bandeja con los cuatro continentes, las virtudes y los retratos de los 13 emperadores de la Casa de Habsburgo <sup>42</sup>. Y aproximadamente por la misma época de la entrada de Madrid, se crea en el taller de la corte de Praga la denominada «copa del emperador» de Lobkowitz, de oro, esmalte, marfil y camafeos. Encima de su pie con los cuatro continentes, aparece el águila imperial que soporta la copa con 144 retratos de emperadores, desde César hasta Fernando II. La tapa, con los cuatro imperios universales, se corona con una estatuilla del emperador reinante, y además aparecen ocho virtudes <sup>43</sup>.

El nacimiento de un heredero de Felipe IV y la consiguiente renuncia a la herencia por parte de las hijas llevaron finalmente a las negociaciones secretas de 1659 para la paz de los Pirineos entre España y Francia que se selló con el matrimonio de la infanta mayor, María Teresa, con el rey francés Luis XIV <sup>44</sup>. Con este motivo, la ciudad de

<sup>40</sup> Grabado de Hugues Picart, Paris, Bibliothèque Nationale, *Estampes Qb* 1648, Coll. Hennin, t. 39, n.º 3553.

<sup>41</sup> Cfr. T. Chaves Montoya, *La entrada de Mariana de Austria en Madrid en 1649*, en el presente volumen.

<sup>42</sup> H. Brunner, *Die Kunstschätze der Münchner Residenz*, Munich, 1977, p. 169 y lámina 164.

<sup>43</sup> G. Bott, *Der Lobkowitzsche Kaiserpokal und verwandte Arbeiten des Goldschmieds Hanns Reinhardt Taravell vom Prager Hof Ferdinands III.*, H.M.F.v. Erffa y E. Herget Eds., *Festschrift für Harald Keller*, Darmstadt, 1963, 301-334.

<sup>44</sup> C. Dulong, *Le mariage du Roi-Soleil*, Paris, 1986, pp. 8 y ss.

Amberes levantó una arquitectura efímera ante el Ayuntamiento. El programa comprendía retratos de los novios, así como del rey español y su primera mujer, Isabel, que era francesa y, por cierto, no sólo madre de la novia sino también tía del novio. En la parte central se veía la expulsión de la furia de la guerra por la paz así como a Santiago y a San Luis como patronos de ambos países. El arco estaba coronado por el pabellón del dios de los casamientos, Himeneo, al que ofrecían sus tesoros los representantes de las Indias orientales y occidentales. Las personificaciones de Méjico y Perú entregaban oro y plata como obsequio de honor. El pabellón estaba flanqueado por las Columnas de Hércules <sup>45</sup>.

En París se festejó este acontecimiento con una fastuosa entrada de la reina para la que se erigió un arco triunfal con un obelisco en la Plaza del Delfin. Esta celebración se caracterizó por su tendencia imperialista <sup>46</sup> pues debían salir 32 gremios, cada uno con 50 hombres como encarnación de los pueblos del mundo; así, entre otros, desfilaron los panaderos como moros, los cocineros como turcos, los pasteleros como indios orientales, los curtidores como chinos y los herreros como españoles. Los zapateros como *salvajes*, al parecer, representaban a los americanos <sup>47</sup>.

Estas tendencias que se proyectan aquí se manifiestan también en una serie de grabados de los cuatro continentes de Jacques de Geyn; en ella, el rey francés y su mujer representan a Europa, de la que se declara en el texto que es «la reina del Universo y maestra de la Tierra», y entre los países de Europa, corresponde a Francia la primacía <sup>48</sup>. Basándose en la misma idea, en un torneo de 1662 aparecía Luis XIV como *emperador romano* encarnando a Europa y triun-

<sup>45</sup> C. Gervaeerts: *Hymenaeus pacifer, sive Theatrum Pacis Hispano-Gallicae a S.P.Q. Antverpiensi ante curiam erectum, cuius auspaticissima ejusdem Pacis facta est promulgatio XV. Kal. Aprilis Anni M.D.C.L.X.*, Amberes, 1661, p. 2; cfr. M. Dietrich, «Goldene Vlies-Opem der Barockzeit. Ihre politische Bedeutung und ihr Publikum», *Anzeiger der phil.-hist. Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften*, 111 Viena, 1975, 497 lámina.

<sup>46</sup> K. Möseneder, *Zeremoniell...*, op. cit., p. 116.

<sup>47</sup> *Liste des Nations qui doivent paroistre à l'Entrée de la Reine, sçavoir cinquante hommes à chaque Bande; & seront vestus en Armes selon les Nations qu'ils représenteront*, París, 1660.

<sup>48</sup> París, Bibliothèque Nationale, *Estampes Qb* 1660 coll. Hennin, t. XLIV, n.º 4021-4024.

fando sobre los representantes de los otros tres continentes<sup>49</sup>. En el mismo año el símbolo del sol sobre el globo, con la divisa *Nec Pluribus Impar*, se convirtió en emblema oficial de Luis XIV, y con ello se expresaba la pretensión «de gobernar también en otros imperios, tal como el sol ilumina otros mundos» (es decir, el *viejo* y el *nuevo* mundo)<sup>50</sup>.

Por la misma época se representó a Felipe IV en sus funerales (1665) como señor del «más poderoso de los imperios, superior a todos los demás en el número y variedad de sus reinos» y como soberano de los cuatro continentes<sup>51</sup>. Su sucesor, Carlos II, fue ensalzado en 1666 de la misma forma: en la lámina de la portada de una obra en su honor, el joven rey es coronado por Europa y Asia, mientras América y África levantan la vista hacia él. Un pequeño Hércules soporta los hemisferios occidental y oriental<sup>52</sup> (lámina 28). En el texto anejo se declara que la Casa de Austria ha logrado

levantar una grandeza la más remontada y admirable que nunca se haya visto en el mundo [...] y así rige con una mano el Oriente, el Occidente con la otra, señorea en la mejor parte de Europa, se ensancha dilatadamente en la grandeza de América, con la monarquía de un nuevo mundo, y viene coronado en el África con el Reino de Orán y con toda la costa hasta el Estrecho de Gibraltar, con las Islas famosísimas de las Canarias [...], domina la Asia con las Islas Malucas, Filipinas, Borneo, Japón [...] y el rico Catayo [...] y las grandes maravillas de un nuevo mundo, que parece que se haya descubierto para servir a la austríaca gloria<sup>53</sup>.

<sup>49</sup> «Collections de Louis XIV. Dessins, albums, manuscrits», *Catálogo de exposición*, París, 1977, Catálogo. n.º 301.

<sup>50</sup> J.P. Neraudau, *L'Olympe du Roi-soleil. Mythologie et idéologie royale au Grand Siècle*, París, 1986, pp. 30 y ss.

<sup>51</sup> G.B. Borgherine: *Esequie di Philippo IV. Cattolico Re di Spagna celebrate in Firenze dal Serenissimo Ferdinando II. Gran Duca di Toscana*, Florencia, 1665, p. 4; S.N. Orso, *Art and Death at the Spanish Habsburg Court. The Royal Exequies for Philip IV*, Columbia, 1989, ilustración 9.

<sup>52</sup> J. Carrete Parrondo, F. Checa Cremades y V. Bozal, «El grabado en España (Siglos XV al XVIII)», *Summa Artis*, XXXI, Madrid, 1987, 26, lámina 349.

<sup>53</sup> J. de Basilico, *Las felicidades de España y del mundo cristiano. Aplauso panegírico en la Pública y Real aclamación de la Magestad del Rey N.S. Carlos II compuesto en dos lenguas, castellana y italiana*, Madrid, 1666, fol. 20.





Lámina 28. Los cuatro continentes rindiendo homenaje a Carlos II, 1666.

El dominio de la Casa de Habsburgo sobre Oriente y Occidente constituía, ya en el año 1660, el tema de una lámina de tesis de Salzburgo: en la zona celeste, el emperador Leopoldo I, representado sobre un carro triunfal, acaudilla la comitiva de los dioses de los planetas, y es caracterizado como «señor absoluto de los mundos» por medio de una esfera terrestre y de las alegorías de la Tierra y el Mar, de la Guerra y de la Paz. En la zona terrestre, bajo el lema «todo se junta por el amor», Austria une una personificación de España —con el globo y la maqueta de un barco—, con Minerva «como personificación de los países del Este, quizás Hungría». A los pies de la primera aparecen dos indios encadenados, y en la otra parte, dos turcos. «En suma, parece expresarse aquí nada menos que la aspiración de Austria a la supremacía sobre todos los países de los Habsburgo»<sup>54</sup>, aspiración que, tras los esponsales del emperador con la infanta Margarita Teresa, había que documentar con vistas a la herencia española y frente al matrimonio de Luis XIV con María Teresa, la hija mayor de Felipe IV.

La unión de ambas líneas constituye también el tema central de un panfleto con la descripción del «ballet ecuestre» organizado en Viena en 1667 para la boda de Leopoldo I. Según esta descripción —que no se llevaría plenamente a la práctica<sup>55</sup>— la lucha de los elementos era interrumpida por la aparición de la alegoría de la Eternidad en una bola;

una vez ensalzada con bellas palabras la unión de la Casa de Austria y España, anuncia así que ya no es necesario que estos dos partidos lucharan por semejantes alhajas —como la corona y el vellocino de oro—. Pues ambos serían reconocidos a la Casa de Austria por la Eternidad, y antes de ahora habían sido llevadas por XV emperadores de esta Casa. Después de lo cual, se abría la bola estrellada del mundo, y allí, en el templo de la Eternidad, se veía a los XV emperadores romanos nacidos de la Casa de Austria, sentados en bellos caballos. [...] Seguían a éstos otros tres carros, en uno indios prisioneros, en el segundo, tártaros prisioneros, y en el tercero, moros prisioneros [es

<sup>54</sup> S. Appuhn-Radtke, *Das Thesenblatt im Hochbarock. Studien zu einer graphischen Gattung am Beispiel der Werke Bartholomäus Kilians*, Weienhorn, 1988, pp. 87-90, lámina 49.

<sup>55</sup> Cfr. A. Sommer-Mathis, *El triunfo de la dinastía*, en el presente volumen.

decir, representantes de América, de Asia y de África], cada nación con el traje que le pertenece, como en un Triunfo<sup>56</sup>.

Igualmente claras quedan las pretensiones de la línea austríaca sobre la herencia española en la ópera *Il Pomo d'Oro*<sup>57</sup>, y también en la literatura panegírica de la misma época. Al contrario que su cuñado y primo en París, el emperador no quiso, o no fue capaz, de ajustar también las artes plásticas a la manifestación de sus deseos. La iniciativa en este ámbito parece en un principio haber corrido a cargo de nobles aislados. Probablemente se pueden interpretar en este sentido las decoraciones del Palacio Eggenberg en Estiria (Austria). El edificio, marcado por un cierto hispanismo —tanto en el terreno de la arquitectura como en el de la emblemática— fue concebido ya desde su estructura como imagen alegórica del cosmos<sup>58</sup>. Después de 1667 en una de sus salas se pintaron alegorías del Viejo y del Nuevo Mundo; en otra, personificaciones de los cuatro continentes según los grabados de Charles Le Brun<sup>59</sup>. La sala principal con los planetas culmina en una representación del dios del sol, que simboliza, con arreglo a una descripción de la época, «el sol austríaco, como su majestad romano-imperial LEOPOLDO I»<sup>60</sup>. Aunque estas pinturas sólo fueron acabadas tras la boda de Leopoldo con su segunda mujer en 1673, ya en los años sesenta se había extendido entre los círculos nobles la iconografía solar del emperador como señor terrenal del cosmos<sup>61</sup>.

<sup>56</sup> *Eigentliche Kupffer Entwurff und Beschreibung der Herrl. Festivitaeten so bey dem Kais. Beylager gehalten worden*, Viena, 1666, ÖNB, Colección de panfletos, 1666/2.

<sup>57</sup> J.M. Valentín, «Il Pomo d'Oro» et le mythe impérial catholique à l'époque de Léopold I., *XVII. Siècle*, 36, 1984, 17-36. Cfr. A. Sommer-Mathis, *El triunfo de la dinastía* en el presente volumen.

<sup>58</sup> B. Ruck und F. Kryza-Gersch, *Schlo Eggenberg. Ein Führer durch die Sammlung*, Graz, 1984.

<sup>59</sup> G. Brucher, «Die barocke Deckenmalerei in der Steiermark. Versuch einer Entwicklungsgeschichte», *Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität*, Graz, 8, 1973, 20, láminas 28 y ss. y 47 y ss.

<sup>60</sup> G. Lesky, *Schlo Eggenberg. Das Programm für den Figureschmuck*, Graz, 1970, pp. 185 y ss. y 232.

<sup>61</sup> Cfr. la lámina de tesis del conde Sprinzenstein de 1660, así como el tratamiento que se da a Leopoldo en la jura de este año en Klagenfurt, como «el sol más alto». En 1661 apareció en Praga otra lámina de tesis del conde Sternberg, que muestra al emperador como sol entre los otros planetas.

Luis XIV, por el contrario, continuó consecuentemente con el empleo demostrativo del arte, desde que, por la muerte de su suegro en 1665, vio más cerca la herencia española, y con ello, los territorios de Ultramar.

En 1666 nace un proyecto de Claude Perrault para un monumento de 140 metros de altura que se pensaba poner en las cercanías del Louvre; en él se representaba el emblema del Rey-Sol con un obelisco sobre una esfera terrestre. El motivo de la primacía francesa fue ilustrado en cuatro relieves de las hazañas del rey francés en todos los continentes<sup>62</sup>.

Esta temática ciertamente sólo se realizaría en Versalles, sobre todo en la «Escalera de las Legaciones», construida entre 1672 y 1680 según los planos de Charles Le Brun; en ella se hace referencia expresa a la victoria sobre España, Holanda y el Imperio. El busto del Rey-Sol estaba flanqueado por representaciones realistas de los habitantes de los cuatro continentes, mientras que en el techo se pintaron las correspondientes alegorías. Tenían el mismo significado que en la entrada de 1660:

Las naciones admiran aquí con placer los sorprendentes hechos del rey [...], y los cuatro continentes, sentados sobre sus atributos, se han reunido en este lugar para ser testigos de esta fuerza triunfal.

El concepto se basa en el juego entre realidad e ilusión: si el rey pasaba por la escalera quedaba rodeado

por todo tipo de naciones, de ambas Indias, persa, griega, armenia, moscovita, alemana, italiana, holandesa, africana, en breve, por todas las conocidas. [...] Se podría creer que todos estos pueblos se habían reunido aquí en masa sólo para honrar al rey que pasaba, y para ver la más bella corte del mundo<sup>63</sup>.

<sup>62</sup> M. Petzet, «Der Obelisk des Sonnenkönigs. Ein Projekt Claude Perraults von 1666», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 47, 1984, 439-464.

<sup>63</sup> G. Sabatier, «La parti figuratif dans les appartements, l'escalier et la galerie de Versailles», *XVII. Siècle*, 40, 1988, 409-416; K. Möseneder, «"Aedificata Poesis". Devisen in der französischen und österreichischen Barockarchitektur», *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XXXV, 1982, 146-148.

El emperador no tenía nada equivalente para oponer a esta ofensiva artística del Rey-Sol. Manifestó sus aspiraciones en 1673, en el catafalco de su mujer española <sup>64</sup> (lámina 18), así como en un trono de marfil que obtuvo como regalo del gran príncipe elector en 1677. En él, junto a las representaciones de los cuatro continentes, aparecían también los cuatro elementos, los cuatro imperios mundiales, series de héroes y de emperadores, así como figuritas chinescas <sup>65</sup>.

No obstante, la victoria sobre los turcos de 1683 en Viena trajo consigo un nuevo impulso para la propaganda de los Habsburgo <sup>66</sup>. Dos años después, Melchior Haffner creó un grabado que muestra a Leopoldo I rodeado por los príncipes electores como vencedor sobre los turcos y como soberano de los cuatro continentes <sup>67</sup>.

Aproximadamente por el mismo tiempo se ejecutó esta temática en forma monumental en la sala imperial del Palacio Alteglöfshaus en Baviera. La pintura del techo muestra un retrato del emperador y de su mujer —al igual que en la ópera *Il Pomo d'Oro* de 1668— como Júpiter y Juno, rodeados de los soberanos europeos, entre ellos los reyes de Francia y España así como de los príncipes electores. El enmarcado en estuco con los cuatro continentes delata de nuevo la dimensión geográfica de esta soberanía <sup>68</sup>.

Al parecer, en la corte imperial no surgen proyectos análogos para obras monumentales hasta finales de los años ochenta. En 1688 —es decir, en el año de una nueva agresión de Luis XIV, el asalto al Palatinado— surgen los primeros planos de Johann Bernhard Fischer von Erlach para un *anti-Versalles* imperial en Schönbrunn. Sin embargo, esta iconografía imperial polifacética sólo se realizó, en un principio, en el arte efímero. En 1690, los comerciantes extranjeros encargaron al mismo arquitecto un arco triunfal para la entrada de la familia imperial en

<sup>64</sup> Cfr. A. Sommer-Mathis, *El triunfo de la muerte*, en el presente volumen.

<sup>65</sup> W. Baer, «Ein Bernsteinstuhl für Kaiser Leopold I. Ein Geschenk des Kurfürsten Friedrich Wilhelm von Brandenburg», *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen*, 78, 1982, 91-138.

<sup>66</sup> F.B. Polleross, «Zur Repräsentation der Habsburger in der bildenden Kunst», R. Feuchtmüller und E. Kovacs Eds., *Welt des Barock*, Viena, etc., 1986, 87 y ss.

<sup>67</sup> H. Widacka, «Jan III Sobieski w grafice XVII i XVIII wieku», Varsovia, 1987, Catálogo n.º 81, lámina 68.

<sup>68</sup> P. Morsbach, «Der Kaisersaal in Schlo Alteglöfshaus», *Ars Bavarica*, 57/58, Múnich, 1989, 91-111.

Viena tras la coronación de José I como rey de Romanos. En él aparecía Leopoldo I —al igual que en Alteglofsheim— en el papel de padre de los dioses. Y en el punto central de la apoteosis se representó a José I como dios del sol delante de la esfera celeste que sostenían los cuatro continentes<sup>69</sup>. Un informe de la época demuestra que este arco triunfal fue concebido como respuesta de la Casa Imperial a las pretensiones iconológicas del Rey-Sol. Pues en él se reprocha a los franceses que

elevan a su rey por encima de todos los demás príncipes ilustres, y se atreven a anteponerle altivamente a la más alta de todas y digna de gloria, a la insuperable Casa Imperial de Austria, cuando no le comparan con otra cosa que con el sol, después sólo como un sol, así pues como si un gobernante fuera monarca del mundo, y como el mismo sol, un rey de todo el firmamento y de las estrellas, así también este rey en la tierra<sup>70</sup>.

Al igual que en Viena, por aquel entonces se puede constatar en España una atención intensificada al simbolismo del sol y con motivo de las nupcias de Carlos II con su segunda mujer en 1690 se aprovechó el mismo tema que en la entrada de 1660 en París. Así, María-Ana de Pfalz-Neuburg fue recibida en Madrid como «deseada Aurora del más Augusto Sol» por «todas las naciones del Orbe»<sup>71</sup>.

Sin embargo, a pesar de sus dos matrimonios el rey español seguía sin heredero y se preparaban para la herencia no sólo los parientes de Viena y París sino también Inglaterra y Holanda interesados en las posesiones de Ultramar. Probablemente por el mismo motivo, en la iconografía española del último cuarto del siglo XVII, se insiste, junto al simbolismo del sol, en la pertenencia de América a la monarquía de España. Esto puede aplicarse ya a la lámina de la portada de Marco Orozco para el *Norte de la Contratación de las Indias Occidentales* de José de Veitia Linage, en 1671. En un arco triunfal que descansa sobre Co-

<sup>69</sup> H. Haselberger-Blaha, «Die Triumphtore Fischers von Erlach», *WrbKkg*, XVII, 1956, 67 y ss. y 80, lámina 54; Möseneder, *Aedificata Poesis*, op. cit., 162 y ss.

<sup>70</sup> F.B. Polleross, *Sonnenkönig...*, op. cit. p. 252.

<sup>71</sup> *Primera Noticia del feliz viage, que desde Inglaterra executò estos Reynos de España la Reyna Reynante nuestra señora Doña María-Ana de Babiera [...] hasta su dichoso Arribo en el Puerto del Ferrol, el Domingo 26 de Março de este Año de 1690*, Madrid, 1690, p. 4. Cfr. A. Sommer-Mathis, *El triunfo de la dinastía*, en el presente volumen.

lón y Cortés, por decirlo así, como soportes, aparecen en el trono los Reyes Católicos y al otro lado del blasón real la regenta Mariana de Austria y su hijo Carlos, menor de edad. Entre los conquistadores se encuentra la alegoría de Sudamérica así como barcos y armas que remiten a los medios empleados para la sumisión del continente, sumisión que se legitima como deseada por Dios por medio de promesas de la Biblia como «reinarás de mar a mar» (Salmo 8).

En una edición de la obra sobre la conquista de Méjico de Antonio Solís, de 1684, la imagen de Carlos II tiene la forma de una estatua a la que sostienen las personificaciones de España y de *Nueva España*. El texto y la corona española sobre los dos hemisferios remiten a la unión de ambas partes cuya renovación está simbolizada por el águila imperial y el fénix americano<sup>72</sup>. El autor, con tal motivo, exhorta al joven rey a seguir el ejemplo de sus gloriosos antepasados que siempre habían tenido presente la protección de los indios y su conversión como la mayor riqueza de Sudamérica<sup>73</sup>.

En 1698 se produce una obra monumental en la temática de América con una serie de 24 óleos con incrustaciones de nácar sobre la conquista de Méjico realizada por Miguel y Juan González para el Palacio Real de la Granja de San Ildefonso<sup>74</sup>.

Igualmente, un acontecimiento de la conquista, el encuentro de Cortés con Moctezuma, adorna la parte trasera de un biombo, probablemente creado para un gobernador colonial en Méjico. La parte delantera muestra una serie de los cuatro continentes según los grabados de Le Brun. En ella, Europa está representada por Carlos II y su primera mujer, María Luisa de Orleans<sup>75</sup>. Ésta no sólo fue recibida en su

<sup>72</sup> B. García Vega, «El grabado del libro español. Siglos XV-XVI-XVII», Valladolid, 1984, Catálogo n.º 638 y n.º 2178; M.C. García Saiz, *La imagen del indio...*, op. cit., p. 428, lámina 3.

<sup>73</sup> A. de Solís, *Historia de la Nueva España* [...], Madrid, 1684, dedicatoria: «Y no faltan motivos que inducen à la imitación para mayor exercicio de la Prudencia: pues hallará V. Magestad en la Historia de Nueva España un campo muy dilatado en que seguir las huellas de sus gloriosos Progenitores, que miraron siempre la conservación de aquellos Indios y la conversión de aquella Gentilidad como principal riqueza que se pudo esperar de las Indias».

<sup>74</sup> M.C. García Sáiz, *La pintura colonial en el Museo de América*, tomo II, Madrid, 1980, pp. 19-69.

<sup>75</sup> M. Caballo, *El Biombo de los cuatro continentes / The screen of the four continents*, Méjico, 1975.

entrada por los cuatro continentes<sup>76</sup> sino que también pidió a Lucas Jordán una serie de pinturas con esta temática para su apartamento en el palacio madrileño.

En ellas, se interpretan las alegorías, por medio de escenas de la conquista, con un acentuado sentido colonialista<sup>77</sup>. Igualmente, en su catafalco los cuatro continentes lloraban su muerte<sup>78</sup>.

Carlos II sería, en efecto, el último Habsburgo de la línea española. Por ello, probablemente no es casual que desde el momento en que esto se hizo patente surgiera la mayor apoteosis de la Casa de Austria en España.

De las decoraciones del Casón del Buen Retiro, creadas en 1694-1697 por Lucas Jordán, se ha conservado sólo el fresco del techo, con el enaltecimiento de los Habsburgo y de su Orden del Toisón de Oro —que había transferido Carlos V desde Borgoña hasta España— y de la monarquía española<sup>79</sup>. En las paredes del salón de fiestas había —al igual que en la sala del trono de Felipe IV en la misma residencia— un ciclo de los 12 trabajos de Hércules. Encima de ellos se encontraban las nueve musas; Apolo representa, junto al guerrero Hércules, la parte pacífica de la ideología absolutista. La dimensión universal de la soberanía de la Casa de Austria, simbolizada en el fresco por las alegorías de la Tierra y del Mar, de los reinos austriacos y de los cuatro continentes<sup>80</sup> culmina en una esfera celeste en la que Júpiter aparece sentado en el trono como en el arco triunfal de Fischer de 1690; el centro está formado por el sol. De manera análoga, este sol puede interpretarse como *Sol Austriacus*, lo que queda confirmado también por el veneciano Teodor Amade de Amaden en su obra *Sol Austriacus*<sup>81</sup>.

<sup>76</sup> T. Zapata Fernández de la Hoz, *Un dibujo de Claudio Coello para la entrada pública de la reina María Luisa de Orléans (1680). El arco del Prado*, Archivo Español de Arte, 251, 1990, 477; cfr. A. Sommer-Mathis, *El triunfo de la dinastía*, en el presente volumen

<sup>77</sup> O. Ferrari y G. Scavizzi, *Luca Giordano*, Nápoles, 1966, tomo I, pp. 119 y ss.; tomo II, pp. 157 y ss.; tomo III, ilustraciones 311-314.

<sup>78</sup> Cfr. A. Sommer-Mathis, *El triunfo de la muerte*, en el presente volumen.

<sup>79</sup> R. López Torrijos, *Lucas Jordán en el Casón del Buen Retiro. La alegoría del Toisón de Oro*, Madrid, 1985.

<sup>80</sup> Éstas nos han llegado en copias en grabado: L. Alegre Núñez, *Catálogo de la calcografía Nacional*, Madrid, 1968, n.º 936-939.

<sup>81</sup> E. Kovacs, *Apotheose...*, op. cit., p. 77, lámina 15.



El enaltecimiento de Carlos II como «Rey Sol del Orbe» se convertiría también en un motivo dominante en las decoraciones fúnebres de 1701 para el rey español, especialmente en la pirámide construida para esta ocasión en Méjico, coronada por los cuatro continentes:

A ningún príncipe pudo venirle mejor que a Nuestro Católico Monarca: pues siendo clarísimo Sol por lo heroico de sus virtudes, [...]. Y con razón a todo el Orbe, que en eso se adelanta el eclipse de su Majestad al del Sol, pues el de este luminoso Planeta no puede naturalmente extenderse al universal [...] pero el de nuestro sol Monarca se extiende a todo el orbe, pues en todas sus partes tenía dominio su Majestad, y así en todas a un tiempo se oscureció el Sol con su muerte <sup>82</sup>.

La muerte de Carlos II desencadenó la Guerra de Sucesión española, de la que, tras algunos éxitos iniciales de los Habsburgo y de sus aliados, salieron victoriosos los Borbones. Ambos pretendientes al trono manifestaron sus aspiraciones también con la adopción del simbolismo del soberano español <sup>83</sup>. Así, Felipe V fue retratado ya en 1700, con motivo de su proclamación como rey de España, recibiendo el homenaje de los representantes de Aragón, Castilla, América y África <sup>84</sup>; y en sus entradas en Barcelona <sup>85</sup> y en Madrid fue ensalzado como Sol <sup>86</sup>. El emperador Carlos VI no renunció del todo a sus reivindicaciones sobre la herencia española, tampoco tras el Tratado de Utrecht y Rastatt de 1713-1714. Sus reivindicaciones se harían más patentes especialmente con el nacimiento del archiduque Leopoldo en 1716, al que se le dio tratamiento de «Príncipe de Asturias», y con ello de he-

<sup>82</sup> A. de Mora, *El Sol Eclipsado antes de llegar al Zenit. Descripción de las Honras celebradas en la Ciudad de Méjico a la muerte del Rey D. Carlos II*, Méjico, 1701, fol. 21 v.; cfr. A. Sommer-Mathis, *El triunfo de la muerte*, en el presente volumen.

<sup>83</sup> M. Morán Medina, *La imagen del rey Felipe V y el arte*, Madrid, 1990.

<sup>84</sup> Grabado de Chiquet «La Soumission Fait au Roy d'Espagne», Barcelona, Institut Municipal d'Historia, Secc. Gràfics Inv. G 13.323.

<sup>85</sup> *Breve descripción de las festivias [...] a la S.C. y Real Magestad de Felipe Quinto [...] en la entrada a los campos de Barcelona*, Barcelona, 1701.

<sup>86</sup> *Descripción del adorno que se hizo en esta Corte a la Real entrada de [...] Felipe Quinto, el día catorce de Abril [...]*, Madrid, 1701.

redero del trono español. El Palacio Schwarzenberg se transformó en aquel momento en un «Castillo de Soles»<sup>87</sup>, y un tablado festivo de Hamburgo se adornó con la esfera terrestre y con alegorías de los cuatro continentes<sup>88</sup>.

<sup>87</sup> F. Matsche, *Die Kunst im Dienste der Staatsidee Kaiser Karls VI. Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des «Kaiserstils»*, Berlín-Nueva York, 1981, tomo I, p. 360.

<sup>88</sup> Grabado de B. Feindt, S.G. Zimmermann y C. Zinck «Esbozo de la espléndida iluminación y honra del templo [...]», Viena, Albertina, *Historische Blätter, Karl VI*, 1716/n.º 1.

#### IV

### REYES CATÓLICOS Y PIEDAD AUSTRÍACA LA EVANGELIZACIÓN DE AMÉRICA BAJO EL DOMINIO DE LOS HABSBURGO

Tan pronto como se recibieron las primeras noticias del descubrimiento de América, el rey Fernando el Católico envió legados al papa Alejandro VI que concedió en mayo de 1493 amplias libertades a los españoles. Les otorgó soberanía sobre los países descubiertos y por descubrir en el Occidente «con el fin de convertir a sus habitantes a la fe de nuestro Redentor y a la confesión católica»<sup>1</sup>. Dado que el encargo de evangelización de la bula papal constituyó el fundamento jurídico para la conquista de América y debido a la insistencia en la piedad, típica de los Habsburgo, este aspecto se convirtió en un tema importante en la iconografía de América de la Casa de Austria.

La conversión de los indios así como la expulsión de los moros y de los judíos de España que ocasionaron la titulación de Fernando de Aragón como *Rex Catholicus*, fueron destacadas en sus funerales en Bruselas (1516). Aproximadamente en la misma época y por el mismo motivo Rafael pintó la imagen del rey español como *Propagador Christiani Imperii* para la *Stanza dell'Incendio* del Vaticano<sup>2</sup>. Los mismos soberanos que aparecen en esta sala —Constantino, Carlomagno, Segismundo y Fernando—, se repiten en 1529 en las decoraciones efímeras para la entrada de Carlos V en la ciudad papal de Bolonia. Se pretendía comprometer al emperador, ante estos ejemplos de la fe, en la per-

<sup>1</sup> P. Castañedo Delgado, «Die Kirche in Spanisch-Amerika», *Gold und Macht...*, op. cit., 125 y ss.

<sup>2</sup> J.M. Jacoby, «Den Päpsten zu Diensten. Raffaels Herrscherzyklus in der Stanza dell'Incendio im vatikanischen Palast», *Studien zur Kunstgeschichte*, 22, Hildesheim, etc. 1987, 40-50.

secución de herejes y en la evangelización del Nuevo Mundo<sup>3</sup>. Con motivo de los funerales del emperador en Valladolid (1558) y en consonancia con lo anterior se tuvieron en cuenta la conquista y conversión de Méjico y de Perú. En el catafalco de Méjico incluso fue dedicada una imagen sólo a la «Donación apostólica de las Indias»<sup>4</sup>.

Siguiendo esta tradición, se retrató a Felipe II como *Defensor ecclesiae* con las alegorías de la Justicia, del Tiempo y del Amor, en medio de objetos del Nuevo Mundo y de cuadros de los reyes incas<sup>5</sup>. Ya hemos hecho referencia a esta representación en el contexto de las cámaras de arte y de maravillas. No obstante, queremos llamar la atención sobre otro aspecto presente en ella: la lucha del rey contra el protestantismo en los Países Bajos donde se cuestionó la ideología evangelizadora de los Habsburgo en América. Así, Theodor De Bry expresa esa tendencia antihispana como sigue:

De la conversión de los indios. Los españoles a un extraño país, por un camino tan lejano y desconocido, han llegado en barco. Querían convertir, enseñar a los paganos la fe de Cristo, llevar la luz a los ciegos indios, la luz divina. Pero, a decir verdad, a la pobre gente le sigue faltando esa luz tan clara. Claro, dado que los españoles han cogido todo, ellos mismos han perdido hasta la visión, todo lo que veían en la tierra y en el mar lo han robado los españoles<sup>6</sup>.

El grabado muestra la llegada de Colón, al que los indios colman de oro, mientras en un segundo plano se erige una gran cruz; parece una visualización de esta crítica al intercambio de cristianismo por oro. La propagación masiva de la *Leyenda Negra* que culmina hacia 1600 en el texto e imágenes del libro de De Bry, probablemente constituye también el motivo de una reacción defensiva de la parte española en cuanto a la conquista y la conversión. Esta reacción se exterioriza en un primer momento en la literatura y en el teatro como por ejemplo

<sup>3</sup> A. Pinelli, «Feste e trionfi: continuità e metamorphosi di un tema», S. Settis Ed., *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, 2, Turín, 1985, 339.

<sup>4</sup> Cfr. A. Sommer-Mathis, *Triunfo de la muerte*, en el presente volumen. La *militia Christi* constituyó el aspecto más importante en la iconografía de Carlos V. Cfr. F. Checa Cremades, *Carlos V...*, *op. cit.*

<sup>5</sup> R. Beer, *Inventare...*, *op. cit.*

<sup>6</sup> T. de Bry, *Das Vierdte Buch Von der newwen Welt*, Frankfurt, 1594, prólogo.

en la obra de Lope de Vega *El Nuevo Mundo descubierto por Colón* (de antes de 1604)<sup>7</sup>; en el terreno de las artes plásticas se puede constatar sobre todo bajo Felipe IV y especialmente en los grabados de libros.

La ideología de la América de los Habsburgo fue expuesta de la manera más evidente en el grabado de la portada de la obra *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*<sup>8</sup>. Con la forma arquitectónica de un arco triunfal constituye su base la vista de Méjico y su coronación el blasón real sobre el hemisferio occidental, mientras Hernán Cortés con el bastón de mariscal y fray Bartolomeo de Olmedo con la cruz, aparecen como columnas, por decirlo así, como *soportes* del sistema político. El dualismo sumisión-conversión se explica con los rótulos y las escenas. En la dedicatoria a Felipe IV se aclara que la representación del conquistador y del misionero dominico se debe a que Cortés era «en todo lo temporal y humano exemplo prodigioso», mientras Olmedo lo era «en lo spiritual y divino». Pues ellos habían dado «a Dios almas, a la Iglesia hijos y a su Rey vasallos, lustre à España, ocupación a la fama y à V. Magestad victorias».

El celo evangelizador del rey español se había demostrado ya diez años antes en el grabado de la portada del libro de Salazar de Mendoza *Monarquía de España o deducción histórica y jurídica de los derechos del Rei Catholico a todos los estados que poseía*<sup>9</sup>, es decir, en una obra fundada en el derecho público. La estructura formal arquitectónica, semejante a un altar o a un arco triunfal, contiene en el centro el blasón de Felipe IV, flanqueado por las alegorías de los cuatro continentes que ejercen una función de soporte. Sobre ellas aparece la personificación de España dotada con los atributos de la Religión y la Justicia y Santiago representado como patrón protector del país y de la conquista.

En 1628 Rubens crea una obra *monumental* de este tema con el retrato ecuestre de Felipe IV. Siguiendo una descripción de Lope de Vega, muestra al rey de manera equivalente al retrato ecuestre de Carlos V de Tiziano, también en el papel de defensor de la Iglesia<sup>10</sup>. Aho-

<sup>7</sup> Cfr. C. Laferl, «*El Nuevo Mundo descubierto por Colón*» de Lope de Vega, en el presente volumen.

<sup>8</sup> B. García Vega, *El grabado...*, op. cit., Cat. n.º 2072, lámina 499.

<sup>9</sup> «Estampas. Cinco siglos de Imagen impresa», *Catálogo de exposición*, Madrid, 1981, p. 100, Catálogo n.º 330.

<sup>10</sup> S. A. Vosters, *Rubens y España. Estudio artístico-literario sobre la estética del Barroco*, Madrid, 1990, pp. 144-153.

ra Felipe mismo toma el papel de Caballero de Santiago y el globo descansa sobre sus hombros. La Fe, o sea, la Religión, y la Justicia protegen y coronan al soberano. Un indio que, con sus rasgos negroides personifica de nuevo las Indias orientales y occidentales, ocupa el puesto de los cuatro continentes y se muestra, en su función de portador del yelmo, como vasallo ya convertido.

Este tema se volvió a aprovechar para las portadas de las obras de Solórzano Pereira *Política Indiana* y *Emblemata Regio Política* realizadas en 1647 y 1652 respectivamente. Felipe IV tiene el globo a sus pies y aparece acompañado de las personificaciones de España y de América —con maíz y papagayo— (lámina 29). Su firme lucha contra la herejía y el paganismo se compara con la de Hércules<sup>11</sup>. Las alegorías de la Fe y la Religión se han convertido ahora en *figuras de soporte* pero, como se proclama en la dedicatoria al rey, fe, devoción, religión, justicia y política de gobierno cristiano constituyen *los fundamentos* del poder de la Casa de Austria y de la monarquía española en Europa, Asia, África y América.

Dentro de esta *Pietas Austriaca* los Habsburgo propagaron sobre todo la veneración de la Eucaristía y de la Inmaculada<sup>12</sup>. Su difusión en el Nuevo Mundo fue ilustrada igualmente en portadas de libros. En 1640, en el *Sumo Sacramento de la Fe* de Francisco Aguado<sup>13</sup> se simboliza el triunfo de la *Pietas Eucharistica* con una custodia en forma de sol encima del globo que soporta el águila bicéfala de los Habsburgo. La Piedad y el Poder constituyen los pilares de la soberanía universal puesto que —como queda formulado en la dedicatoria a Felipe IV— «la Augustísima Casa de Austria [...] debe a este santísimo Sacramento el Imperio y la Corona, y a su culto el aumento de su poder».

En 1653 el jesuita Juan Antonio Velázquez retrató a Felipe IV, glorificado en el título como *Novus Constantinus Augustus*, con un estandarte de la Inmaculada en la mano y el globo terrestre en la otra. Pues el rey lleva «felicidad, las armas por la religión y por el bienestar común, sobre Europa, Asia, África y también América, y todo el Océa-

<sup>11</sup> B. García Vega, *El grabado...*, *op. cit.* Catálogo n.º 2030, lámina 475; E. Páez Ríos, *Repertorio...*, *op. cit.*, tomo I, p. 242.

<sup>12</sup> A. Coreth, *Pietas Austriaca. Österreichische Frömmigkeit im Barock*, Viena, 1982, pp. 18 y ss.

<sup>13</sup> E. Páez Ríos, *Repertorio...*, *op. cit.*, tomo I, lámina 234.



Lámina 29. Alegoría de la misión de América bajo Felipe IV, 1647.

no e incluso más allá; por eso ha logrado por todas partes victorias grandes y duraderas»<sup>14</sup>.

En realidad el rey español mismo había intervenido en Roma a favor de la Inmaculada, por lo que le fue dedicada la obra de homenaje *Pietas Austriaca*, realizada en 1658-1660 por el capellán de la corte Diego Tafuri, que procedía de Innsbruck. En sus grabados se representa igualmente la difusión de la devoción de los Habsburgo en los cuatro continentes<sup>15</sup>.

Al igual que en el terreno profano, debemos también a Carlos II y a su pintor de corte, Lucas Jordán, el punto culminante y final de este desarrollo iconográfico. En 1692-1694 Jordán pintó al fresco la bóveda de la escalera de El Escorial con una grandiosa apoteosis de la *Pietas Austriaca*<sup>16</sup>. En relación consciente con las pinturas de Tiziano para Carlos V, figura en el centro la devoción de este emperador y de su hijo hacia la Trinidad. Mientras el primero ofrece la corona del Imperio y de España, Felipe II presenta el globo como símbolo del dominio de la Casa. Con esta devoción y con la construcción de El Escorial tras la batalla de San Quintín, pintada en el friso, estos dos Habsburgo se incorporan al grupo de los reyes santos —Fernando, Enrique, Esteban y Casimiro—. Más abajo de la masa celeste de nubes, a gran altura sobre el observador, Carlos II, en compañía de su mujer y de su madre, ocupa una posición media entre el mundo terrenal y el divino, al igual que el emperador Leopoldo I en la Columna de la Peste de Viena, realizada por la misma época. Con ello se manifestaba —del mismo modo que en Viena— la verdadera grandeza resultante de la devoción de los Habsburgo, a diferencia de la falsa grandeza de Luis XIV<sup>17</sup>; con todo, se concedía un amplio espacio al triunfo sobre los franceses en las escenas de batallas. El hecho de que éstos, pocos años después, recibieran la corona española aparece en este contexto como una ironía de la Historia.

<sup>14</sup> B. García Vega, *El grabado...*, op. cit., Catálogo n.º 2263, lámina 628.

<sup>15</sup> E. Kovacs, *Apotheose des Hauses Österreich*, op. cit., p. 62, lámina y 68 y ss.

<sup>16</sup> O. Fellari y G. Scavizzi, *Luca Giordano*, op. cit., tomo I, pp. 142 y ss., tomo III, láminas pp. 351 y ss.

<sup>17</sup> F. Polleross, *Zur Repräsentation...*, op. cit., pp. 89 lámina y 92.