

LA PERCEPCIÓN SOCIAL DE LA MONARQUÍA

Angel Rodríguez Sánchez

Un sábado, a mediados del mes de julio de 1573, Paolo Cagliari, llamado el Veronese, de 45 años de edad, tuvo que someterse en Venecia a un interrogatorio inquisitorial en el que se le preguntaron dos cuestiones importantes: una perseguía amonestarle por utilizar en una pintura que representaba la Última Cena la presencia de hombres armados con aspecto germánico y un bufón y, también, censurarle las extrañas poses de alguno de los apóstoles y el significado de un hombre sangrando aparatosamente por la nariz. La otra cuestión era la relativa a si la intención de representar personajes burlescos obedecía a los dictados ideológicos de la amenaza protestante y si se trataba de insultar al Papado. Los inquisidores, probablemente sin quererlo, trataban de identificar simples adornos de una representación pintada por encargo, con otro encargo más difícil de probar: la crítica luterana contra Roma. Paolo Veronese fue valiente, explicó con gran lucidez y con una buena dosis de humildad, que las acusaciones que le hacían sólo tenían como respuesta posible el defecto de su ingeniosa imaginación y que su intención no era ridiculizar nada; Roma, como siempre, quedaba amparada y la Última Cena pasó a reformarse por cuenta del creador y a titularse "Comida en casa de Leví."⁽¹⁾ Así lograron sobrevivir la pintura y su autor. El ejemplo de Paolo Veronese es uno de los muchos tópicos que mejor pueden ilustrar la preocupación que siente cualquier forma de poder, por el mensaje que transfieren las imágenes al

¹.- R. FRIEDENTHAL, *Cartas de grandes artistas. I. De Ghiberti a Velázquez*, Barcelona, 1963, p. 113-118.

espectador y de qué manera puede éste interpretarlo. Y también, el ejemplo permite señalar la distinción que se establece entre la intención del pintor (el solo ornato de una Cena, con una minoría de comensales, a la que añade un escenario arquitectónico impropio⁽²⁾ y una generosa compañía de hombres, enanos, bufones y perros) y la *percepción*⁽³⁾ de los inquisidores (el peligro germano, la burla del bufón con un loro en la muñeca, la presencia de borrachos), que, por extraños, despiertan la inquietud y la desazón inquisitorial. Entre la propuesta de Veronese y la *percepción* de los inquisidores existen un espacio y un tiempo sobre los que el Poder proyecta su discurso, que sustancialmente consiste en "definir el sentido y enunciar la correcta interpretación que debe constreñir la lectura (o la mirada)." ⁽⁴⁾ Para definir este sentido y provocar la interpretación que le interesa, el Poder se sirve de soportes visuales que están repletos de significados que se orientan a la divulgación de una serie de ideas,⁽⁵⁾ que a su vez remiten a discursos especialmente planificados para enseñar y publicar⁽⁶⁾ y que consiguen instalarse en la conciencia social. La *percepción* de los inquisidores que censuran al Veronese utiliza referentes que se hallan en otras pinturas cuya estrategia se ha diseñado, planificado, para describir la Última Cena. Es decir, que lo que hacen para percibir el mensaje desajustado de Veronese es leer su pintura, relacionándola con otras pinturas parecidas cuyo mensaje ideológico es idéntico, transcribiendo no sólo las imágenes aceptables,

².- Le ocurre en casi todas sus obras de ambientación bíblica. Así, en "Las bodas de Caná", en "La curación de la hemorroísa", en la "Comida en casa de Simón", en "La Virgen y la familia Cuccina", en "La crucifixión", en "La adoración de los magos", o en el cuadro del Museo del Prado, "Jesús disputando con los doctores."

³.- Utilizo el concepto de *percepción* como pensamiento visual y en sentido más amplio como pensamiento que es selectivo y activo. Los inquisidores que examinan el cuadro de Veronese *seleccionan* lo que *piensan* que está fuera de lugar en la representación de la escena evangélica y *actúan* con la denuncia y la condena. Véase R. ARNHEIM, *El pensamiento visual*, Buenos Aires, 1976, p. 13-50.

⁴.- R. CHARTIER, "Historia, lenguaje, percepción. De la historia social de la cultura a la historia cultural de lo social," *Historia Social*, 17 (1993), p. 99.

⁵.- E. MONTANER LÓPEZ, "La imagen del Rey. Alternativas y propuestas de lectura," *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 24 (1988), p. 193.

⁶.- M. MORÁN, *La imagen del Rey. Felipe V y el arte*, Madrid, 1994.

sino también el lenguaje verbal al que pueden trasladarse.⁽⁷⁾ Es entonces cuando se destaca lo que en la *percepción* inquisitorial resulta inaceptable (los bufones, los enanos, el germano) y su reducción al lenguaje verbal (falta de respeto a la Eucaristía, amenaza al Papado, trivialización de un sacramento).⁽⁸⁾ He aquí la importancia de las imágenes; éstas han sido durante largo tiempo ignoradas por el historiador, probablemente porque ha funcionado más de la cuenta la adscripción del lenguaje visual a la disciplina de los historiadores del arte, de la misma manera que el lenguaje de la ficción ha sido confiado a la sólida interpretación de los historiadores de la literatura.

Hace pocos años, Hugh Trevor-Roper en un prefacio que antecede a cuatro conferencias⁽⁹⁾ señalaba que "el arte y la literatura de un país o de un siglo cualquiera, en la medida que son expresión de sus ideas, forman parte inseparable de su historia, se iluminan mutuamente." Y añadía: "la historia basada en la ignorancia del arte o de la literatura es una historia estéril, al igual que una sociedad sin arte o sin literatura es una sociedad estéril, y a la inversa, al igual que un arte y una literatura que se estudien al margen de la historia sólo se pueden comprender a medias." Más recientemente, Fernando Bouza ha destacado la práctica incomunicación entre historiadores generales e historiadores del arte⁽¹⁰⁾ achacando el encasillamiento del lenguaje visual dentro de la Historia del Arte a la "rígida sectorialización de los saberes" y al miedo a la "contaminación historiográfica." Todavía es más próxima la reflexión que sobre la incomunicación entre historiadores y entre éstos y los historiadores de la literatura han escrito Ruggero Campagnoli y Anna Soncini Fratta, Marc Quaghebeur o Gregorio Torres Nebrera,⁽¹¹⁾ a propósito de la pluralidad interesada

⁷- Sobre las dificultades que ofrece el traslado del lenguaje visual al verbal véase W. M. IVINS, *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica*, Barcelona, 1984, p. 81-104.

⁸- F. PÉREZ CARREÑO, *Los placeres del parecido. Icono y representación*, Madrid, 1988, p. 108-123.

⁹- H. TREVOR-ROPER, *Príncipes y Artistas. Mecenazgo e Ideología en cuatro Cortes de los Habsburgo, 1517-1623* (debe decir 1633), Madrid, 1992.

¹⁰- *Los Austrias. Grabados de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1993. La referencia se encuentra en "Grabar la Historia," de Fernando BOUZA y Elena SANTIAGO, p. 17.

¹¹- R. CAMPAGNOLI y A. S. FRATTA, "Charles V: l'empereur riant ainsi que tout le peuple"; M. QUAGHEBEUR, "Autoportrait d'un prince francophone"; y G. TORRES, "Un Monarca. Unos textos. Una historia: algunas imágenes de Carlos Quinto en la literatura española"; todos ellos en *Correspondance*, número especial (1994) sobre "Carlos V y la noción de Europa."

de imágenes visuales y metafóricas con las que se han representado al Emperador Carlos V. Probablemente algo semejante quepa decir de nuestro alejamiento de geógrafos y urbanistas y de otros científicos sociales.

El trabajo que pretendo desarrollar aquí es un conjunto de sugerencias que pueden ser útiles para comprender el interés que anima al Poder para educar y dominar la percepción social. Bien es cierto que quienes tratamos de descubrir las cualidades de las relaciones sociales, nos sentimos abrumados por la cantidad de datos que podríamos cuantificar en apoyo de nuestras sugerencias. La dificultad estriba en organizarlos y en aislarlos convenientemente para perseguirlos a través del tiempo, porque nos encontramos ante huellas de muy diferente textura y de pervivencia desigual. Voy a concretar mi trabajo con la utilización de dos fuentes: las imágenes visuales y las palabras, estas últimas situadas en contextos muy diferentes. En ambas utilizaciones emplearé diversos recursos para mostrar que la imagen llegó a demasiadas personas y que la palabra escrita llegó a muchas menos, y que en ambos usos el Poder hizo discursos ideológicos de carga y duración diferenciadas. Al menos desde el punto de vista de la percepción.

Las palabras y las imágenes: enseñar y publicar

Todavía hoy las palabras y las imágenes compiten en la eficacia de la descripción y en la representación de ideas; ambas herramientas son complementarias en la evolución de nuestra historia cultural, aunque resulta obvio que la imagen ha acompañado más tempranamente y con mayor intensidad al desarrollo de todas las culturas y que, en menor medida, también ha significado la evolución de la cultura islámica. Como recurso pedagógico,⁽¹²⁾ la imagen remite a

¹².- La imagen es el recurso que tiene más a mano el iletrado (el niño, el pobre, la mujer). Su capacidad descriptiva es todavía hoy muy superior a la que despliega la utilización de las palabras. Los manuales educativos, los retablos de las iglesias, e incluso los mismos "repertorios de palabras", recurren a la imagen: desde la ilustración e iluminación de páginas miniadas ("El sueño de San Juan," en el *Apocalipsis* del siglo XIII, que se enseña en el Museo Calouste Gulbenkian de Lisboa), de reproducciones miniaturizadas con técnicas muy depuradas (*Libro de Horas con las Armas de Aragón y Enriquez* de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid), de simples privilegios (la representación de los Reyes Católicos en la inicial de la *Carta de Privilegio de los Reyes Católicos al Colegio de Santa Cruz de Valladolid*), hasta los catecismos que sirven a la evangelización de los

identificaciones que poco a poco va moldeando el Poder para reconvertirlas en recurso propagandístico a su servicio, sabiendo de antemano del hábito social de la contemplación. La contemplación es siempre una actividad interesada⁽¹³⁾ tanto por quien expone a la percepción una imagen como por quien la recibe; quien diseña estímulos busca obtener respuestas pensadas de antemano y controlables. Por eso, la primera función de una imagen, que es enseñar, se apoya siempre en las capacidades contemplativas y perceptivas de la sociedad y en explotar la posibilidad de la empatía. Toda sociedad es permeable y asimila signos que incorpora a su propia cultura identificándose con ellos; por ello, el Poder articula códigos visuales⁽¹⁴⁾ que portan valores que acaban por convertirse en tópicos que son captados y asimilados por la sociedad. Uno de los ejemplos más notables puede obtenerse de los grabados en los que se representan, mediante figuras humanas y de animales, conjuntos de valores que son convencionales y que simbolizan las virtudes de la realeza. Son alegorías en las que se contraponen los valores y sus contrarios: en *El caballero determinado*, obra de Olivier de La Marche (1425-1502), el grabador Arnaud Nicolai realizó una veintena de xilografías para ilustrar la traducción al castellano.⁽¹⁵⁾ Una de ellas representa el combate que Isabel la Católica mantiene con la Muerte: "la Reyna dona Isabela", con cetro y corona real, ocupando un trono adosado que se sitúa sobre un carro, que es el reino, que es conducido por la Fe y del que tira un tronco de caballos que portan los mores de Gran Prudencia, Religión, Caridad y Esperanza. Sobre el

indígenas del Nuevo Mundo (por ejemplo, el reproducido por L. RESINES LLORENTE, *Catecismos americanos del siglo XVI*, Valladolid, 1992, I, frente a p. 256, que es la reproducción del Ms. Mexicaine 78 de la Biblioteca Nacional de París), el "lenguaje visual" incluso logra imponerse al "lenguaje escrito". Un ejemplo antiguo, el pergamino de *Las Cantigas de Santa María* de Alfonso X El Sabio, un códice en el que la superficie destinada a lo "visual" es superior a la que ocupa la "palabra."

¹³.- D. FREEDBERG, *El poder de las imágenes. Estudios sobre la Historia y la teoría de la respuesta*, Madrid, 1992, p. 19-44.

¹⁴.- "La percepción consiste en imponer al material estimulante patrones de forma relativamente simple, que llamamos conceptos visuales o categorías visuales," R. ARNHEIM, *Hacia una psicología del arte*, Madrid, 1980, p. 27.

¹⁵.- La obra fue terminada en 1483 y la primera edición se hizo en París en 1488 y fue traducido del francés al castellano por Hernando de Acuña y dedicado al Emperador Carlos V en 1553. Con alteraciones respecto del texto en francés y adaptaciones a la realidad española, se hicieron ediciones en Salamanca en 1560 y 1573.

caballo Caridad una figura masculina, ataviada con las armas reales, se denomina Señorío. El complejo séquito que, a caballo acompaña a la Reina, reciben los nombres de Honestidad, Bondad, Magnanimidad, Merecimiento, Auctoridad y llevan la lanza del Nunca Errar y la espada de la Natural Piedad. Frente a este conjunto, situada también en un trono, está la Muerte que presenta ante la Reina al Caballero Accidente con armas ofensivas y defensivas, que reciben los nombres de Crueldad, Espanto, Desconfianza, Imposibilidad y Dolor. Este conjunto, que pretende confrontar valores atribuibles al discurso ideológico que proyecta una Monarquía que se titula Católica y los correspondientes contravalores, en este caso atribuibles a la Muerte, se reitera en numerosas ocasiones modificando únicamente el nombre del monarca, o sustituyendo a la Muerte por un rival, enriqueciendo con sinónimos el catálogo de valores y contravalores a los que me he referido. La confrontación la resuelve siempre el espectador, al que se conduce por vía de la empatía a identificarse con los valores morales, religiosos y políticos, que acompañan a la Monarquía y, al tiempo, a desprejarse por múltiples vías (el miedo, el horror) de los contravalores y de los personajes que los representan. Esta técnica se empleó lo mismo para oponer ante la sociedad catolicismo y protestantismo, para enfrentar la virtud con el vicio en manuales de educación,⁽¹⁶⁾ que para expresar la tensión de valores y contravalores que se representa permanentemente al idealizar la Monarquía,⁽¹⁷⁾ e incluso se utilizó para alcanzar objetivos de carácter más general: despertar una radical

¹⁶.- Un ejemplo es la xilografía anónima que ilustra la obra de Antonio de HÓNCALA, *Pentaplon Christianae pietatis*, publicada en 1546, en donde la Madurez ha de elegir entre una mujer que lleva una copa y otra que lleva un rosario. Al lado de cada una de las mujeres se rotulan mensajes que definen la virtud (*felicitas, sapientiam, prudentiam, gravitatem, frugalitatem*) y los que definen el vicio (*stultitiam, ocium, voluptatem, molitiem, mortem, miseriam*). Uno de los caminos conduce a la gloria y el otro al infierno.

¹⁷.- Textos e imágenes reproducen mensajes similares. En el cap. 25 del *Dictatum Christianum* de Benito ARIAS MONTANO, la idealización del Príncipe se configura en oposición a las ideas de *sobervia, ambición, competencia, enemistad, engaño, injusticia y avaricia*. Utilizo la edición de M. ANDRÉS (Badajoz, 1983, p. 217, 218). En la calcografía anónima que es la portada de la obra del jesuita Nicolás CUSINO, confesor de Luis XIII de Francia, *Reyno de Dios. Compendio y médula de toda la corte santa*, Primera Parte, Madrid, 1672, se representa a Carlos II en unión de los reyes bíblicos, situándose a su derecha figuras alegóricas que representan la *religio, iustitia, fortitudo, mars y clementia*. A su izquierda, la *ira, pluto, invidia y ambitio*.

aversión a la guerra y a la violencia¹⁸) y por empatía provocar el deseo de la paz, es sin duda el objetivo de los grabados anónimos alemanes sobre la actuación inquisitorial española en los Países Bajos en torno a 1600, los aguafuertes de Jacques Callot agrupados con el título general de *Les misères et les malheurs de la guerre*, publicados en París en 1633, o los aguafuertes más tardíos de Francisco Goya, *Los desastres de la guerra*, realizados a partir de 1808.

Otro de los ejemplos más notables lo obtenemos de la función social que desempeña el retrato. Aunque existen indicios de que algunos retratos, que dudo se conserven, sirvieron a fines estrictamente comerciales, como se nos representa en *I Modi*, una colección de grabados lujuriosos, adornados con sonetos impúdicos de Pietro Aretino, cuya autoría se atribuye, entre otros, a Marcantonio Raimondi, un grabador que falsificaba con extrema facilidad la obra de Alberto Durero, y que al parecer realizó retratos de las mejores cortesanas del renacimiento italiano para ilustrar sus catálogos de precios de alquiler al público.¹⁹ También en España encontramos evidencias de esta importante función social: en los *Avisos* de Jerónimo de Barriónuevo, en su anotación del 29 de mayo de 1656, da cuenta del apresamiento en casa del Embajador de Venecia de una famosa alcahueta madrileña, a la que se le ocupó "un libro de pliego entero, hecho de retratos, con su abecedario, número, calle y casa de las mujeres que querían ser gozadas, donde iban los señores, y los que no lo eran también, a escoger, ojeando, la que más gusto les daba, donde se dice había gente de muy buen porte de todos estados, y zurcadoras de honras tan bien como de paños desgarrados."²⁰

Esta afición al retrato, que un historiador de las Artes Mayores consideraría menor, se servía sin duda de la misma intención para provocar la respuesta de la empatía. Probablemente la construcción de

¹⁸. - Los textos y los soportes gráficos son muy numerosos. A título de ejemplo Andrés LAGUNA, *Europa Eautentimoroumene, esto es, que miserablemente se atormenta y deplora su desgracia*, Madrid, 1962. El escenario del Discurso es el Gimnasio de las Artes de Colonia y la ambientación se consigue empleando símbolos funerarios que radicalizan la idea de una Europa enferma y agónica. También la *Querela Pacis undique gentium eiectae profligataeque*, de ERASMO, publicada en Basilea en 1516, cuya difusión editorial se acompañó de los símbolos más horripilantes. Sobre la importancia de esta propaganda véase A. PROSPERI, "Un'Europa dal volto umano: aspetti della propaganda asburgica del '500," *Bolletino dell'Associazione degli Storici Europei*, 38 (1991), p. 335-352.

¹⁹. - Véase Lynne LAWNER, *Los 16 placeres. Las cortesanas del Renacimiento*, Madrid, 1990, p. 130 ss.

²⁰. - En el tomo I de los editados por la BAE, p. 281.

árboles genealógicos ilustrados con imágenes, a todas luces inventadas y exageradas, además de buscar ennoblecer a quienes los encargaban, sirvieron para coleccionarlos y para hacer regalos a personajes ilustres. La demanda de retratos debió de ser importante; si las estampas y medallas contribuían a difundir devociones, a legitimar mártires, santos,²¹ venerables padres de la Iglesia y Papas, la identidad de la Monarquía se consiguió con la construcción y difusión de la imagen del Rey.²² Así, como han mostrado Fernando Bouza y Elena Santiago, el conde de Puñonrostro llevó al Gran Turco, en su embajada a Constantinopla en 1621, "cient retratos enteros de reyes y príncipes como el del ynfante don Pelayo...; el rey don Fernando...; al emperador don Carlos..., al señor don Juan de Austria..., al Gran Capitán..." Pero, además, el retrato del rey sirvió para difundir las ideas que legitimaban su poder, utilizando las imágenes de sus verdaderos ascendientes, apartando de los árboles genealógicos a quienes procedían de ramas podridas o deterioradas y podían menoscabar su honor, justificando de este modo su capacidad para transmitir el poder mediante su sucesión. Bien es verdad, que no se

²¹. - Las medallas, por su similitud con las monedas, o por la desconfianza que provoca su número, son un instrumento de representación sospechoso. Miquel PARETS, en *De los muchos sucesos dignos de memoria que han ocurrido en Barcelona y otros lugares de Cataluña*, señala en el cap. 56 (*Memorial histórico español*, t. 20, p. 164-165), como los segadores perdonan en las destrucciones de la revuelta de 1640 las imágenes de los santos, y como las medallas, que pueden confundirse con monedas, por ser muy abundantes, y pese a representar a la Virgen María, al percibirse como contraseñas concitaron la sospecha popular y su representación más airada.

²². - En el coloquio que siguió a la exposición de esta conferencia, el prof. Gil Pujol me hizo atinadas observaciones que confirmaban la hipótesis de que existió una importante demanda de retratos. Su buen quehacer profesional, del que soy deudor, me ha proporcionado ejemplos relativos a Cataluña. Uno es el del grupo de catalanes que solicitó en 1644 el retrato de Felipe IV pintado por Velázquez, en J. BROWN, *Velázquez, pintor y cortesano*, Madrid, 1986, p. 173. Otro es la solicitud de un retrato de Felipe V por el Ayuntamiento de Puigcerdà, en P. SAHLINS, *Fronteres i identitats. La formació d'Espanya i França a la Cerdanya*, ss. XVII-XIX, Vic, 1993, p. 130: "Però pel setembre de 1707, quan els exèrcits borbònics van reconquerir la vall, el Consell municipal de Puigcerdà va demanar al bisbe d'Elna un retrat de Felip V d'Espanya per a penjar-lo en substitució del de l'arxiduc Carles..." Sobre la demanda y el coleccionismo de Reyes y de notables, en España, Inglaterra y Francia, véase J. BROWN, "Nos quedamos atónitos ante la cantidad de pinturas. El coleccionismo regio en el siglo XVII," en F. CHECA (dir.), *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la Corte de los Reyes de España*, Madrid, 1994, p. 448-459.

preocuparon demasiado por lograr la verosimilitud fisonómica; lo que se buscaba inicialmente era, sobre todo, evocar al antepasado con su solo nombre y sus más famosas hazañas. El dibujo, la escultura, la impresión de una medalla, o de una moneda, insistieron más en el nombre y en la titulación, que en la fisonomía diferenciada. Las series de Reyes medievales, barbados, coronados y vestidos de largo, en similares posturas, con la espada en la mano, apenas si se distinguen por variantes mínimas y por el nombre. La Monarquía al igual que mandaba ordenar sus "hechos" más sobresalientes, se las arreglaba para construir "imágenes" concretas que representaran a los Reyes.⁽²³⁾ Sin embargo, desde finales del siglo XV comenzó a desarrollarse la preocupación por aproximar la fidelidad del retrato al original, por garantizar en lo posible la autenticidad de su fisonomía y por dotar al retratado con una breve biografía que justificase su imagen y no otra. Se pretendía adecuar la imagen a una serie de valores de carácter moral que identificase fácilmente al personaje con sus hechos más afamados en los campos de las artes al uso (todavía la destreza militar, el buen gobierno, la expresión literaria, la limpieza y continuidad del linaje, la inclinación por la paz o por la guerra). Un ejemplo puede serlo la pinacoteca de retratos de escritores, artistas y gobernantes, reunida por Paolo Giovio hasta 1543 en Como, que sirve como protocolo de referencia a los trabajos de impresión que se difundieron por Europa occidental desde el último cuarto del siglo XVI.⁽²⁴⁾ El discurso ideológico de los retratos de los Reyes y de sus afamados capitanes, almirantes, descubridores, favoritos y ministros, se inscribió casi siempre en un reducido y simple campo semántico que, ante todo, pretendió despertar en el espectador la plena identificación escogiendo determinados sucesos de entre un amplio catálogo de hechos sobresalientes asimilados a la figura del Monarca.⁽²⁵⁾ Eran tiempos

²³. - Véase E. TORMO, *Las viejas series icónicas de los Reyes de España*, Madrid, 1916.

²⁴. - F. HASKELL, *La Historia y sus imágenes. El Arte y la interpretación del pasado*, Madrid, 1994, p. 40-57. Para el caso catalán, la serie de 46 cuadros que pintados por Felipe Ariosto en 1587 y 1588 representan a los condes de Barcelona para decorar el Palacio de la Diputación de las Cortes. En la primera década de nuestro siglo se situaron en la sala de lo contencioso-administrativo del Palacio de Justicia. Para el caso castellano, la colección de retratos de los Reyes de Castilla mandados pintar en 1671 para la Cartuja del Paular. Véase TORMO, *Las viejas series icónicas*, p. 83 ss.

²⁵. - Este se concibe como uno de los tres elementos de una tríada que cimenta la Unidad: una Fe, una Ley, un Rey. Cada elemento dispone de su correspondiente negativo. La Unidad se opone a la Multiplicidad (se la representa

de asalariados y pagadores. Ambos fueron conscientes de su papel y, cada cual a su manera, se inmortalizó hasta nosotros. Esta identificación, que lo mismo buscaba ensalzar la figura de un rey, que proyectar la idea de hegemonía de su reino sobre el papado, sobre otros príncipes, pueblos, o la superioridad frente al enemigo común que se personificaba en el Turco, se desarrolló durante los tiempos del Renacimiento y del Barroco mediante la utilización de una amplia gama de soportes técnicos que se instalaron en todos los espacios sociales:(26) en la corte, en los palacios, en las iglesias y en la calle. Con preferencia se utilizó el espacio urbano con representaciones de carácter efímero que contribuyeron a difundir otros conjuntos de ideas. Arcos triunfales, como el de los Monederos construido por los portugueses para recibir al rey Felipe III en 1622, y cuya relación debemos a João Baptista Lavanha, difunden la esperanza general en un buen reinado basado "em fe da fe portuguesa", confianza que se sabe cimentada en el respeto a la Verdad y en las "minas de prata", de las que se sabían dueños los portugueses. También imágenes que aún perduran,(27) por ejemplo en la arquitectura y en el urbanismo colonial americano. Pero en la corta duración, desde los desfiles, procesiones y cabalgatas hasta las acciones de gracias en las catedrales, o los funerales dedicados a la memoria de los personajes reales, pasando por las comedias y saraos que se celebran en los ambientes cortesanos, la monarquía se representa con los valores, símbolos, lemas, motes, emblemas, glorias, victorias y alegorías que la muestran como principio de la jerarquía, como depositaria de la autoridad y como distintivo de la máxima preeminencia.(28) La monarquía, como la Iglesia, se sabe observada y contemplada; por ello, proyecta en cada

con la Hidra de la mitología). La Fe tiene su opuesto en la Herejía; la Ley (que es la voluntad del Rey) se opone a la concurrencia de otras voluntades; el Rey encuentra su oponente en el Tirano. Véase C. G. DUBOIS, *L'imaginaire de la Renaissance*, Paris, 1985, p. 175-192.

²⁶.- Véase L. MARIN, *Le portrait du roi*, Paris, 1981, p. 251-260.

²⁷.- M. ROJAS MIX, *La Plaza Mayor. El urbanismo, instrumento de dominio colonial*, Barcelona, 1978.

²⁸.- E. MONTANER, "Exequias reales y pompa funeral. Salamanca, 1600-1621," en *Salamanca y su proyección en el mundo. Estudios históricos en honor de D. Florencio Marcos*, Salamanca, 1992, p. 543 ss. También F. RODRÍGUEZ DE LA FLOR, *Atenas castellana. Ensayos sobre cultura simbólica y fiestas en la Salamanca del Antiguo Régimen*, Valladolid, 1989, y F. RODRÍGUEZ DE LA FLOR y E. GALINDO BLASCO, *Política y fiesta en el Barroco. 1652. Descripción, Oración y Relación de fiestas en Salamanca con motivo de la conquista de Barcelona*, Salamanca, 1994.

ocasión imágenes estudiadas que representan secuencias propagandísticas de su discurso ideológico. Así, el orden que se establece en los desfiles cívicos, en las procesiones y en las cabalgatas no es espontáneo; además de reproducir la jerarquización de la compleja organización social, señala casi siempre a la posición estática de la tradición: de este modo, en las fiestas y recepciones organizadas con motivo de visitas reales a ciudades castellanas, la descripción del orden que siguen en el desfile los estados, instituciones, congregaciones, gremios y cofradías, reproduce organizaciones protocolarias que mezclan la antigüedad y la importancia del título nobiliario, la posición que tienen los gremios en el articulado de las ordenanzas municipales, y la antigüedad de las órdenes religiosas. Al menos así sucede en Cáceres, en Badajoz y en Salamanca. En definitiva, por efímeras que resulten estas representaciones, el mensaje que transmiten a la percepción social se consigue. El número de espectadores es siempre muy elevado⁽²⁹⁾ y, buena prueba de ello, son las rupturas del orden jerarquizado y de la preeminencia debida, que conocemos por los pleitos que plantearon los ofendidos, por la rigidez en la aplicación de lugares reservados,⁽³⁰⁾ por los

²⁹. - Los ejemplos de contemplaciones masivas son muy numerosos. Autos de fe, ejecuciones, paseos vergonzantes, firmas de tratados de paz, desfiles y procesiones tienen el mismo público y similares contenidos moralizadores. Véanse la pintura de Francisco Rizi, que representa el Auto de Fe celebrado en Madrid en 1680, la Paz de Venecia de Giuseppe Porta, o la destrucción en 1792 de las estatuas de Luis XIV en las Plazas Vendôme y de las Victorias de París, de la colección Edmond de Rothschild. El público es un receptor interesado del que se sabe que es fácilmente impresionable.

³⁰. - El 11 de octubre de 1611, con motivo de las honras fúnebres de doña Margarita de Austria, en la ciudad de Granada, "sucedió un caso bien escandaloso, de grande alboroto y ruido, y fue que el cabildo de la ciudad ordenó que para defensa de la entrada de la Real Capilla, hasta que hubiesen entrado los tribunales, estuviere un caballero veinte y quatro con dos alguaciles; y para su cumplimiento nombraron a Don Diego Fernández de Valenzuela, caballero veinte y quatro, y estando a la dicha puerta aguardando a los señores del acuerdo para las vísperas, quiso entrar un mesonero llamado Gamboa, hombre de caudal y algo de los que tratan de la valentía, y sobre defendelle la entrada el dicho veinte y quatro, el dicho Gamboa le tiró un sombrero, y prendiéndole en fraguante delito, fue sentenciado por el Corregidor Don Gomes Çapata, con acompañamiento de su Alcalde Mayor de la justicia, en 800 açotes y diez años de galeras, de lo qual apeló; y estando ya los señores a caballo para venir a las dichas onrras, se lo remitieron luego y así se le dieron luego de contado los 800 açotes, desnudo el medio cuerpo arriba, paseando las calles acostumbradas y la Lonja y puerta de la Capilla Real, a donde cometió el delito. Fue muchísima la gente que abía por las

entredichos y suspensiones *a divinis* que por cuestión de la preeminencia enfrentaron a corregidores y a obispos,(31) y por las exteriorizaciones de la violencia personal.(32) Teatros, iglesias, desfiles y procesiones, se convirtieron con frecuencia en escenarios del conflicto entre la invocación de la preeminencia acordada y su ruptura.

Pero volvamos al retrato. Como es bien sabido, al Rey y a lo que representa se les imagina sobre soportes escultóricos, pictóricos, numismáticos, xilográficos o calcográficos, procedimientos estos últimos que son fácilmente reproducibles y multiplicables.(33) Para dar una idea de la proyección social del retrato, baste referir la expectación que despertó entre los madrileños la llegada del sucesor de Carlos II. Lo voy a describir como lo hizo un fraile dominico, cuyo nombre no conozco, autor de una crónica informal que se conserva en el Archivo de la Universidad de Salamanca,(34) y que ofrece distintas informaciones, principalmente de España, Italia y Portugal, entre los años 1680 y 1740. Escribía el cronista que a finales del año 1700, nada más que se recibió en Madrid la noticia de la próxima venida a España del Duque de Anjou, "concurrió gran multitud de gente a la casa del Embiado de Francia para veer el retrato de el Duque de Anjou, ya Felipe V de España. Y el día siguiente lunes llevó otro retrato el Corregidor de Madrid al peso de la Villa, adonde también concurría para verlo mucha gente." El mismo cronista, tras narrar la salida de Madrid de la reina Mariana de Neoburgo, viuda de Carlos II, el 2 de febrero de 1701, con destino a Toledo, describía la accidentada entrada del Rey Felipe V en Madrid que costó más de sesenta muertos

dichas calles que no se podía rehender por ellas; quitáronle después las galeras a pedimento de la parte, y se le conmutaron en 10 años de destierro," F. HENRÍQUEZ DE JORQUERA, *Anales de Granada*, Granada, 1934, p. 576.

³¹.- En una de las *Cartas de algunos Padres de la Compañía de Jesús* (Valladolid, 17 nov. 1635), se narra el entredicho de Granada de septiembre y octubre de 1635 (*Memorial histórico español*, t. 13, p. 322-324. Véase también HENRÍQUEZ DE JORQUERA, op. cit., p. 755, 756.

³².- En los *Avisos* de PELLICER: "Ayer (28 de diciembre de 1643), Don Pablo de Espinosa, por diferencias sobre un banco en la comedia, mató a un caballero llamado Don Diego de Abarca, y el matador quedó tan malherido que está desahuciado."

³³.- La literatura de la época es muy abundante. A título de ejemplo, C. PATIN, *Introduction à la science des médailles*, París, 1665; C. F. MÉNESTRIER, *Des décorations funèbres où il est amplement traité des tentures, des lumières, des mausolées, catafalques, inscriptions et autres ornements funèbres*, París, 1683.

³⁴.- Fondo Universitario, Papeles Varios, 32: *Sucesos destos tiempos estraños y domésticos*, f. 53v.

por negligencias de una organización amedrentada.³⁵ Un mes más tarde, el cronista daba cuenta de la guerra de retratos y carteles insidiosos sucedida en las calles de Granada:

"Este mismo día (26 de mayo de 1701) sucedió en la ciudad de Granada una cosa singular y fue que, estilándose en aquella ciudad colgar toda la plaza y lo que ay desde la Iglesia Cathedral asta ella, de alto abaxo, suelen en estas colgadas poner cada año diversos geroglíficos y pinturas. Este año pusieron las que se siguen en la plaza: en la azera derecha, como se viene de la Yglesia, estava la Casa de Austria, con sus Emperadores, Reyes, Grandezas, Trofeos y Victorias, y en medio dibuxada una ymagen de el Santísimo Sacramento. Y este nema: *Christo con este sacramento hizo suave el ygo de su ley. Y Filipo 5º con su entrada hará más suave el yugo de su dominio...* En las otras tres azeras de la plaza estavan effigies de Borbones, todas llenas de ellos, con algunos sucesos, buenos y malos. Entre estos avía una pintura de Carlos Segundo con este dístico a los pies: *Ni este fue Rey, ni lo supo ser*. Avía otra de Filipo Quinto con esta letra: *Este no es Rey ni lo puede ser. Españoles si queréis blasones, echad de España a esos Borbones*." (36)

El último de los Austrias se compara con el primero de los Borbones y el Santísimo Sacramento se "funcionariza" como "oficial extraordinario" en el viejo Cuerpo Místico, identificado con el Cuerpo Político, cuya cabeza se responsabiliza de una concesión graciosa de

³⁵.- El accidente se produjo por el temor de las autoridades locales a que la llegada del Rey y de su séquito posibilitase la acción subversiva de los contrabandistas ante la afluencia de gente. En consecuencia, ordenaron cerrar las puertas de Recoletos, Santa Bárbara y Alcalá, echando tras esta última una pesada cadena. Fue tal la presión de la multitud que las autoridades ordenaron abrir la puerta y "la gente era tanta, y no podían salir a gusto por el impedimento de la cadena; tropezaron en ella los primeros y cargó sobre ellos la multitud, fueron cayendo unos sobre otros, pisábanse hombres, mugeres y niños como si fuesen alfombras; sobre éstos caían otros y otros sobre aquellos, y como entre tanta confusión no podían salirse, ni entre tanto ruido oírse los clamores, quedaron aogados más de sesenta personas" (ibid. f. 61).

³⁶.- Ibid. f. 68v-69. He utilizado este mismo ejemplo en el artículo "La violence dans la rue en Espagne au XVIIIe siècle," en *La rue, lieu de sociabilité. Actes du 4^{ème} Colloque International sur la sociabilité, Rouen, 16-19 novembre 1994* (en prensa).

mercedes absolutamente irregular y comprensible: la suavidad del yugo, la liberación, es obra de la representación de la divinidad y de su imagen asimilable que es la realeza. Sin embargo, pudieron instalarse la espontaneidad y los intereses de una falta de respeto. El resultado fue la detención de "cinco eclesiásticos y cuatro seculares", siendo estos últimos "cavalleritos jóvenes." Sucesos como éste se produjeron también en Córdoba, en Madrid y en Salamanca. Pero más que los textos de carácter subversivo añadidos a la comparación de retratos y glorias de Austrias y Borbones, que había sido urdida por el corregidor de Granada y las autoridades eclesiásticas con motivo de la festividad del Corpus Christi, importa destacar también que la proyección de los valores de la Monarquía utiliza recursos textuales que acaban por transcribirse en imágenes, recabando de la tradición bíblica y de la antigüedad clásica fuentes de inspiración que se concretan en emblemas³⁷ y en empresas cuya vigencia es muy significativa en la Monarquía Hispánica.

En la *Oraçión de Miçer Ganoço Manety*, que es un opúsculo de mediados del siglo XV en el que se reflexiona sobre la dignidad del ejercicio de las armas y sobre las calidades que ha de reunir el buen capitán, se define el ejercicio de la política como una actividad superior al trabajo militar. El texto al que hago referencia dice así:

"Empero que entre muchas loables consideraciones las quales lo fazen dignísimo, es una principal por la qual es más digno que ningunt otro exerçicio humano, exçepcto el govierno de la república, el qual por esta única causa sea más principal: por quanto la disciplina política e çivil da horden e manda a la arte militar." (38)

Sin embargo, entre la disciplina política y la disciplina militar existe un nexo que es la lealtad. Tras distinguir que la lealtad a los capitanes se fundamenta en la maestría que éstos tienen en el arte militar, la lealtad al rey se deduce de la reverencia y obediencia que se le deben por ser quien es, por la virtud que es intrínseca a su persona y (añado yo) a lo que representa. Se define de este modo la principal obligación y deber de los gobernados: ser reverentes, obedientes y leales con el Rey. Pero la virtud, que es lo que conforma la intimidad

³⁷.- Sobre los significados, véase J. H. ELLIOTT, *Lengua e Imperio en la España de Felipe IV*, Salamanca, 1994.

³⁸.- J. N. H. LAWRENCE, *Un episodio del protohumanismo español. Tres opúsculos de Nuño de Guzmán y Giannozzo Manetti*, Salamanca, 1989, p. 201.

real, ha de definirse. No se trata de una virtud en abstracto, sino de un conjunto de valores que se interaccionan y que se desarrollan de desigual manera. La virtud del Rey es un complejo que, en palabras de Tomás Campanella, en su *Monarquía de España*(39) se concreta en la bondad de las leyes que se promulgan oportunamente, en la sabiduría de los Consejos, en la justicia de los oficiales, en la obediencia de los nobles, en la abundancia y disciplina de los soldados y capitanes, en la seguridad del tesoro, en la unión de los reinos propios, en la desunión de los extranjeros, en el amor de los pueblos entre sí y para con el rey, y en los buenos predicadores en favor del poder. La virtud que se requiere es un proyecto que sintetiza una serie de valores que han de ser percibidos por los súbditos para producir la empatía; pero, también, la virtud del Rey señala a otros perfiles, que probablemente resumiese como ningún otro Nicolás Maquiavelo.(40) El proyecto que es definir la virtud del rey requiere de todo este conjunto de valores y el objetivo que se persigue es la dominación de los súbditos; para lograrlo, es preciso acompañarlo de otro proceso que es el de la mitificación de la figura real. Así, las representaciones pictóricas de la Majestad Imperial utilizan recursos simbólicos que proceden de las tradiciones bíblicas, grecolatinas y medievales, haciendo de la virtud una mezcla perfecta en la que intervienen la Serenidad, la Grandiosidad, el Hieratismo y el distanciamiento de los otros. Se utilizan siempre dos pilares, los mismos que había usado Miçer Ganoço Manety para justificar la preeminencia del ejercicio de la política sobre el ejercicio de las armas: uno, consistió en apurar la tradición caballeresca que reconoce en el rey un héroe iluminado por los éxitos militares. El otro, es la gloria que se extrae de la tradición clásica imperial. De este modo se logra no sólo la asimilación intelectual de la imagen del rey, sino que se la proyecta al común para que la percepción social capte también su

³⁹.- En *La Política*, ed. M. GONZÁLEZ GARCÍA, Madrid, 1991, p. 74, 75, 78.

⁴⁰.- A finales de octubre de 1522, Maquiavelo escribía al nuevo embajador en España, Rafael Girólami, aconsejándole en su trabajo diplomático. En esta carta, que se encuentra en el *Epistolario* que para 1512-1527 ha recopilado STELLA MASTRANGELO (México, 1990, pp. 254-258), Maquiavelo proponía la elaboración de un informe en el que se diese cuenta de los valores (y contravalores) observables en el Emperador Carlos V: "si se gobierna, o se deja gobernar, si es avaro o liberal, si ama la guerra o la paz, si la guerra lo mueve u otra pasión suya, si los pueblos lo aman, si está más a gusto en España que en Flandes, qué hombres tiene alrededor que lo aconsejan, y a qué tienden, es decir, si están por hacerlo hacer nuevas empresas o por tratar de disfrutar esta presente fortuna, cuánta autoridad tienen con él y si los muda o los mantiene firmes, y si de los del Rey de Francia tiene alguno amigo, y si son corruptibles."

representatividad moral. En el caso del Emperador Carlos V existe un desarrollo de esta representatividad moral que lo aproxima a la esperanza mesiánica: el Rey, en la década de 1520, se representa con la catadura moral del Buen Pastor, Buen Caballero y Buen Cristiano. Porque el Emperador, en palabras de Alfonso de Valdés y de Pedro Mártir de Anglería en 1520, ha jurado "en antiguo" profesar la Santa Fe enseñada a los católicos, ser Fiel Tutor y Defensor de la Iglesia y de sus ministros, gobernar sus estados con eficacia, respetando la tradición transmitida por sus predecesores, administrar la justicia en defensa de los débiles y someterse al Papa. Pero no sólo se percibe el juramento hecho en la ceremonia de la Coronación Imperial; la percepción social también asimila el éxito alcanzado en la guerra de las Comunidades como una generosa restitución del viejo orden feudal, es decir, del orden tradicional. Y también el éxito de la guerra contra Francisco I de Francia, que se entiende como la proyección también generosa de la hegemonía que perdona, como se perdona también al Papa tras el episodio del Saco de Roma.

La percepción es así penetrada por la propaganda regia. Se trata de implantar en la consideración social una imagen inexpugnable (inviolable) del Rey, que se representa en la multiplicidad de valores que definen a la ciudad perfecta y a sus gobernantes:⁽⁴¹⁾ depositario de la fe, en paz con sus súbditos, procurador de su abundancia, autor del bien común, vigilante de su seguridad ante los enemigos, respetuoso con la propiedad ajena y rodeado de sabios que le puedan aconsejar.

Ángel Rodríguez Sánchez
Universitat de Salamanca

Resumen: *Se plantea la importancia de las fuentes iconográficas para la historia social y se ofrecen algunos ejemplos de obras artísticas menores que responden a una intención política o propagandística, sacados de la historia española de los siglos XVI-XVIII, con especial referencia al retrato de reyes.*

⁴¹ R. SÁNCHEZ DE ARÉVALO, *Suma de la política*, ed. J. BENEYTO, Madrid, 1944, p. 85 ss.

Summary: *The present article proposes the importance that the iconographical sources have for the social history and it offers some examples of artistic minor works, especially king's portraits, extracted from the histories of Spain written during the Sixteenth and Seventeenth centuries, which were produced with a political propaganda aim.*