

La presencia de los mitos clásicos en la imagen de la Monarquía española en los siglos XVI y XVII.

Su presencia en palacios, la Galera Real de Lepanto y el arte efímero



Autora: Cristina Garcia Campins

Tutor: Xavier Gil Pujol

2022-2023

Trabajo Final de Grado

Grado de Historia

Facultad de Geografía e Historia

ÍNDICE

| | |
|--|----|
| Introducción | 3 |
| 1. Mecenazgo y coleccionismo | 5 |
| 2. El Palacio de don Álvaro de Bazán..... | 9 |
| 2.1. Familia de Bazán..... | 9 |
| 2.2. Afición a lo mitológico | 10 |
| 3. La Galera Real de Lepanto..... | 11 |
| 3.1. Inicio de la construcción | 12 |
| 3.2. Los artífices: Giovanni Battista Castello y Juan de Mal-Lara..... | 12 |
| 3.3. Decoración | 13 |
| 4. El Palacio del Buen Retiro | 17 |
| 4.1. Monarca, nación y mitología..... | 17 |
| 4.2. El Salón de Reinos: Hércules..... | 19 |
| 4.3. El Casón del Palacio del Buen Retiro: el Toisón de Oro..... | 22 |
| 5. El arte efímero..... | 23 |
| 5.1. Arcos de triunfo europeos | 24 |
| 5.2. Arcos de triunfo en los territorios ultramarinos..... | 29 |
| 5.3. Túmulos Imperiales: Presencia en España..... | 31 |
| 5.4. Túmulos imperiales: Presencia en América..... | 34 |
| 6. Conclusiones | 36 |
| Bibliografía..... | 37 |
| Anexo | 39 |

Imagen de la portada véase en Anexo Figura 3.

Introducción

En este trabajo se abordará la temática del uso de la mitología en los discursos de poder de la monarquía española en el conjunto de sus territorios. El trabajo se centrará, sobre todo, en la época de la Contrarreforma. Específicamente, se analizará el reinado de Felipe II y el de Felipe IV con diversos ejemplos que se explicarán a continuación. Se ha elegido a la casa Austria por el papel tan importante que llegó a tener para recoger los tópicos propagandísticos iniciados por el emperador Carlos I, y que adaptó, modificó y mejoró para dotar a su casa real de un renovado uso de poder en el que sustentar la corona y su imagen pública.

Para lograr el objetivo del trabajo se analizará la presencia de los mitos clásicos en la cultura escrita, así como también en diferentes colecciones artísticas que fueron reunidas por príncipes, eclesiásticos, nobles y otros grupos sociales que se pudieran hacer con obras de las características y temática explicadas.

El motivo de la elección de este tema se basa en que el movimiento de la Contrarreforma evoca a nuestro imaginario a pensar que los artistas, mecenas y políticos no apostaron por la mitología pagana. Sin embargo, no se debe olvidar que el movimiento artístico del Renacimiento estaba en auge y que la casa de los Austrias se vinculó históricamente a la figura mitológica de Hércules y al personaje histórico de Julio Cesar. Este trabajo resaltaré la importancia que se le seguía dando al pasado clásico en un momento tan crítico a lo que religión, fe y dogma se refiere, debidamente pasado por el tamiz cristiano.

Del mismo modo, este trabajo nace de la combinación de bibliografía donde la historia y la historia del arte están íntimamente relacionados. La interdisciplinariedad ha sido un punto fundamental para lograr los objetivos de este trabajo. Por lo que, teniendo en cuenta las ciencias como la historia del arte o la historia de la literatura, véase por todos Fernando Rodríguez de la Flor, se tratarán las características más propias de nuestra especialidad respecto a las obras que se han elegido. Igualmente, se han debido acotar los resultados de la búsqueda a la bibliografía más rigurosamente de nuestra disciplina: la historia. Por lo que no se desconoce la bibliografía que han aportado los historiadores del arte en sus análisis más exhaustivos.

El estado de la cuestión se ha enfocado atendiendo a las corrientes más recientes de nuestra especialidad como son la historia cultural y la historia global. Por este motivo, la investigación se ha llevado a cabo teniendo como ejemplo a los máximos referentes y sus correspondientes aportaciones a este nuestro propósito. A consecuencia, hemos analizado los territorios de la monarquía española en el continente europeo, sino que también se ha tratado cómo se llevó a cabo la transmisión de estos conocimientos a los territorios del nuevo mundo.

La búsqueda bibliográfica se ha extendido también sobre el traspaso de conocimientos del mundo clásico por el mar al nuevo continente, analizando las modificaciones o adaptaciones de la mitología griega. Se ha considerado interesante no olvidar a las nuevas sociedades a las que se le iban a enseñar valores ya universales. Por este motivo, el tornaviaje ha formado una parte importante del trabajo.

No sólo se ha atendido a colecciones, sino que también se expondrán los lugares donde dichas obras fueron expuestas. En este trabajo se ha considerado importante el espacio de la elección de exposición de la obra, ya que puede ser muy significativo y podría dotar a la obra de mayor o menor importancia. Por este motivo, se ha escogido el palacio del Viso y el palacio del Buen Retiro. Así pues, se ha decidido abordar la utilización de los mitos clásicos analizando qué obras se expuso en el momento y, sobre todo, el porqué.

La naturaleza de este trabajo será un estado de la cuestión partiendo de la bibliografía que han tratado en profundidad la decoración de la Galera Real de Lepanto, el Palacio de don Álvaro de Bazán en el municipio del Viso en Ciudad Real, El Palacio del Buen Retiro, en Madrid. Sin olvidar, también, la vinculación de Hércules a ciudades como Cádiz y Barcelona. Además, se explicará la importancia que tuvo la ciudad de Sevilla en ese momento y la escenificación del poder mediante arcos triunfales o túmulos imperiales.

1. Mecenazgo y coleccionismo

Llegados a este punto la pregunta es clara. ¿Por qué Felipe II escogió literatura pagana para la decoración de la Real? Camarero nos explica el gran papel que tuvo la Corona Española como principal mecenazgo de esta tipología de arte. En el siglo XVI en España, a diferencia de Italia, los eclesiásticos no incentivaban al consumo de arte con temática no religiosa. En Toledo o Sevilla, centros religiosos de primer orden, no se conoce ningún encargo¹.

Los principales mecenas de la pintura mitológica del país fueron sin duda Carlos V y Felipe II. También hubo nobles como el Marqués de Santa Cruz, Fernando Enríquez de Ribera o humanistas como Juan de Mal Lara, del cual hablaremos más detalladamente por su gran papel a lo que la obra se refiere. A medida que iban construyendo los palacios encargados por Felipe II, el monarca estaba formando “una de las mejores colecciones de la Europa del siglo XVI”².

Entre los años 1548 y 1551 el príncipe Felipe hizo el llamado felicísimo viaje hasta Bruselas, del cual describió una detallada crónica el autor Juan Cristóbal Calvete de Estrella, que fue clave para su formación no sólo política y diplomática, sino en lo referente a sus gustos artísticos. Su padre Carlos V se encontraba enfermo tras acabar la guerra de Alemania, por lo que manda a su hijo que se presente ante él. De este modo, en Bruselas, se le hará una de las entradas más solemnes de todo el siglo XVI. Con anterioridad a la partida, Carlos V había ordenado que se adoptara en la corte española el protocolo de etiqueta de Borgoña. Estos cambios tendrán repercusiones en la imagen que Felipe II dará de sí mismo. Es verdad que en la corte española se utilizaban los mitos renacentistas en la decoración, pero los palacios italianos, alemanes y de los Países Bajos, con sus ricas decoraciones mitológicas, impactarán en el gusto artístico de Felipe. Milán, Génova y Bruselas, en especial estos dos últimos, serán inspiración decisiva en la futura decoración de los palacios filipinos. Así, el palacio de Fassolo, construido por Andrea Doria, de suntuosas decoraciones, le causó una profunda impresión. La cámara en la que fue alojado estaba adornada con una tapicería de Júpiter. Igualmente, le causaron impresión el salón de los gigantes y del naufragio, así como el

¹ CAMARERO, 2021: 43

² CHECA, Fernando, y Jonathan BROWN. *Felipe II, mecenas de las artes*. Madrid: Nerea, 1992.

salón de Júpiter. Antes de entrar en palacio se atravesaba un arco triunfal con dos puertas con las figuras de Neptuno y Júpiter que daban cuenta del poderío tanto en el mar como en la tierra. También aparecían imágenes del príncipe y la Virtud, combates de Lapitas contra Centauros, de Hércules y el Centauro, de Publio Escipión, de varias ninfas y de Hércules y el Cerbero³.

Este viaje de Felipe II, va a tener como característica principal el arte manierista europeo de los años cuarenta en su punto más esplendoroso. Checa y Brown se hacen eco de los calificativos con los que el autor Calvete describe el arco: maravilla, extrañeza, variedad.

Además de la estética del manierismo, los programas iconográficos explican el momento político europeo tras la derrota de la Liga de Smalkalda. Estas alusiones se van a ver tanto en Bruselas como en Génova, donde Felipe es aclamado por ser hijo del emperador victorioso. En San Ciro, los pedestales del arco están sostenidos por dos céfiros que enmarcan una escultura ecuestre de Felipe II entre Júpiter y Apolo y, al otro lado, está sentado Carlos V. A ambos lados, cuatro figuras femeninas señalan el imperio: Alemania con el río Elba, Hungría con el Danubio, África (victoria de Túnez) y, por último, el Índico que simboliza un nuevo mundo⁴.

La imagen de Felipe II, se configura no sólo con el ejemplo de su padre, sino lo que podríamos llamar la “mitología filipina” se va a componer de fábulas entorno la dinastía de los Austria.

En Milán, se levantó un arco donde estaban representados Carlos V, Maximiliano, Felipe el Hermoso, Fernando, Federico III, Alberto V, Maximiliano II y, finalmente, el príncipe Felipe II. Se añade, alusiones a Hércules, cuya fábula se relaciona con la imagen de Felipe como justiciero. Además, aparecen las figuras de David y Goliat, Josué, Judith y Holofernes, Nabucodonosor y Senacherip. Este arco se corona con la figura del emperador ante la cual aparece el príncipe en posición de acatamiento⁵.

También va a ser importante la visita en Mantua del Palazzo del Té, que regentaban los príncipes en la casa de Este y Gonzaga, que eran unos importantes mecenas y coleccionistas en la zona norte de Italia. Calvete, mencionado por Checa y Brown, alaba

³ CHECA y BROWN, 1992: 73.

⁴ CHECA y BROWN, 1992: 74.

⁵ CHECA y BROWN, 1992: 75.

tanto el edificio como sus puertas, decoración con tapices, alhajas, brocados, una rica mesa de plata. El Palazzo del Té era considerada “residencia del emperador”, de modo que estaban presentes alegorías de la protección de Carlos V a la familia y está presente la figura de Hércules y las columnas en medio de la plaza del castillo. En Trento finalizó el viaje por Italia. Aquí fue recibido por un arco adornado por jeroglíficos que aludían a las virtudes de Felipe II.

En su camino hacia Bruselas, Felipe recibe múltiples agasajos en las ciudades y villas que va atravesando. El tipo de obsequios recibidos también son señalados como parte del bagaje que se irá incorporando a la conformación del gusto y del coleccionismo. Así, tendrán importancia los armeros y relojeros de Augsburgo, que pudo experimentar en su visita al palacio y armería de Heidelberg. En este trayecto del viaje, y como era costumbre en Flandes, Felipe II debía jurar su cargo no solo en la capital, sino en villas y barrios principales. Carlos V cuidó muy bien las ceremonias y protocolo, estableciendo unas fórmulas ceremoniales para el juramento del príncipe. Flandes estaba gobernado por María de Hungría, hermana de Carlos V, que ejercía un importante mecenazgo que se reflejaba en el esplendor artístico y arquitectónico. Además, este mecenazgo se expandía al resto de prohombres de la ciudad y corte que rivalizaban en la protección y mecenazgo de diferentes artistas: Antonio Moro, Gian Massys, Gossaert, o Michell Coxcie. Bélgica es alabada por escritores y diplomáticos como Guicciardini que además atribuye la invención de la pintura al óleo y de las tapicerías. Así mismo, resalta la importancia de la imprenta de Plantino y de los pintores patrocinados por Felipe II⁶.

El arte flamenco se convertirá en el principal punto de interés en el coleccionismo. Este arte flamenco estaba italianizado, pero conservaba su originalidad y carácter particular. En Lovaina, se hicieron representaciones teatrales para recibir al príncipe que reflejaban aspecto de la cultura flamenca en los que se mezclan figuras religiosas, mitológicas y grotescas. Recordemos las obras del Bosco o de Brueghel y sus seguidores que tuvieron una gran repercusión en las cortes europeas y, por supuesto, en la de Felipe II: en los palacios de Madrid y en el monasterio de el Escorial fue instalado una de las grandes colecciones de pintura flamenca, donde el Bosco tiene un papel principal. En los palacios de Bruselas, Binche, Marie Mont Turnhout y en Malinas existía una importante galería de retratos de la familia. La mayoría de ellos fueron traídos a España por María

⁶ CHECA y BROWN, 1992: 76.

y después por Felipe. En esta colección figuran pintores como Tiziano, Cranach, Van Orlay, Antonio Moro, Francisco de Holanda, maestre Jacques. A la muerte de María de Hungría, la colección pasó íntegra a Felipe II. De este modo, su colección va tomando una cierta coherencia al abarcar los tres géneros de pintura: retratos, pintura religiosa y pintura mitológica. Tiziano y León Leoni, Moro y Coxcie y los flamencos del siglo XV se convirtieron en los favoritos de Felipe II.

Este mecenazgo y coleccionismo abarcaba también otros aspectos como la remodelación de iglesias, ampliación de palacios, esto en el caso de Carlos V, que quiso convertir Bruselas en una capital del arte y la cultura. En cambio, Felipe II, no quiso seguir la tendencia de su padre de remodelar palacios, castillos, iglesias. Las fiestas conmemorativas que se dieron en la corte de María de Hungría son de las más suntuosas del siglo XV, es uno de los momentos más importantes del *cinquecento* a nivel europeo⁷.

En este viaje Felipe conoció un medio artístico más desarrollado que el castellano, que estaría más en consonancia con el arte cortesano de su época.

Tras la muerte de María Tudor, Felipe II emprende un segundo viaje a Flandes que, sin ser tan brillante como el primero, que evidentemente tenía otro objetivo, este segundo viaje consolidará los gustos flamenquizantes de Felipe II. Queda constancia a través de una cantidad de cédulas los ánimos que desde la corona animan a los arquitectos, en especial a Gaspar de Vega, a la construcción o reforma de construcciones reales, como por ejemplo el palacete del Pardo. A final de los cincuenta, los palacios de María de Hungría estaban ya construidos y decorados, dejando así marcado el camino que Felipe II a su regreso a España iniciaría en el mecenazgo de las artes⁸.

⁷ CHECA y BROWN, 1992: 80

⁸ CHECA y BROWN, 1992: 87

2. El Palacio de don Álvaro de Bazán

El palacio de don Álvaro de Bazán está situado en el actual Viso del Marqués, en la provincia manchega de Ciudad Real. La historia de este edificio se remonta a la historia familiar de tres generaciones de varones, todos llamados Álvaro. Nosotros nos centraremos en el tercero, nacido en 1571 y fallecido en 1646, pero hemos considerado importante saber de qué herencia partía nuestro personaje, así que también pondremos en contexto la vida y origen del apellido de Bazán.

Esta obra es relevante, ya que ejemplifica el mecenazgo del siglo XVI. El marqués de Santa Cruz no sólo edificó en España un palacio moderno a la altura de otros palacios genoveses y o europeos, sino que también, a través de la iconología, alegorías e historias, estaba decidido a ensalzar el valor de su linaje, así como también de su persona⁹.

2.1. Familia de Bazán

Don Álvaro de Bazán, padre, fue general de la marina española durante el siglo XVI, por lo que fue partícipe de las campañas militares más importantes, siendo, al mismo tiempo, uno de los responsables de las estrategias navales más relevantes. Al ser defensor y al mismo tiempo atacante de muchas rutas, ciudades y costas, le permitió estar al corriente de las diferentes innovaciones científicas y técnicas que ingenieros y arquitectos realizaban¹⁰. En el año 1523 se le nombraría Capitán General de las Galeras de España, llegando a desempeñar un papel muy valioso en la historia militar marítima española. Ejemplo de este hecho es la conquista de Túnez. Además, a partir del año 1530, se ha sabido de la relación que tenía don Álvaro con el embajador español de Génova, Gómez Suárez Figueroa. Este contacto fue muy importante, ya que establecieron una gran relación en el ámbito histórico, así como el artístico¹¹.

En el año 1539, la familia de Bazán compró el señorío del Viso y también de Santa Cruz. En el 1554 Don Álvaro de Bazán padre, después de acompañar a Felipe II al casamiento con María Tudor, junto a su hijo, murió en el septiembre de 1555. Por la

⁹ TORRIJOS, López Rosa. "La alegoría de la encrucijada en el arte español del Siglo XVI." *Los caminos y el arte: VI Congreso Nacional de Historia del Arte, Santiago de Compostela, 16-20 de junio, 1986*. Universidad de Santiago de Compostela, 2007.

¹⁰ TORRIJOS, López Rosa. *Entre España y Génova: el Palacio de Don Álvaro de Bazán en el Viso*. Madrid: Ministerio de Defensa, 2009.

¹¹ TORRIJOS, 2009: 29

cual cosa, se generaría un inventario de sus inmuebles y la decoración, documento de gran interés para saber las funciones del palacio y conocer la presencia, en mayor o menor medida, de los mitos clásicos entre esas paredes.

En el año 1557 muere la mujer de Don Álvaro, Juana de Bazán. Gracias a su inventario se han podido saber datos importantes de las pertenencias del matrimonio, lo que nos da una rica información de carácter económico, social y cultural. Según Rosa López Torrijos, sorprende la colección de pinturas, especialmente por la presencia de temas profanos como la mitología, escasas en las colecciones españolas en el siglo XVI¹².

2.2. Afición a lo mitológico

En el siglo XVI, el marqués de Santa Cruz mandó edificar un palacio decorado por pintores y escultores, principalmente, genoveses. Sobre la iconología que decora todo el palacio resalta la ubicada en la escalera del palacio y la bóveda de un rellano. Aparecen las diosas Minerva y Venus con un guerrero situado entre ellas. Minerva está representada como una diosa guerrera armada. Además, como sabemos, también representa alegóricamente a la virtud para así mostrar fortaleza. Por otra parte, Venus se muestra semidesnuda ofreciéndole al guerrero una flecha y una manzana, que simbolizan el amor y el placer. En esta escena el guerrero mira y señala a Minerva eligiendo así la virtud, resolviendo, al mismo tiempo, el tema célebre del guerrero en una encrucijada¹³.

Lo que diferencia a este palacio de las influencias genovesas es la representación del personaje Hércules en la encrucijada. Este mito se plasmó en la bóveda de la escalera del Viso, en la que se quiere asemejar a don Álvaro, ya que fue un personaje muy importante en las hazañas bélicas bajo el reinado de Felipe II. El programa iconológico gira en torno a la exaltación de la virtud del marqués. Cabe destacar que el mito de Hércules¹⁴ tuvo un mayor impacto a partir del reinado de Carlos V. Por lo que este mito se ha vinculado a los Austrias y a España. Hércules aparece como el vencedor de los instintos, que son los centauros, de lo terrenal, con los cuatro elementos, y como Neptuno, ya que era capitán General de la Armada. En el caso de Neptuno se representa

¹² TORRIJOS, López Rosa. "La relación del primer marqués de Santa Cruz con las artes. Datos inéditos sobre obras y colecciones" *Actas de las IX Jornadas de Arte. El arte en las cortes de Carlos V y Felipe II*, 1999

¹³ TORRIJOS, 2007: 658.

¹⁴ TANNER, Marie. *The Last Descendant of Aeneas: the Hapsburgs and the Mythic Image of the Emperor*. New Haven. Yale University Press, 1993.

acompañado de la Fortuna, es decir, se vuelve a recalcar el héroe afortunado, gracias al cual, obtiene fama, renombre y trascendencia en el tiempo¹⁵.

3. La Galera Real de Lepanto

Esta parte del trabajo se centrará en explicar la presencia de los mitos clásicos en la decoración de la Galera Real de Lepanto. Cabe decir que se ha considerado importante explicar brevemente el contexto en el que se construyó esta nave, ya que sin el marco temporal resultaría un análisis incompleto.

En el siglo XVI, el control del mar mediterráneo estaba en disputa. El imperio otomano ya dominaba el Mediterráneo Oriental y su voluntad expansiva no iba a cesar: el Mediterráneo Occidental era un objetivo por el que lucharían. Además de los otomanos, también estaban los piratas berberiscos, los cuales asaltaban las naves de los imperios cristianos. Todo esto provocó que el tráfico marítimo se tornara mucho más inseguro para las empresas que comerciaban por esta vía. Esta situación no tardó en provocar un problema económico, ya que las pérdidas no eran menores. No se debe olvidar también el aspecto del daño psicológico: los diferentes estados no conseguían hacer retroceder a las fuerzas otomanas, lo que dotaba a estos un halo de poder inquebrantable¹⁶. Además, en contraposición a los musulmanes, los cristianos no conseguían unir fuerzas para hacerles frente. En el caso español, a esta problemática había que sumarle la situación de inestabilidad que reinaba en los Países Bajos a mediados de siglo XVI. Y es que, desde el 1556, Felipe II debió de hacer frente a los rebeldes, sumiendo al imperio a una guerra que duraría ochenta años.

Como consecuencia de esta situación, Felipe II tomó la iniciativa de formar una armada naval para poner fin a los ataques otomanos y hacerse con el control del mediterráneo. A partir del 1560 y, sobre todo, 1570, las atarazanas del imperio español, Barcelona y Sicilia, comenzaron a construir una gran flota. La decisión para construir la galera Real y su flota para combatir en Lepanto se atribuye al Consejo Real de 1561 que se celebró en Madrid.

¹⁵ TORRIJOS, 2007: 660

¹⁶CAMARERO, Emma. *La Galera Real de Lepanto: Arte, propaganda y poder en la España del SXVI*. Almuzara Universidad, 2021.

3.1. Inicio de la construcción

Con los recursos de la corona y la aprobación del Consejo para la construcción de cincuenta galeras se dispuso las Atarazanas de Barcelona para que los mejores obreros de Andalucía y Castilla empezaran a realizar la gran flota. Para que esta flota se llevara a cabo, hizo falta que el material fuera enviado desde Flandes, así como también, se acordó que los sentenciados a muerte computaran su pena para bogar en las galeras hasta que perecieran¹⁷.

En el 1566 el Imperio Otomano lo dirigió Selim II y, por otro lado, llegó al poder de la cristiandad el Papa San Pío V. Con este nuevo papa, lleno de fuerza, energía y convicción para acabar con la sed expansionista del imperio Otomano se fraguó la esperada unión cristiana. En el 1571 la liga paneuropea se hizo realidad. Venecia, España, Malta, diversos estados italianos y el pontificado formaron la Santa Liga: una alianza militar para combatir el islam en el mediterráneo y el Norte de África. El jefe supremo de esta comitiva recaería a hombros de Juan de Austria, hermanastro de Felipe II.

A Juan de Austria le acompañaron personalidades conocidas por su destreza en combate como Luis de Requesens, Álvaro de Bazán, Juan de Cardona y Gil de Andade¹⁸, entre otros jóvenes nobles. Todos ellos ayudarían a Juan de Austria en sus decisiones. Felipe II, además de seleccionar a estos nobles, se encargó de supervisar y encargar, a artistas eruditos, la decoración de la galera en la que viajaría su hermanastro. Este programa decorativo de la Real estaba pensado para no sólo adornar, sino también llegar a ser una fuente de conocimiento simbólico mitológico.

Pese a que la principal galera se empezó a construir en las atarazanas barcelonenses, la decoración se dejó en manos sevillanas. Cabe decir que, aunque se trasladó a Sevilla, las órdenes del programa ornamental llegaban desde la Corte. Felipe II era el que encargó esa obra, por lo que, la Corona Española, era el mecenas.

3.2. Los artífices: Giovanni Battista Castello y Juan de Mal-Lara

Giovanni Battista Castello, también conocido como *il Bergamasco*, fue el primer creador del programa decorativo de la *Real*. Este pintor y arquitecto, humanista italiano,

¹⁷ CAMARERO, 2021: 10

¹⁸ CAMARERO, 2021: 13

fue llamado desde la Corte de Felipe II para aconsejar sobre las representaciones históricas en las obras reales. Aparte de la galera Real, fue escogido para encargarse de la dirección de la decoración del Alcázar de Madrid y del palacio del Viso del Marqués de Santa Cruz¹⁹. Sería en el año 1569 que moriría, por lo que el encargo de la decoración se traspasó al humanista sevillano Juan de Mal-Lara.

Gracias al testimonio de Juan de Mal-Lara sabemos que heredó el propósito de finalizar el programa decorativo de la galera real con su escrito la *Decrición*. Este documento se conserva en la Biblioteca Colombina de Sevilla. Es este texto se narra la procedencia de la emblemática y la jeroglífica renacentista, explicando así los símbolos que se han escogido para la decoración²⁰.

Con la descripción de Mal-Lara se pudo recrear toda la ornamentación de arte efímero volcado en la Galera Real y no sólo eso, sino que, gracias a la utilización de fuentes, se ha podido estudiar en profundidad la complejidad de los personajes tratados, así como los también en los temas.

3.3. Decoración

Gracias a la elección de las historias, con sus consiguientes emblemas y divisas, la nave fue un verdadero espejo de las virtudes que un buen gobierno cristiano tenía.²¹ El interior de la popa tenía también retratos donde estaban representados Carlos V y Felipe II por lo que se puede decir que constituía un asunto dinástico.

En lo alto de las torres había dos grandes estatuas de Hércules y Betis. Hércules sabemos que es el héroe mitológico más próximo a la dinastía de los Austrias. Ese héroe portaba una piel de león de Nemea, la clava y las tres manzanas del jardín de las Hespérides²². Como era común en la época, Mal-Lara interpretaba que los Reyes y los Príncipes debían poseer esas virtudes²³.

Como apunta María Dolores Aguilar García, la ornamentación de la Galera Real, se basó en las fuentes clásicas y renacentistas como *La Odisea*, *La Eneida* y, recalca, *La*

¹⁹ CAMARERO, 2021: 56

²⁰ CARANDE, Rocío. «Donde las enzinas hablaban». *Símbolo e ideología en la Galera Real de Lepanto*. Acta artis: *Estudis d'Art Modern*, 1, 15-27., 2013.

²¹ ÉDOUARD, Sylvène. Argo, la galera real de Don Juan de Austria en Lepanto. *op. cit*, 2007, 7-8

²² ÉDOUARD, 2007: 8.

²³ Se puede ver la representación en el Anexo Figura 1.

Argonáutica. Esto lo atribuye a que se pueden establecer paralelismos entre “el pasado como espejo heroico de virtudes y el presente inmediato”²⁴.

Según Rocío Carande, Mal-Lara tenía la intención de destacar el peligroso enfrentamiento ante los turcos, por lo que se comparó con el viaje mítico de la expedición de Jasón. Esta narración ocupa en la Galera Real el exterior de la popa²⁵, donde a través de una serie de cuadros se representará la historia de Jasón y los Argonautas²⁶ para la búsqueda del Vellocino de oro²⁷. Concretamente, dibujó estas imágenes basándose en los relatos de las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas y de Valerio Flaco.

A partir del S. II d.C. este mito se interpretó como una metáfora de una cruzada espiritual. Por lo que el vellocino de oro correspondería a la ciudad de Jerusalén que debía ser reconquistada, derrotando así a los turcos. En el año 1429 el rey Felipe el Bueno fundó la Orden del Toisón de Oro, sintetizado para beneficio propio el mito pagano de Jasón, por lo que tornó a este personaje de emblema y representación de los Habsburgo de España.

Esta elección se debe a una de las preocupaciones más importantes de la época, como es la educación de los caballeros. Por lo que Mal-Lara insistió en la dimensión caballeresca del héroe griego, estableciendo similitudes entre la educación que recibió Jasón del centauro Quirón y la formación de Felipe II de niño y de Juan de Austria.

Por los episodios, que se retrataron para la decoración de la popa, de Jasón, Hefesto y Medea, se enfatiza la virtud que conecta con la búsqueda del bien por encima de aspectos más utilitarios. Este esfuerzo se debe a la herencia del humanismo cristiano que aboga por la ética política.

También, en la parte trasera de la popa aparecen representadas Palas Atenea y Hera (Minerva y Juno, en mitología romana)²⁸. Estas diosas estaban muy presentes en las alegorías renacentistas y, en el caso concreto de la iconología de Felipe II, Minerva

²⁴ AGUILAR, M. D. “El barco como objeto artístico y viaje alegórico: la Galera Real de Lepanto”, *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte*, no.2, 1989, pp. 93-114.

²⁵ Véase Anexo: Figura 2.

²⁶ En esta historia el nombre de la nave se llamó Argo y el conjunto de héroes que acompañaron a Jasón acogerían el nombre de Argonautas. En el mismo escudo de Felipe II se puede ver, en la parte inferior, representado el vellocino. En el Palacio de Pedralbes hay un relieve de piedra el escudo heráldico de Felipe II.

²⁷ ÉDOUARD, Sylvène. Argo, la galera real de Don Juan de Austria en Lepanto. *op. cit.*, 2007, 7-8.

²⁸ Ver en Anexo Figura 2.

representa al Rey luchador y a España²⁹. Las virtudes que se representan, y que debía tener el príncipe, eran cuatro: la Prudencia, la Templanza, la Fortaleza y la Justicia. Estas debían estar presentes para llevar a cabo su misión de salvador de la cristiandad, teniendo, así mismo, presente “la ciencia del arte de la guerra, el valor, la autoridad y la oportunidad”³⁰.

En la Galera, las figuras que presentan estas virtudes son femeninas, así la Templanza es representada con una vasija en cada mano que representan abstinencia y honestidad, simbolizando el gobierno justo y constante. La Prudencia con un espejo en la mano, que simboliza la vigilancia. La Fortaleza se representa sosteniendo una columna, símbolo de la firmeza, prestigio y gesta. La Justicia, representada con una espada y una balanza, símbolo de equidad y clemencia.

Tras los cuadros dedicados al mito de Jasón, se representa una estatua de Marte, el cual empuña la espada de Vulcano y sujeta el escudo de Palas. Gracias a las descripciones de Mal-Lara sabemos que se vincula alegóricamente a Don Juan, el cual vence a las injurias vertidas contra los súbditos de Felipe II. Volvemos entonces a la visión del mesías, cuyo destino es salvaguardar los valores cristianos y llevar la paz al mar Mediterráneo.

Por otra parte, Neptuno representaría al mismo rey Felipe II cómo el Príncipe del Mediterráneo. De este modo, Felipe está más que presente en el navío. La figura de Mercurio, el dios mensajero, representa el silencio de los príncipes en lo que hace referencia a los asuntos militares³¹.

Junto a las representaciones de las virtudes aparece también el relieve de Prometeo. Este se muestra con un águila devorándole el corazón. Esto simbolizaría el sentido dinástico que el águila mantendría vivo.

Del mismo modo, las instrucciones concretas de Felipe II a su hermanastro estarían representadas por un animal fantástico: el unicornio. Animal que simboliza la pureza, lo que contrastaría con la supuesta suciedad musulmana frente a la cristiandad.

²⁹ ÉDOUARD, 2007: 12

³⁰ ÉDOUARD, 2007: 16

³¹ ÉDOUARD, 2007: 17

Finalmente, la figura de Ulises tapándose las orejas para no oír los cantos de las sirenas simbolizarían a los consejeros aduladores que no buscarían el bien de los Príncipes, sino el propio mantenimiento en la proximidad del poder³².

En el interior de la popa, el diseño dedicado a la exaltación de la figura de Don Juan, y por ende la de Felipe, llegaba hasta el mínimo detalle. No había elemento que escapara a la decoración cuidada al extremo: sillas, muebles, marquetería... Además, las escenas de los cuadros representaban el combate entre el Bien y el Mal, una dualidad que se repite para presidir la expedición contra el Turco. Así mismo, también estaba representada la muerte, pero como un sacrificio necesario del héroe para la victoria³³.

Don Juan de Austria, se representaba como un joven justo, astuto, sabio, afortunado, prudente y, a la vez, heroico, última virtud necesaria en caso de su muerte. Él debía encarnar a la dinastía Habsburgo: Carlos V y Felipe II y así alcanzar también, por imitación, el carácter de naturaleza divina³⁴.

³² ÉDOUARD, 2007: 20

³³ ÉDOUARD, 2007: 21

³⁴ ÉDOUARD, 2007: 24. Donde habla de naturaleza divina.

4. El Palacio del Buen Retiro

El Palacio del Buen Retiro no es un palacio del siglo XVI, sino del XVII. En este trabajo se ha considerado incluir este palacio para poder observar si la tendencia de la incorporación de temas paganos fue exclusiva solo del Rey Felipe II o si con su sucesor, Felipe IV, continuó el uso de los mitos clásicos en el discurso del poder real³⁵.

Este palacio se construyó a partir del año 1630, mediante la orden que le dio el monarca Felipe II a Luis de Vega. Lo que quería era crear un cuarto real alrededor de la iglesia de San Jerónimo para poder retirarse en fechas señaladas como: cuaresma, penitencia o luto.

Será en el año 1629 que, como sugerencia del conde-duque de Olivares, Felipe IV ampliará el palacio. Por este motivo, en el 1630 iniciaron las obras bajo dirección de Olivares y, en el 1632, se decidió que el palacio fuer aun lugar de reposo y recreación para que el rey y su familia no tuvieran que salir de la corte. Pese a que la idea era erigir el modelo de alcázar de planta cuadrada con dos torres con capiteles, dejando el patio en el centro, por diferentes motivos, quedó un espacio desarticulado.

Aún y estos contratiempos, el palacio se utilizó como espacio para numerosos festejos, así como representaciones teatrales, corridas de toros o naumaquias. Los espacios que resaltan de este palacio son el Salón de Reinos, el salón de baile o el teatro.

Es necesario explicar que con la muerte de Isabel de Borbón y el príncipe Baltasar Carlos el palacio cayó en desuso. Fue en el año 1649, cuando Felipe IV se case con Mariana de Austria, que el palacio se remodeló y acomodó para seguir celebrando festejos.

La intervención que se ha considerado más significativa fue en la estancia del Casón, a mano de Luca Giordano. Este, entre los años 1694 y 1695, durante el reinado de Carlos II, representó la Alegoría del Toisón de Oro en la bóveda del salón de baile³⁶.

4.1. Monarca, nación y mitología.

Una idea interesante que debe ser mencionada recae en la relación de que las representaciones iconológicas dejan de ser una representación del linaje real para ser

³⁵ BROWN, Jonathan, J. H. ELLIOTT. *Un Palacio para el rey: el Buen Retiro y la corte de Felipe IV*. Madrid: Alianza. 1981.

³⁶ Véase en Anexo Figura 3

una representación de la historia nacional. Tomás Pérez Vejo, en su tesis doctoral, mantiene largas reflexiones acerca del desarrollo de la identidad nacional española durante la Edad Moderna.

Para ello, toma como ejemplo las pinturas de batallas expuestas en el Salón de Reinos del Buen Retiro para discernir si se atribuye la victoria al rey o a la nación española. Explica que esta ambigüedad se resuelve con la sociedad barroca española y que las acciones del monarca tienen, del mismo modo, valor movilizador con sus súbditos, con los hechos históricos vinculados a la colectividad³⁷.

En este Salón, principalmente, se encuentran representadas las batallas de los ejércitos españoles, los cuales salen victoriosos en su lucha contra las herejías. Igualmente, también se resaltaba la idea de la continuidad dinástica mediante retratos de Felipe IV y sus esposas, por lo que la importancia al derecho al trono era fundamental³⁸.

Será hasta el siglo XVII, con el reinado de Felipe IV, que la identificación entre monarca y nación no llegue a desarrollarse con total plenitud. Este proceso se plasmará en el Salón de Reinos del Buen Retiro, donde se realizará “el primer conjunto de pintura de historia” en España³⁹. Cabe destacar que Carlos V y Felipe II, como se ha explicado anteriormente, habían trabajado la iconología de tipo imperial. Un parte en un sentido dinástico y otro más personal, nada más allá.

El Salón de Reinos del Buen Retiro, se vieron mermados los temas alegóricos mientras los temas bélicos e históricos ocupaban, cada vez más, mayor espacio. El Conde-Duque Olivares, ahora sería el que llevaría el proyecto iconográfico historicista en la época de los Austrias⁴⁰.

En la época que reinó Felipe II, los humanistas buscaban ejemplos en la antigüedad clásica para explicar el presente. Este proceso, según Pérez, se transformará en un “nuevo sentimiento patriótico”. Esto explicará que se cambie la Antigüedad grecolatina por una búsqueda de antigüedad propia.

³⁷ PÉREZ VEJO, Tomás. Pintura de historia e identidad nacional en España. 1996. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid.

³⁸ BROWN & ELLIOTT, 1981: 161.

³⁹ PÉREZ, 1996: 221.

⁴⁰ PÉREZ, 1996: 224.

4.2. El Salón de Reinos: Hércules.

A lo largo de este trabajo ya se ha mencionado anteriormente a Hércules. En este apartado se le dedicará una especial atención, ya que no se puede comprender la presencia de la mitología clásica en los discursos de poder en la época moderna, sin mencionar al semidiós Hércules. Es muy importante comprender el significado simbólico de Hércules para poder hacernos una idea del problema artístico que se vivía en la época. Esto se debe a que Zurbarán era un pintor especialista en temática religiosa, por lo que en un primer momento puede sorprender que a este autor se le encargara este tipo de representaciones profanas⁴¹. Por este motivo se explicarán también las funciones simbólicas que se le atribuyen a este héroe.

Para este nuevo palacio se encargaron cuatro series de temática variada: una sobre batallas, las aventuras de Hércules y dos sobre la historia romana. Sólo una de ellas está excluida de la diferenciación que Pérez hace al género de pintura de historia: la serie de Hércules. En un primer momento, iba a ser de doce cuadros, siendo rigurosos con el mito, correspondientes a los doce trabajos que llevó a cabo, pero, finalmente, sólo se elaboraron diez. Esto se debe a que en el Salón de Reinos había únicamente diez ventanas y estos cuadros se iban a poner sobre estas.

Las obras de Zurbarán de Hércules, en un primer momento, se deberían considerar puramente mitológicas. Sin embargo, Pérez explica que Hércules se puede considerar también de igual forma una pintura histórica, dado que a lo largo del barroco se ha vinculado este personaje histórico directamente con la monarquía hispánica⁴².

Florián de Ocampo, en el año 1543, publicó la *Crónica General de España*. Este autor explicó como Hércules, después de hacerse con Cádiz, remontó el río Guadalquivir conquistando las tierras por las que pasaba. Este personaje creó un reino y dejó su pando a uno de sus hijos: Hispalo. Este, finalmente, sería el fundador de la casa real española.

El padre Mariana, en *Historia*, repitió esta narración casi al pie de la letra, lo que le otorgó una categoría de existencia real de un acontecimiento que formó parte de la historia, más allá de un mito. Pese a esto, muchos de los reinos europeos habían vinculado ya su ascendencia a Hércules. Igualmente, la herencia hispánica era la

⁴¹ BROWN & ELLIOTT, 1981: 170.

⁴² PÉREZ, 1996: 238

borgoñona y la de los Habsburgo. Esto significa que eran herederos por “partida triple”⁴³. Recordemos, además, que Barcelona, Segovia o el Urgell fueron ciudades fundadas por Hércules.

La mentalidad del siglo XVII a lo que Hércules se refiere se tenía como a una figura polivalente. Esto se ve claramente ejemplificado en las representaciones del Salón de Reinos. Como bien explican Brown y Elliott, durante el siglo XVI Hércules era un “símbolo popular de la Virtud y la Fortaleza”. Desde la Antigüedad estos símbolos que ya habían sido incorporados, en el transcurso del siglo XVI, se adaptará y apropiará como símbolo de príncipe. Cabe mencionar que se tomó como referencia al emperador Augusto⁴⁴. La asociación ente el héroe del mundo antiguo y el soberano fue algo que estuvo muy presente en la mentalidad de los príncipes en el siglo XVI. Esto se debe, principalmente, al papel que tuvo el príncipe de príncipes: Carlos V. Con el transcurso del tiempo, en los palacios principescos la representación de Hércules ya era un tópico dentro de su programa decorativo⁴⁵.

La serie de cuadros expuestos en el Salón de Reinos, junto a los cuadros de las batallas, Pérez apunta a que tenían una lectura directamente política. Esto se debe a que la serie tiene episodios que se relacionan con un carácter “hispanico” y España. Hércules aparecen separando los montes Calpe y Abyla⁴⁶, lo que se atribuye a la creación del Estrecho de Gibraltar, las columnas de Hércules junto al emblema de los Habsburgo y de “la nación española”⁴⁷ se representa con los Geriones siendo vencidos por Hércules⁴⁸. Es necesario puntuar que la captura de los rebaños del rey Gerión se sitúa en las costas del sur de España. Por todos estos sucesos de la historia antigua, así como también de la moderna, hizo de Hércules un símbolo ligado, indudablemente, a la casa Habsburgo, lo que otorga a esta historia la legitimidad dinástica en España.

Felipe IV siguió el legado de Carlos V, ya que se sentía naturalmente identificado con Hércules. El rey Felipe IV y Hércules también se identificaban con el sol, el cual era otro símbolo de la Virtud. Esto se debe a que los doce signos del zodiaco guardaban

⁴³ PÉREZ, 1996: 240

⁴⁴ BROWN & ELLIOTT, 1981: 162.

⁴⁵ BROWN & ELLIOTT, 1981: 162.

⁴⁶ Véase en Anexo Figura 4.

⁴⁷ PÉREZ, 1996: 240

⁴⁸ Véase en Anexo. Figura 5.

relación con los doce trabajos que debió cumplir. Mientras, Hércules, transitaba como el sol.

No sólo se le vinculaba con la Virtud, sino que también con el símbolo de la apoteosis. Después de que Hércules se cubriera con la túnica envenenada de Neso, para poner fin a su dolor, decidió inmolarsse en una pira funeraria⁴⁹. A medida que su cuerpo era consumido por las llamas, él ascendió al Parnaso, accediendo, al fin, a su lugar entre los dioses⁵⁰.

Esta escena mitológica fue evocada por Felipe II, en el año 1558, en las honras funerarias de su padre Carlos V para el cual levantó una capilla ardiente. Así representó el símbolo de la inmortalidad del emperador Carlos. Además, gracias al legado romano, en el momento que se prendía la pila, el emperador que había fallecido se convertía automáticamente en Dios y, al mismo tiempo, su hijo en legítimo sucesor. Por este motivo, la pila funeraria reafirmaba el derecho a la sucesión imperial, ya fuera una pila real o simbólica⁵¹.

Es necesario mencionar que los soberanos del siglo XVI también añadieron la idea de Hércules como vencedor de la discordia. Los conflictos religiosos, políticos y con sus propios súbditos hicieron de la discordia una amenaza más que presente. Hércules en la mayoría de representaciones aparece venciendo a un monstruo, por lo que la simbología que se le atribuye es muy clara. Cesare Ripa en su enciclopedia publicada en el 1603 *Iconologia*, aparece la Discordia identificada como un monstruo. Se trata de una mujer que adopta la figura de demonio infernal; vestida con llamativos colores, y con serpientes como cabellos⁵². Zurbarán, para representar la victoria ante la Discordia, utiliza las escenas de Hércules venciendo a Anteo, el toro de Creta, el jabalí de Erimanto o la hidra de Lerna. Elliott y Brown, también atribuyen a la escena de Hércules desviando el curso del río Alfeo como una alusión a la purificación del mundo de la Discordia⁵³. Estos significados expuestos aparecen en las diez representaciones de Zurbarán de Hércules en el Salón de Reinos. Esta escenificación del héroe tenía un tratamiento muy esquemático, por lo que se consideran emblemas.

⁴⁹ Véase en Anexo Figura 6.

⁵⁰ BROWN & ELLIOTT, 1981: 166.

⁵¹ BROWN & ELLIOTT, 1981: 166.

⁵² BROWN & ELLIOTT, 1981: 166

⁵³ Véase en Anexo Figura 7.

Es necesario también explicar que, aparte de representar al rey Felipe IV con sus virtudes y el prestigioso destino de la corona española, se muestra al monarca católico como un acérrimo defensor de la Fe. En estas representaciones de Hércules se dibuja al héroe venciendo a diferentes enemigos, igual que lo que haría Felipe IV, mostrándose venciendo al mal⁵⁴.

4.3. El Casón del Palacio del Buen Retiro: el Toisón de Oro.

Durante el reinado de Carlos II, el Salón de Embajadores fue el Casón del Palacio del Buen Retiro. El Salón de Reinos, que había sido decorado por lienzos de artistas como Velázquez, Maíno, Pereda y Zurbarán, entre otros, su iconografía ya estaba desfasada. Por este motivo se le encargó al pintor italiano Luca Giordano una nueva imagen simbólica que estuviera acorde con el gusto de la época y la grandeza que desprendía la monarquía⁵⁵.

Luca Giordano, aparte de ser el pintor de frescos más famosos de Europa, era una artista que conocía perfectamente la mitología, la alegoría y, también, la historia. En esta sala principal represento a *la Apoteosis de la Monarquía Española*, las *Hazañas de Hércules* y el origen de la *Orden del Toisón de Oro*^{56, 57}.

Según Albardonedo Freire, el proyecto decorativo es uno de los más interesantes, completos y complejos de la pintura española del siglo XVII. Por este motivo, este trabajo no podía pasar por alto la mención de este conjunto de obras. Además, se ideó como un ciclo mitológico, reuniendo así un conjunto de alegorías complejas en el techo y muros de dicho salón⁵⁸. Aún y así, todavía no se atribuye a ningún autor en específico del conjunto del programa iconográfico.

Estos símbolos, personajes históricos y o mitológicos estaban, una vez más, relacionados con la historia de la monarquía española. Estas representaciones pretendían

⁵⁴ JIMÉNEZ, Bravo Salvador. Mitología del estrecho de Gibraltar en la obra de Zurbarán: la serie de los trabajos de Hércules para el salón grande del Buen Retiro. *Almoraima: revista de estudios campogibaltareños*, 2017, 46: 57-69.

⁵⁵ MÍNGUEZ, Víctor. El Toisón de Oro: insignia heráldica y emblemática de la monarquía hispánica. *Zafra Molina, Rafael y Azanza López, José Javier (coords.), Emblemática trascendente: hermenéutica de la imagen, iconología del texto, Universidad de Navarra, Pamplona*, 2011, 11-37.

⁵⁶ ALBARDONEDO FREIRE, Antonio José. Una nueva copia de José del Castillo de los desaparecidos frescos de Luca Giordano en el Casón del Retiro, de Madrid. *Laboratorio de Arte*, 20, 229-251., 2007.

⁵⁷ Véase en Anexo: Figura 7.

⁵⁸ ALBARDONEDO FREIRE, 2007: 232.

mostrar la antigüedad, así como también la potencia militar y la preeminencia de entre todas las casas reales europeas⁵⁹.

5. El arte efímero

En este apartado se abordará concretamente la temática de la mitología clásica en el arte efímero hispanoamericano. Este aspecto se tratará brevemente dado que la bibliografía sobre esta cuestión sobrepasa el límite de un trabajo de fin de grado. Aún y así, se ha tratado y se ha buscado las influencias artísticas y literarias en el continente americano y, si hubiere, su retorno al continente europeo con las consiguientes incorporaciones y asimilaciones del nuevo mundo.

En Europa no se puede entender la difusión del Renacimiento sin la invención de la imprenta. Después de esta difusión, cohesión y crecimiento llegó el Barroco⁶⁰ y con ello también a los virreinos americanos. Desde el puerto de Sevilla los libros llegaron a las nuevas ciudades americanas, donde se difundieron entre la población mestiza. Por este motivo, tanto el lenguaje como la iconografía de los artistas que se había producido entre los intelectuales y eruditos europeos ayudaron también en “la conquista, culturización, evangelización y homogeneización de las sociedades virreinales americanas”⁶¹.

Es necesario apuntar que las sociedades americanas no solamente fueron receptoras de estos conocimientos. No fueron un elemento pasivo a estos nuevos conocimientos, sino que, con la llegada de los impresores y sus artilugios, incorporaron y elaboraron versiones y reediciones propias de los textos escritos e imágenes de Europa. La primera imprenta llegó al Nuevo Mundo en el año 1539 en Ciudad de México. Tanto en Europa como en América, la fiesta barroca estuvo muy presente en las ciudades. Pese a su carácter efímero, aún queda constancia de estas celebraciones, ha sido gracias a las relaciones festivas editadas⁶².

Detrás de estas celebraciones había unos comisarios que supervisaban la organización de los actos, así como también artistas que diseñaron un discurso estético e ideológico

⁵⁹ ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés. *Luca Giordano y el casón del Buen Retiro*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2008.

⁶⁰MÍNGUEZ, Víctor, et al. *Un planeta engalanado: la fiesta en los reinos hispánicos*. Vol. 1. Castellón de la Plana: Universidad Jaime I, 2019.

⁶¹ MÍNGUEZ, 2019: 138.

⁶² MÍNGUEZ, 2019: 139.

para cada ocasión. En las universidades del Nuevo Mundo y en los colegios religiosos se inventaron los programas simbólicos que llenaban de significado las diferentes arquitecturas efímeras y sus decoraciones. Hay un estudio muy interesante de Isabel Grañén que analiza los inventarios que llegaban desde España a Veracruz⁶³. En este estudio se puede ver como no sólo se enviaban libros de temática teológica, sino también libros humanísticos y o de literatura clásica. A través de los festivales, los súbditos criollos, mestizos e indios asimilaron los códigos simbólicos, creencias, cosmovisión y contemplaron la práctica del poder⁶⁴.

Por este motivo, durante el siglo XVI, se producirá en América el “encuentro, choque y mestizaje entre la cultura renacentista europea exportada por los españoles y las culturas indígenas prehispánicas”⁶⁵. Cabe mencionar que no se trata de un mestizaje entre igual a igual. El mestizaje entre los dos modelos ceremoniales lo implantaron los funcionarios y clérigos peninsulares sin hacer ningún tipo de modificación del modelo europeo, por lo que acabaron occidentalizando desde el poder la realidad americana. Sólo unos pocos elementos festivos prehispánicos se acabaron incorporando a las celebraciones.

5.1. Arcos de triunfo europeos

El período de esplendor para el arte efímero en los países católicos fueron los siglos XVII y XVIII. Aún y así, se tratará el siglo XVI y el XVII, marco temporal en el que se ha decidido estructurar este trabajo.

La propia temporalidad del arte efímero hacía que las obras de arte creaciones se hicieran con materiales baratos. Además, por la naturaleza de este tipo de manifestaciones, hacía que los artistas se atrevieran a experimentar con sus formas de expresión y probaran si sus propuestas tenían una sustancial aprobación. Al mismo tiempo, los creadores podían utilizar estas representaciones para poder promocionar su carrera⁶⁶.

Entre los proyectos de arte efímero como los templetos o los catafalcos resaltan los arcos de triunfo. Estos eran utilizados también con una finalidad o bien religiosa o

⁶³ GRAÑÉN, María Isabel. La transferencia de los grabados novohispanos del siglo XVI. *Historias* (31), 1994, 99-111.

⁶⁴ MÍNGUEZ, 2019: 140.

⁶⁵ MÍNGUEZ, 2019: 140.

⁶⁶ CUESTA, Hermoso Miguel. Apuntes sobre Luca Giordano y el arte efímero. *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, 2004, 19: 139-154.

política, ya que se podría contemplar una ostentación pública de las clases más adineradas, lo que acreditaría el poder del príncipe y su autoridad⁶⁷. La ciudad se transformaba entera para salir de la cotidianidad. Así se interpelaba directamente al ciudadano, haciéndole partícipe del espectáculo⁶⁸.

Cuando Felipe, en su mencionado felicísimo viaje, llegó a Bruselas⁶⁹, se le recibió con una galería adornada con tapices y motivos naturales. Además, constó un arco de triunfo que estaba decorado con motivos de la fe católica y mitológicos: la diosa Palas Ateneas, el Rey Salomón y los inmediatos antecesores de Felipe, la casa de Austria, cuyas hazañas se comparan con David y Goliat y los doce trabajos de Hércules⁷⁰.

Felipe II seguirá su viaje de presentación por el resto de los Países Bajos⁷¹. En Gante es recibido con una arquitectura de cinco arcos de madera imitando al mármol, donde están representadas las columnas de Hércules, una historia con Carlomagno y una estatua de la templanza, es decir, de nuevo el recuerdo de la Virtud y la grandeza de la estirpe⁷².

En Brujas se resaltó la historia de Abraham y su prole. En el arco de los españoles se aludía a España representada por una matrona que estaba junto a las figuras de Túbal, Hércules, Ariano y Trajano, Neptuno, Marte, Júpiter y Mercurio. En Bethune se alude también a la historia de Sansón, en Arras, de Gedeón y el Toisón de Oro. Así, el tema sucesorio se repite en todas estas entradas, donde se resalta la firmeza de los reinos de David y Salomón, elegidos de Dios, así como los del emperador Carlos y su hijo, el príncipe Felipe.

En este viaje, Felipe II, se acostumbró a una iconografía típica para representar a la casa de Austria y su poderío.

Mención a parte merece el recibimiento de Amberes, ya que no solo se trató de un arco triunfal sino de un camino triunfal. Además, en este caso la descripción del evento está muy documentado, incluso con imágenes. En el camino se construyó una arquitectura

⁶⁷ CUESTA, 2004: 140.

⁶⁸ SAMPER, Pérez. María de los Ángeles. "El rey y la ciudad. La entrada real de Carlos I en Barcelona", *Studia Historica. Historia Moderna*, 6 (1988), pp. 439-448.

⁶⁹ RUIZ, Teófilo F. *A King Travels Festive Traditions in Late Medieval and Early Modern Spain*. Core Textbook. Princeton: Princeton University Press, 2012.

⁷⁰ CHECA y BROWN, 1992: 81.

⁷¹ CHAMORRO, Esteban Alfredo. *Barcelona y el rey: las visitas reales de Fernando el Católico a Felipe V*. Primera edición. Barcelona: Ediciones La Tempestad, 2017.

⁷² Ver en Anexo. Figura 8.

efímera de dos mil doscientas pilastras unidas entre sí en las que se alternaban medallones con las efigies de Carlos V, Felipe II, María de Hungría, Leonor de Francia, sus escudos y armas y toda una serie de divisas entre las que destacaba NEC SPE NEC METU. Es decir, sin esperanza, sin miedo, lo que vendría a ser quien nada espera, nada teme. La comitiva entró por la puerta cesárea, que databa de 1545, y estaba coronada con la corona imperial y las columnas del “plus ultra”. Reflejaba el manierismo italianizante tan del gusto de la época. Los arcos triunfales que se sucedían a lo largo del camino suponían una lección heroica, moral y también de estilo artístico. Su iconografía homenajeaba a Felipe y recogía también la situación política del momento. Así, una avenida de columnas culminaba en el templo de la paz, en alusión a la Pax Carolina de 1548⁷³. En torno de los arcos aparecían los consabidos trabajos de Hércules y las figuras de Carlos y Felipe coronados de laurel a quien, en el caso de Felipe, Júpiter, Apolo, Mercurio, Palas, Marte, Saturno y Neptuno le ofrecen sus armas.

En el puente de Santa Catalina se levantaba un arco en el que Felipe II y Carlos V sostenían el mundo, emulando a Atlas, ambos con una espada en la mano. En la inscripción se hace referencia a que el peso del mundo recae en sus espaldas. En el resto de arcos, de nuevo, encontramos la exaltación de la dinastía y de las Virtudes que debía de adornar al nuevo rey.

La última etapa más difícil fue la estancia de Carlos V y Felipe II en Habsburgo, donde presentó a su heredero ante los príncipes electores alemanes. A esta ciudad acudió Tiziano, donde realizó las obras más importantes para la casa de Austria: la *Gloria*, y el retrato de *Felipe II con armadura*. La relación con Tiziano perduraría hasta la muerte de este.

Tras la muerte de María de Portugal, Felipe se casó con María Tudor. La entrada triunfal en Londres contó también con arcos triunfales. En la puerta de Londres, dos gigantes custodiaban la ciudad, las figuras de Enrique VIII y Eduardo VI se representan aludiendo a la reforma de la iglesia; el tercer arco se refiere a la unión de las coronas españolas e inglesa en el cuarto arco Orfeo y las Musas refieren la sabiduría de Felipe II y, finalmente, el último arco se adorna con árbol genealógico que se refiere a la descendencia.

⁷³ CHECA y BROWN, 1992: 84.

En estas representaciones concurren dos tradiciones como la del cortejo real y su manifestación de poder y la procesión cívica medieval. En la primera se le ha de sumar la magnificencia de la monarquía a la que se le incorporan los súbditos de mayor estatus, los cuales reconocen la autoridad real y, al mismo tiempo, garantizaban su posición. En la segunda tradición, la comunidad urbana se muestra como “cuerpo social coherente y jerarquizado”⁷⁴. Será durante el siglo XVI que el cortejo real se impondrá a la procesión cívica medieval. Por este motivo, la entrada “se enriquecerá con el aparato simbólico de la ceremonia romana del triunfo, erigiéndose en expresión del imparable avance de la concepción absoluta del poder”⁷⁵. Sobre estas representaciones, justas poéticas, música y torneos, de cultura simbólica, tan sólo hay una parte que ha generado documentación.

En estas ciudades, sobre todo, tenían un carácter religioso irrevocable, pero cabe mencionar que también se empezó a vincular los fundadores míticos de las ciudades con los patronos cristianos. Ejemplo de ello es la entrada que se le ofreció a la reina Isabel de Valois en Toledo: se representó a Hércules, Caco y Gerión. Al mismo tiempo, también se mostró la historia de Santa Leocadia, San Ildefonso o San Eugenio.

Mención aparte merece la ciudad de Sevilla. Esta ciudad ya había recibido anteriormente al rey Alfonso XI en 1327. Lo hizo bajo palio lo que le confería un valor sacral, resaltando así su prestigio y autoridad ante los prohombres sevillanos. La segunda recepción tuvo lugar con motivo de la visita de Fernando el Católico y su nueva esposa Germana de Foix. Fernando se presenta como un triunfador que emula a los emperadores del mundo antiguo.

En 1526, con motivo de los esponsales de Carlos V con Isabel de Portugal, se prepara un programa con un contenido más complejo en el que se sintetizan lo pagano y lo cristiano con representaciones de las virtudes de ambos temas. En el último arco, el *Divus Carolus* y la *Diva Elisabeta* son guiados por la Fama y coronados por la Gloria. El *imperium* carolino se representaba con gente de todos los países. La diosa Fortuna marcaba el inicio de una nueva edad de oro. Además, Sevilla aprovecha la ocasión para ofrecerse como cabeza de sus reinos. Siguiendo una tradición ya vieja, el

⁷⁴ MAINAR, Criado Jesús. Arte efímero, historia local y política. La entrada triunfal de Felipe II en Tarazona (Zaragoza) de 1592. *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, 2004, 19: 15-38.

⁷⁵ MAINAR, 2004: 16.

engalanamiento con tapices y colgaduras tapaban la ciudad real en la que se invisibilizaban los aspectos islámicos y medievales⁷⁶.

El siguiente recibimiento va a tener lugar en el año 1570, con la recepción de Felipe II, Juan de Mal-Lara fue el que ideó parte de esta recepción. Representó a Hércules en un arco y a San Leandro y San Isidoro en otro, junto a personajes relevantes de la historia local. En esta entrada, el artífice humanista, junto al maestro mayor Benvenuto Tortelo, trazaron un programa que también ensalzaba Sevilla como ciudad eterna.

En esta ocasión la profusión de arcos se sustituyó por tres elementos principales. El primero consistía en un arco de triunfo extramuros que debía de servir como escenario para un discurso histórico-mítico. El segundo elemento fue una puerta monumental con toda la iconografía y heráldica local. El último elemento sería la ciudad de Sevilla como espectáculo.

Para mostrar al rey la armada anclada en el puerto fluvial se cambió la entrada tradicional de la Macarena por la puerta de Goles, a partir de entonces llamada Puerta Real. En la elección del recorrido se priorizó ofrecer un espectáculo de riqueza con adornos de ricos brocados, oro, plata y seda. De nuevo, se volvía a ocultar la Sevilla real, ya que a pesar de que oro y plata seguían fluyendo hacia la península, se daba ya un empobrecimiento paradójico de la población.

Para justificar la entrada por la puerta de Goles, Mal-Lara inventa una etimología en la que hace derivar Goles de Hercoles, es decir, Hércules. Además, incluye junto a la estatua de Hércules: "Yo (i.e. Hércules) fundé esta ciudad. Julio César puso los muros en tu servicio. Carlos (el Emperador) la adornó. Y tú le darás cosas mejores"⁷⁷.

Así, junto a la puerta Real se dispuso el primer arco formado por dos colosales estatuas de "antepasados" de Sevilla: el dios Betis, que Mal-Lara conecta con el sexto rey de los íberos; y al otro lado, Hércules, que, según relata está así dispuesta en el capitolio romano. De este modo queda patente la antigüedad de Sevilla y la vinculación con Roma. Entre ambos colosos, Hércules y Betis, el monte Parnaso representa a Sevilla, donde se armoniza historia y mito. Aparecen Apolo y Dionisos que en su antítesis representan las contradicciones humanas resueltas y encarnadas por la majestad que

⁷⁶ LLEÓ, 1979: 173.

⁷⁷ LLEÓ, 1979: 175.

aparece simbolizada con el propio signo del zodiaco, Géminis, del monarca⁷⁸. También en la puerta se disponen los símbolos de la heráldica de la ciudad y repartidas diferentes imágenes religiosas. Esto parece entrar en contradicción con el arco anterior de carácter mitológico y astral, pero lo que prevaleció fue la voluntad de sintetizar una imagen alegórica de Sevilla. Este intento de síntesis de lo pagano y lo cristiano responde al ideal humanista que Mal-Lara busca para su ciudad.

5.2. Arcos de triunfo en los territorios ultramarinos.

Este tipo de celebraciones barrocas en la Nueva España, alejadas de la presencia real, servían como un refuerzo a la “conciencia colectiva de la unidad política entre el rey y el territorio”⁷⁹. Esto se expresaba en las fiestas que se celebraban para las entradas de los virreyes en los territorios coloniales, ya que se puede observar como el Estado español construía y reproducía su hegemonía en los territorios distantes fuera de su control más efectivo⁸⁰.

En el caso de la cultura colonial andina se puede observar como las identidades, ritualidades y complejos simbólicas entran en disputa. Una serie de imágenes que aporta el autor Lanza se puede ver como las practicas rituales andinas y cristianas se superponen.

El virrey, que era recibido en todas las ciudades, traspasó cinco arcos triunfales, los de Tlaxcala, Puebla, Cholula, Huejotzingo y Ciudad de México. Estas era las ciudades más importantes de su inicial viaje, que pretendía mostrar el asentamiento y la confirmación de la conquista española a los Mexicas⁸¹.

El arco de triunfo en el que se conservan más detalles es el que se erigió en Puebla. La iconografía que se utilizó para ensalzar la figura del virrey fueron los personajes mitológicos de Atlante, por los triunfos militares personificados en el conde de Baños o al marqués de Mancera con Perseo, por su linaje y valentía. El conde Moctezuma y Tula se representaron con un Apolo, del cual destacaba las virtudes y las buenas acciones. Estas serán las tendencias que se observarán durante las fiestas barrocas compuestas por jeroglíficos, lienzos, imágenes y poemas... En Pueblo, Ciudad de México, Lima y

⁷⁸ LLEÓ, 1979: 175-176.

⁷⁹ LANZA, M. A. Arte efímero y puesta en escena en celebraciones religiosas y jurídico-políticas del Jujuy colonial: Una propuesta teórico-metodológica para su estudio. *Revista Cátedra de Artes*, 2013, 13.

⁸⁰ LANZA, 2013: 100.

⁸¹ MÍNGUEZ, 2019: 207.

Potosí, los arcos de triunfo reflejaban la utilización de la mitología clásica para expresar las virtudes del rey.

En la entrada virreinal de Ciudad de México por el marqués de Villena se utilizó también la mitología clásica. A este marqués se le compara con Mercurio, ya que si los Dioses del Olimpo habían enviado a Mercurio a la tierra, Felipe IV lo había enviado a él a la Nueva España.

Mínguez lo deja claro: “*Son constantes las apariciones de dioses o héroes mitológicos en las entradas mexicanas, como el caso de Hércules para el conde de Alba de Aliste, el conde de Moctezuma y Tula, o el marqués de Cruillas, Marte para el duque de Alburquerque, Júpiter para el conde de Baños, Perseo para el duque de Veragua, Prometeo para el marqués de Casafuerte, Eneas para el marqués de las Amarillas, o Ulises para el conde de Fuenclara y Antonio Maria de Bucareli*”⁸².

Sor Juana Inés de la Cruz y Carlos de Sigüenza y Góngora fueron los dos grandes literatos del barroco novohispano. Sor Juana redactó el emblemático *Neptuno Alegórico*, con el que se construyó el arco triunfal que recibió al conde Paredes en la Catedral Metropolitana. Como el conde Paredes tenía el título de marqués de la Laguna, hiperbolizó este título eligiendo al dios de las aguas: el dios Neptuno. Estos emblemas se realizaron a través de la pintura de los tableros del arco para representar simbólicamente la prudencia, el poder, la justicia y la sabiduría. Carlos de Sigüenza y Góngora redactó y elaboró un programa histórico y alegórico, el famoso *Teatro de virtudes políticas que constituyen a un príncipe*. La importancia recae a que Sigüenza y Góngora, criollo, retrata a una serie de dioses y emperadores precortesianos, en vez de los dioses grecolatinos. Esto se ha visto como una de las primeras muestras del criollismo y de la exaltación de la Nueva España con grandes particularidades. Por este motivo se representaron en la fachada norte a uno de los dioses más importantes para los mexicas como Huitzilopochtli y también a su genealogía. La valentía del virrey ahora se verá representada en personajes como la de Moctezuma Xocoyotzin por su resistencia a la invasión y por ser un gran guerrero⁸³.

⁸² MÍNGUEZ, 2019: 211.

⁸³ MÍNGUEZ, 2019: 212-213.

5.3. Túmulos Imperiales: Presencia en España.

La mitología, aparte de acompañar en vida a los monarcas, también lo hizo tras su muerte.

En primer lugar, cabe señalar que el renacimiento y su ideal humanista también cambió la idea misma de la muerte y su pensamiento simbólico. Así fue, ya que va a imponerse la idea del triunfo *sobre* la muerte. También entre la edad media y el renacimiento cambió el concepto de la salvación cristiana. El culto humanista de la Fama y la Gloria, como garantes de la inmortalidad, hace referencia al valor de las obras para la salvación eterna. Esto está presente en la iconografía funeraria⁸⁴.

Las fuentes para estudiarlo son muy pocas y además se han conservado muy pocos retablos por las reformas que se han ido haciendo en catedrales e iglesias. A pesar de esto, hay manuscritos de relaciones de funerales referentes a la familia real, en concreto la emperatriz Isabel, muerta en 1539, de María de Portugal, muerta en 1559, de la Reina doña Juana, muerta en 1555, del príncipe Carlos, muerto en 1558, de la Reina Isabel de la Paz, muerta en 1568 y del emperador Carlos, muerto en 1558. Poco a poco los ritos funerarios fueron transformándose en soportes de discursos simbólicos y alegóricos⁸⁵.

En el enterramiento del arzobispo de Sevilla, don Diego Hurtado de Mendoza, en la capilla de la Virgen de la Antigua catedral sevillana, se pudieron detectar claramente el concepto del triunfo sobre la muerte: un arco triunfal enmarca la hornacina donde reposan los restos de don Diego vestido de pontifical. Contrasta con la sepultura de su tío, el Cardenal Mendoza, cuya estructura está sostenida por dos leones en postura protectora. En el cuerpo del sepulcro aparecen efigies de los evangelistas y unos ángeles que sostienen las armas del cardenal. Finalmente, a sus pies se encuentra una cierva. Estos tres elementos sería el equipamiento típico de las tumbas medievales de renombre, donde el difunto necesita protección para alcanzar la vida eterna. En el sepulcro del cardenal Hurtado de Mendoza la actitud es diferente, dos figuras alegóricas que son dos virtudes están enmarcadas entre las armas del cardenal y la inscripción votiva que es un elogio apasionado. Todo esto configura su retrato espiritual.

Aunque no se incluyen referencias mitológicas, la comparación de estos dos sepulcros que pertenecen a una misma familia ayuda a comprender el cambio iconográfico que se

⁸⁴ LLEÓ, 1979: 92.

⁸⁵ LLEÓ, 1979: 95.

irá dando a partir del siglo XVI. En este sentido, los sepulcros de los Ribera representan una síntesis entre el humanismo cristiano y la filosofía poética de la antigüedad⁸⁶.

Las exequias del Emperador Carlos en el año 1558 realizadas en Sevilla tuvieron un carácter fastuoso. En el primer del túmulo se dispusieron en torno a la figura del Emperador orante las efigies de los reinos del Emperador: España, Italia, Indias y Alemania. Cada una de estas figuras llevaba colgada sendas filacterias con los lamentos por la muerte. España lamentaba la pérdida de Saturno y sus siglos dorados. América lamentaba no haberlo podido conocer. En el segundo cuerpo del túmulo reposaba la efigie del emperador rodeada de cuatro imágenes de césares famosos: Constantino, Justiniano, Mauricio y Heraclio. Además de las tierras imperiales, anacrónicamente tenían añadido el Toisón de Oro en el cuello⁸⁷.

En el tercer cuerpo del túmulo, el llamado de los obeliscos, se distribuyeron ocho efigies de virtudes. La fortaleza que abraza una columna, la Justicia, con balanza y espada, la Templanza con jarro y baso, la Prudencia con cetro, serpiente y calavera, la Caridad con un niño en brazos. La esperanza vestida de verde, la Fe vestida de blanco con un cáliz en la mano y finalmente la Paz con un ramo de olivo. Rematando el túmulo, sobre un capitel, un águila imperial de doce pies de altura. La calle estaba adornada con lienzos que memoraban las victorias del emperador y su emblema con las columnas de Hércules⁸⁸.

La muerte de Felipe II en 1598 marcó el principio del fin de este tipo de manifestaciones públicas, ya que la crisis económica y social se iba a hacer cada vez más patente. Las exequias del rey fueron las más suntuosas que jamás realizó la ciudad de Sevilla. En el libro de Vicente Lleó Cañal se recoge la descripción de que hacia 1617 escribió el licenciado Jerónimo Collado, que permaneció manuscrita hasta que fue publicada por la sociedad de bibliófilos andaluces, en 1869.

El primer cuerpo del túmulo constaba de una bóveda con los escudos de armas de los reinos de España y ocho emblemas que representaban la historia de la gobernanza del rey. En primer lugar, la Fe Pública, representada con dos manos trabadas con un manojó de espigas y flores; la Perpetuidad del Imperio, representada por un águila imperial en el interior de un círculo formado por una serpiente; Protector del Orbe, representada por

⁸⁶ LLEÓ, 1979: 130.

⁸⁷ LLEÓ, 1979: 135.

⁸⁸ LLEÓ, 1979: 136.

un águila real que cubría con las alas el orbe terrestre; la Seguridad Pública, representada por un ave sobre su nido en un mar tranquilo; la Equidad Soberana, en la que un águila y una paloma comparten un timón; Victoria sobre los Turcos representada con una cruz sobre una media luna, la Pública Felicidad con dos cornucopias llenas de flores y en medio una cruz con espigas de oro. Finalmente, el último emblema: Igual Ley para Todos, representado por un órgano⁸⁹.

En este mismo cuerpo se colocaron ocho altares con representaciones alegóricas de los reinos. Inglaterra con la orden de la jarretera, Francia con las flores de lis, Italia con la loba capitolina, Flandes rodeada de cornucopias, Nápoles flanqueada por sirenas, Austria con todas sus armas, Sicilia con las cornucopias de sus tierras y, finalmente, América con una mujer sentada sobre un caimán con arcos y flechas. Como curiosidad, a los pies de esta se añadió un canguro. En correspondencia con los altares de figuras alegóricas se dispusieron otros ocho dedicados a los santos devotos de la ciudad⁹⁰.

En el segundo cuerpo, cuatro obeliscos situados en las cuatro esquinas representaban las cuatro esposas. Sobre las dieciséis columnas del primer cuerpo, dieciséis pedestales aludían a las virtudes del soberano: Vigilancia, Sagacidad, Secreta consultación, Clemencia, Oración, Religión, Sabiduría, Liberalidad, Severidad, Victoria y Paz. Las virtudes restantes colocadas en el cuarto y último frente eran la Ejecución, la Moderación, la Verdad y la Constancia⁹¹.

En la bóveda del segundo cuerpo se pintaron las insignias de las cuatro órdenes de caballería, cuyo maestro era el rey. En el centro se dispuso un águila real con el Toisón de Oro al cuello ascendiendo al cielo. En el interior del templete se situó una urna con los despojos de la realeza: Corona, cetro, espada y yelmo⁹².

En el tercer cuerpo se colocaron ocho pedestales con ocho nuevas figuras alegóricas: la Iglesia, la Fe, la Esperanza, la Prudencia, la Templanza, la Justicia, la Fortaleza y, finalmente, la Caridad. Coronaba el túmulo un capitel rematado con una bola sobre la que se posaba el ave fénix en llamas.

Además de este gran túmulo excepcionalmente, la calle se vistió con grandes negras telas y quedó convertida en una calle porticada. En los diferentes tramos se

⁸⁹ LLEÓ, 1979: 138.

⁹⁰ LLEÓ, 1979: 140.

⁹¹ LLEÓ, 1979: 140.

⁹² LLEÓ, 1979: 141.

representaron momentos históricos del reinado como la figura de Inglaterra obligada a obedecer a la iglesia, los trabajos del rey representados con Hércules sosteniendo el mundo, la muerte cortando el hilo de un huso procedente del cielo y la muerte golpeando con el eslabón del Toisón de Oro y generando chispas que subían al cielo⁹³.

En otro tramo se veía el momento en el que Felipe II recibe las insignias de la monarquía de su padre que le muestra las dos columnas de Hércules en el océano. Otras escenas hacen alusión a la toma de San Quintín, al Cerco de Orán, la toma del Peñón de Vélez y el Socorro de Malta. También se representaron las alteraciones de Flandes, la Rebelión de los Moriscos de Granada, la Santa Liga Antitúrcica, la Batalla de Lepanto, la India conquistada, el África Vencida, Lusitania entregando las llaves del reino Felipe II, el Sitio de Isla Tercer y la Victoria del Marqués de Santa Cruz, el Descubrimiento de América⁹⁴.

En el espacio que quedaba delimitado entre el túmulo y la calle se levantaron cuatro estatuas de más de cuatro metros de altura en la que se representaba Sevilla como la diosa Cibeles, la Lealtad como Palas Atenea, la Nobleza como un Senador romano y la Opulencia como una matrona con una cornucopia y una patera llena de piezas de oro⁹⁵.

En todo este fantástico aparato decorativo trabajaron pintores, escultores y arquitectos de gran maestría y todos los indicios apuntan a que el humanista Francisco Pacheco fue el autor de la idea principal.

5.4. Túmulos imperiales: Presencia en América.

En México, según Hernández, los túmulos funerarios tenían un complejo programa iconográfico, así como también en sus formas arquitectónicas. El objetivo de este tipo de representaciones como las exequias lo atribuye a “un intento de hacer pervivir el orden social del virreinato”⁹⁶. Además, este autor rescata al experto Rodríguez de la Flor, el cual explica que una vez el monarca había fallecido, este tipo de celebraciones permitía el mantenimiento del cuerpo político, ya que favorecía la adhesión de los pobladores de los territorios americanos. Una vez muerto el rey, estos ritos explicaban el tránsito que el cuerpo del regente recorría. Por este motivo, pese a su desaparición, se

⁹³ LLEÓ, 1979: 142.

⁹⁴ LLEÓ, 1979: 147.

⁹⁵ LLEÓ, 1979: 148.

⁹⁶ HERNÁNDEZ, Cuesta Luis Javier. Mexico insigne honras celebro a su rey: algunas precisiones sobre el ceremonial fúnebre de la dinastía de los Austrias en la Nueva España. *Via Spiritus: Revista de História da Espiritualidade e do Sentimento Religioso*, 2020, 15: 111-136.

vinculaba las masas y la Corona con los ideales de la integración nacional y la defensa de la fe.

Sobre los túmulos imperiales se conserva muy pocos materiales, así como también no gozan de grandes descripciones. Se sabe de la existencia de túmulos dedicados a Carlos V, Felipe II y Felipe III, pero con muy poca descripción. Aún y así, entre estos tres túmulos dedicados a los reyes, se ha podido observar un interés por retratar al detalle cada vez más elevado. Con la muerte de Felipe IV se ha encontrado más fastos y publicaciones, por lo que se erigió un catafalco del cual se realizó un grabado en el nuevo templo catedralicio.

En el Túmulo Imperial de Felipe IV se puede ver un programa decorativo y simbólico complejo. En primera estancia aparecen las efigies de Constantino, León Magno, Carlomagno y Alejandro Magno, los cuales sabemos que fueron cuatro emperadores de la Antigüedad y el Medievo. Por lo que la utilización de estos emperadores tenía el objetivo era reforzar la imagen de un Felipe mostrado como todopoderoso y con sus virtudes. Aparte, también para personificar las virtudes del rey se utilizó a personajes mitológicos como Teseo, Jasón, Prometeo y Jano. En el caso de Jasón, como hemos explicado con anterioridad, se vinculaba estrechamente con la casa Austria por el vellocino de oro y la orden del Toisón⁹⁷.

⁹⁷ MÍNGUEZ, 2019: 178.

6. Conclusiones

Después de la elaboración de este trabajo hemos podido comprobar como la mitología formaba parte del día a día no sólo en la vida del rey sino también de la corte y de los artistas. Pese a que el espíritu de la Contrarreforma seguía vivo la voluntad de ensalzar la figura del monarca permaneció a la hora de utilizar imágenes paganas, pasada previamente por el tamiz del cristianismo, en las manifestaciones de poder.

Como hemos podido ver a lo largo de los capítulos, la mitología estaba presente en palacios, galeras, arcos de triunfo y túmulos tanto en el continente europeo como en el americano. Al fin y al cabo, los discursos de poder se materializaron en todos estos tipos de representaciones para así, aparte de engrandecer su legado, justificaba su reinado y, por ende, su poder.

No se ha podido recoger en la bibliografía ni en el trabajo el retorno de conocimientos de América a Europa entre los siglos XVI y XVII, el llamado tornaviaje cultural, eso no significa que no se haya trabajado. Aún y así, se ha podido comprobar claramente cómo las influencias del renacimiento y humanismo llegaron y se adaptaron incorporando símbolos y personajes propios.

Bibliografía.

- AGUILAR, M. D. "El barco como objeto artístico y viaje alegórico: la galera real de Lepanto", *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte*, no.2, 1989, pp. 93-114.
- BROWN, Jonathan, J. H. ELLIOTT. *Un Palacio para el rey: el Buen Retiro y la corte de Felipe IV*. Madrid: Alianza, 1981
- CAMARERO, Emma. *La Galera Real de Lepanto: Arte, propaganda y poder en la España del SXVI*. Almuzara Universidad, 2021.
- CARANDE, Rocío. "«Donde las enzinas hablaban». Símbolo e ideología en la Galera Real de Lepanto". *Acta artis: Estudis d'Art Modern*, 1, 15-27., 2013.
- CHAMORRO, Esteban Alfredo. *Barcelona y el rey: las visitas reales de Fernando el Católico a Felipe V*. Primera edición. Barcelona: Ediciones La Tempestad, 2017.
- CHECA, Fernando, y Jonathan BROWN. *Felipe II, mecenas de las artes*. Madrid: Nerea, 1992.
- CUESTA, Miguel Hermoso. "Apuntes sobre Luca Giordano y el arte efímero". *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, 2004, 19: 139-154.
- ÉDOUARD, Sylvène. Argo, la galera real de Don Juan de Austria en Lepanto. *op. cit*, 2007, 7-8.
- GRANÉN, María Isabel. La transferencia de los grabados novohispanos del siglo XVI. *Historias (31)*, 1994, 99-111.
- HERNÁNDEZ, Cuesta Luis Javier. Mexico insigne honras celebro a su rey: algunas precisiones sobre el ceremonial fúnebre de la dinastía de los Austrias en la Nueva España. *Via Spiritus: Revista de História da Espiritualidade e do Sentimento Religioso*, 2020, 15: 111-136.
- JIMÉNEZ, Bravo Salvador. Mitología del estrecho de Gibraltar en la obra de Zurbarán: la serie de los trabajos de Hércules para el salón grande del Buen Retiro. *Almoraima: revista de estudios campogibaltareños*, 2017, 46: 57-69.
- LANZA, M. A. Arte efímero y puesta en escena en celebraciones religiosas y jurídico-políticas del Jujuy colonial: Una propuesta teórico-metodológica para su estudio. *Revista Cátedra de Artes*, 2013, 13.
- MAINAR, Criado Jesús. Arte efímero, historia local y política. La entrada triunfal de Felipe II en Tarazona (Zaragoza) de 1592. *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, 2004, 19: 15-38.
- MÍNGUEZ, Víctor. "El Toisón de Oro: insignia heráldica y emblemática de la monarquía hispánica". *Zafra Molina, Rafael y Azanza López, José Javier (coords.), Emblemática trascendente: hermenéutica de la imagen, iconología del texto, Universidad de Navarra, Pamplona*, 2011, 11-37.
- MÍNGUEZ, Víctor, et al. *Un planeta engalanado: la fiesta en los reinos hispánicos*. Vol. 1. Castellón de la Plana: Universidad Jaime I, 2019.
- PÉREZ VEJO, Tomás. Pintura de historia e identidad nacional en España. 1996. *Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid*.
- RUIZ, Teófilo F. *A King Travels Festive Traditions in Late Medieval and Early Modern Spain*. Core Textbook. Princeton: Princeton University Press, 2012.
- SAMPER, Pérez. María de los Ángeles. "El rey y la ciudad. La entrada real de Carlos I en Barcelona", *Studia Historica. Historia Moderna*, 6 (1988), pp. 439-448.
- TANNER, Marie. *The Last Descendant of Aeneas: the Hapsburgs and the Mythic Image of the Emperor*. New Haven. Yale University Press, 1993.
- TORRIJOS, López Rosa. *Entre España y Génova: el Palacio de Don Álvaro de Bazán en el Viso*. Madrid: Ministerio de Defensa, 2009.
- TORRIJOS, López Rosa. "La alegoría de la encrucijada en el arte español del Siglo XVI." *Los caminos y el arte: VI Congreso Nacional de Historia del Arte, Santiago de Compostela, 16-20 de junio, 1986*. Universidad de Santiago de Compostela, 2007.
- TORRIJOS, López Rosa. "La relación del primer marqués de Santa Cruz con las artes. Datos inéditos sobre obras y colecciones" *Actas de las IX Jornadas de Arte. El arte en las cortes de Carlos V y Felipe II*, 1999

- ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés. *Luca Giordano y el Casón del Buen Retiro*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2008.
- VILÀ I TOMÀS, Lara. *Épica e imperio: imitación virgiliana y propaganda política en la épica española*. 2003. Tesis Doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona.

Anexo



Figura 1. Juan de Mal Lara, grabados de Hércules y Betis en la obra *Recebimiento que hizo la muy noble y muy leal Ciudad de Sevilla, a la C. R. M. del rey Don Philippe Nuestro Señor, Sevilla, Alonso Escribano, 1570, Biblioteca Nacional de España, R 6347, Madrid.* Imagen extraída de Sylvène Édouard.



Figura 2: Se trata de la popa de la recreación 1:1 de la Galera Real de Lepanto en el Museo Marítimo de Barcelona. Imagen realizada por la autora de este Trabajo de Final de Grado.



Figura 3. Luca Giordano fue el artífice de la Bóveda del antiguo Salón de Embajadores del Palacio del Buen Retiro con *la Apoteosis de la Monarquía Española*. Se data hacia el año 1697. Se trata de una Pintura al fresco, Pintura al seco, sobre revestimiento mural. Imagen extraída de la web museodelprado.es



Figura 4. Francisco de Zurbarán. *Hércules separa los montes Calpe y Abyla*. Óleo sobre lienzo del año 1634. Museo del Prado. Imagen extraída de la web museodelprado.es.



Figura 5. Francisco de Zurbarán. Se trata de una Óleo sobre lienzo pintado por Francisco de Zurbarán en el año 1634. De pie, con un mazo, se representa a Hércules. En el suelo, yace Gerión. Museo del Prado. Imagen extraída de la web museodelprado.es.



Figura 6. Francisco de Zurbarán. *Muerte de Hércules*. Óleo sobre lienzo del año 1634. Museo del Prado. Imagen extraída de la web museodelprado.es

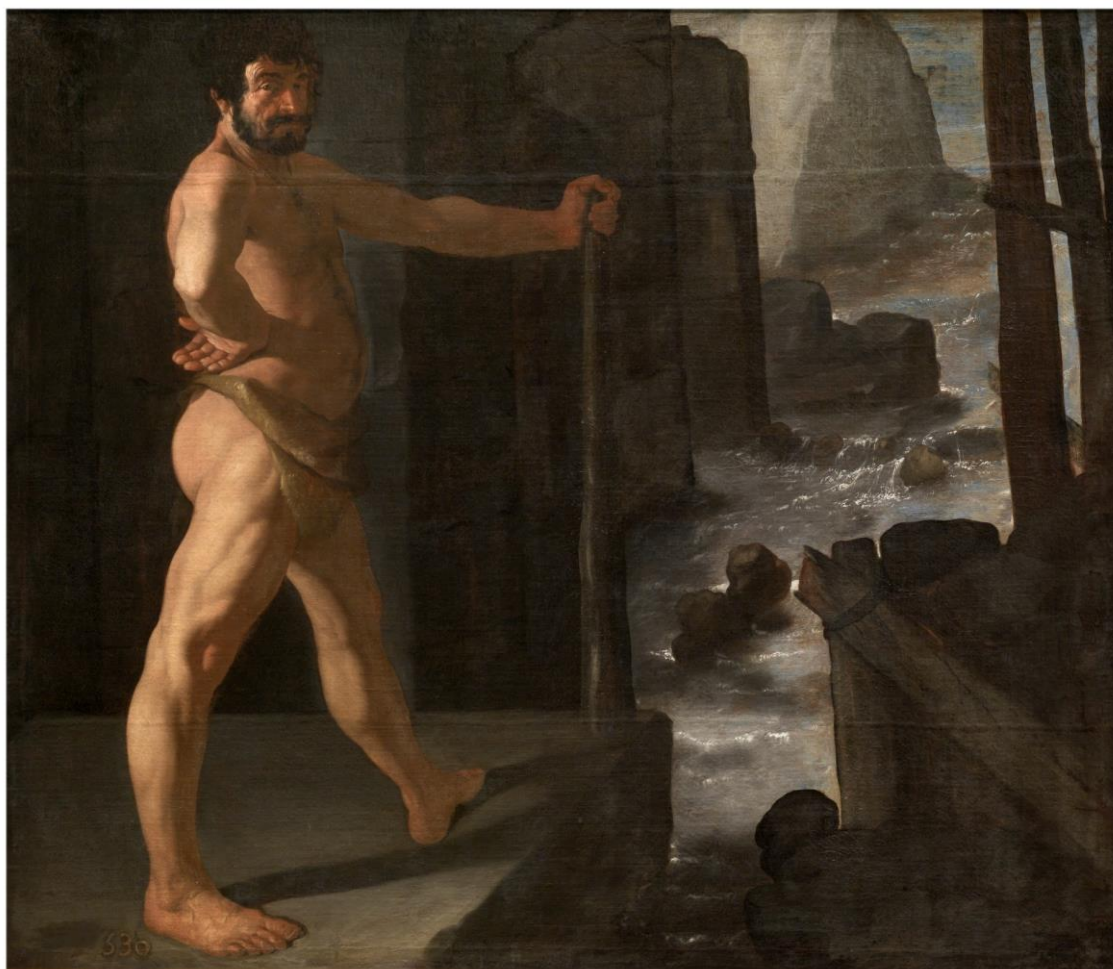


Figura 7. Francisco de Zurbarán. *Hércules desvía el curso del río Alfeo*. Óleo sobre lienzo del año 1634. Imagen extraída de la web museodelprado.es.

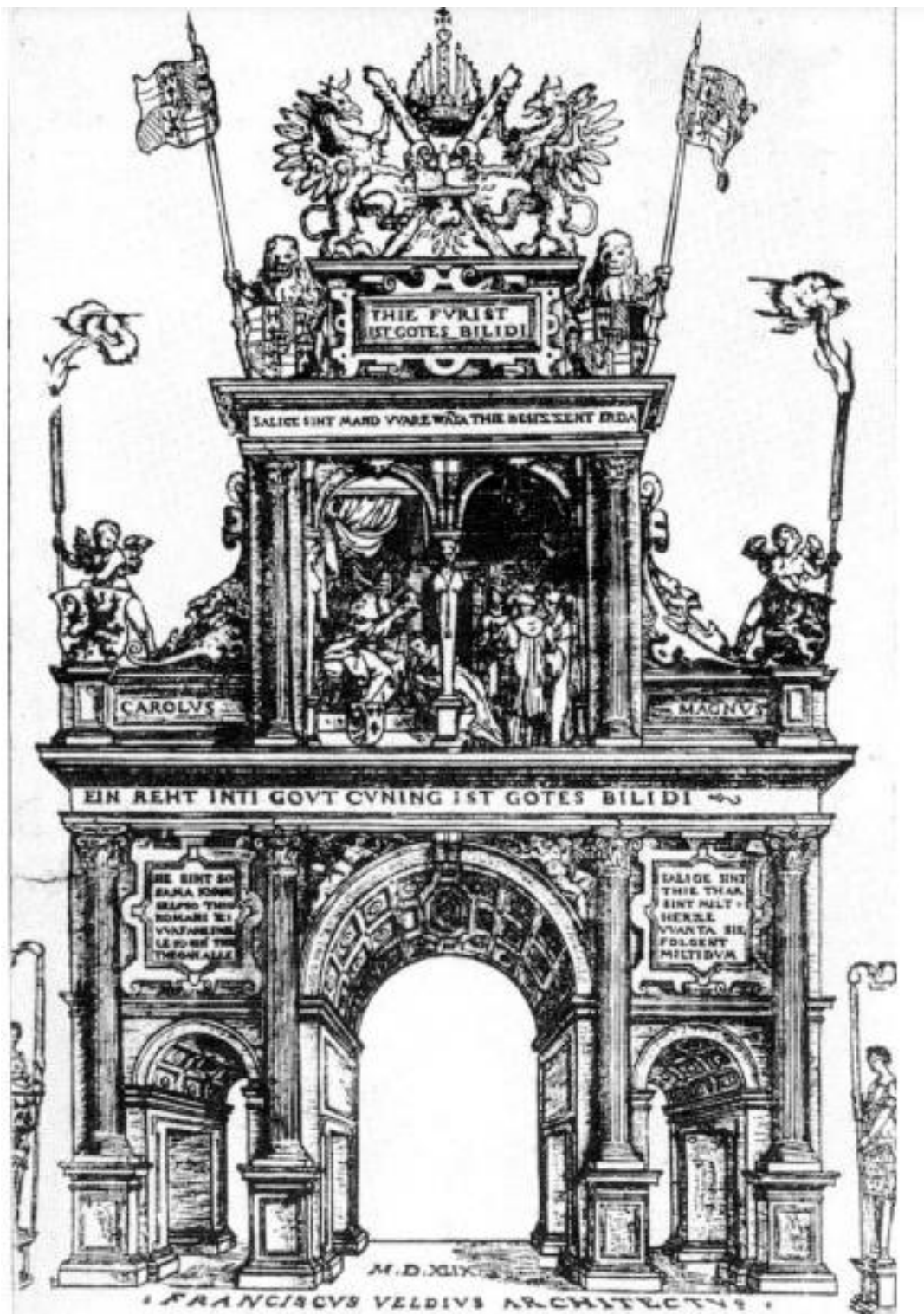


Figura 8. Franciscvs Veldivs. 1549. Arco para la entrada triunfal de Felipe II en Gante, Imagen extraída de VILÀ I TOMÀS, Lara. Épica e imperio: imitación virgiliana y propaganda política en la épica española. 2003.