UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

TESIS DOCTORAL

Alter Nos del Rey: la representación del poder de los virreyes en el reinado de Felipe II (1556-1598)

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Rivadavia Padilha Vieira Júnior

Directores

Fernando Jesús Bouza Álvarez
Rodrigo Nunes Bentes Monteiro

Madrid

© Rivadavia Padilha Vieira Júnior, 2022

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTÓRIA

TESIS DOCTORAL

Alter Nos del Rey: la representación del poder de los virreyes en el reinado de Felipe II (1556-1598)

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Rivadavia Padilha Vieira Júnior

DIRECTORES

Fernando Jesús Bouza Álvarez

Rodrigo Nunes Bentes Monteiro

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTÓRIA

TESIS DOCTORAL

Alter Nos del Rey: la representación del poder de los virreyes en el reinado de Felipe II (1556-1598)

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Rivadavia Padilha Vieira Júnior

DIRECTORES

Fernando Jesús Bouza Álvarez

Rodrigo Nunes Bentes Monteiro

A mi familia y mis directores.

Agradecimientos

Quiero agradecer, primeramente, a mis directores prof. Fernando Bouza Álvarez y al prof. Rodrigo Bentes Monteiro, por toda su entrega, dedicación y paciencia y en el desarrollo de la tesis. Igualmente, quiero agradecer a la institución brasileña de investigación que concedió mi beca, CAPES, la cual ha permitido desarrollar este trabajo y que, por desgracia, en los últimos años fue objeto de ataques y recortes de recursos por parte de gobiernos que no tienen interés ni preocupación con el desarrollo de la educación y la ciencia en Brasil.

Quiero agradecer también a los profesores y coordinadores del curso de Doctorado en Historia y Arqueología de la Universidad Complutense de Madrid, haciendo especial mención a los profesores Federico Palomo, María Teresa Nava Rodríguez, Santiago Martínez Hernández, Bernardo García García y Ana Isabel López-Salazar, sin olvidar de agradecer también al prof. Jesús Adánez Pavón, presidente de la Comisión Académica de Doctorado.

Mis sinceros agradecimientos también a todos los profesores, técnicos, compañeros y amigos que me brindaron su ayuda durante la realización de las diversas investigaciones efectuadas en las instituciones de España, Perú, México, Nápoles y Portugal. Al prof. Eduardo Neumann, profa. María José del Río Barredo, prof. Matteo Mancini, prof. José de la Puente Brunke, profa. Claudia Rosas Lauro, prof. Giovanni Muto, prof. Pedro Cardim, profa. Ekira Pani Bano, prof. Óscar Mazín, prof. Gibrán Bautista y Lugo, Enrique Quispe Cueva, María del Carmen Vega, Rosa González Araujo, Thalia Montes, Francisco Javier Armas Cortez, Carmen Gabriela Guerra Zurita.

Sin lugar a duda, esta tesis doctoral no hubiera sido posible sin el apoyo inicial y especial de mis amigos Paulo Cesar Gomes, Guilherme Freitas, Fernanda Correa, así como de aquellos amigos con que he tenido el placer de vivir toda una serie de experiencias a lo largo del doctorado, en especial: a profa. Denise Jardim, profa. Renata Braz Gonçalves, Aline Borges de Oliveira, Bárbara Carvalho, Carlos Carceller Sales, Héctor Vicente Coco, Diego Queiroga, Begoña Torre, Alicia Martín Gallardo, Juan Carlos Senent Sansegundo, Eugênio Marques y Phelipe Ribeiro Veiga.

Por último, gradecer mis seres queridos, mi familia: mi madre Dagmar Leivas Cavalheiro, mi padre Rivadavia Padilha Vieira y mis hermanos Gilberto Cavalheiro Vieira y Sabrina Braga Vieira que siempre han estado a mi lado.

Gracias a todos.

Índice

Resumen 7

Abstract 8

Abreviaturas 9

Índice de imágenes 11

Introducción 26

Capítulo I 63

La anatomía de una monarquía quimérica

1.1 La misión divina de la Monarquía Hispánica 76

1.2 El rey oculto 97

Capítulo II 140

La exhibición del "simulacro" del rey

2.1 Modelos de entradas solemnes de virreyes 153

2.2 Las primeras entradas solemnes de virreyes 178

Capítulo III 217

Los retratos de los *alter nos* de Felipe II

3.1 Los virreyes de sangre y eclesiásticos 265

3.2 Los virreyes y *miles christianus* 295

3.3 Los virreyes cortesanos 316

Comentarios finales 330

Bibliografía 340

Fuentes Impresas 387

Fuentes Manuscritas 393

Anexos

A.1 Anexos Capítulo I 396

A.2 Anexos Capítulo II 410

A.3 Anexos Capítulo III 439

RESUMEN

En la segunda mitad del siglo XVI, la Monarquía Hispánica de Felipe II (1556-1598) se constituyó como un mosaico político, social, cultural y económico. La extensión de sus dominios y el personalismo de su política definieron el sistema virreinal como el modelo más apropiado para el gobierno de territorios tan distantes y que carecían de la figura y personificación del poder real, al mismo tiempo que respetaba la autonomía de sus instituciones y sus jurisdicciones. A su regreso de Flandes en 1559, Felipe II nunca más pisó en los reinos fuera de la Península Ibérica. Además de la importancia gubernamental y administrativa, el virrey personificaba y presentificaba la representación física del poder político del monarca ausente como su *alter ego* durante celebraciones y ceremoniales y delante de los súbditos y las instituciones políticas de cada territorio. Como más elevado representante de la Corona, la figura del virrey fue celebrada y exaltada en la producción de la cultura visual que enaltecían su imagen. Es por ello que el presente trabajo propone un estudio sobre los virreyes de Aragón, Nápoles, Nueva España, Perú y Portugal al largo del reinado de Felipe II, analizando las representaciones visuales de sus *alter nos* en retratos pintados, grabados, medallas, esculturas y entradas solemnes dentro de la Monarquía Hispánica. Se analizará la imagen de los virreyes con el propósito de comprender las posibles particularidades de cada una de sus representaciones, así como, siempre que sea posible, analizar la "contra imagen" de los virreyes, es decir, la producción de imágenes críticas a sus gobiernos.

Palabras-clave: Felipe II - Monarquía Hispánica - Virreyes

ABSTRACT

In the second half of the 16th century, the Hispanic Monarchy of Philip II (1556-1598) was constituted as a political, social, cultural and economic mosaic. The extension of its dominions and the personalism of its politics defined the vice-kingdom system as the most appropriate model for the government of such distant territories that lacked the figure and personification of royal power, while respecting the autonomy of its institutions and their jurisdictions. Upon his return from Flanders in 1559, Philip II never left the kingdoms outside the Iberian Peninsula. In addition to governmental and administrative importance, the vice-king personified and presented the physical representation of the political power of the absent monarch as his *alter ego* during celebrations and ceremonies and in front of the subjects and political institutions of each territory. As the highest representative of the Crown, the figure of the vice-king was celebrated and exalted in the production of visual culture that exalted his image. That is why the present work proposes a study on the vice-king of Aragon, Naples, New Spain, Peru and Portugal throughout the reign of Philip II, analyzing the visual representations of their *alter nos* in painted portraits, engravings, medals, sculptures and solemn entries into the Hispanic Monarchy. The image of the vice-kings will be analyzed to understand the possible peculiarities of each of their representations, as well as, whenever possible, analyze the "counter image" of the viceroys, that is, the production of images critical of their governments.

Keywords: Philip II of Spain - Hispanic Monarchy - Vice-kings

Abreviaturas

ACCM - Archivo del Cabildo Catedralicio Metropolitano (Ciudad de México, México)

ACA - Archivo de la Corona de Aragón (Barcelona, España)

ACSZ - Archivo Capitular de La Seo de Zaragoza (Zaragoza, España)

ACUSM - Archivo Central de la Universidad de San Marcos (Lima, Perú)

ADA - Arquivo do Distrito de Aveiro (Aveiro, Portugal)

ADPZ - Archivo de la Diputación Provincial de Zaragoza (Zaragoza, España)

AFCA - Archivo de la Fundación Casa de Alba (Madrid, España)

AGI. - Archivo General de Indias (Sevilla, España)

IG. - "Indiferente General".

AGP. - Archivo General del Palacio Real de Madrid (Madrid, España)

CR. - "Casa Real".

AGS. - Archivo General de Simancas (Simancas, España)

E. - "Estado".

GA. - "Guerra Antigua".

CSR. - "Casas y Sitios Reales".

PR. - "Patronato Real".

AHCM - Archivo Histórico de la Ciudad de México (Ciudad de México DF, México)

AHML - Archivo Histórico Municipal de Lima (Lima, Perú)

AHN. - Archivo Histórico Nacional (Madrid, España)

E. - "Estado".

AHPNZ - Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza (Zaragoza, España)

AMZ - Archivo Municipal de Zaragoza (Zaragoza, España)

ANTT - Arquivo Nacional da Torre do Tombo (Lisboa, Portugal)

BCS - Biblioteca Colombina de Sevilla (Sevilla, España)

BML. - Biblioteca Municipal de Lima (Lima, Perú)

LCL. - Libro de Cabildos de Lima

BNE - Biblioteca Nacional de España (Madrid, España)

BNN - Biblioteca Nazionale di Napoli Vittorio Emanuele III (Nápoles, Itália)

BNPT - Biblioteca Nacional de Portugal (Lisboa, Portugal)

BPNA - Biblioteca do Palácio Nacional da Ajuda (Lisboa, Portugal)

BRAH - Biblioteca de la Real Académia de Historia (Madrid, España)

BRD - Biblioteca Real de Dinamarca (Copenhagen, Dinamarca)

BSNSP - Biblioteca della Società Napoletana di Storia Patria (Nápoles, Italia)

IVDJ - Instituto Valencia de Don Juan (Madrid, España)

JCBL - John Carter Brown Library (Providence, Estados Unidos de America)

MNAAHP - Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú (Lima, Perú)

MNHCC - Museo Nacional de Historia - Castillo de Chapultepec (Ciudad de México, México)

MNSC - Museo Nacional de San Carlos (Ciudad de México, México)

RAH - Real Academia de la Historia (Madrid, España)

RAM - Real Armería de Madrid (Madrid, España)

RBME - Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial (San Lorenzo, España)

TBM - The British Museum (Londres, Inglaterra)

Otras abreviaturas

Cap. - Capítulo

Cj. - Caja

Col. - Colección

Fol. - Folio

Img. - Imagen

Inv. - Inventario

Leg. - Legajo

Lib. - Libro

Ms. - Manuscrito

N. - Número

Sign. - Signatura

S. D. - Sin data

S. F. - Sin folio

S. N. - Sin nombre

Vol. - Volumen

Índice de imágenes

Img. 1 - Tiziano Vecellio, *La Gloria*, c. 1551-1554, 1548, óleo sobre lienzo, 346 x 240 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid.

Img. 2 - Tiziano Vecellio, *La Religión socorrida por España*, c. 1572-1575, óleo sobre lienzo, 168 x 168 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid.

Img. 3 - Tiziano Vecellio, *Felipe II, después de la victoria de Lepanto*, 1572-1575, óleo sobre lienzo, 309 x 204 cm (sin la ampliación). Museo Nacional del Prado, Madrid.

Img. 4 - Hans Liefrink y Hieronymus Wierix, *Cristo y Felipe II*, 1568, grabado, 29,6 x 20,3 cm. Bibliothèque Royale Albert Ier., Bruselas, Cabinet des Estampes, sign. A.2009.

Img. 5 - Antonius Wierix, *El Salvador entrega las insignias de poder a Felipe II ante el Pontífice*, c. 1585, grabado, 23 x 29 cm. Bibliothèque Royale Albert Ier., Bruselas, Cabinet des Estampes, sign. A. 1511.

Img. 6 - Tiziano Vecellio, *Felipe II, después de la victoria de Lepanto* (detalle del rayo-x), 1572-1575. Museo Nacional del Prado, Madrid.

Img. 7 - El Greco, *Sueño de Felipe II*, 1578-1579, óleo sobre lienzo, 140 x 110 cm. Real Monasterio de San Lorenzo de el Escorial, San Lorenzo.

Img. 8 - António Moro, *Felipe II de armadura*, c. 1557, óleo sobre lienzo, 198 x 102 cm. Real Monasterio de San Lorenzo de el Escorial, San Lorenzo.

Img. 9 - António Moro, *Felipe II de armadura* (detalle).

Img. 10 - Francesco Terzio (dibujante) y Gaspar Oselli, el Patavinus, (grabador), *Felipe II de España*, c. 1558-1569, grabado. *Imagines Gentis Austriacae*. Österreichische Nationalbibliothek, Viena.

Img. 11 - Giambattista Fontana (dibujo), Dominicus Custos (grabador), *Felipe II*, 1603, grabado. *Armamentarium Heroicum* de Jakob Schrenck von Notzing, Fundación Museo de las Ferias, Medina del Campo.

Img. 12 - Tiziano Vecellio, *Carlos V en la Batalla de Mühlberg*, 1548, óleo sobre lienzo, 335 x 283 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid.

Img. 13 - Juan Pantoja de la Cruz, *El emperador Carlos V* (copia según Tiziano [1548]), 1605, óleo sobre lienzo, 183 cm x 110 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid.

Img. 14 - Tiziano Vecellio, *Felipe II*, 1551, óleo sobre lienzo, 193 x 111 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid.

Img. 15 - Anónimo, *Estatua de Augusto de Prima Porta*, c. 20 d. C., mármol con restos de policromía, 2,08 m x 0,12 m x 1,3 m. Museos Vaticanos, Vaticano.

Img. 16 - Tadeo Zuccari, *La solemne entrata di Carlo V, Enrico I e il cardinale Alessandro Farnese a Parigi nel 1540*, c. 1559, afresco, 202 x 281 cm. Palazzo Farnese, Caprarola.

Img. 17 - Tintoretto (atribución), *Entrada de Felipe II en Mantua*, segunda mitad del siglo XVI, óleo sobre lienzo, 211 x 330 cm. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Munique.

Img. 18 - Anónimo, *El encuentro de Cortés y Moctezuma* (Pertenece a la serie "La conquista de México"), segunda mitad del siglo XVII, óleo sobre lienzo. Kislak Collection (colección particular).

Img. 19 - Juan Correa, *Encuentro de Hernán Cortés con Moctezuma*, finales del siglo XVII, biombo, 250 cm x 600 cm. Banco Nacional de México, Ciudad de México.

Img. 20 - Juan Correa, detalle de Moctezuma y su séquito en *Encuentro de Hernán Cortés con Moctezuma*.

Img. 21 - Arco de Alfonso el Magnánimo (detalle), c. 1452-1471, mármol. Castelnuovo, Nápoles.

Img. 22 - Belisario Corenzio, *Afonso entre in Napoli*, 1622-1629, afresco. Palazzo Reale, Nápoles.

Img. 23 - Melchiorre Ferraiolo, Cortejo del coronamiento de Alfonso II de Aragón, ilustración, c. 1450-1500. En *Cronaca della Napoli Aragonese, 1498 - 1503*. The Morgan Library & Museum, Nueva York, ms, sign. MS M.0801, fol. 103r.

Img. 24 - Alessandro Baratta (dibujante) y Nicolò Perrey (grabador), *Fidelissimae urbis neapolitanae cum omnibus viis accurata et nova delineatio aeditam in luce ab Alexandro Baratta MDCXXVIIII*, siglo XVII, grabado, 286 x 93 cm. Zevallos Stigliano, Collezione Intesa Sanpaolo, Nápoles.

Img. 25 - Alessandro Baratta (dibujante) y Nicolò Perrey (grabador), detalle de la cabalgata en *Fidelissimae urbis neapolitanae…*

Img. 26 - Etienne Duperác y Antonio Lafréry, *Pianta di Napoli*, 1566, grabado, 55 x 82 cm. Museo di San Martino, Nápoles.

Img. 27 - Etienne Duperác y Antonio Lafréry, detalle del Palazzo Reale en *Pianta di Napoli*….

Img. 28 - Gaspar Butler, *L'uscita del viceré Harrach e del suo corteo dal Palazzo Reale di Napoli*, 1733, óleo sobre lienzo, 49 x 161 cm. Colección privada.

Img. 29 - Gaspar Butler, detalle de las fachadas conjuntas del *Palazzo Vecchio* y del *Nuovo* en *L'uscita del viceré Harrach*….

Img. 30 - Pietro Fabris, *Il carnevale a Napoli con la cavalcata turca al largo di Palazzo*, óleo sobre lienzo, 188 x 340 cm. Christie's Collection, Londres.

Img. 31 - Pietro Fabris, detalle de las fachadas conjuntas del *Palazzo Vecchio* y del *Nuovo* en *Il carnevale a Napoli*….

Img. 32 - La ruta de Hernán Cortés hacía Tenochtitlan en 1519, ilustración, basado en Gracida, E y Ávila E., "La ruta de Hernán Cortés", en *Atlas de História de México y América*, México, Trillas, 2008, p. 35.

Img. 33 - Cosimo Gamberucci, *Entrada de Felipe II en Lisboa*, 1598, dibujo. Depósitos de las Galerías, Florencia.

Img. 34 - António de Holanda (atribución), detalle de una vista de Lisboa con el palacio real Paço da Ribeira en el *Livro de Horas de D. Manuel*, c. 1517-1551, tempera y oro sobre pergamino. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, sign. 14/25 Ilum, fol. 25.

Img. 35 - Georg Braun, *Lisboa (Portugal) Vistas de ciudades*, 1572, grabado. BNE, sign. GMG/754 Pl. 1.

Img. 36 - Franz Hogenberg y Georg Braun, *Lisboa*, c. 1598, grabado. BNE, sign. INVENT/22804.

Img. 37 - Franz Hogenberg y Georg Braun, detalle de la estructura del Paço da Ribeira todavía aún sin los cambios realizados por las reformas del tiempo de Felipe II.

Img. 38 - Anónimo, *Vistas de Lisboa y de la flota*, dibujo, AGI, sign. MP-EUROPA_AFRICA,4.

Img. 39 - Anónimo, *Entrada de SV MG. Don Fhelipe II em Lisboa*, c. 1619, óleo sobre lienzo. Palacio Weilburg, Weilburg.

Img. 40 - Domingos Vieira Serrão y Simão Rodrigues, *Pintura Nossa Senhora da Boa Viagem Velando pela Proteção do Comércio na Barra de Lisboa*, c. 1620, óleo sobre lienzo, 161 x 381 cm. Igreja de São Luís dos Franceses, Lisboa.

Img. 41 - Domingos Vieira Serrão y Simão Rodrigues, detalle del Torreão do Paço en su fachada hacía el río Tejo y su imponente cúpula en *Pintura Nossa Senhora da Boa Viagem*....

Img. 42 - Dirk Stoop, *Terreiro do Paço*, 1662, óleo sobre lienzo, 123 x 172 cm. Museu de Lisboa, Lisboa.

Img. 43 - Domingos Vieira (dibujante) y Iom Schorquens (grabador), *Desembarque de SV. M. en Lisboa*, c. 1622, grabado. BNE, sign. ER/4071, entre pp. 24r y 25.

Img. 44 - Domingos Vieira Serrão (dibujante) y Iom Schorquens (grabador), detalle del Torreão en *Desembarque de SV. M. en Lisboa*.

Img. 45 - Meunier, Louis, *Vista del Palacio Real de Lisboa*, 1668, grabado, 10,6 x 24 cm. BNE, sign. INVENT/46013.

Img. 46 - Anónimo, Planta de la planta baja del Torreão, c. 1585-1588, dibujo. AGS.GA. leg. 236, Simancas.

Img. 47 - Anthonis van den Wijngaerde, *La fachada sur del Real Alcázar de Madrid*, c. 1569, dibujo. Österreichischen Nationalbibliothek, Viena.

Img. 48 - Anthonis van den Wijngaerde, detalle de la Torre Dorada en *La fachada sur del Real Alcázar…*.

Img. 49 - Petrus Perret, *Perspectiva general del Monasterio de San Lorenzo de el Escorial*,1587, aguafuerte y buril, 56,2 x 85,7 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid.

Img. 50 - Anthonis van den Wijngaerde, *Vista del Palacio de Valsaín*, 1562, dibujo. Österreichischen Nationalbibliothek, Viena.

Img. 51 - Jehan L'Hermite, Los volatineros delante del Real Alcázar de Madrid, [1596], dibujo. En *Le passetemps* Bibliothèque Royale de Belgique, Bruselas, ms., manuscrit II, 1028.

Img. 52 - Felix Castelló, *Vista del Real Alcázar de Madrid*¸hacia 1630-1640, óleo sobre lienzo. Museo de História de Madrid, Madrid.

Img. 53 - Anthonis van den Wijngaerde, *Vista de Zaragoza*, 1563, dibujo. Österreichischen Nationalbibliothek, Viena

Img. 54 - Anthonis van den Wijngaerde, detalle de "La Casa del Vespo" a la izquierda y del arco de la "Puerta del Ángel" a la derecha en *Vista de Zaragoza*.

Img. 55 - Juan Bautista Martínez del Mazo, *Vista de Zaragoza* (detalle), 1647, óleo sobre lienzo, 181 x 331 cm. Museo del Prado, Madrid.

Img. 56 - Anónimo, *Plano de la Plaza Mayor de México, edificios y calles adyacentes y la Acequia Real*, c. 1562, dibujado a plumilla, la acequia iluminada en verde, 46 x 65,5 cm. AGI, sign. MP-MEXICO,3.

Img. 57 - Anónimo, *Plaza Mayor de la ciudad de México y de los edificios y calles adyacentes*, c. 1596, dibujo a plumilla en tinta sepia, 56 x 42 cm. AGI, sign. MP-MEXICO,47.

Img. 58 - Cristóbal de Villalpando, *Plaza Mayor de México*, finales del siglo XVII, óleo sobre lienzo. Corsham Court Collection, Wiltshire.

Img. 59 - Anónimo, *Vista del palacio del virrey en México*, mediados del siglo XVII, biombo, óleo sobre lienzo, 184 x 488 cm. Museo de América, Madrid.

Img. 60- Anónimo, detalle de la *Vista del palacio del virrey en México*.

Img. 61 - Anónimo, *Vista del palacio del virrey en México*, c. 1660, biombo, óleo sobre lienzo, 238 x 300 cm. Colección Rodrigo Rivero Lake, Ciudad de México.

Img. 62 - Anónimo, detalle de la fachada del Palacio Virreinal y la Plaza Mayor en *Vista del palacio del virrey en México*.

Img. 63 - Anónimo, *Vista de la ciudad de México y conquista de México*, siglo XVII, biombo de dos caras, óleo sobre lienzo, 213 x 550 cm. Museo Franz Mayer, Ciudad de México.

Img. 64 - Anónimo, detalle de la hoja seis con la Plaza Mayor y sus edificios principales, la catedral y el Palacio Virreinal en *Vista de la ciudad de México y conquista de México*.

Img. 65 - Felipe Guamán Poma de Ayala, *La Ciudad de los Reyes de Lima*, 1615, dibujo. BRD, sign. GKS 2232 4º, fol. 1031 [1039].

Img. 66 - Anónimo, *Auto de fé em Lima*, siglo XVII, grabado. Museo del Congreso y de la Inquisición, Lima.

Img. 67 - Anónimo, *Plaza Mayor de Lima en 1680*, siglo XVII, óleo sobre lienzo, 109 x 168 cm. Museo de América, Madrid.

Img. 68 - A. Orteluis, "Peruviae Description Auriferae Regionis Typus", 1608, grabado. En *Theatrum Orbis Terrarum, Opus nunc tertio ab ipso Auctore recognitum, multisquè locis castigatum, & quamplurimis novis Tabulis atqué Commentariis auctum*, BNE, sign. R/27691, entre pp. 8 y 9.

Img. 69 - Fray Pedro Nolasco, *Fortificación de Lima* (detalle), 1687, grabado, 45,4 x 64,1 cm. AGI, leg. Lima 299, sign. MP-Perú y Chile,13.

Img. 70 - Galería de retratos en el Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid.

Img. 71 - Galería de retratos en el Monasterio de la Encarnación, Madrid.

Img. 72 - Anónimo, *Efigies de los incas y reyes españoles*, 1725, óleo sobre lienzo, Museo de la Catedral de Lima, Lima.

Img. 73 - Anónimo, *Genealogia de los Incas con los monarcas hispanos como sus legítimos sucesores imperiales*, siglo XVIII, óleo sobre lienzo, 162 x 252 cm. Congregación de Religiosas Concepcionistas Franciscanas de Copacabana, Lima.

Img. 74 - Amor Blanque Herrero - *Recreación de la Galería de retratos de Reyes de Sobrarbe, Condes de Aragón y Reyes de Aragón*. En *Emblemata: Revista aragonesa de emblemática*, n. 20-21 (2014-2015), p. 360.

Img. 75 - Anthonis van den Wijngaerde, detalle del Palacio de la Diputación (al centro) al lado del arco de la "Puerta del Ángel".

Img. 76 y 77 - Anónimo, *Felipe II* (¿?), finales del siglo XVI, madera policromada, 104 cm. Instituto Cultural Helénico, Ciudad de México.

Img. 78 - Tintoretto (atribución), *Felipe II*, siglo XVI, óleo sobre lienzo, 130 x 98 cm. Instituto Cultural Helénico, Ciudad de México.

Img. 79 - Anónimo (taller de Alonso Sánchez Coello), *Don Felipe I de Portugal*, c. 1581, óleo sobre lienzo, 111 x 90 cm. MNSC, Ciudad de México.

Img. 80 - Cristovão de Morais, *D. Sebastião de Portugal*, 1565, óleo sobre lienzo. 101 x 102 cm. Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid.

Img. 81 - Cristovão de Morais, *Retrato de D. Sebastião*, c. 1572-1574, óleo sobre lienzo, 100 x 85 cm. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.

Img. 82 - Cristovão de Morais, *Retrato de D. Sebastião*, 1572, óleo sobre lienzo, 183 x 100 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid.

Img. 83 - Antonio Moro, *D. João III de Portugal*, 1552, óleo sobre lienzo, 191 x 81 cm. Museo Lázaro Galdiano, Madrid.

Img. 84 - Antonio Moro, *D. João Manuel*, c. 1552-1554, óleo sobre lienzo, 99,7 x 81,2 cm. Royal Collection Trust, Londres.

Img. 85 - Anónimo [copia de según Alonso Sánchez Coello (1587-1588)], *S. M. Don Felipe II, el Prudente*, 1634, 110 x 76 cm, 1634. Museo Nacional del Prado prestado al Palacio Arzobispal de Valladolid, Valladolid.

Img. 86 y 87 – Anónimo [copia según Alonso Sánchez Coello (1587-1588)], detalle de las divisas y lemas en los retratos de Carlos V y Felipe II.

Img. 88 - Giampaolo Poggini, *Felipe II / El gigante Atlas*, 1557, bronce dorado, diámetro: 44 mm. Museo Nacional del Prado, Madrid

Img. 89 - Tiziano Vecellio, *Felipe II*, c. 1550-1551 (¿?), óleo sobre lienzo. 107,2 x 92,7 cm. Cincinnati Art Museum, Cincinnati.

Img. 90 - Tiziano Vecellio, detalle del rostro en *Felipe II*, 1551.

Img. 91 - Tiziano Vecellio, *Paulo III*, 1545, óleo sobre lienzo, 113,7 x 88,8 cm. Museo di Capodimonte, Nápoles.

Img. 92 - Tiziano Vecellio. *Carlos V sentado*, 1548, óleo sobre lienzo, 205 x 122 cm. Alte Pinakothek, Munique.

Img. 93 y 94 - Galería de retratos de virreyes de Nueva España en el Salón de Cabildos, Ayuntamiento de la Ciudad de México.

Img. 95 y 96 - Galería de retratos de virreyes de Nueva España en el Museo Nacional de Historia (fotografías del autor). MNHCC, Ciudad de México.

Img. 97 - Anónimo, *D. Hernán Cortes*, siglo XVI, óleo sobre lienzo, 91 cm x 65 cm. Salón de Cabildos del Ayuntamiento de la Ciudad de México.

Img. 98 - Anónimo, *Don Luis de Velasco, el Viejo*, siglo XVI, óleo sobre lienzo, 91 x 65 cm. Salón de Cabildos del Ayuntamiento de la Ciudad de México.

Img. 99 - Anónimo, *Don Luis de Velasco, el Joven*, siglo XVI, óleo sobre lienzo, 91 cm x 65 cm. Salón de Cabildos del Ayuntamiento de la Ciudad de México.

Img. 100 - Anónimo, *Arzobispo Don Pedro Moya de Contreras*, siglo XVI, óleo sobre lienzo, 91 cm x 65 cm. Salón de Cabildos del Ayuntamiento de la Ciudad de México.

Img. 101 - Anónimo, *Don Antonio de Mendoza*, siglo XVI, óleo sobre lienzo, 91 cm x 65 cm. Salón de Cabildos del Ayuntamiento de la Ciudad de México.

Img. 102 - Anónimo. *Don Gastón de Peralta*, siglo XVI, óleo sobre lienzo, 91 cm x 65 cm. Salón de Cabildos del Ayuntamiento de la Ciudad de México.

Img. 103 - Sala capitular de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México.

Img. 104 - Anónimo, *Don Pedro Moya de Contreras*, siglo XVIII, óleo sobre lienzo. Catedral Metropolitana de la Ciudad de México.

Img. 105 y 106 - Galería de retratos de rectores del Centro Cultural de la Universidad Mayor de San Marcos (fotografías del autor), Lima.

Img. 107 y 108 - Galería de retratos de virreyes del Perú (fotografías del autor). MNAAHP, Lima.

Img. 109 - Anónimo, *Don Blasco Nuñez*, siglo XVIII, óleo sobre lienzo, 173 x 94 cm (fotografía del autor). MNAAHP, Lima.

Img. 110 - Anónimo, *Don Luis de Velasco el Joven*, siglo XVIII, óleo sobre lienzo, 173 x 94 cm (fotografía del autor). MNAAHP, Lima.

Img. 111 - Anónimo, *Don Martín Enríquez de Almansa*, siglo XVIII, óleo sobre lienzo, 173 x 94 cm (fotografía del autor). MNAAHP, Lima.

Img. 112 - Anónimo, *Don García Hurtado de Mendoza*, siglo XVIII, óleo sobre lienzo, 173 x 94 cm (fotografía del autor). MNAAHP, Lima.

Img. 113 y 114 - Pictografía de Inkapintay. Ollantaytambo, Cuzco. Foto: Valentí Zapater.

Img. 115 - Antonio Herrera y Tordesillas, portada de la *Década Quinta*, 1615, grabado. En BNE, sign. U/2799-U/2802, tomo III, p. 1 (1258).

Img. 116 - Martín de Murúa, *Mango Capac*, 1590-95, dibujo. En *Historia del origen y genaologia real de los reyes yngas del Piru de sus hechos, costumbres, trajes y manera de gouierno*. Repositorio Institucional de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, entre fols. 9r y 10r.

Img. 117 - Martín de Murúa, *Guaina Capac*, 1590-95, dibujo. En *Historia del origen y genaologia real de los reyes yngas del Piru de sus hechos, costumbres, trajes y manera de gouierno*. Repositorio Institucional de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, fol. 20v.

Img. 118 - Juan de Tovar, *Acamapichtli, el primer rey*, 1587, tinta y acuarela en papel, 21 x 15,2 cm. En *Códice Tovar o Ramírez*, JCBL, ms., inv. 302089, ilustración del verso de la hoja 93.

Img. 119 - Juan de Tovar, *Moctezuma II, el último rey de los Mexicanos*, 1587, tinta y acuarela en papel, 21 x 15,2 cm. En *Códice Tovar o Ramírez*, JCBL, ms., inv. 302089, ilustración del verso de la hoja 117.

Img. 120 - Tiziano Vecellio, *Don Pedro di Toledo come cavaliere dell'ordine di Santiago*, c. 1540, óleo sobre lienzo, 139,5 x 117,5 cm. Bavarian State Painting Collections, Munique.

Img. 121 - Jan Stephan van Calcar, *Pedro de Toledo*, siglo XVI, óleo sobre lienzo, 80 x 66 cm. Museo di San Martino, Nápoles.

Img. 122 - Giovanni da Nola, *Sepulcro de Don Pedro de Toledo*, c. 1550-1570, mármol. Pontificia Reale Basilica di San Giacomo degli Spagnoli, Nápoles.

Img. 123 - Federico Pesche, *Don Íñigo López Hurtado de Mendoza*, 1692-1694, grabado a aguafuerte y buril, 11,7 x 7 cm. BNE, sign. ER/574 (46).

Img. 124 - Federico Pesche, *Don Juan de Zúñiga y Requeséns*, 1692-1694, grabado a aguafuerte y buril, 11,6 x 7 cm. BNE, sign. ER/574 (52).

Img. 125 - Scipione Mazzella, *Filipe II*, 1588, grabado. BNE, sign. 7/17404, p. 469.

Img. 126 - Scipione Mazzella, *Carlos V*, 1588, grabado. BNE, sign. 7/17404, p. 465.

Img. 127 - Scipione Mazzella, *Fernando el Católico y Juana III*, 1588, grabado. BNE, sign. 7/17404, pp. 462-463.

Img. 128 - Anónimo, *Pedro de Oña*, 1596, grabado, 11,8 x 14 cm. sign. JCBL, sign. 0678.

Img. 129 - Pedro de Mariz, *Don Alfonso Henriques*, 1594, grabado. BNPT, sig. res-54-p, entre pp. 44r y 45.

Img. 130 - Pedro de Mariz, *Don Filipe I*, 1594, grabado. BNPT, sig. RES. 972, entre pp. 237r y 238.

Img. 131 - Giovanni Melon, *Antonio Perrenot, cardenal Granvela - El cardenal Granvela entrega el estandarte de la Liga Santa a don Juan de Austria*, hacia 1571, bronce, diámetro 43 mm. Museo Nacional del Prado, Madrid.

Img. 132 - Giovanni Melon, *Íñigo López de Mendoza, III marqués de Mondéjar - Escena de batalla*, último tercio del siglo XVI, bronce dorado, diámetro 50 mm. Museo Nacional del Prado, Madrid.

Img. 133 - Anónimo, *Felipe II*, 1580, cobre dorado, diametro 55 mm. Museu Casa da Moeda, Lisboa, inv. 2918.

Img. 134 - "Sala dos Brasões" del Palacio Nacional de Sintra, Sintra. Foto: Parques de Sintra-Monte da Lua / Luís Duarte.

Img. 135 - Sala de los reyes (fotografía del autor). Real Alcázar de Segovia, Segovia.

Img. 136 - Roland Mois (atribución), *Arzobispo don Hernando de Aragón*, c. 1560-1570, óleo sobre lienzo, 110 x 90 cm. Palacio de los Duques de Villahermosa, Pedrola.

Img. 137 y 138 - Armas del arzobispo don Hernando de Aragón en los dos lados de la puerta de la muralla del Real Monasterio de Santa María de Veruela (fotografía del autor).

Img. 139 - Pedro Moreto (atribuición), talla, Pietro Morone (atribuición), policromía, Puertas del retablo mayor de Veruela con los retratos de los abades Hernando de Aragón (izquierda) y Lope Marco (derecha), 1551. Diputación Provincial de Zaragoza.

Img. 140 - Pedro Bernuz, Frontispicio y retrato de don Hernando de Aragón, 1566, grabado. *Actas impresas del Concilio Provincial de Zaragoza de 1565-1566*, Biblioteca Capitular de La Seo de Zaragoza.

Img. 141 - Escudo de don Hernando de Aragón (fotografía del autor). Catedral La Seo, Zaragoza.

Img. 142 - Sepulcro de don Hernando de Aragón, (*Creative Commons*) Catedral La Seo, Zaragoza.

Img 143 y 144 - Anónimo, *Estuche con el corazón de don Hernando de Aragón*, c. 1575, plomo, 14 x 11.5 x 0.7 cm. Cabildo Metropolitano - Catedral La Seo, Zaragoza.

Img. 145 - Anónimo, *Don Hernando de Aragón*, s. XVII, óleo sobre lienzo. Universidad de Zaragoza.

Img. 146 - Pedro Andrés Urzanqui, *El Arzobispo don Hernando de Aragón*, s. XVII, óleo sobre lienzo. Cartuja de *Aula Dei*, Zaragoza.

Img. 147 - *Aspecto actual del Salón del Trono*. Museo Alma Mater, Zaragoza.

Img. 148 - *Aspecto actual del Salón del Trono*. Museo Alma Mater, Zaragoza.

Img. 149 - Anónimo, *Don Hernando de Aragón*, 1900, óleo sobre lienzo 194 x 100cm. Salón del Trono Museo *Alma Mater* - Palacio Arzobispal, Zaragoza.

Img. 150 - Anónimo, *Don Pedro Moya de Contreras*, arzobispo de México, hacia 1584, óleo sobre lienzo, 93 x 66 cm. MNHCC, Ciudad de México.

Img. 151 - Anónimo, *Pendón de la Batalla de Lepanto*, 1571, hilos de seda, oro, plata y tejido de damasco y seda, 425 x 185 cm. Museo de Santa Cruz, Toledo.

Img. 152 - Tiziano Vecellio, *Antoine Perrenot de Granvela*, 1548, óleo sobre lienzo, 112 x 88 cm. Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City.

Img. 153 - Antonio Moro, *Antoine Perrenot de Granvela*, 1549, óleo sobre tabla, 107 x 82 cm. Kunsthistorisches Museum, Viena.

Img. 154 - Antonio Moro, *Felipe II*, c. 1549-1550, óleo sobre roble, 107,5 x 83, 3 cm. Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao.

Img. 155 - Scipione Pulzone, *Cardenal Granvela*, 1576, óleo sobre cobre, 81,7 x 61,6 cm. The Courtauld Gallery, Londres

Img. 156 - Scipione Pulzone o taller, *Cardenal Granvela*, óleo sobre cobre, 72 x 48, Musée du Temps, Besançon.

Img. 157 - Willem Key, *Cardenal Granvela*, 1561, óleo sobre tabla, 114 x 88 cm. Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruselas.

Img. 158 - Rafael Sanzio, *El Cardenal*, 1510-1511, óleo sobre tabla, 79 x 61 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid.

Img. 159 - Federico Pesche, *Cardenal Granvela*, 1692-1694, grabado a aguafuerte y buril, 118 x 72 mm. BNE, sign. ER/574 (42).

Img. 160 - Leone Leoni, *Antonio Perrenot de Granvela*, h. 1555, plata, diametro 55 mm. Museo Nacional del Prado, Madrid.

Img. 161 - Giovanni Melon, *Antonio Perrenot de Granvela*, tercer cuarto del siglo XVI, plata, diametro 43 mm. Museo Nacional del Prado, Madrid

Img. 162 - Martin Rota, *Antonio Perrenot de Granvela*, grabado, 1568, grabado, 184 x 145 cm. TBM, sign. 1873,0510.2958, Londres.

Img. 163 - Alonso Sánchez Coello, *El cardenal-archiduque Alberto*, 1577, óleo sobre lienzo, 193 x 99 cm. Castillo de Nelahozeves, Collección Lobkowicz, Praga.

Img. 164 - Luis de Velasco, *El cardenal-archiduque Alberto*, h. 1593, óleo sobre lienzo, 60 x 46 cm. Instituto Valencia de Don Juan, Madrid.

Img. 165 - Sala Capitular de la Catedral de Toledo con la galería de retratos de sus arzobispos.

Img. 166 - Luis de Velasco, *El cardenal-archiduque Alberto*, h. 1595, óleo sobre lienzo. Sala Capitular da Catedral de Toledo.

Img. 167 - Antonius Wierix, *Retrato de Alberto VII, archiduque de Austria*, c. 1598, grabado, 22 x 15,4 cm. TBM, sign. 1927,1008.41.

Img 168 - Heinrich Ulrich, *Retrato del archiduque Alberto VII como cardenal*, c. 1598, grabado, 21,7 x 15,5 cm. TBM, sign. 1877,0609.2019.

Img. 169 - Theodoor Galle y Philips Galle, portada del *XII cardinalium pietate doctrina rebusque gestis maxime illustrium imagines et elogia* (detalle), 1598, grabado, 17,8 x 12,7 cm. TBM, sign. O,3.99.

Img. 170 - Crispijn de Passe el Viejo, *Retrato del archiduque Alberto como cardenal de Toledo*, anterior a 1598, grabado, 14,1 x 10,5 cm. TBM, sign. O,3.112.

Img. 171 - Dominicus Custos, *Retrato del archiduque Alberto como cardenal de Toledo*, anterior a 1598, grabado, 16,3 x 10,9 cm. TBM, sign. Bb,14.94.

Img. 172 - Anónimo, *Retrato del archiduque Alberto de Austria*, grabado, 10,2 x 7,2 cm. BNPT, sign. E.567P.

Img. 173 - Juan Monfort, *Alberto de Austria*. finales del siglo XVI, bronce, diametro 33 mm. Museo Arqueologico Nacional, Madrid.

Img. 174 - Peter Paul Rubens y Jan Brueghel el Viejo, *El archiduque Alberto de Austria*, h. 1615, óleo sobre lienzo, 113,5 x 177,5 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid.

Img. 175 - Peter Paul Rubens y Jan Brueghel el Viejo, *El archiduque Alberto de Austria*, 1615-1632, óleo sobre lienzo, 200 x 121 cm. Museu de arte de São Paulo, São Paulo.

Img. 176 - Frans Pourbus el Joven, *El archiduque Alberto de Austria*, comienzos del siglo XVII, óleo sobre lienzo. Chaque tableau mesure 60 x 42 cm. Ils sont conservés au Groeninge Museum, Brujas.

Img. 177 - Fraz Pourbus II, el Joven, *El archiduque Alberto de Austria*. c. 1599, óleo sobre lienzo, 226 x 131 cm. Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid.

Img. 178 - Jan Collaert II, *Retrato de Alberto e Isabel Clara Eugenia, Archiduques de Austria*, 1600, grabado, 20,5 x 14,5 cm. BNE, sign. ER/647 (28).

Img. 179 - Christoffel van Sichem, *Retrato del Archiduque Alberto de Austria*, 1601, grabado, 19,6 x 12,1 cm. BNE, sign. ER/89 (16).

Img. 180 - Renold Elstracke, *Retrato del Archiduque Alberto de Austria*, c. 1615, grabado, 17,8 x 11,1 cm. TBM, sign. 1868,0808.2181.

Img. 181 - Jan Müller, *Retrato del Archiduque Alberto de Austria*, 1615, grabado, 41,6 x 28.9 cm. BNE, sign. IH/718/16.

Img. 182 - Pedro de Mariz, *Retrato de D. Henrique*, 1594, grabado, 10,4 x 7,7 cm. BNPT, sig. RES. 972, entre pp. 236r y 237.

Img. 183 - Bernardo de Brito, *D. Henrique*, 1603, grabado. BNPT, sign. res-748-v, entre fols. 96 y 97.

Img. 184 - Anónimo, *D. Henrique*, 1620(¿?), grabado, 15,3 x 12,2 cm. BNPT, sign. E. 281P.

Img. 185 - Cornelis Galle, *Retrato de D. Henrique*, grabado, 18,7 x 13,2 cm. BNE, sign. B-M., n. 331, p. 326, Lámina XX.

Img. 186 - Caramuel Lobkowitz (copia de Cornelis Galle), *Retrato de D. Henrique*, 1639, 18,7 x 13,2 cm. BNPT, sign. RES. 1638A, p. 78.

Img. 187 - Manuel de Faria e Sousa, *D. Henrique*, 1677, grabado. BNE, sign. 2/42846, p. 308.

Img. 188 - Manuel de Faria e Sousa, *D. Felipe I*, 1677, grabado. BNE, sign. 2/42846, p. 316.

Img. 189 - Anónimo, *Retrato de don Fernando Álvarez de Toledo y doña María Enríquez de Toledo y Guzmán*, segunda mitad del siglo XVI, óleo sobre lienzo. Cattedrale di Santa Maria Assunta, Nápoles.

Img. 190 - Anónimo, *Retrato de don Fernando Álvarez de Toledo y doña María Enríquez de Toledo y Guzmán* (copia), óleo sobre lienzo. Colección particular de los Duques de Pastrana, Madrid.

Img. 191 - Tiziano Vecellio, *Don Fernando Álvarez de Toledo, III duque de Alba*, 1549, óleo sobre lienzo, 101 x 83 cm. Palacio de Liria, Madrid.

Img. 192 - Alonso Sánchez Coello, *Don Fernando Álvarez de Toledo, III duque de Alba*, 1567, óleo sobre lienzo, 107 x 97 cm. Palacio de Monterrey, Salamanca.

Img. 193 - Willem Key, *Don Fernando Álvarez de Toledo, III duque de Alba*, 1568, óleo sobre tabla, 65 x 49 cm. Palacio de Liria, Madrid.

Img. 194 - Antonio Moro, *Don Fernando Álvarez de Toledo, III duque de Alba*, c. 1549, óleo sobre lienzo, 106 x 84 cm. Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruselas.

Img. 195 - Peter Paul Rubens (copia de Tiziano), *El Emperador Carlos V e Isabel de Portugal*, c. 1628, óleo sobre lienzo, 144 x 166 cm. Palacio de Liria, Madrid.

Img. 196 - Peter Paul Rubens (copia de Tiziano), Don Fernando Alvarez de Toledo, III duque de Alba. Óleo sobre lienzo, 115 x 82 cm. Palacio de Liria, Madrid.

Img. 197 - Pieter de Jode (editor) por pintura de Tiziano, *Don Fernando Álvarez de Toledo, duque de Alba*, 1651, grabado, 17,1 x 12,7 cm. BNE, sign. ER/348 (144).

Img. 198 - Federico Pesche, *Don Fernando Álvarez de Toledo*, 1692-1695, grabado, 12,1 x 7,4 cm. BNE, sign. ER/574 (32).

Img. 199 - Leoni Leoni, *Don Fernando Álvarez de Toledo, III duque de Alba*, c. 1551-1556, bronce, 96,5 x 63 x 33,5 cm. Windsor Castle, Londres.

Img. 200 - Jacques Jonghelinck, *Don Fernando Álvarez de Toledo, III duque de Alba*, 1571, bronce, 116,8 x 67,9 x 38,1 cm. The Frick Collection, Nueva York.

Img. 201 – (Atribución) Pompeo Leoni o Juan Bautista Bonanome, *Don Fernando Álvarez de Toledo*, siglo XVI, mármol. Castillo de Alba de Tormes, Salamanca.

Img. 202 - Philipp Galle, *Estatua del Duque de Alba de Jaques Jongelinck*, 1571, grabado. Museum Plantin Moretus, Amberes.

Img. 203 - Leoni y Pompeo Leoni, *Carlos V y el Furor*, 1551-1555, bronce, 251 x 143 x 130 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid.

Img. 204 - Anónimo, *Alva matando a los habitantes inocentes de los Países Bajos*, h. 1572, grabado, 18,5 x 13,5 cm. Rijksmuseum, Amberes, sign. RP-P-OB-79.012.

Img. 205 - Anónimo, *El trueno de Alba*, 1569, grabado, 22,5 x 28,5 cm. Rijksmuseum, Amberes, sign. RP-P-OB-79.002.

Img. 206 - Anónimo, *Impresión satírica sobre la estatua de Alva*, 1571-1573, grabado, 34,8 x 48 cm. Rijksmuseum, Amberes, sign. RP-P-OB-79.166.

Img. 207 - Théodor de Bry, *Retrato de Fernando Álvarez de Toledo*, finales del siglo XVI, grabado, diámetro 12,3 cm. BNE, sign. IH/367/3.

Img. 208 - Anónimo, *Alegoria del duque de Alba y el príncipe de Orange*, c. 1572, grabado, 23 x 32,5 cm. Rijksmuseum, Amberes, sign. RP-P-OB-78.194.

Img. 209 - Anónimo, *Margarita de Parma, Granvela y el papa apoyando la misión de Alba*, 1572, grabado, 18,5 x 13,5 cm. Rijksmuseum, Amberes, sign. RP-P-OB-79.010.

Img. 210 y 211 - Anónimo, *O grande duque de Alba enfrenta los enemigos de Felipe II*, c. 1570, madera policromía, 65 x 28 x 28 cm. Fundación Casa de Alba, Madrid.

Img. 212 - Anónimo, *Don Juan de Zúñiga Avellaneda y doña María de Zúñiga Avellaneda y Pacheco*, finales del siglo XVI, óleo sobre lienzo, 160 x 200 cm. Fundación Casa de Alba, Madrid.

Img. 213 - Juan de Courbes, *Don Andrés Hurtado de Mendoza, II marqués de Cañete*, 1609, grabado, 17,2 x 16,7 cm. BNE, ER/3977, p. 224.

Img. 214 - Juan de Courbes, *Don García Hurtado de Mendoza, VII señor de Cañete*, 1609, grabado, 17,2 x 16,7 cm. BNE, ER/3977, p. 227.

Img. 215 - Anónimo, *Caballero desconocido de la Orden de Santiago* (¿Juan de Zúñiga, conde de Miranda?), h. 1600, óleo sobre lienzo. Fundación Casa de Alba, Madrid.

Img. 216 - Federico Pesche, *Don Juan de Zúñiga y Avellaneda*, 1692-1695, grabado, 14.5 x 9 cm. BNE, sign. IH/10046.

Img. 217 - Anónimo, *Don Diego López de Zúñiga, conde de Nieva*, siglo XVIII, óleo sobre lienzo, 173 x 96 cm (fotografía del autor). MNAAHP, Lima.

Img. 218 - Anónimo, *Don Fernando Torres y Portugal, conde de Villardompardo*, siglo XVIII, óleo sobre lienzo, 173 x 96 cm (fotografía del autor). MNAAHP, Lima.

Img. 219 - Felipe Guamán Poma de Ayala, *Don Andrés Hurtado de Mendoza*, 1615, dibujo. BRD, sign. GKS 2232 4º, fol. 436 [438].

Img. 220 - Felipe Guamán Poma de Ayala, *Don García Hurtado de Mendoza*, 1615, dibujo. BRD, sign. GKS 2232 4º, fol. 466 [468].

Img. 221 - Anónimo, *Don Andrés Hurtado de Mendoza*, siglo XVIII, óleo sobre lienzo, 173 x 96 cm (fotografía del autor). MNAAHP, Lima.

Img. 222 - Anónimo, *Don García Hurtado de Mendoza*, siglo XVIII, óleo sobre lienzo, 173 x 96 cm (fotografía del autor). MNAAHP, Lima.

Img. 223 - Felipe Guamán Poma de Ayala, *El virrey don Andrés Hurtado de Mendoza recibe a Sayri Topa Ynga*, 1615, dibujo. BRD, sign. GKS 2232 4º, fol. 440 [442].

Img. 224 - Anónimo, *Don Antonio de Mendoza*, siglo XVII, óleo sobre lienzo, 95 x 67 cm. MNHCC, Ciudad de México.

Img. 225 - Simón Pereyns (atribución), *Don Gastón de Peralta*, 1565, óleo sobre lienzo, 92 x 66 cm. MNHCC, Ciudad de México.

Img. 226 - Anónimo, *Don Martín Enríquez de Almansa*, siglo XVI, óleo sobre lienzo, 92 x 65 cm. Salón de Cabildos del Ayuntamiento de la Ciudad de México.

Img. 227 - Anónimo, *Don Martín Enríquez de Almansa*, siglo XVII, óleo sobre lienzo, 94 x 67 cm. MNHCC, Ciudad de México.

Img. 228 - Anónimo, *Don Gaspar de Zúñiga y Acevedo*, siglo XVI, óleo sobre lienzo, 92 x 65 cm. Salón de Cabildos del Ayuntamiento de la Ciudad de México.

Img. 229 - Anónimo, *Don Gaspar de Zúñiga y Acevedo*, siglo XVII, óleo sobre lienzo, 92 x 66 cm. MNHCC, Ciudad de México.

Img. 230 - Felipe Guamán Poma de Ayala, *Don Martín Enríquez de Almansa*, 1615, dibujo. BRD, sign. GKS 2232 4º, fol. 462 [464].

Img. 231 - Anónimo, *Don Luis de Velasco el Joven*, siglo XVII, óleo sobre lienzo, 93 x 68 cm. MNHCC, Ciudad de México.

Img. 232 - Felipe Guamán Poma de Ayala, *Don Luis de Velasco el Joven*, 1615, dibujo. BRD, sign. GKS 2232 4º, fol. 466 [470].

Img. 233 y 234 - Anónimo, *Don Luis de Velasco el Joven* (detalles). MNAAHP, Lima.

Img. 235 - Anónimo, *Don Lorenzo Suarez de Mendoza*, siglo XVI, óleo sobre lienzo, 92 x 65 cm. Salón de Cabildos del Ayuntamiento de la Ciudad de México.

Img. 236 - Anónimo, *Don Lorenzo Suarez de Mendoza*, siglo XVII, óleo sobre lienzo, 93 x 70 cm. MNHCC, Ciudad de México.

Img. 237 - Anónimo, *Don Álvaro Manrique de Zúñiga*, siglo XVI, óleo sobre lienzo, 92 x 65 cm. Salón de Cabildos del Ayuntamiento de la Ciudad de México.

Img. 238 - Anónimo, *Don Álvaro Manrique de Zúñiga*, siglo XVII, óleo sobre lienzo, 92 x 70 cm. MNHCC, Ciudad de México.

Img. 239 - Sofonisba Anguissola, *Felipe II*, 1565-1573, óleo sobre lienzo, 88 x 72 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid.

Img. 240 - Agostino Carracci, *Retrato de Felipe II, Rey de España*, 1585, grabado, 14,9 x 11,5 cm. BNE, sign. ER/290 (35).

Img. 241 - Franz Hogenberg, *Retrato de Felipe II, Rey de España*, 1587, grabado, 17 x 16,9 cm. BNE, sign. ER/2901 (ESTAMPA 10).

Img. 242 - Sofonisba Anguissola, *Felipe II* (detalle del rayo-x), 1565-1573. Museo Nacional del Prado, Madrid.

Img. 243 - Federico Pesche, *Don Per Afán de la Ribera*, 1692-1695, grabado, 11.7 x 7 cm. BNE, sign. ER/574 (40).

Img. 244 - Federico Pesche, *Don Enrique de Guzmán*, 1692-1695, grabado, 11.7 x 7 cm. BNE, sign. ER/574 (54).

Img. 245 - Federico Pesche, *Don Pedro Téllez-Girón y de la Cueva*, 1692-1695, grabado, 14.5 x 9 cm. BNE, sign. ER/574 (48).

Img. 246 - Anónimo, *Don Francisco Álvarez de Toledo*, siglo XVIII, óleo sobre lienzo, 175 x 95 cm (fotografía del autor). MNAAHP, Lima.

Img. 247 - Felipe Guamán Poma de Ayala, *Don Francisco Álvarez de Toledo*, 1615, dibujo. BRD, sign. GKS 2232 4º, fol. 444 [446].

Img. 248 - Felipe Guamán Poma de Ayala, *La muerte de don Francisco Álvarez de Toledo*, 1615, dibujo. BRD, sign. GKS 2232 4º, fol. 458 [460].

Img. 249 - Felipe Guamán Poma de Ayala, *Don Fernando de Torres y Portugal*, 1615, dibujo. BRD, sign. GKS 2232 4º, fol. 464 [466].

Img. 250 - Anónimo, *Don Fernando de Torres y Portugal*, siglo XVIII, óleo sobre lienzo, 177 x 95 cm (fotografía del autor). MNAAHP, Lima.

Img. 251 y 252 - Anónimo, *Don Fernando de Torres y Portugal* (detalles) (fotografía del autor). MNAAHP, Lima.

Introducción

Europa Occidental en los tiempos modernos ha conocido el surgimiento del fenómeno de la expansión y consolidación de Estados políticos en proporciones de extensión territorial y concentración del poder por sus gobernantes hasta entonces desconocidos en la Edad Media. Desde finales del medievo y sobre todo en la Época Moderna, las unidades políticas han estado expandiendo su esfera de poder en procesos como: la unión dinástica a través del matrimonio de los miembros de las familias o por herencia territoriales; o de la transferencia voluntaria de la soberanía, en principio, gobernado por un pacto preservando la individualidad de los territorios unidos; o por la conquista y sometimiento de las poblaciones, cayendo en condiciones de ser privadas total o parcialmente de sus disposiciones legales-institucionales; y la organización de un ejército permanente y la creación y concentración de los impuestos de los territorios gobernados por un soberano. La Península Ibérica fue uno de los escenarios donde los reinos protagonizaron este contexto de ampliación del poder de sus monarcas. Las coronas de Aragón y Castilla bajo el reinado de Fernando e Isabel, los Reyes Católicos, sellarán de manera definitiva la expansión del dominio cristiano en la Península concluyendo el movimiento de la Reconquista con la toma del Reino de Granada en 1492. En el mismo año, empezaran el paso de la expansión del dominio Ibérico sobre el Nuevo Mundo con la llegada de Cristóbal Colón a América.

La expulsión de los moriscos de la península ibérica y la seguida colonización americana, fueron experiencias históricas que perfilaron la imagen de una monarquía providencial, líder de la cruzada santa en contra de los infieles. Como lo ha señalado Nieto Soria[1], los ideales caballerescos y militares, fueron la expresión más visible de esta identidad. Las bulas Alejandrinas de 1493 por medio de las cuales el Papado concedió plenos derechos a Castilla para conquistar y evangelizar el Nuevo Mundo institucionalizaron la imagen de la realeza castellana defensora de la fe, el título de Monarquía Católica selló un pacto indisoluble entre los imaginarios religiosos y las pretensiones políticas[2].

Como subrayan Pagden[3], Elliott[4] y Albaladejo[5] la religión se convirtió en el elemento aglutinante, garantizando la defensa y promoción de la unión de los territorios de la Monarquía

[1] Véase: Nieto Soria, J. M.: *Orígenes de la monarquía hispánica. Propaganda y legitimación*, Madrid, Editorial Dykinson, 1999.
[2] Véase: Brading, D.: *Orbe Indiano. De la Monarquía Católica a la Republica Criolla. 1492-1867*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.
[3] Véase: Pagden, A.: *El Imperialismo español u y la imaginación política: estudios sobre teoría social y política europea e hispanoamericana (1513-1830)*, Madrid, Editorial Planeta, 1991.

Hispánica. Sin embargo, como lo expone Elliott[6], para afianzar el poder monárquico fue necesario construir una representación sublime de la majestad, que permitiese la integración política. La ampliación de los dominios de los Reyes Católicos fue posible gracias a distintas formas de incorporación de nuevos espacios, sea por la vía del matrimonio, herencia o conquista, que no eran sólo extensiones de tierra, sino conjuntos políticos y socioculturales dotados de estructuras organizativas[7]. Los Reyes Católicos también fueron importantes mecenas de varios artistas de sus reinos, además de italianos y flamencos, aunque sus gustos estuviesen inclinados a los últimos. Los retratos de los reyes son pruebas de ese mecenazgo, los individuales de Isabel del Palacio del Pardo o de Fernando en el Kunsthistyoriches Museum de Viena, o colectivos como donantes en la obra *La virgen de los Reyes Católicos* del Museo Nacional del Prado.

Con Carlos V y la ascensión de la Casa de Austria en la Península Ibérica en 1516, y su elección como Emperador del Sacro Imperio Romano Germánico en 1519, se agregaron nuevas y complejas unidades políticas a los dominios de la monarquía[8]. En el reinado de Felipe II, el movimiento de expansión de la Monarquía culmina con la incorporación de Portugal y sus dominios de ultramar en 1580[9]. El gigantesco conjunto de territorios que quedaba bajo la corona de la Monarquía Hispánica ha convertido el Rey Católico en el más poderoso de Europa a su época, debido a las sucesivas agregaciones de territorios gracias a una afortunada suerte de matrimonios y herencias dinásticas, el conocido lema de los Habsburgo *Alii bella gerunt, tu felix Austria nube* ("Algunos hacen la guerra, tu, feliz Austria, cásate") cobra todo el sentido. Como resultado de esta dinámica expansionista del poder, quedó latente la pluralidad de las unidades políticas constitutivas de esta "monarquía compuesta"[10]. Desde esta perspectiva, la Monarquía Hispánica no era una mera suma de territorios, sino que espacios dotados con una suficiencia normativa e institucional, en base

---

[4] Véase: Elliott, J. H.: *Imperios del mundo Atlántico. España y Gran Bretaña en América (1492-1830)*, Madrid, Editorial Taurus, 2006.

[5] Fernández Albaladejo, P.: "Católicos antes que ciudadanos. Gestación de una política española en los comienzos de la Edad Moderna", en Fortea Pérez, J. I. (coord.): Imágenes de la diversidad: el mundo urbano en la Corona de Castilla (s. XVI-XVIII), Santander, Universidad de Cantabria, 1997.

[6] Véase: Elliott, J. H.: "Rey y Patria en el mundo hispánico", en Chust, M. y Mínguez, V. (eds.): *El Imperio Sublevado*, Madrid, CSIC, 2004, pp. 17-36.

[7] Hespanha, A. M.: *La gracia del derecho. Economía de la cultura en la edad moderna*, Madrid, CESCO, 1993, pp. 85-125; Fernández Albaladejo, P.: "Unión de almas, autonomía de cuerpos: sobre los linguales de unión en la Monarquía Católica, 1590-1630", en Reyes García Hurtado, M. (org.): *Modernitas*, La Coruña, Universidad de la Coruña, 2008, pp. 111-119.

[8] García, B. (org.): *El império de Carlos V*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2000.

[9] Veiga, J. C. M.: *A agregaçao da coroa de Portugal à de Castela. Aspectos da Estratégia de Filipe II*, Lisboa, Universidade de Lisboa, 1990, pp. 33-87.; García, B.; Alvarez-Ossorio, A. (orgs.): *La monarquía de las naciones*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2004.

[10] Elliot apunta que, durante la modernidad, las formas de organización de los Estados fueron más compleja y original que sólo una etapa precedente al camino linear de la unión y desarrollo de los Estados-Nación del período contemporáneo. Elliott, J. H.: "Una Europa de monarquías compuestas", en Elliott, J. H.: *España en Europa,* Valencia, Universitat de Valencia, 2003, pp. 65-93.

a su condición de unidades jurisdiccionales completas y complejas relacionadas entre sí y con los órganos institucionales de la monarquía, unificándolas en la figura de uno gobernante común.

El imperio español era la unión patrimonial de coronas y la lógica que lo reglamentaba no era monopolizadora, sino un compromiso que el soberano debería pactar y dialogar constantemente con las autoridades y súbditos locales. Para conservar sus dominios el Rey Católico sabía que era necesario mantener la autoridad y autonomía de cada territorio, respectando sus leyes y usos y conservando las estructuras corporativas de su sociedad, mantenida por gracias y privilegios. El soberano fue comprendido en general por la teoría política de la época como la cabeza del cuerpo político que formaba su reino. Uno de los más grandes desafíos que se proyectaba sobre el soberano de la monarquía era el de hacerse presente en cada territorio, acostumbrados con la presencia física de sus príncipes. La presencia del soberano era vista en muchos dominios como indispensable para la administración de la justicia, debido a ser la fuente de la gracia, mercedes y provisiones de privilegios que garantizaban las lealtades y legitimidad del príncipe, lo que refleja la importancia por su sentido mítico y simbólico.

El emperador Carlos V intentó minimizar su ausencia con frecuentes viajes a sus dominios, pero la progresiva expansión de sus territorios, la complejidad institucional y burocrática resultaba cada vez más difícil la manutención del aparato e itinerancia de su corte imperial, haciendo necesaria el establecimiento de órganos centrales de gobierno. Estos órganos fueron establecidos en varios niveles, la Corte y los Consejos vinculados directamente al emperador y las cortes periféricas de cada territorio. Bajo el reinado de Felipe II el sistema de Consejos consultivos forman una nueva orden de administración que buscaba la racionalización de las decisiones y nuevos padrones y reglas comunes que visaban una mayor vinculación entre los órganos. Tras la muerte de Carlos V en septiembre de 1558 y de la reina de Inglaterra María Tudor, casada con Felipe II, en noviembre del mismo año, las esperanzas en unir los dos reinos se cierran y el ideal de una “monarquía universal” de base flamenca y el dominio europeo del emperador encuentra su punto final.

Un esfuerzo gigante era necesario para que las órdenes dictadas por el Rey Católico llegasen y fuesen ejecutadas en sitios tan distantes del globo bajo su dominio, lo que hice necesario haber una sofisticación de las formas de organización administrativa que, por sí mismos, ya eran un desafío a los recursos de la logística de la época. Debido a la extensión geográfica y su estructura, era necesario defender los intereses del rey en diferentes reinos y provincias, asegurando la lealtad y el apoyo del pueblo y, sobre todo, de las élites locales. Así, la organización del sistema virreinal jugó un papel de primera magnitud en la integración de los territorios a la monarquía. Pues, mientras la figura del virrey adquirió un protagonismo como más alto representante de la lealtad de los

dominios con su soberano, también dependía de él para representar la dignidad y la autonomía preservadas de cada reino.

La Monarquía Hispánica a menudo recurría a la práctica de nombrar virreyes a los dominios de la Corona. La creación de virreinatos, tanto en la Península como en Italia y América y la aparición y reforzamiento de la figura del virrey trajo como consecuencia el surgimiento de cortes virreinales. La institución del cargo de virrey era una manera de hacer presente el soberano ausente en cada una de las entidades políticas que dominaba, con reminiscencias de las soluciones gubernamentales adoptadas durante los períodos de regencia, es decir, ausencia de figura real. *Grosso modo*, el Virrey actuó esencialmente como un representante del monarca ante las instituciones de un reino y de sus súbditos. Su función también era combinar las leyes y las instituciones de cada reino con las instrucciones que llevaba, nombradas por el monarca[11]. Sin embargo, en el contexto de una monarquía compuesta como la hispánica, el título de virrey fue investido de ambigüedades también. Debido a su gobierno ser limitado de forma temporal y menudo aislados en su destino, el virrey muchas veces era visto como un extraño. La tensión solía ser mayor en aquellos territorios que previamente ya tenían un sistema institucional consolidado, o sea, una cultura política establecida[12].

En la Península Ibérica, desde la Edad Media, existieron experiencias en formas de incorporación de diferentes unidades territoriales bajo el dominio de *aeque principaliter*[13], la reunión política de distintos dominios bajo la tutela de un único soberano, que buscaría garantizar de forma retórica la preservación de los fotos, usos y costumbres locales. La Monarquía Hispánica se

[11] Merluzzi y Olival destacan la importancia de las instrucciones que cada uno recibió antes de conducir a su destino. A partir de un modelo general de la naturaleza de sus funciones y las características del territorio que iban a gobernar, en ellas estaban inclusas las indicaciones en ocasiones muy precisas. Merluzzi, M.: "Los virreyes y el gobierno de las indias. Las instrucciones al primer virrey de Nueva Espanha (siglo XVI)", en Cardim, P. y Palos, J.-L. (org.): *El mundo de los virreyes en las monarquías de España y Portugal* [e-book], Madrid, Iberoamericana. 2012.; Olival, F.: "Los virreyes y gobernadores de Lisboa (1583-1640): características generales", en Cardim y Palos, *op. cit*. 2012.; Lalinde Abadía, J.: *La institución virreinal en Cataluña. 1471-1716*, Barcelona, Instituto Español de Estudios Mediterráneos, 1964, p. 523, doc. 34.

[12] En un episodio en el reino de Cataluña, el oficio se discutió en su interpretación entre dos grupos, uno argumentando que el virrey era el *alter ego* del monarca y, como tal, era parte de la persona real; otro grupo afirmaba que el virrey sería un mero funcionario real, y por lo tanto estaba sujeto a las reglas del principio de indigenato. Gil Pujol, X.: "Un rey, una fe, muchas naciones. Patria y nación en la España de los siglos XVI y XVII", en García, B. y Álvarez-Ossorio A. (org.): *La monarquía de las naciones*. Madrid, Fundación Carlos de Amberes / Universidad Autónoma de Madrid, 2004, pp. 39-76.; Arrieta Alberdi, J.: "La disputa en torno a la jurisdicción real en Cataluña (1585-1640): de la acumulación de la tensión a la explosión bélica", *Pedralbes. Revista d'História Moderna*, n. 15 (1995), pp. 33-93.

[13] Antes mismo de la unión de los Reyes Católicos, los reinos de Aragón y Castilla ya eran compuestos por distintos territorios, leyes y costumbres. García-Gallo, A.: *Manual de historia del derecho español. Vol. I. El origen y la evolución del derecho*. Madrid, Artes Gráficas y Ediciones, 1979, pp. 682-685.; Artola, M.: *La monarquía de España*. Madrid, Alianza Editorial, 1999.; Lalinde Abadía J.: *La gobernación general en la corona de Aragón*, Madrid, CSIC, 1963.

constituyó sobre la base del respeto por las estructuras de privilegios y derechos tradicionales de los distintos territorios que la componían.

Su lógica para el siglo XVI no era centralizadora o homogeneizadora, sino que se basaba en la asociación de territorios y el hecho del monarca consolidar en sus manos el poder jurídico, fiscal y militar, pero sin interpretarse como la creación de estructuras administrativas centrales y autosuficientes para toda monarquía. El conjunto de los diferentes territorios gobernados por el mismo soberano impuso la designación de los representantes reales para cada dominio. Los territorios siguieron disfrutando de sus propias leyes; cualquier modificación de éstos para unificar los sistemas constitucionales de los diferentes estados se consideró un acto flagrante de incumplimiento de las obligaciones heredadas por el soberano en relación con sus súbditos.

Fernando el Católico, introdujo una serie de cambios importantes y decisivos en la estructura de la representación delegada del poder real, transformando el sistema de lugartenientes ya conocido en la Corona de Aragón[14]. Al transmutar el sistema a una nueva escala, el Rey Católico alzó el monarca sobre un conjunto de virreyes. Estos no eran más, necesariamente, miembros de la familia real y se pudieron elegir entre la nobleza de la confianza del rey. En consecuencia, regulaba y sistematizaba el ejercicio del cargo de virrey en los reinos donde el representante de la Corona celebró las funciones de orden público y militar, a partir de instrucciones específicas y por tiempo determinado[15].

Carlos V y Felipe II continuaron practicando el sistema virreinal diseñado por Fernando el Católico, no sólo reproduciendo, sino que adaptando y ampliando a sus nuevos dominios. Durante el reinado de Felipe II consolidase el proceso *castellanización* de la rama española de la dinastía de los Habsburgo[16], con el fin del Imperio Universal de Carlos V, de fuertes ambiciones de influencia flamenco-borgoñesa, y la centralización Ibérica, o más específicamente, castellana[17]. Desde Madrid,

[14] Arrieta Alberdi, J.: *Consejo Supremo de la Corona de Aragón (1494-1707)*, Zaragoza, Institución Fernando El Católico, 1994, pp. 42-47.

[15] *Idem*, p. 64 y ss. La figura del virrey en la Corona de Castilla era poco conocido hasta entonces, cuando se institucionalizó para el gobierno de las Indias. Rivero Rodríguez, M.: *La edad de oro de los virreyes. El virreinato en la monarquía hispánica durante los siglos XVI y XVII*, Madrid, Akal, 2011, pp. 31-96.

[16] Gonzalo Sánchez-Morelo, J. L.: "Felipe II, Princeps Hispaniarum: la castellanización de un príncipe Habsburgo (1527-1547)", *Manuscrits*, vol. 16, (1998), pp. 65-85.

[17] Una compilación de la lista de los virreyes de Monarquía Hispánica durante este período permite probar que el nombramiento de los *alter nos del rey* se concentró en algunas familias de la alta nobleza castellana. García Marín, J. M.: *Monarquía católica en Italia burocracia imperial y privilegios constitucionales*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 1992, p. 89.; Alamos de Barrientos, B.: *Discurso político al rey Felipe III al comienzo de su reinado, edición, introducción y notas de Modesto Santos*, Madrid, Anthropos, 1990.; Pérez Bustamante, R.: "El gobierno de los Estados de Italia bajo los Austrias: Nápoles, Sicilia, Cerdeña y Milán (1517-1700). La participación de los grandes de España", *Cuadernos de historia del derecho*, n. 1 (1994), pp. 25-48.

centro de tela de la Monarquía Hispánica[18], Felipe II ordenaba los asuntos de Estado a través de una administración cada vez más elaborada y compleja.

El personalismo del rey, quien examinaba y dictaba las órdenes y los despachos, y la larga duración de su reinado otorgaron cierta homogeneidad a su política y la definición de un modelo representativo del poder. Felipe II fuera educado para el rol que su destino le había reservado desde su juventud, dedicada a los temas del buen gobierno, la importancia de la fe católica, la dignidad y majestad, la disciplina y el control de sus emociones. En consecuencia, su carácter distante y reservado y su religiosidad fueron los rasgos más característicos de su personalidad y en sus representaciones, pese a todo, otro rasgo característico fue su prudencia en tomar decisiones, a veces vacilante, a veces desconfiado, por la complexidad de los temas de gobierno buscaba siempre revisar en persona los asuntos de Estado, haciendo notas y escribiendo documentos sobre sus acciones. A su ascenso al trono y títulos de su padre a mediados de la década de 1550, Felipe II ya tenía una larga experiencia de gobierno desde cuando fue encargado de la regencia de los reinos ibéricos en 1543, sumándose las experiencias de sus viajes entre 1548 y 1551, además de otro período de regencia española entre 1551 y 1554 y sus estancias en Inglaterra y los Países Bajos desde 1554 hasta regresar a la Península Ibérica a finales de 1559. A partir de la década de 1560, desde Madrid, corazón de la inmensa telaraña imperial, el rey dirigía los asuntos de Estado con una administración cada vez más nutrida. Su influencia se expresó en las artes y en el ceremonial - con un estilo austero e imbuido de religiosidad[19]. Esta influencia también se manifestó en la forma en que sus representantes, los virreyes, se presentaron o iban a ser representados.

Después de su llegada como monarca a la Península Ibérica en 1559, Felipe II nunca más puso sus pies en tierras de los reinos fuera de la península, sabemos que ningún rey español visitó las Indias antes de los movimientos de independencias del siglo XIX, pese a eso las élites siempre han considerado el rey como el legítimo gobernante de los territorios durante la Época Moderna. Las distancias que separaban a sus dominios en Europa y especialmente los del Nuevo Mundo, junto con la incertidumbre y los peligros que un viaje podría proporcionar, determinaron la ausencia física permanente del monarca en la mayor parte de sus territorios. Por lo tanto, la figura del virrey era esencial para el gobierno de estas vastas tierras que, en la ausencia del monarca y por su distancia,

[18] Braudel, F.: *O Mediterrâneo e o mundo mediterrânico na época de Filipe II.* 2 vols., Lisboa / São Paulo: Publicações Dom Quixote / Livraria Martins Fontes, 1980.

[19] Recientemente el ceremonial y etiquetas de los virreinatos en la época de los Habsburgo recibieron atención de nuevos trabajos como los presentados en: Büschges, C. (org.): *Una monarquía de cortes. La corte virreinal como espacio de comunicación política en la Monarquía Hispánica (ss. XVI y XVII),* Bielefeld, Iberoamericana, 2004.

disfrutaran de una relativa autonomía. Aunque esta ausencia física podría haber derivado una debilidad del poder real, no lo hizo.

En una sociedad de Antiguo Régimen fuertemente autor representada en metáforas de formas orgánicas de organización de la sociedad y del cuerpo político como un cuerpo humano, el virrey tomó la cabeza del reino en lugar del monarca. Su elevado rango, gran dignidad y autoridad eran esenciales para el mantenimiento de la orden entre los súbditos, la residencia del virrey y la constitución de su corte virreinal eran fuentes que iban adquiriendo una importancia cada vez más grande y cargados por la representación del poder necesario para su legitimación sobre los territorios[20], desempeñando un papel singular en la integración a medida que los virreyes también concentraron la prerrogativa real de provisión de oficios, gracias y mercedes[21].

La corte virreinal no era solamente el espacio de un conjunto de reglas formales y etiquetas que tenían que ver con la disciplina y el ceremonial. Era un espacio para la representación de la soberanía del monarca en una esfera interna - a partir de la etiqueta, jerarquías y ceremoniales - y externa - por medio de la organización y presentación de los actos públicos. Ella funcionaba como una estructura y aparato jerárquico formal girando alrededor del virrey y se presentaba como realidad y autorrepresentación de un espacio de integración que, aunque con diferentes niveles, de alguna manera reproducía la función de "integración dinámica" de la organización de la Monarquía Hispánica.

Además de la importancia en el gobierno y administración, el virrey tomó la representación física de la ausencia del monarca durante las celebraciones y ceremonias y antes de las instituciones políticas de cada reino. La presencia de *alter ego* del rey distante sirvió para reafirmar y fortalecer los lazos con la monarquía. No haciendo caso omiso de sus asignaciones legales e institucionales, los virreyes cumplieron una función simbólica importante, actuando como si fueran el rey en su persona real en todas las funciones políticas y ceremoniales, personificando y presentificando la figura del rey ausente[22]. Con relación a los límites de su actuación, pues los virreyes necesitaban respetar la jurisdicción de cada dominio, estos trataron de potencializar su autoridad en la esfera simbólica.

---

[20] Mariluz Urquijo, J. M.: *El agente de la administración pública en Indias,* Buenos Aires, Instituto Internacional de Historia del Derecho Indiano, 1998, pp. 73-74.

[21] Rivero Rodríguez, M.: "Una monarquía de casas reales y cortes virreinales", en Martínez Millán, J. y Visceglia, M. A. (dirs.): *La monarquía de Felipe III. Volumen IV: Los reinos*. Madrid, Fundación Mapfre, 2008a, p. 35.

[22] Véase: Cañeque, A.: *The King's Living Image: The Culture and Politics of Viceregal Power in Colonial Mexico*, Nueva York, Routledge, 2004.; Arrieta Alberdi, J.: "La dimensión institucional y jurídica de las cortes virreinales en la monarquía hispánica", en Cardim, P. y Palos, J.-L. (org.): *El mundo de los virreyes en las monarquías de España y Portugal* [e-book], Madrid, Iberoamericana. 2012.; Sobre las ceremonias y festividades para el caso portugués en la misma época, véase: Torres Megiani. A. P.: *O rei ausente: festa e cultura política nas visitas dos Filipes a Portugal (1581 e 1619),* São Paulo, Alameda, 2004.

Los territorios italianos conquistados por la Monarquía Hispana lograron mantener su carácter histórico-político de reinos propios, donde los virreyes realizan funciones administrativas[23]. La cercanía a la corte papal y la estrecha relación con los príncipes y terratenientes italianos obligaron a los virreyes de Nápoles a participar en una disputa por el lujo y la ostentación. El reino de Nápoles era la unidad política más grande de la Península Itálica, extendiendo su territorio entre los Estados Papales y el estrecho de Mesina, un conjunto heterogéneo con una distribución demográfica irregular y una larga costa marítima en el Mediterráneo, expuesta a los ataques de los otomanos, franceses y otros enemigos de la Monarquía Hispánica. Para la monarquía, el reino tenía un rol de primera orden por su ubicación delante de la amenaza turca y por su contribución de tributos y hombres para el mantenimiento de la empresa imperial hispánica.

La capital del reino napolitano era la más poblada del sur de Europa y su puerto el más activo de Italia, atrayendo una comunidad de mercadores y negociantes extranjeros de otras partes del continente. Mientras tanto, los territorios del Nuevo Mundo habían perdido su herencia legal e institucional anterior, sucedida por una nueva estructura política y administrativa. En este contexto, los virreyes de Nueva España y Perú buscaban su afirmación política a través de la creación de representaciones simbólicas que hiciesen valer su autoridad[24]. Estas podrían o no expresar cualquier rastro de "mestizaje" entre las diferentes tradiciones de imágenes del continente americano con la ibérica[25].

Como máximo representante de la Corona, la figura del virrey también se celebró y exaltó; su presencia estimuló la producción de retratos en medallas, dibujos, pinturas y grabados, distribuidos por los virreinatos. Tomando el ejemplo del modelo de filipino, los virreyes hicieron una gran estrategia de propagandística e ideológica de carácter festivo, dando presencia simbólica del rey en sus dominios. Por lo tanto, la imagen del monarca fue exaltado por una serie de demostraciones de lealtad apoyadas en arquitecturas efímeras, pinturas, esculturas, textos, así como en retratos del monarca reinante en los edificios públicos y privados[26]. Estos ensalzaron su imagen y dieron a conocer el gobernante que tuvo un extraordinario poder político, militar y legal.

---

[23] Musi, A.: *L'Italia dei Viceré: integrazione e resistenza nel sistema imperiale spagnolo*, Cava de'Tirreni, Avagliano Editore, 2000.

[24] Morales Folguera, J. M.: "Los programas iconográficos en las entradas de virreyes en México", en *Actas del XVIII Congreso Nacional de Historia del Arte*, Vol. 2, Mérida, 1993, pp. 745-749.

[25] Véase: Gruzinski, S.: *O pensamento mestiço*. São Paulo, Cia das Letras, 2001.

[26] En paralelo, otras instituciones comerciales, académicas, eclesiásticas y políticas - especialmente los ayuntamientos - introdujeron esta costumbre en los edificios oficiales. Mínguez, V.: *Los reyes distantes. Imágenes Del Poder En El México Virreinal*, Castellón, Universitat Jaume I, 1995, pp. 23-28.; Mínguez, V.: "Arte, espectáculo y poder en la fiesta novohispana", en Pérez Martínez, H. (org.): *México en fiesta*. Zamora. El Colégio de Michocán, 1998, pp. 315-327.

A lo largo del Renacimiento y Barroco, la cultura y las artes se convirtieron en auténticas ideologías del poder[27]. En el siglo XV se consolidó la cooptación de diversas expresiones artísticas - la literatura, la música y la pintura, por ejemplo - al servicio de los grupos políticos dominantes. En la Época Moderna, el entorno de la corte sería el *locus* de nuevos modelos de comportamiento basados en un ideal de civilidad[28], conforme nos presenta Baldassare Castiglione en su obra *Il Cortegiano* [1528]. Entre los principales temas característicos del mundo áulico en ese momento, el ceremonial y la representación artística ocuparon un lugar destacado, consolidándose entre las más altas esferas del poder político en los principales Estados modernos. Se necesitaban representaciones cada vez más directas y claras para traducir la magnificencia, la gloria y el poder de un soberano. En este nuevo escenario político las imágenes servirían a una serie de funciones representativas, conmemorativas e incluso de propaganda o persuasión.

La necesidad de comunicar en los actos y rituales públicos distintos conceptos a camadas tan distintas de la sociedad como las elites y la población en general fue un tópico recurrente e importante en la diversificación para el alcance a distintos niveles culturales. Esa característica dual de la sociedad encontraba un lenguaje común sobre todo por la religión, que tras las doctrinas tridentinas sobre el carácter necesariamente utilitario y masivo del arte y otras actividades de la cultura, debería recurrir a eses recursos para mantener el orden social estático, jerarquizado y en consecuencia desigual. El lenguaje figurativo**[29]** del arte y los actos públicos debería contentar ambas camadas de la sociedad del Antiguo Régimen, presentando a la población la superioridad del poder político e intelectual de las elites con escenificaciones, lujo, referencias eruditas inaccesibles a la comprensión de los no letrados, pero también elementos y atributos simbólicos cargados de un sentido común como complementos retóricos para que el entendimiento y sentimientos de la población fuesen despiertos y alcanzados.

Sin dudas, entre las tipologías de representación del poder político, se destacan aquellas que formaron parte de la escenificación de los ceremoniales y las galerías en los palacios virreinales,

[27] Véase: Maravall, J. A.: *La cultura del Barroco: análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Editorial Ariel, 1981.
[28] Véase: Elias, N.: *O processo civilizador*, 2 vols, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1994.
[29] Aportamos entre las herramientas teórico-metodológicas de nuestro trabajo la propuesta de Pierre Francastel. El sociólogo del arte se opone a una tradición historiográfica que instía en interpretar como secciones aisladas las múltiples actividades de la humanidad, subrayandola articulación de ellas con su contexto. La representación artística sería uno de los muchos códigos forjados por los continuos ajustes a partir de la contextualización social e histórica en que fueron producidas las obras, que deberían ser analizadas como un lenguaje específico, el figurativo. Para el autor, aunque el arte no sería un sustituto de otros lenguajes, sería la síntesis del diálogo entre fontes visuales y la escrita. La obra de arte no sería la representación material del pesamiento del artista, sino la materialización de como ese pensamento se comunica con su ambiente. Francastel apunta que el estudio del arte tiene que aliarse a de la producción de las obras, pues a partir siempre de la realidad como inspiración, el arte agregaría o cambiaria la visión o la percepción de los hombres de un determinado grupo o sociedad con relación a su realidad. Véase: Francastel, P.: *A realidade figurativa*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1973.

muchas veces no tanto por su calidad artística - que en algunos casos faltaba - sino porque constituyen un documento histórico de un valor excepcional. Durante el Renacimiento, la composición de las galerías de retratos consolidase como destacada costumbre en las cortes europeas, como la colección que formaba Felipe II en el Palacio Real de El Pardo, cuya intención era una apología de la Casa de Habsburgo, destacando la idea de sucesión y la continuidad como legitimadora del poder y de la memoria[30]. La nobleza siguió estos pasos destinando espacios en sus residencias para salas de linajes que unían los retratos de sus antepasados y de los monarcas, destacando un vínculo o su acto de lealtad a la Corona. La práctica se extendió también hasta los palacios de los virreyes de la Monarquía Hispánica. Desde el puerto de Sevilla partieron los pedidos de retratos de emperadores romanos y de miembros de la realeza[31]. Las galerías en los distintos virreinatos se han convertido en zonas muy importantes, no sólo por su magnificencia y la riqueza iconográfica y visual, sino también por la comunicación que llevaba al visitante acerca de quién estaba lo recibiendo, así como su gusto y sensibilidad artística. La función de estas galerías también era propagandística y persuasiva, haciendo presente el poder real prolongado a esos reinos a través de los virreyes. Los retratos tuvieron entonces un carácter conmemorativo, dando testimonio para la posteridad sobre quien gobernó aquellas tierras en nombre del rey[32]. Otros soportes de gran importancia para el conocimiento y emulación del virrey fueron la acuña de medallas.

Medallas y monedas son objetos que presentan similitudes pero que difieren en funciones esenciales, ambas suelen ser hechas con metales preciosos o semipreciosos, decoradas y con inscripciones. Mientras tanto, conforme decía Benvenuto Cellini en el siglo XV, las medallas eran

[30] Un largo debate dio lugar a la definición de retrato y diferentes autores también le dieron varias funciones, pero una idea parece en común: el retrato es aquella pintura, escultura, grabado o dibujo que utiliza la imagen fiel de un ser humano, o no tan fiel, ya que no en todas las épocas se ha intentado representar fielmente al hombre; también se trataba de reflejar o transmitir un concepto a través de la figura de una persona. En cuanto a sus motivaciones, estas corresponden a dos de las principales funciones que tuvo el retrato a lo largo de la historia: la supervivencia después de la muerte y la sustitución física del retratado a través de su representación. Sobre el retrato en la corte española, véase: Kusche, M.: "La antigua galería de retratos de Pardo: su reconstrucción arquitectónica y el orden de colocación de los cuadros", *Archivo Español de Arte*, n. 43 (1991), pp. 1-28; Portús Pérez. J.: "Varia fortuna del retrato en España", en Portús Pérez. J.(org.): *El retrato español: del Greco a Picasso* [catálogo de exposición], Madrid, Museo Nacional del Prado, 2004, p. 40.

[31] Serrera, J. M.: "Alonso Sánchez Coello y la mecánica del retrato de corte", en Saavedra, S. (ed.): *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II* [catálogo de exposición], Madrid, Museo Nacional del Prado, 1990, pp. 56-58.; Varela, L.: "El rey fuera de palacio: la repercusión social del retrato regio en el Renacimiento español", en *El linaje del emperador*, Cáceres, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 99-134.

[32] Los retratos asumen diferentes soportes y técnicas: lienzos, esculturas, medallas, monedas, grabados, dibujos. Estos determinan los diferentes modelos de retratos que se crearon: de busto, de pie, sentado, de donantes, familiares. Es difícil establecer una clasificación dada la amplia variedad de representaciones. Lo que sí está claro es que el soporte, la técnica y la tipología dependen de la función posterior que tenga el retrato y su ubicación en un ámbito determinado.

para la ostentación, mientras que las monedas para la necesidad[33]. De hecho, las medallas eran piezas con funciones conmemorativas y simbólicas, sin un valor económico específico, que buscaban perpetuar la memoria de alguien o de un acontecimiento, confiriendo fama y prestigio además de ser producidas por artistas[34]. Las medallas fueron objetos de gran aprecio en el Renacimiento[35], su creación moderna se atribuye al artista italiano Antonio Pisano, más conocido como *Pisanello*, autor de una medalla entre 1438 y 1439 para el emperador bizantino Juan VIII Paleólogo. En el anverso la medalla llevaba un retrato de perfil del emperador y en el reverso su figura a caballo adorando a una cruz. La pieza difundió y floreció la moda en diversas cortes italianas, alemanas, flamencas y francesas[36]. Los príncipes, papas y reyes buscaban exaltar sus imágenes y poder vinculadas con el modelo ideal clásico de la Antigüedad, además de la facilidad en la reproducción y difusión del objeto que potencializó su recurso como propaganda entre las élites renacentistas. Las medallas suelen presentar un retrato en el anverso y escenas e alegorías alusivas a hechos y virtudes del homenajeado en el reverso, incorporando imágenes simbólicas e inscripciones las medallas se han convertido en un objeto emblemático de la cultura renacentista.

A partir del Renacimiento las medallas se convirtieron en valiosos objetos de coleccionismo por papas, príncipes, reyes, la nobleza y humanistas, y suelen ser consideradas como importantes fuentes históricas. Las medallas tenían una característica peculiar, por su tamaño podrían ser cargadas y contempladas fácilmente, siendo una pieza más íntima que retratos pintados, y despertando el recuerdo y la contemplación de la persona representada. Las medallas de la Monarquía Hispánica de los Austrias encontraron una gran difusión y mecenazgo con Carlos V[37] y

[33] La palabra *medaglia* en italiano significaba óbolo y los italianos emplearon el término para referirse a las piezas de la numismática antigua de interés basicamente artístico. Cellini, B.: *Tratados de ofrebería, escultura, dibujo y arquitectura*, Madrid, Akal, 1989, pp. 13-14.

[34] Jones, M.: *The art of the medal*, London, British Museum Publications, 1979, pp. 58-59.; Correa, A.: "Medallas", en Bonet Correa, A. (ed.): *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*, Madrid, Cátedral, 1982, pp. 242-246.; Gimeno, J.: "*La medalla"* en *Medallas y otras "curiosidades" relacionadas con la moneda*, Madrid, Departamento de Numismática y Medallística del Museo Arqueológico Nacional, 1994, pp. 5 y ss

[35] Sobre las medallas en el arte del Renacimiento español, véase: López Torrijos, R.: "Las medallas y la visión del mundo clásico en el arte español del siglo XVI", en *La visión del mundo clásico en el arte español*, Madrid, Alpuerto, 1993, pp. 93-104.;

[36]Las medallas antiguas se hicieron con modelos de cera que se reproducían en el metal, bronce o plomo, mediante el proceso de fundición. En el siglo XVI, también comenzaron a realizarse mediante otro proceso que pronto se generalizó, primero siendo grabada en buril em un bloque de acero llamado punzón y luego se transmitida a un cuño y un disco de metal por medio de un aparato llamado balancé. Véase: Chiarelli, R.: *L'opera completa del Pisanello*, Milano, Rizzoli 1972.; Lorenzi, G. de: *Medaglie di Pisanello e della sua cerchia*, Firenzi, Museo Nazionale Del Bargello, 1983.

[37] Gracias al inventario de bienes de Carlos V publicado por Babelon, sabemos que el emperador tenía consigo en su retiro en el Monasterio de Yuste un medallero con piezas de sus entes queridos. Cupperi pone en relieve la importancia de las medallas como elemento celebrativo que componían y eran distribuidas con motivo de los ceremoniales de las entradas triunfales de Carlos V, incluso en la ocasión del recibimiento del príncipe Felipe en su *felicíssimo viaje* desde los territorios italianos hasta los Países Bajos, véase: Babelon, J.: *Jacopo da Trezzo et la construction de l'Escurial: essai sur les arts à la cour de Philippe II, 1519-1589*, Bordeaux, Feret, 1922, pp. 199-200; Cupperi, W.: "Doni, largizioni e memoria dell a fes ta (1530-1558). Un servizio d'altare di Valerio Belli e altri oggetti d'arte nelle cerimonie di

Felipe II[38], presentando su complejidad territorial y pluralidad artística con la autoría de artistas-grabadores flamencos, alemanes e italianos en sintonía con el carácter universal de la corte que tenía a su servicio los artistas más prestigiados de los centros europeos más destacados de la época, haciendo referencia a los hechos relacionados con la familia imperial con sus bodas, juras, victorias militares entre otras homenajes a personajes de la vida militar y política del imperio.

El creciente interés en las formas de representación del poder político en el Antiguo Régimen responde a una tendencia general de la historiografía. En las últimas décadas se ha cuestionado el paradigma de modos de coerción sólo físicos de control político, destacando los dispositivos simbólicos como claves también para mantener y ampliar el poder de las monarquías. Sin embargo, no hay duda de que el poder político, sobre todo en los tiempos modernos, también fue expresado por las formas no coercitivas, de esos expedientes no violentos se están las imágenes[39]. Hay que tener en cuenta que desde algunas décadas la historia política presenta cada vez más interés de por las imágenes, considerándolas como un fenómeno histórico y que constituyen un documento al analizar su recepción y los efectos por ellas producida[40].

Sin embargo, los estudios sobre las representaciones simbólicas y, especialmente, las imágenes de virreyes hispánicos siguen como un campo de investigación abierto y, todavía, poco explorado e interpretado historiográficamente para el período de nuestro trabajo. Sobre los géneros pictóricos, desde el Renacimiento el "retrato moderno"[41] se caracteriza como un importante recurso de expresión artística representativa, transmitiendo el sentido de una reiterada y vivida comunicación entre el objeto y su espectador. El retrato necesitaba representar de forma fiable los rasgos físicos del modelo y transmitir sus características para dar a conocer o reconocer la condición personal del retratado[42]. Las galerías de retratos en los palacios se han vuelto en un medio común del cumplimiento de una de las principales funciones del género del retrato: representar no sólo una imagen creíble de algún personaje importante, sino también los significados políticos y simbólicos

---

accoglienza in onore di Carlo V", en Rodríguez Moya, I. y Mínguez, V. (dirs.): *Visiones de un imperio en fiesta*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2016.

[38] Sobre la producción, recepción y difusión de medallas en la época de Felipe II como una estratégia de propaganda y autorepresentación, véase: Cupperi, W.: "Replication, Iconographic Seriality, and Cross-Cultural Issues: New Perspectives on the Portrait Cameos of Philip II", *Hispanic Research Journal*, vol. 15, n. 5 (2015), pp. 403-422.

[39] Bouza Álvarez, F. J.: *Imagen y propaganda. Capítulos de Historia Cultural en el reinado de Felipe II*, Madrid, Akal, 1998a, p. 64.

[40] Burke, P.: "Cómo interrogar a los testimonios visuales", en Palos, J.-L. y Carrió-Invernizzi, D. (dirs.): *La historia imaginada. Construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*. Madrid, CEEH, 2008, p. 29.

[41] Martindale define como características distintivas del retrato moderno: una imagen de sustitución (llamar a alguien ausente) caracterizado por su emotividad (despertar emociones en los que contemplan), movilidad (que no forman parte de una decoración arquitectónica) y la temporalidad (por su función esencialmente sustitutiva, perdía la utilidad cuando la persona figurada estaba presente). Martindale, A: *Heroes, ancestors, relatives and the birth of the portrait*, Groningen, SDU Publishers, 1988, pp. 31-35.

[42] Portús Pérez, *op. cit*. 2004, pp. 24-25.

como carácter de la legitimación. El retrato era un indicio de una existencia, asumía el carácter sustitutivo, evocativo y ejemplificador, a comienzos del siglo XVII, Sebastián de Covarrubias en su obra *Tesoro de la Lengua castellana* [1611] definió el retrato como:

> La figura contrahecha de alguna persona principal y de cuenta, cuya efigie y semejança, es justo quede por memoria a los siglos venideros. Esto se hazia con mas perpetuidad en las estatuas de metal y piedra, por las quales, y por el reversos de las monedas, tenemos oy día noticia de las efigies de muchos Príncipes, y personas señaladas. Díxose à retrahendo, porque trae para sí la semejança y figura que se retrata. Retratador, el pintor, oficial de hazer retratos[43].

A la mitad del mismo siglo, el pintor y tratadista Francisco Pacheco, presentaba en su obra *Arte de la pintura, su antiguedad y grandezas* [1649] subrayaba el deber del retratista por fijar las características de las personas de la mejor forma posible, desde al aspecto físico al psicológico:

> (...) a dos cosas se obliga el que retrata, que, si cumple con ambas, es digno de alabanza: la primera es que el retrato sea muy parecido a su original, y éste es el fin principal para que se hace y con que queda satisfecho el dueño. A ésta se obligan buenos y malos pintores, y, de no conseguirla, o no se ha hecho nada. La segunda obligación es que esté el retrato bien debuxado y pintado con buena manera de colorido, fuerza y relieve[44].

Este estudio propone un análisis sobre la cuestión de la representación de la imagen del poder de los virreyes en los territorios elegidos de un modo comparativo. El análisis de la construcción y representación de los *alter nos* de Felipe II en el ceremonial de entradas solemnes, y la formación de series y galerías de retratos y medallas a partir de un posible modelo con influencia de la representación del monarca hispánico. Además, analizaremos la imagen de los virreyes en un intento de entender posibles singularidades o similitudes en las representaciones para cada territorio, incluyendo también como la relación entre los *alter nos* de Felipe II y la corte de Madrid puede haber influenciado el desarrollo de sus representaciones. O sea, un intento de explorar un posible papel de mediador de los virreyes en la creación y difusión de modelos de representación propios y del poder y majestad del soberano dentro de la Monarquía Hispánica, sea a partir de la escenificación en actos y ceremoniales o sea en la creación de galerías de retratos y la circulación de imágenes en la monarquía, evocando distintos espacios geográficos como escenarios en los que se presenta la representación del poder y de a majestad utilizando recursos propios del lenguaje

[43] Covarrubias Orozco, S. de: *Tesoro de la lengua castellana, o española*, parte II, Madrid, por Luis Sánchez, 1611, BNE, R/6388, fol. 626.
[44] Pacheco, F.: *Arte de la pintura, su antiguedad y grandezas: descriuense los hombres eminentes que ha auido en ella... y enseña el modo de pintar todas las pinturas sagradas*…, Madrid, Simon Faxardo, 1649, BNE, sign. BA/255, p. 143.

figurativo en estos territorios. Este trabajo no tiene por objetivo un análisis extensivo de todos aquellos símbolos o formas visuales de la monarquía y del poder que se utilizaron, ni pretendemos ser un diccionario de motivos o una selección de temas ideológicos que tuvieron su proyección en las diferentes partes de la monarquía, sino analizar e interpretar celebraciones públicas y objectos visuales que se aliaron eficazmente en la trasmisión de ideas, mensajes y significados relacionadas con las prácticas del poder político como herramientas de persuasión y legitimación.

Los territorios y sus virreyes fueron elegidos por áreas geopolíticas con fines comparativos dentro de la Monarquía Hispánica durante el reinado de Felipe II[45]. La elección de estes dominios, en relieve, se justifica a partir de la comprensión de la dignidad de cada territorio en el momento de su incorporación a la Monarquía Hispánica como una condición esencial para definir la forma de gobierno a adoptarse y el prestigio de los virreyes[46]: Aragón, lugar de origen de la estructura de los dominios por el sistema virreinal; Portugal, una tradicional unidad política ibérica anexada por Felipe II a través de la conquista dinástico-militar; Nápoles, el dominio más lucrativo fuera de la Península Ibérica y de gran tradición cultural, ubicado estratégicamente en el Mediterráneo; Nueva España y Perú, las zonas del Nuevo Mundo que tenían un prestigio menor en la jerarquía política de los virreinatos de la Monarquía Hispánica, principalmente debido a su reciente creación como unidades políticas, y la falta de representantes naturales en los consejos de la monarquía, además de la enorme distancia entre las Indias y la corte en la Península Ibérica.

¿Cómo explica esta lealtad y legitimidad del rey español en pese a la distancia? ¿Cuáles fueron las estrategias utilizadas para crear vínculos políticos, así como las condiciones y términos que los regían? Analizaremos algunos de los numerosos mecanismos culturales que sirvieron para "naturalizar" el ejercicio del poder político imperial: los ceremoniales de entradas solemnes de virreyes, directamente relacionados con la materialización de la autoridad del monarca español durante el siglo XVI en las capitales de los virreinatos, centros físicos y simbólicos del poder político, y su relación con la creación con los espacios de representación de este poder.

Este estudio, por lo tanto, tiene como objetivo proporcionar una visión general de las diversas realidades americanas y europeas de la Monarquía Hispánica a partir de la expresión del

[45] No serán objetos de análisis los que gobernaban de forma provisionales, los gobernadores, capitanes generales, o miembros de consejos regentes.

[46] Para establecer esta dignidad fueron varios los criterios, incluyendo la "edad" de cada dominio como una unidad política, pues cuanto más viejo es el mayor de su soberanía. De hecho, la creación de virreinos americanos era un factor que atribuye la dignidad a esos territorios; pero como eran entidades políticas recientes y han pasado por el proceso de conquista y colonización, no había en ellos la preservación de sus antiguas instituciones representativas como ocurrió en territorios como Nápoles o Portugal. A menudo, los virreinatos americanos sirvieron de escala entre los virreinatos ibéricos e italianos. Las Indias fueron considerados generalmente un territorio con un estatuto político menor. Véase: Galasso, G.: *Alla periferia dell'impero. Il Regno di Napoli nel periodo spagnolo (secc. XVI-XVII),* Torino, Einaudi, 1994, pp. 5-44; Musi, *op. cit*. 2000, pp. 102 y 140-141.

poder político en la representación de las imágenes de los virreyes, buscando entender la influencia de la figura de Felipe II y las características propias de las representaciones en cada territorio y posibles interacciones culturales entre estos dominios. En definitivo, un intento un análisis comparativo y singular sobre la imagen de Felipe II y cómo se han representado sus virreyes, comparando en diferentes territorios los modelos de representación, el simbolismo en común y sus singularidades, además de buscar entender influencias que la representación del rey ejerció sobre sus *alter nos*.

La imagen, como un documento histórico, ya se entiende como un objeto de indiscutible valor[47], siendo deber del historiador establecer su historicidad a través del análisis de su naturaleza, atributos y condiciones de documentos, tratando de penetrar en la comprensión de su medio productor y de entenderlo desde el estudio y análisis de la sociedad donde pertenecía[48]. La importancia de la comprensión del arte como parte de una lectura histórica de su tiempo y la renovación que la historia del arte ha traído a la problemática de las fuentes históricas se presentan por Preziosi[49], a partir de algunos textos innovadores e influyentes en este campo. Según Gruzinski[50], el historiador puede lograr ampliar su campo de comprensión cuando deja de buscar sólo en los documentos escritos las evidencias de una sociedad, al combinar otras formas de discurso y expresión que construyen la memoria y la historia, como las imágenes.

Las imágenes para analizar tienen determinada capacidad para transmitir conceptos e ideas. En ellos, los pintores utilizaron códigos de comunicación extraartístico y metalingüístico, como los gestos y la fisonomía. Los objetos de la cultura visual transcendieron una función mimética al incorporar una dimensión simbólica, así como teniendo una importante función social. Tanto la forma como el contenido conceptual de estas imágenes serán analizadas con rigor científico, destacando también sus propiedades formales y el de la performance como una producción cultural. Retratos, grabados, medallas y las entradas solemnes se han forjado dentro de una tradición histórica y cultural, o sea, pueden representar y dar seguimiento (o exactamente lo contrario) a una forma particular de un grupo social o institución. Así, cuando nos ocupamos de la interpretación de las imágenes, debemos ocuparnos de sus apropiaciones, el papel que se les espera.

---

[47] Burke, P.: *Visto y no visto. El uso de la imagen como testimonio histórico*, Barcelona, Crítica, 2001.; Elkins. J.: *Visual culture: a sceptical introduction*. Nueva York, Routledge, 2003.; Howells, R. y Negreiros, J.: *Visual culture*. Cambridge, Polity, 2003.

[48] Fernie. E.: *Art Históry and Its Methods*, London, Phaidon Press, 1995.

[49] El historiador presenta y comenta sobre diversos autores - de Vasari, hasta Warburg, Panofsky y Damisch, Baxandall y Foucault, divididos en ocho secciones temáticas - desde un punto de vista crítico, la forma como la Historia del Arte ha contribuido de manera importante y original para la reflexión y la renovación de los estudios históricos. Véase: Preziosi D. (org.): *The Art of Art History: A critical anthology*, Oxford, Oxford University Press, 2009.

[50] Gruzinski, S.: *A colonização do imaginário: Sociedades indígenas e ocidentalização no México espanhol (sécs. XVI-XVIII)*, São Paulo, Companhia das Letras, 2003, p. 7.

Sobre las entradas virreinales, ella serán analizadas como "rituales políticos", o sea, considerando estes actos como ceremonias planeadas y ejecutadas por una élite política y cultural que ha convertido lo que podría ser considerado como una "fiesta pública" en un ceremonial de exaltación del poder en carácter más restringido, dónde los programas iconográficos cargaban una simbología cultural y ni siempre compartida en sus significados con la población en general, pero que despertaba el sentimiento y admiración de los observadores. El antropólogo Geertz subrayaba que el grado de participación de la sociedad en los rituales es una forma de indicar la articulación del ejercicio político y de modo similar un análisis de las funciones sociales y políticas del ritual público[51]. Haciendo un abordaje de la acción simbólica del poder y la teatralidad en la política, Geertz nos presenta un trabajo pionero al desarrollar un análisis interpretativo sobre una tradicional sociedad del sureste asiático para presentarnos el concepto de "Estado-Teatro", observando su comportamiento desde el punto de vista que sus miembros tenían de su propia sociedad.

La formación de los Estados independientes en la Bali del siglo XIX analizada por Geertz revela que, aunque existiera un "Estado" con poder, las funciones de gobierno no estaban conectadas, sino que dispersas en distintos campos con lazos políticos distintos y sin presentar un sistema jerárquico de instituciones administrativas, revelando una pluralidad de representaciones autónomas y distintamente organizadas. Según Geertz, el "estado" balines no parecía estar inclinado a la tiranía, sino que basado en el estatus, la pompa y el gobierno a partir de un aparatoso espectáculo y ceremonial, las herramientas de administración y poder político que sostenían la desigualdad y la jerarquía social a partir de un sistema de "castas", parentescos, clientelismos y alianzas constantemente establecidas, deshechas y reformuladas. Era un Estado-teatro en que la etiqueta dominaba como fuerza de ley, los reyes y príncipes eran los "empresarios", los sacerdotes "directores", y los campesinos los "actores, equipo escénico y espectadores". Era a partir de la manipulación de los sentimientos y las emociones, que el poder era fijado y ejercido con la espectacular teatralización y escenificación de ritos y ceremonias de cremación, consagración de templos, peregrinaciones y sacrificios. La capacidad que el soberano tenía de movilizar la sociedad no era por la riqueza material, sino por el prestigio, en una realidad se mezclaba entre el imaginario y las representaciones, el poder político era aquel que detenía el poder simbólico. La simbología política no sería más que el instrumento de propósitos ocultos bajo el gobierno o que se elevan sobre él. Sus relaciones con el verdadero intento de la política, la dominación social, son todas extrínsecas.

En el caso de la Monarquía Hispánica, el ritual y el ceremonial de las entradas servían con una doble función, la de escenificar la visión de la monarquía y representar la estructura social y

[51] Véase: Geertz, C.: *Negara: el Estado-teatro en el Bali del siglo XIX*, Barcelona, Paidós, 1999.

jerarquía de la sociedad, el rol reservado a cada grupo de actores, también definido por Maravall como la "teatralización del poder"[52]. En ese sentido, la legitimación del sistema y su gobernante no era solamente por la coerción de su fuerza militar, sino que en el sentido de una coerción simbólica de su autoridad, la fuerza de la representación condicionaba el poder de su imagen, cuanto más elaborada y sacralizada, ensalzada de un sentido trascendental, más grande su poder. El recurso de las entradas era una representación de la forma en que se organizaba la realidad, una vasta imagen dentro de la cual los objetos, las estructuras, las prácticas y los actos tenían sus propias capacidades. Las pasiones son tan culturales como los dispositivos, y la forma de pensar (jerárquica, sensorial, simbolista y teatral) inspira a una, inspira a la otra. La vida de la corte, las tradiciones que la organizaban, los excesos que la sustentaban, los privilegios que la acompañaban, estaba esencialmente dirigida a definir qué era el poder, y el poder era lo que eran los gobernantes, lo que representaban, la concepción del orden construido. Lo que importa es cómo se construyó este significado, cómo surgió materialmente.

Los rituales políticos también son temas de análisis de Edward Muir[53], basando sus interpretaciones en los trabajos del antropólogo Van Gennep para explicar la ritualización de las entradas solemnes, sobre todo el paso por una puerta o punto de separación. Van Gennep llamaba ese acto del pasaje de "rito de paso" que significaba el cambio de una situación o mundo a otro[54]. Muir distingue los ritos de entrada en tres tipos: la recepción, dedicaba a personajes que eran recibidos con honores, sin embargo, esto no significaba que reclamaran el mando del lugar al que llegaban; el advenimiento, que enseñaba la llegada de una autoridad o alguien que estaba por ejercer el poder; y el triunfo, que se realizaba a imitación de la entrada victoriosa de un general romano, indicaba que el personaje en cuestión había conquistado la ciudad o villa en la que era recibido[55]. La teatralidad en este tipo de ceremonias jugaba un papel imprescindible, pues "los estados necesitan ritos para enmascarar o legitimar la hegemonía, creando, por consiguiente, las ficciones de gobierno necesarias"[56]. La existencia de un orden que era representado y que se debía cumplir en estos rituales con modelos y espejos, según Muir, eran formas particulares de representación y

[52] Véase: Maravall, J. A.: *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel, 1975, p. 487
[53] Muir, E.: *Fiesta y rito en la Europa moderna*, Madrid, Editorial Complutense, 2002.
[54] Según la clasificación del autor, son tres los tipos y las fases de estos ritos: 1) ritos de separación, como funerales y despedidas; 2) ritos de margen, entre ellos las ceremonias de iniciación, el embarazo y el noviazgo, y 3) ritos de agregación, como el bautismo y el matrimonio; por su parte las fases de un rito de paso son: a) fase preliminar, constituye la separación o purificación; b) fase liminar, el estado de tránsito entre un mundo o un estado y otro, y c) fase postliminar, después del paso constituye la parte de incorporación o adquisición del estatus por el que se realiza el rito de paso. Gennep, A. van.: *Los ritos de paso*, Madrid, Alianza, 2008, pp. 25 y 37.
[55] Muir, 2002, p. 301.
[56] *Idem*, 2002, p. 287

comportamiento dentro de la dinámica social[57], como una forma de mostrar y asumir por parte de las autoridades "lo que se debe ser" era posible admitir en ellos una forma discursiva que manifestara al protagonista de la escenificación el modelo de lo que se concebía como el ideal de gobierno. Uno de los medios más frecuentes fue el uso de símbolos y alegorías bastante populares el contexto de la Monarquía Hispánica, en otras palabras, representaciones, en el sentido que Chartier da al término.

La cultura visual como representación se hace a veces de la realidad representada, así, evocando una ausencia, al paso que esta representación también hace visible la realidad representada sugiriendo su presencia[58]. En cuanto al concepto de "representación" a ser aplicado en este estudio, es esencial definir el significado y el uso en que se abordará, debido a sus muchos significados en el campo de las humanidades. A Ginzburg, en primer lugar, la "representación" se hace a veces como la realidad representada, evocando, así, la ausencia; aunque, la "representación" hace visible la realidad representada, lo que sugiere la presencia, como en un juego de espejos. Para Ginzburg, la imagen sería al mismo tiempo presencia y algo sustituto inexistente. Luego, el autor aprueba la ambigüedad del término porque, sí la representación hace veces de la realidad representada, o sea, evoca la ausencia, por otro lado, la realidad representada se hace visible y, por tanto, sugiere la presencia[59].

La oscilación entre el reemplazo y la evocación mimética ya estaba registrada, como se ha señalado Chartier, en el término "representación" en el *Dictionnaire universel* de Furetiere [1690]. En ello, citase tanto los maniquíes de cera, madera o cuero depositados sobre el catafalco real en los funerales de los soberanos franceses e ingleses, como en el lecho funeral vacío y cubierto con un pañuelo, que en el pasado "representaba" el soberano fallecido. Todavía, con Chartier vemos la representación como un producto de una práctica. Lo mismo podría ser para las artes visuales, en las que la representación sería el resultado de una práctica simbólica.

Al hacer uso de las antiguas definiciones del término, Chartier revela un carácter de correlación de la representación: a partir de la ausencia de un objeto particular, se reemplaza con una imagen capaz de llevar el objeto que falta a la memoria[60]. Según Chartier[61], la representación se encontró inserta en un campo de disputa - lo que concierne a los objetos de este estudio, el modelo de las imágenes de Felipe II y virreyes en cada reino. Desde esta perspectiva, el enfoque de este

[57] *Ibdem*, 2002, p. XVI-XVII.
[58] Mari, L.: *Opacité de la peinture: essais sur la representation au Quattrocento*, Paris, Ushar, 1989, p. 73.
[59] Ginzburg, C.: "Representação. A palavra, a ideia, a coisa", en Ginzburg, C.: *Olhos de madeira. Nove reflexões sobre a distância*, São Paulo, Companhia das Letras, 2001, p. 85.
[60] Chartier, R.: *A beira da falésia*, Porto Alegre, UFRGS, 2002, p. 72.
[61] *Idem*, p. 17.

término también implica el estudio de una relación de poder. La forma de una representación no puede separarse de su propósito y de las necesidades de la sociedad en la que el lenguaje visual ha seguido su curso[62]. En cuanto al empleo del término para interpretar una pintura, según Marin[63], la "representación" se entiende por una doble función: hacer presente una ausencia, pero también mostrar su propia presencia como imagen y, por lo tanto, constituye quien le mira un sujeto.

A la imagen como fuente histórica y parte de una serie de elementos simbólicos y materiales representantes de un Estado moderno naciente, Marin también presenta la idea de la "representación" a partir de las artes visuales operar la transformación de la fuerza en un poder, por lo que hace este poder ser reconocido y expuesto también justificado y legitimado en sí, intensificando la noción de este poder[64].

Por mucho tiempo las ciencias sociales han entendido el poder como coerción, normalmente legitimado por el uso de la fuerza y la violencia material o simbólica. Sin embargo, puede ser más apropiado pensar en él como un sistema relacional, siendo ejercido dentro de una sociedad, por un grupo sobre el otro. Una relación de intercambio y compartir creencias, quienes ostentan el poder creen que tienen derecho a ejercerlo, sin embargo, no hay duda de que el poder político, especialmente en la Época Moderna, también se expresó de manera no coercitiva, y entre estos dispositivos no violentos estaban las representaciones. Este poder estaría en la posibilidad de ejercer una acción sobre algo o alguien, no solamente emplearlo de hecho, sino solamente de tener la posibilidad de hacerlo. El poder no sería ejercido solamente por la fuerza material, sino también por a partir de la aceptación más o menos voluntaria de aquellos a quien este buscaba subyugar, y podrías ser mediado por las expresiones artísticas y culturales haciendo recurso de un lenguaje figurativo que transmitía un modo de observar el mundo, la naturaleza y las relaciones humanas. El uso exclusivo de la fuerza física y material era costoso, desgastante y no raramente fallo. Mientras tanto, la persuasión resultaba ser en muchos casos más efectiva para garantizar el éxito de la legitimidad de un poder y el establecimiento o sostenimiento del orden social.

Gombrich[65], a su vez, presenta una definición amplia de la imagen como "imitación de la forma exterior de un objeto". De hecho, la "forma externa" no sería "imitar". La definición de imagen que sugiere es que el artista "imita" la "forma externa" del objeto a su frente, el espectador, para su parte, reconoce la "forma" del "sujeto" de la obra. Esto podría ser llamado la representación tradicional. Su corolario sería el hecho de una obra de arte o ser una copia fiel, en realidad una

[62] *Idem*, p. 78.; Gombrich, E. H.: *Os Usos das Imagens*, Porto Alegre, Grupo A, 1999a, p. 8.
[63] Marin, *op. cit.* 1989.
[64] Marin, L.: *Le portrait du roi*, Paris, Minuit, 1981, p. 11.
[65] Gombrich, E. H.: *Meditações sobre um cavalinho de pau*, São Paulo, EDUSP, 1999b, p. 1

réplica perfecta del objeto representado, o implicar un cierto grado de "abstracción". Así, el artista abstrae contornos y colores, que les da una tercera dimensión. O sea, para Gombrich[66], la "representación" no depende de las similitudes formales, sino de los requisitos mínimos de su función, el denominador común entre el símbolo y lo simbolizado no sería la "forma externa", pero la función. Las obras de arte no serían espejos, pero compartirían con los espejos esta magia difícil de alcanzar de la transformación, difícil de poner en palabras, como destaca el historiador[67].

Para Ginzburg, los comentarios sobre la ligación entre las imágenes funerarias y las imágenes en general le permiten releer desde un nuevo punto de vista a Gombrich, para quien el artista nos da algo más que la simple imagen conceptual. Las imágenes del arte hacen articular el mundo de nuestra experiencia, pero las diferencias de estilos y lenguajes no necesariamente se interponen en el camino de las respuestas correctas y descripciones. La forma de una representación no puede separarse de su propósito y necesidades de la sociedad en la que el lenguaje visual ha seguido su curso[68]. Gombrich muestra que el denominador común entre el símbolo y lo simbolizado no sería la "forma externa", pero la función. Si tenemos en cuenta que la representación es, de forma original, la creación de sustitutos a partir de un dado material, hemos logrado tal vez un terreno más firme[69].

Ginzburg también esclarece sobre una vieja idea errónea: la creencia en el realismo documental, que tiende a mostrar el texto o documento escrito - rastro de un evento - como la descripción exacta de la realidad[70]. El doble sentido de la representación en Ginzburg, expresando la ausencia y la visibilidad, nos advierte para no sernos dogmáticos en entender la representación como una presencia concreta, pues debemos estar atentos a las discontinuidades entre prácticas y representaciones, porque no todas las prácticas se representan. Ginzburg define la representación como la sustitución de la que faltaba y la visibilidad de esta, mientras Chartier habla de representación como la ausencia del representado y la presencia de algo que falta a través de la representación. Sin embargo, creo que el análisis de Ginzburg va más para llenar los huecos de contenidos en Chartier que como una oposición a este. Así, son reflexiones que en conjunto proporcionan un más amplio conocimiento acerca del tan generalizado concepto de representación.

---

[66] *Idem*, p. 4

[67] Gombrich, E. H.: *Arte e ilusão. Um estudo da psicologia da representação pictórica*, São Paulo, Martins Fontes, 2007, p. 5.

[68] *Idem*. 78

[69] Gombrich, *op. cit.* 1999a, p. 8.

[70] Ginzburg, C.: "De A. Warburg a E. H. Gombrich: notas sobre um problema de método", en Ginzburg, C.: *Mitos, emblemas, sinais*, São Paulo, Companhia das Letras, 1989, pp. 41-93.

Todos estos usos del concepto, puede retener un punto en común: la representación es un proceso por el que se establece un representante que, en un contexto limitado, tomará el lugar de quién es.

Las entradas fueron un pacto entre el poder real y de la ciudad para desplegar todo el aparato espectacular a los ojos de los súbditos, no había especio para la improvisación y nada quedaba al azar, ni el más pequeño detalle quedaba fuera de la etiqueta y un elaborado protocolo a ser seguido a partir de la tradición y decisiones de aquellos grupos que establecieron cada paso a por en marcha y exhibición. Nuestra perspectiva también se base en la propuesta de Chartier sobre las luchas de representación, las estrategias simbólicas utilizadas que han determinado las posiciones y relaciones que constituyeron para cada grupo se perciba ser percibido constitutivo de su identidad[71]. La teatralización de la vida social también es otro elemento importante subrayado por el autor, semejante a como vimos con Geertz y Maravall, Chartier apunta como en estas sociedades era indispensable que el individuo se ubicase en su rol en la busca por el reconocimiento de su representación. Las entradas fueron un ritual político esencial para los elementos de la sociedad escenificaren y reprodujeren la estructura y jerarquía de la sociedad.

En los últimos años los estudios sobre la cultura, imágenes y propaganda política en la Época Moderna se han multiplicado. La centralización de la administración de territorios, el establecimiento de sistemas burocráticos y la paulatina supresión de poderes señoriales han posibilitado la estructuración y el surgimiento de monarquías que ya no dependían solamente de las victorias en el campo de batalla o de las alianzas dinásticas. El control político de las autoridades locales y de la población se hizo también en el diseño y la puesta en marcha de ciertas estrategias culturales encaminadas a legitimar el poder regio[72]. Sin embargo, como bien lo advierte Burke en su importante estudio sobre la representación del poder político del rey Luis XIV de Francia[73], resaltar las formas persuasivas que se utilizaron en el Antiguo Régimen no debe inducirnos a anacronismos. Si bien la cultura oficial estaba encaminada a facilitar el ejercicio de la autoridad, no se puede dar por hecho con demasiada facilidad que los receptores de este mensaje fueran manipulados. Con esto queremos abordar cuales fueron los aspectos más importantes en la construcción de la representación del poder en las imágenes de los *alter nos* del rey hispánico, buscando la inevitable relación entre imagen, poder y legitimidad[74].

---

[71] Chartier, R.: *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, Barcelona, Gedisa, 1999, p. 57.
[72] Elias, N.: *A sociedade de corte*. *Investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2001.
[73] Burke, P.: *La fabricación de Luis XIV*, Madrid, Editorial Nerea, 1995, p 20.
[74] Vigarello, G.: "El cuerpo del rey", en Corbain, A. (ed.): *Historia del Cuerpo. Tomo I. Del Renacimiento a la Ilustración*, Madrid, Taurus Historia, 2005, pp. 373-394

Como ha destacado Bezerra de Menezes[75], la tendencia metodológica actual para hacer uso de la imagen como fuente histórica es investigar más a fondo el estudio de la recepción de las imágenes. A buscar su significado a partir de su contexto social. Estudiar el entorno cultural y político, además de las circunstancias específicas que llevaron a la creación de la imagen, donde es posible buscar respuestas, que se enfrentan también a los textos[76]. Por lo tanto, es igualmente importante el estudio de las fuentes que permitan el rescate de las formas de recepción de la imagen y la percepción e interpretación de las obras de arte en el centro de una cultura, es decir, encontrar la mirada de la época[77], por lo que la documentación conservada en los archivos y bibliotecas puede jugar un importante papel.

Para Fernie[78] hay pasos importantes a seguir para el análisis de la imagen, donde el estudio iconográfico no se aplica a aquella que no sea figurativa. En primer lugar, se realiza el levantamiento de los documentos escritos de la época, después se investiga el objeto mediante técnicas visuales, analizando el contexto social de la obra y, finalmente, el análisis del desarrollo histórico que con el tiempo implica la modificación de los usos y funciones de la obra. Para Fernie, el arte tiene por presupuesto el hecho de que está producida por los seres humanos a provocar una reacción emocional y, por lo tanto, debe tener un contenido visual, que incluye las opciones que el artista realizó durante su producción: la forma, el estilo, la composición, las colores, la representación espacial, la anatomía, los rostros y expresiones faciales, los gestos, las posturas corporales y los objetos presentados.

Burke[79] propone diez pasos previos para el análisis de imágenes dentro de la historia social del arte: primera, averiguar si la imagen proviene de la observación directa u otra imagen - en este estudio esta etapa comprende la relación de los retratos de Felipe II con los de virreyes, además se relacionan los retratos de los virreyes con otros, cuando hay ejemplos anteriores en los virreinatos. Este paso es fundamental para el historiador conocer el uso de temas visuales. Segundo, las imágenes deben ser colocadas en su propia tradición cultural, con sus convenciones y normas de representación - que incorporan una de las reflexiones de Baxandall[80], Burke pone de relieve cómo las imágenes funcionan en momentos y lugares de maneras diferentes, por esto la importancia de

[75] Bezerra de Meneses, U.: "Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares", *Revista Brasileira de História*, vol. 23, n. 25 (2003), pp. 11-36.
[76] Sin embargo, debemos tener en cuenta la advertencia de Arasse, haciendo hincapié en que no es porque los textos existen, y ni porque se publicaron al mismo tiempo que un cuadro fue pintado que ayudan a explicarlo, pues sería muy simple. Arasse, D.: "Cara Giulia", en Arasse, D.: *On n'y voit rien*, Paris. Folio/Essais, 2003, p. 14.
[77] Baxandall, M.: *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1991.; Baxandall, M.: *Padrões de intenção*, São Paulo, Companhia das Letras, 2006.
[78] Fernie, *op. cit*. 1995, pp. 326-327.
[79] Burke, *op. cit*. 2008, pp. 32-38.
[80] Baxandall, *op. cit*. 1991.

definir los virreinatos a la comprensión de sus propias tradiciones de imágenes simbólicas relacionadas con el poder. Tercero, cuando es mayor la preocupación por el detalle de una representación, más probable es la intención consciente de la forma en que el artista utiliza. Cuarto, el estudio de la recepción y especialmente la reutilización de imágenes con el fin de entender sus usos pasados - de esa manera, la investigación de las copias u otras formas de reproducción de estas imágenes, como impreso, monedas o esculturas es de gran importancia. Quinto, estar consciente de la posibilidad de manipulación, incluyendo digital, de las imágenes - por lo que la observación in situ de los objetos seleccionados se requiere. Sexto, la mediación establecida entre el pintor y retratado - considerar, siempre que sea posible, si había relaciones entre el artista y el mecenas. Séptimo, es mejor tener más de una imagen - en ese sentido justificase el análisis comparativo entre las diferentes imágenes con el fin de alcanzar los objetivos de la investigación. Octavo, contextualizar la imagen en su forma material y su exhibición - la descripción de las proporciones y las técnicas utilizadas en las imágenes, así como el estudio de las galerías y oficinas en las que éstas fueron expuestas también constituyen una etapa importante para la reflexión y la interpretación de ellas. Noveno, prestar atención a la interacción entre la imagen y el mundo real. Décimo, no hay reglas para el análisis de las imágenes debido a la diversidad de fuentes de imágenes también se corresponde con la diversidad de temas que el historiador se propone examinar.

Esta "historia social del arte" sería una especie de paraguas bajo el cual abrigase métodos en conflicto o complementarios. Otro enfoque reciente en este campo se centra en la historia de las respuestas a las imágenes o la recepción de las obras de arte, junto con las nuevas tendencias en el campo de los estudios literarios, a veces llamado "teoría de la recepción" y de "respuesta del lector". La respuesta sería el tema principal, por ejemplo, en el libro de Freedberg[81]. Su estudio sobre el impacto de las imágenes en la sociedad respalda el enfoque hacia el lugar de la influencia de la imagen sobre la sociedad, también en análisis la historia de la relación física entre el espectador y la imagen. Freedberg pone en relieve la importancia de investigar no sólo las respuestas proporcionadas a las imágenes a través del estudio de los textos, sino también las reacciones de los espectadores, lo que podría clasificar como una "historia cultural de las imágenes" o incluso una "antropología histórica de imágenes". Para el historiador, debemos tratar de reconstruir las reglas o convenciones, conscientes o inconscientes, que rigen la percepción e interpretación de imágenes dentro de una cultura particular. Las respuestas negativas a las imágenes también ofrecen tan valioso testimonio cuanto las positivas. La historia de la recepción de imágenes, así como de los textos,

[81] Freedberg, D.: *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2001.

propuesta por Freedberg echa por tierra la idea de la incomprensión y el sentido común para mostrar cuánto sería posible sí diferentes interpretaciones de un mismo objeto.

En las últimas décadas una parte de los historiadores estuvieron dedicados a propuestas historiográficas que han debatido la naturaleza y el funcionamiento político de la Monarquía Hispánica partiendo de distintos enfoques teóricos y propuestas interpretativas heterogéneas, presentando contribuciones más complejas y versátiles sobre las prácticas y los discursos políticos, forzando el cuestionamiento o el abandono de algunas ideas y enfoques consolidados durante décadas en la historiografía tradicional. La historiografía relacionada con el gobierno virreinal de la Monarquía Hispánica tiene varios estudios generales sobre la gobernabilidad de estos territorios con énfasis en sus aspectos administrativos, legales e institucionales, así como obras dedicadas a ciertos virreyes[82].

La diversidad de los lazos que unieron la corte de Madrid a diferentes dominios del Rey Católico es objeto de interés de los estudiosos del Antiguo Régimen español desde las últimas décadas del siglo XX[83]. Los análisis sobre la Monarquía Hispánica como ha subrayado Arrieta Alberti[84], durante mucho tiempo quedaran entre la dicotomía de enfócala como un todo o en sus partes, en la existencia de una dualidad entre el un "centro" y una "periferia" que durante muchos años estuvo basada en la lógica conflictiva entre las partes de la monarquía y la Corona. Mientras tanto, tales conflictos eran contrabalanceados constantemente con negociaciones de los intereses y beneficios entre las partes, poniendo en relieve que ambas podrían disfrutar al interactuar en una misma entidad política, y a pesar de las diferencias, otras tantas eran las similitudes de intereses que unían las partes de la monarquía que hicieron posible su existencia y permanencia, como la defensa de la fe católica y el mismo soberano.

Cuando se privilegian las experiencias políticas e institucionales en los contextos imperiales de la Época Moderna centrados en la institución virreinal, los estudios sistemáticos más analizados

[82] Fisher, L. E.: *Viceregal administration in the spanish-american coloniaes*, Berkeley, University of California Press, 1926.; Lalinde Abadía, J.: "El régimen virreinato-senatorial en Indias", *Anuario de historia de derecho español*, n. 37, (1967), pp. 5-244.; Rubio Mañé, J. I.: *El virreinato*, 4 vols., México, FCE, 1983.; Montero Alonso, J.: *Los virreyes españoles en América*, Barcelona, Mitre, 1991.; Cantú, F. (org.): *Las cortes virreinales de la monarquía española: América e Italia*, Roma, Viella, 2008.

[83] Hespanha, *op. cit.* 1993.; García Marín, J. M.: "En torno a la naturaleza del poder real en la monarquía de los Austrias", *Historia. Instituciones, Documentos*, n. 11 (1984), pp. 115-156.; García Marín, *op. cit.* 1992.; Gil Pujol, X.: "Centralismo o localismo? Sobre as relações políticas e culturais entre capital e territórios nas monarquias europeias dos séculos XVI e XVII", *Penélope. Fazer e desfazer a história*, n. 6 (1991), pp. 119-144.; Fernández Albaladejo, P.: *Fragmentos de Monarquía*, Madrid, Alianza Universidad, 1993.

[84] Arrieta Alberdi, J.: "Las formas de vinculación a la Monarquía y de relación entre sus Reinos y Coronas en la España de los Austrias", en García, B. y Álvarez-Ossorio A. (org.): *La monarquía de las naciones*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes / Universidad Autónoma de Madrid, 2004, pp. 303-326.

son los imperios británico y español, se destacando los trabajos de Elliott[85] y Padgen[86] en la dimensión comparativa de ambos imperios. El límite de esta interpretación queda por la comprensión de las identidades del presente sobrepuestas al pasado en términos de territorios, soberanía y gobierno. La más persistente producida en la idea de centralización o descentralización, describiendo la Corte regia como una capital, un lugar físico, desde donde el soberano ejercía su poder y mantenía una relación jerárquica con respecto a otras capitales subordinadas o centros provinciales más o menos autónomos.

El origen del virreinato hispánico fue tema de estudios en la historiografía dedicada a la historia de la administración desde mediados del siglo XX, el debate establecido entre las interpretaciones de Vicens Vives[87] y García-Gallo[88] estuvieron alrededor de las raíces aragonesas o castellanas, respectivamente de la institución virreinal. García-Gallo también nos ha presentado importantes cuestiones sobre las diferencias en la dignidad del título de virrey y del ejercicio de gobernador. Otros historiadores que se han posicionado a favor de la tesis de García-Gallo fueron Demetrio Ramos[89], Pérez Bustamante[90] y Radaelli[91]. Mientras tanto, Vicens Vives[92] se opone al origen castellano del sistema virreinal comparando nombramientos en la Corona de Aragón con la casi inexistencia de esta práctica en Castilla, atribuyendo la inspiración para las Indias en aquella organización practicada en los territorios aragoneses del mediterráneo, idea apoyada por Beneyto Pérez[93]. Manzano[94] buscó equilibrar la interpretación entre las dos posiciones del debate presentando una hipótesis mista, afirmando que el virreinato colombino habría se basado tanto en instituciones castellanas como aragonesas.

Lalinde también se ocupó del tema del virreinato colombino y los origines de esa organización en sus estudios, afirmando que el título de virrey y gobernador estaría más inspirado

[85] Elliott, *op. cit.* 2006.
[86] Pagden, A.: *Lords of all the world: Ideologies of empire in Spain, Britain and France, c. 1500-1800*, London, Yale University Press, 1995.
[87] Vicens Vives, J.: "Precedentes mediterráneos del virreinato Colombino", *Anuario de Estudios* Americanos, vol. 5 (1948), pp. 571-614.
[88] García-Gallo, A.: "Los virreinatos americanos bajo los Reyes Católicos (planteamiento para su estudio)", *Revista de estudios políticos*, n. 65 (1952), pp. 189-209.
[89] Ramos Pérez, D.: *Historia de la colonización española en América*, Madrid, Ediciones Pegaso, 1947.
[90] Pérez Bustamante, C.: "Sobre los precedentes del virreinato colombino", *Revista de Indias*, n. 48 (1952), pp. 241-248; Pérez Bustamante, C.: "Nuevos datos en orden a los posibles orígenes del virreinato colombino", *Revista de Indias*, n. 75 (1959), pp. 11-16.
[91] Radaelli, S.: "La institución virreinal em las Indias. Antecedentes históricos", *Revista de Indias*, n. 55-56 (1954), pp. 37-56.
[92] Vicens Vives, *op. cit.* 1948.
[93] Beneyto Pérez, J.: *Historia de la administración española e hispanoamericana*, Madrid, Aguilar, 1958.
[94] Manzano, J. M.: "La adquisición de las Indias por los Reyes Católicos y su incorporación a los reinos castellanos", *Anuario de historia del derecho español*, n. 21-22 (1951-1952), pp. 5-170.; Manzano, J. M.: "Precedentes castellano-aragoneses del virreinato colombino", *Anuario de la Asociación Francisco de Vitoria*, n. 13 (1960-1961), pp. 29-49.

por un modelo más flexible como el castellano en oposición a un más estructurado como el aragonés, hasta desarrollar su tesis de que, de hecho, el génesis del sistema en realidad estaría más tarde, en el momento en que las coronas de Aragón y Castilla se personificaron en la figura de un soberano, Carlos V, y no en la época de los Reyes Católicos, idea corroborada por Torres Villar[95] y Rivero Rodríguez[96], que afirma haber pasado un intento de equilibrio e intercambio de experiencias en la Monarquía Hispánica.

Esas experiencias de gobierno en distintas partes de la monarquía fueron objeto de análisis comparativos en los trabajos de Galasso[97] y Musi[98], que diferencian los territorios italianos de los americanos. Según los autores, los dominios italianos lograran mantener su dignidad histórico-política propias, los virreyes desarrollarían sus funciones con un carácter más administrativo, mientras que los territorios americanos habrían perdido sus privilegios y jurisdicción propias tras la Conquista, sustituidos por una nueva estructura político-administrativa.

Los virreinatos mediterráneos tradicionalmente fueron los que recibieron más protagonismo dentro de la historiografía, como los estudios de Koenigsberger[99] sobre el reino de Sicilia, las obras de Hernando Sánchez[100] y Rivero Rodríguez[101] en el virreinato de Nápoles y el de Casey[102] para Valencia. Sin embargo, no siempre la figura del virrey fue protagonista en estos estudios, que apuntan principalmente a un análisis de la disposición de estos territorios, con una larga tradición de gobiernos propios, en la estructura de la Monarquía Hispánica. En el caso de los virreinatos de América, una contribución importante son los estudios de Hanke[103] para el virreinato de Nueva España y Perú. Cantú[104] nos ha proporcionado considerable avance en la dirección comparativa entre los virreinos de la Monarquía Hispánica en el volumen del coloquio internacional organizado dedicado a sus cortes, que por la primera vez puso en manifiesto la relación existente en la

[95] Torre Villar, E. de la: "Notas en torno a la administración virreinal novohispana", en Torre Villar, E. de la: *Estudios de Historia Jurídica*, México, UNAM, 1994, pp. 174-175.
[96] Rivero Rodríguez, *op. cit.* 2011.
[97] Galasso, *op. cit.* 1994, pp. 5-44.
[98] Musi, *op. cit*. 2000.
[99] Koenigsberger, H. G.: *The government of Sicily under Philipp II of Spain*, New York, Staples Press, 1951.
[100] Hernando Sánchez, C. J.: *Castilla y Nápoles en el siglo XVI. El virrey Pedro de Toledo: Linaje, Estado y Cultura (1532-1553)*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1994.; Hernando Sánchez, C. J.: "La corte y las cortes de la monarquía", en *Las tierras y los hombres del rey: Felipe II, un monarca y su época*, Valladolid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V. 1998a, pp. 71-79.; Hernando Sánchez, C. J.: ""Estar en nuestro lugar, representando nuestra propia persona": el gobierno virreinal en Italia y la Corona de Aragón bajo Felipe II", en Belenguer Cebrià, E. (coord.): *Felipe II y el Mediterráneo*, vol. 3, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999, pp. 215-338.
[101] Rivero Rodríguez, M.: *Felipe II y el gobierno de Italia*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998.
[102] Casey, J.: *The kingdom of Valencia in the seventeenth century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979.
[103] Hanke, L.: *Los virreyes españoles de la Casa de Austria*: *México*, Madrid, Atlas, 1976-1978.; Hanke, L.: *Los virreyes españoles de la Casa de Austria: Perú*, Madrid, Atlas, 1978-1980.
[104] Cantú, *op. cit*. 2008.

experiencia de los virreinatos italianos y americanos. Al relacionar las experiencias de virreinos italianos y americanos, la obra presenta análisis que nos ayudan a comprender que el Mediterráneo y el Atlántico no fueron mundos disociados, allanando el camino para la relevancia de figuras como virreyes de América, el análisis de su inspiración para la producción de las prácticas ceremoniales como las entradas triunfales en virreinatos, la construcción de palacios y organización de las galerías de retratos.

Además de los estudios virreinales de Rivero Rodriguez[105], aquellos organizados y presentados por Cardim y Palos[106] aportan contribuciones a la historiografía de los imperios ibéricos considerando su elemento agregativo y negociado, en el cual tanto los reinos ibéricos como los dominios europeos y en América se funden en una historia conectada de espacios geográficos, instituciones y acciones distintas, pero relacionadas entre sus partes. Los gobiernos virreinales presentados son analizados sin que cada estudio quede como una aportación aislada de los demás. Más que una historiada comparada lo que se busca es una historia integrada de los dominios de las monarquías ibéricas.

Los estudios sobre las cortes virreinales en las últimas décadas se han ampliado y suelen abordar la importancia de esas instituciones en la integración con las élites locales, subrayando también como los ceremoniales y ritos cortesanos actuaron dentro del juego político de legitimidad, control y dignidad de los territorios. Los trabajos han contribuido para la comprensión y dimensión del poder e imagen de los virreyes tanto en América como en Europa. Son importantes las aportaciones de trabajos organizados por Palos[107] y Antonelli[108] para el caso napolitano, Palos y Fraga[109] también son responsables por análisis comparativas entre las cortes virreinales de Barcelona, Nápoles y Lisboa, subrayando la preeminencia de la corte napolitana y el hecho de los palacios quedaren cerca del mar, marcando la importancia de la comunicación y las rutas marítimas

[105] Rivero Rodríguez, *op. cit.* 2011.

[106] Cardim, P. y Palos, J.-L. (orgs.): *El mundo de los virreyes en las monarquías de España y Portugal* [e-book], Madrid, Iberoamericana. 2012.

[107] Palos, J.-L.: "Un escenario italiano para los gobernantes españoles: el nuevo palacio de los virreyes de Nápoles (1599-1653)", *Cuadernos de Historia Moderna*, n. 30 (2005), pp. 125-150.; Palos, J.-L. y Palumbo, M. L.: "La sala del Gran Capitán en el Palacio Real de Nápoles y los orígenes del dominio español en Italia", en Colomer, J. L. (ed.): *España y Nápoles. Coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2009.; Palos, J.-L.: *La mirada italiana: un relato visual del imperio español en la corte de sus virreyes en Nápoles (1600-1700)*, València, Universitat de Valencia, 2010.; Mauro, I., Viceconte, M. y Palos, J.-L.: (dirs.): *Visiones cruzadas: los virreyes de Nápoles y la imagen de la Monarquía de España en el Barroco*, Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona, 2017.

[108] Antonelli, A. (ed.): *Ceremoniale del viceregno spagnolo e austriaco di Napoli 1650-1717*, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 2012.; Antonelli, A. (ed.): *Cerimoniale del Viceregno spagnolo di Napoli 1503-1622*, Napoli, Arte'm, 2015a.

[109] Palos, J.-L. y Fraga, J.: "Tres capitales virreinales: Nápoles, Lisboa y Barcelona", en. Cardim, P. y Palos, J.-L. (orgs.): *El mundo de los virreyes en las monarquías de España y Portugal* [e-book], Madrid, Iberoamericana. 2012.

para la monarquía. Büschges[110] y Mínguez[111] han trabajado tanto el contexto italiano como para el nuevo hispano, y Latasa[112] y Ramos Sosa[113] nos ofrecen estudios dirigidos para los ceremoniales y entradas de virreyes en el Perú, sobre todo con énfasis en el siglo XVII.

La historiografía también se ha dedicado durante décadas a la historia de la representación visual de los reyes, sus símbolos, imágenes, y la ritualización de las ceremonias y espacios como una forma complementar de su poder. Trabajos clásicos abordando la época medieval y moderna como los de Bloch[114], sobre la dimensión sacra del poder de los reyes franceses e ingleses, o de Kantorowicz[115], sobre la naturaleza del poder regio y la doble esencia del cuerpo natural y místico de los monarcas, establecieron importantes paradigmas en la historiografía del tema. La idea del poder taumatúrgico o de los dos cuerpos del rey resultan muy útiles para comprender los mecanismos políticos, así como la lógica rectora de estas sociedades al inicio de la Edad Moderna, más sensibles al reconocimiento de una dimensión supramaterial del poder. Análisis que influenciaron diversos trabajos e historiadores sobre la "representación" y dominio simbólico del poder o sobre la iconografía y simbolismo de los reyes, enriqueciendo las perspectivas y dinámicas interpretativas políticas y culturales en la historiografía, como podemos observar en las obras de Bertelli[116] sobre el simbolismo del cuerpo del rey.

Los ceremoniales y la etiqueta en las cortes europeas modernas también se constituyeron como un tema importante para la comprensión del poder político de las monarquías. Desde principios del siglo XV hasta finales del siglo XVIII, la corte alcanzó una preeminencia política innegable entre las diversas instituciones de poder que configuraron las monarquías europeas de la Edad Moderna. La corte del rey constituyó un espacio central para la manifestación de los términos dinámicos del acuerdo entre la corona y las élites políticas, sociales y económicas. El sociólogo

---

[110] Büschges, C.: "La corte virreinal en la América Hispánica durante la época Colonial", en, *Actas do XII Congresso Internacional de la Associação de Historiadores latinoamericanistas europeus. (Porto 21 a 25 de setembro de 1999)*, Porto, Universidade do Porto, 2001.; Büschges, *op. cit.* 2004.

[111] Mínguez, *op. cit.* 1995.; Mínguez, V.: "Los "Reyes de las Américas". Presencia y propaganda de la Monarquía Hispánica en el Nuevo Mundo", en González Enciso, A. y Usunárez Garayoa, J. M. (eds.): *Imagen del rey, imagen de los reinos. Las ceremonias públicas en la España Moderna (1500-1814)*, Pamplona, EUNSA, 1999.; Mínguez, V. y otros: *La fiesta barroca: los reinos de Nápoles y Sicilia (1535-1713)*, Castelló de la Plana, Universidad Jaume I, 2014.

[112] Latasa, P.: "La Corte virreinal peruana: perspectivas de análisis (siglos XVI y XVII)", en Barrios Pintado, F. (coord.): *El gobierno de un mundo: virreinatos y audiencias en la América hispánica*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2004, pp. 341-374.; Latasa, P.: "Poder y favor en la corte virreinal del Perú: los criados del marqués de Montesclaros (1607-1615)", *Histórica*, vol. 36, n. 2 (2012), pp. 49-84.;

[113] Ramos Sosa, R.: *Arte festivo en Lima virreinal (siglos XVI-XVII)*, Sevilla, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, Asesoría Quinto Centenario, 1992.; Ramos Sosa, R.: "La fiesta barroca en ciudad de México y Lima", *Historia*, vol. 30, n. 1 (1997).

[114] Bloch, M.: *Los reyes taumaturgos. Estudio sobre el carácter sobrenatural atribuido al poder real, particularmente en Francia e Inglaterra*, México, Fondo de Cultura Económica, 2008.

[115] Kantorowicz, E.: *Los dos cuerpos del rey: Un estudio de teología política medieval*, Madrid, Akal, 2012.

[116] Bertelli, S.: *Il corpo del re. Sacralità del potere nell'Europa medievale e moderna*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1990.

alemán Elias[117], en su pionero trabajo sobre la corte francesa del rey Luis XIV, nos presenta como la etiqueta y los usos de civilidad fueron instrumentos de dominación imponiendo modelos culturales sobre los súbditos y la nobleza que permitieron al monarca imponer su autoridad, y como el ceremonial y el ritual fue una herramienta de representación y acto formal del poder regio. Igualmente, la ubicación y concentración de la corte y su séquito en el palacio de Versalles estableció un claramente un centro de poder político y cultural para las otras partes del reino. Para el caso español, los trabajos clásicos de Nieto Soria[118] y Lisón Tolosana[119] nos presentan ese paralelo en la constitución ritualista del poder, además de nuevos abordajes presentados por Río Barredo[120] sobre la formación del ceremonial de los Austrias en el establecimiento de una corte fija en Madrid[121].

Sobre la imagen de Felipe II, la historiografía desde el siglo XX ha revisitado su figura y la idea de un rey sombrío, austero y despótico, presentando la importancia de su mecenazgo en las artes y subrayado su importante rol como gran mecenas del Renacimiento en la segunda mitad del siglo XVI. Como presentado en los estudios de Checa Cremades[122], Felipe II fue heredero de los gustos artísticos y culturales de su familia, pero también ha desarrollado a sus proprios en la arquitectura y pintura. Bouza Álvarez[123] también se ha dedicado un importante espacio en sus trabajos al relieve cultural de Felipe II en el espacio ibérico, privilegiando en sus obras análisis sobre las relaciones culturales entre España y Portugal, además de las estrategias de persuasión empleadas por el rey para construir una genealogía e iconografías común a ambas coronas y presentificarse en

---

[117] Elias, *op. cit.* 2001.

[118] Nieto Soria, J. M.: *Fundamentos ideológicos del poder real en Castilla*, Madrid, Eudema, 1988.; Nieto Soria, *op. cit.* 1999.

[119] Lisón Tolosana, C.: *La imagen del rey*, Madrid, Editorial Espasa, 1991.

[120] Río Barredo, J. M.: "Felipe II y la configuración del sistema ceremonial de la monarquía hispánica", en Martínez Millán, J. (dir.): *Felipe II (1527-1598) Europa y la monarquía católica*, Vol. 1, Tomo 2, Madrid, Parteluz, 1998.; Río Barredo, M. J.: "El ritual en la corte de los Austrias", en Lobato, M. L.; García García, B. J. (Coords.): *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 2003.

[121] Para el análisis detallado sobre los estudios de la corte, véase: Martínez Millán, J.: "La corte de la Monarquía Hispánica", *Studia Historica. Historia Moderna*, n. 28. (2006), pp. 17-61.

[122] Checa Cremades, F.: "Imágenes y lugares: el sitio del retrato del rey", en *Cultura y culturas en la historia*, Salamanca, Ediciones Universidad Salamanca, 1995.; Checa Cremades, F: *Felipe II, mecenas de las artes*, Madrid, Nerea, 1997.; Checa Cremades, F.: "Un príncipe del renacimiento: el valor de las imágenes en la corte de Felipe II", en *Un príncipe del renacimiento: Felipe II, un monarca y su época* [catálogo de exposición], Madrid, Museo Nacional del Prado, 1998.

[123] Bouza Álvarez, F. J.: "Retórica da imagem real. Portugal e a memória figurada de Felipe II", *Penélope*, n. 4 (1989).; Bouza Álvarez, F. J.: "*Amor Parat Regna*. Memória Visual dos Afectos na Política Barroca", em Xavier, Â. B., Cardim, P. y Bouza Álvarez, Bouza Álvarez, F. J. (orgs.): *Festas que se fizeram pelo casamento do rei D. Afonso VI*, Lisboa, Quetzal Editores, 1996, pp.7-26.; Bouza Álvarez, *op. cit.* 1998a.; Bouza Álvarez, F. J.: "Ardides del arte cultura de corte, acción política y artes visuales en tiempos de Felipe II", en *Un príncipe del renacimiento: Felipe II, un monarca y su época* [catálogo de exposición], Madrid, Museo Nacional del Prado, 1998b.; Bouza Álvarez, F. J.: "La majestad de Felipe II. Construcción del mito real", en Martínez Millán, J. (dir.): *La corte de Felipe II*, Madrid, Alianza Editorial, 1999a.

los espacios políticos de su Monarquía Hispánica que trascendía las capacidades físicas y de comunicación para la época. La ausencia física de los reyes españoles en los territorios portugueses fue tema caro en las investigaciones de Ana Paula Torres Mediani[124], que analiza papel de la imprenta, el contexto político, las celebraciones y la negociación de la Monarquía Hispánica con las élites locales para el mantenimiento de lealtades y la autoridad de la corona de los Austrias.

Entre la historiografía dedicada a las representaciones simbólicas del poder político durante el Renacimiento portugués encontramos también los trabajos de Ana María Alves[125], Ana Isabel Buescu[126], Sylvie Deswarte[127] y Annemarie Jordan[128], abordando en sus estudios las entradas regias, la influencia de personajes como Francisco de Holanda y Antonio Moro, el género del retrato y la cultura cortesana de los Avis en la primera mitad del siglo XVI. Las entradas regias, el arte efímero, ceremoniales y etiquetas en tiempos de la unión de las coronas ibéricas, pese a que no se han preservado fuentes iconográficas sino relatos contemporáneos para la entrada de Felipe II en Lisboa, también fueron objetos de estudios de Miguel Soromenho[129], Vítor Serrão[130] y Laura Fernández-González[131], Pedro Cardim[132] y Diogo Ramada Curto[133]. Los autores subrayan la importancia del recurso a temas y símbolos tradicionales como la religión, la justicia y la representación del soberano entre sus súbditos como un importante recurso visual de la cultura política de la época para la persuasión y convencimiento del poder real y la organización de la sociedad, además del papel de

[124] Torres Megiani, *op. cit.* 2004.
[125] Alves, A. M.: *As entradas régias portuguesas*, Lisboa, Livros Horizonte, 1986.
[126] Buescu, A. I.: *Na corte dos reis de Portugal: saberes, ritos e memórias: estudos sobre o século XVI*, Lisboa, Colibri, 2010.; Buescu, A. I., Felismino, D. y Cruz Coelho, M. H. (coords.): *A mesa dos reis de Portugal: Ofícios, consumos, cerimónias e representações (séculos XIII-XVIII)*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2011.; Buescu, A. I.: "Fêtes royales et communication politique au Portugal à la Renaissance", *e-Spania*, n.24 (2016).
[127] Deswarte, S.: *Ideias e imagens em Portugal na época dos descobrimentos: Francisco de Holanda e a Teoria da arte*, Lisboa, Difel, 1992.
[128] Jordan, A.: *Retrato de corte em Portugal: o legado de António Moro (1552-1572)*, Lisboa, Quetzal Editores, 1994.; Jordan, A.: *Catarina de Áustria: a rainha colecionadora*, Lisboa, Temas e Debates, 2017.
[129] Soromenho, M.: "Ingegnosi Ornamenti Arquitecturas Efémeras em Lisboa no tempo dos primeiros Filipes", en *Arte Efémera em Portugal* [catálogo de exposición], Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2001, pp. 20-50.
[130] Serrão, V.: "A entrada de Filipe II de Portugal em Lisboa em 1581 e o seu programa iconográfico à luz do relato do mestre Afonso Guerreiro", en Vale, T. L. M., Pacheco Ferreira, M. J. y Ferreira, S.(eds.): *Lisboa e a festa. Celebrações religiosas e civis na cidade medieval e moderna*, Lisboa, CML, 2009, pp. 201-222.
[131] Fernández-González, L.: "La representación de las naciones en las entradas reales de Lisboa (1581-1619): propaganda política e intereses comerciales", en García, B. G. y Recio Morales, O. (orgs.): *Las Corporaciones de Nación en la Monarquía Hispánica (1580-1750). Identidad, patronazgo y redes de sociabilidad*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2014, pp. 413-450.
[132] Cardim, P.: "Entradas solenes, rituais comunitários e festas políticas, Portugal e Brasil, Séculos XVI e XVII", en Jancsó, I. y Kantor I. (orgs.): *Festa. Cultura e sociabilidade na América portuguesa*, vol. 1, São Paulo, EDUSP, 2001, pp. 97-124.
[133] Curto, D. R.: "Ritos e cerimónias da monarquia em Portugal (séculos XVI a XVIII)", en Bethencourt, F. y Curto, D. R. (orgs.): *A Memória da Nação*, Lousã, Livraria Sá da Costa Editora, 1991, pp. 201-265.; Curto, D. R.: *Cultura Política no Tempo dos Filipes (1580-1640)*, Coimbra, Edições 70, 2011.

la corte como medio de difusión de hábitos, ceremoniales y disputas del poder y favores del soberano y su legitimidad.

Sobre los *alter nos* del rey, estos tenían grandes privilegios y regalías, además de ser conscientes de los poderes formales y simbólicos que podrían ejercer en honor y como reflejo de la autoridad del rey y la Corona. Entretanto, los estudios centrados en la dimensión simbólica del poder político de los virreyes durante el reinado de Felipe II todavía aún necesiten más investigaciones y trabajos sobre el tema. Cañeque[134], Osorio[135] y Carrió-Invernizzi[136] nos presentan trabajos sobre los espacios de Nueva España, Perú y Nápoles, respectivamente, sobre todo para los siglos XVI y XVII, analizando la cultura política y los mecanismos de representación del poder virreinal. Carrió-Invernizzi[137] y Rodríguez Moya[138] también nos ofrecen estudios de las galerías de retratos de virreyes en la Monarquía Hispánica en América y Europa, subrayando el género pictórico y sus espacios expositivos en los palacios virreinales.

Las celebraciones públicas del poder de los príncipes alcanzaron un ápice de esplendor en la Europa del Renacimiento y han despertado el interés de la historiografía hace unas décadas, expresiones de una particular cultura política del poder que incluí también espectáculos cortesanos, la etiqueta y otros rituales de la monarquía. La relación entre fiesta y poder parecen estar en sintonía cuando se analizan aspectos de sus componentes expresivos - la iconografía, la emblemática, inscripciones y la pintura asociada - descifrando el contenido político y su función de presentar y legitimar el poder de los gobernantes. La presencia del príncipe fue un elemento central de las celebraciones públicas de la época, manifestándose sobre todo en las entradas reales, ceremonias, urbanas donde se realizaron magníficos desfiles y las ciudades eran decoradas con todo tipo de elementos artísticos y simbólicos relacionado con el personaje recibido y su vinculación con la urbe.

---

[134] Cañeque, A.: "Cultura vicerregia y Estado colonial. Una aproximación crítica al estudio de la historia política de la Nueva España", *Historia Mexicana*, vol. LI, nº 1, jul/set (2001).; Cañeque, *op. cit.* 2004.; Cañeque, A.: "El poder transfigurado: el virrey como "la viva imagen del rey" en la Nueva España de los siglos XVI y XVII", en Mazín, Ó. (ed.): *Las representaciones del poder en las sociedades hispánicas*. México, El Colegio de México, 2012.

[135] Osorio, A. B.: "El rey en Lima. El simulacro y el ejercicio del poder en la Lima del diecisiete", *Documento de trabajo N 140*, Serie Historia 27 (2004).; Osorio, A. B.: "La entrada del virrey y el ejercicio de poder en la Lima del siglo XVII", *Historia Mexicana*, vol. 55, n. 2 (2006).; Osorio, A. B.: *Inventing Lima: Baroque Modernity in Peru's South Sea Metropolis*, New York, Palgrave Macmillan, 2008, pp. 81-102.

[136] Carrió-Invernizzi, D.: *El gobierno de las imágenes. Ceremonial y mecenazgo en la Italia española segunda mitad del siglo XVII*, Madrid, Iberoamericana, 2008.; Carrió-Invernizzi, D.: "Nápoles en la red de cortes virreinales de la monarquía de los Austrias", *Anales del Museo de América*, n. 25 (2017), pp. 63-76.

[137] Carrió-Invernizzi, D.: Las galerías de retratos de virreyes de la Monarquía Hispánica, entre Italia y América (siglos XVI-XVII), en Aznar, D., Hanotin, G. y May, N. F. (coord.): *À la place du roi: vice-roi, gouverneurs et ambassadeurs dans les monarchies française et espagnole (XVIe-XVIIIe siècles)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2014.

[138] Rodríguez Moya, I.: "Los retratos de los monarcas españoles en la Nueva España", *Anales del Museo de América*, n. 9 (2001a).; Rodríguez Moya, I.: "El retrato de la élite en Iberoamérica: siglos XVI a XVIII", *Tiempos de América*, n. 8 (2001b).; Rodríguez Moya, I.: *La mirada del virrey: iconografía del poder en la Nueva España*, Castellón, Universitat Jaume I, 2003.

Las entradas buscaban evocar los viejos triunfos romanos y el pacto político entre súbditos y soberanos, además de los recibimientos las fiestas cortesanas también tenían el objetivo de la exhibición y autocelebración del poder de los príncipes.

La bibliografía sobre las entradas triunfales de la Antigüedad es muy rica, trabajos clásicos como los de H. S. Versnel[139] y K. Bringmann[140] o más actuales como los de Ferrer Maestro[141] contribuyeron también para los estudios del tema en distintas épocas. Para la Época Moderna la bibliografía queda aún más extensa[142], con trabajos abordando las fiestas y ceremoniales de las dinastías europeas como medio de exaltación y legitimación de su proyecto político en que se destacan las obras de Strong[143], Pizarro Gómez[144], Mínguez[145] entre obras colectivas. Para España la clásica obra de Alenda y Mira[146], estudio de Andrés Díaz[147] y el capítulo dedicado al tema de Nieto Soria[148] nos ofrecen episodios sobre las entradas. Otros distintos trabajos y obras colectivas recientes que se han dedicado específicamente sobre la Monarquía Hispánica en la época de Carlos V y Felipe II[149].

---

[139] Versnel H. S.: *Triumphus. An inquiry into the origin, development and meaning of the roman triumph*, Leiden, Brill, 1970.

[140] Bringmann, K: "El triunfo del emperador y las Saturnales de los esclaros en Roma", en Schultz, U. (coord.): *La fiesta: una historia cultural desde la antigüedad hasta nuestros días*, Madrid, Alianza, 1993, pp. 63-82.

[141] Ferrer Maestro, J. J.: "El triunfo, la ovatio y el botín escenografía romana del uso aprovechable de la guerra", en Heimann, H. D., Skippschild, S. y Mínguez, V. (coords.): *Ceremoniales, ritos y representación del poder*, Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, 2004, pp. 5-20.

[142] Koningson, E.: "La cité et le Prince: premières entrées de Charles VIII (1484-1486)", en Jacquot, J. y otros: *Les Fêtes de la Renaissance. II. Fêtes et Cérémonies au temps de Charles Quint*, Paris, CNRS, 1960, pp. 55-70.; Gene, B. y Lehoux, F.: *Les entrées royales françaises de 1328 à 1515*, Paris, CNRS, 1968.; Bryant, L. M.: *The King and the city in the Parisian royal entry ceremony: politics, ritual, and art in the Renaissance*, Ginebra, Droz, 1986.; Giesey, E.: *Ceremonial et puissance souveraine. France XV-XVIIe siècles*, Paris, Armand Colin, 1987.; Muir, E.: *Fiesta y rito en la Europa moderna*, Madrid, Editorial Complutense, 2002. Mulryne, J. R., Aliverti, M. I. y Testaverde, A. M.(eds.): *Ceremonial Entries in Early Modern Europe: The Iconography of Power*, Nueva York, Routledge, 2015.

[143] Strong, *op. cit.* 1988.

[144] Pizarro Gómez, F. J.: "La entrada triunfal y la ciudad en los siglos XVI y XVII", *Espacio, tiempo o y forma. Serie VII, Historia del arte*, n. 4 (1991), pp. 121-134.; Pizarro Gómez, F. J.: *Arte y espectáculo en los viajes de Felipe II (1542-1592)*, Madrid, Encuentro, 1999.; Pizarro Gómez, F. J.: "Antes y después de la fiesta regia: artífices y cronistas de las celebraciones festivas de Felipe II", en Rodríguez Moya, I. (coord.): *El rey festivo: palacios, jardines, mares y ríos como escenarios cortenanos (siglos XVI-XIX)*, Valencia, Universitat de València, 2019.

[145] Heimann, H. D., Skippschild, S. y Mínguez, V. (coords.): *Ceremoniales, ritos y representación del poder*, Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, 2004.; Mínguez, V.: *Los Reyes Solares (Iconografía Astral De La Monarquía Hispánica)*, Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, 2001.; Chiva Beltrán, J., Mínguez, V., Rodríguez Moya, I. y otros (eds.): *La fiesta barroca. Los virreinatos americanos (1560-1808)*, Las Palmas, Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 2012.

[146] Alenda y Mira, J.: *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1903.

[147] Andrés Díaz, R. de: "Las entradas reales castellanas en los siglos XIV y XV, según las crónicas de la época", *En la España Medieval*, n. 4 (1984), pp. 47-92.

[148] Nieto Soria, J. M.: *Ceremonias de la realeza. Propaganda y legitimación en la Castilla Trastámara*, Madrid, Nerea, 1993, pp. 117-133.

[149] Marsden, C. A.: "Entrées et fêtes espagnoles au XVIe siècle", en Jacquot, J. y otros: *Les Fêtes de la Renaissance. II. Fêtes et Cérémonies au temps de Charles Quint*, Paris, CNRS, 1960, pp. 389-412.; *La fiesta en la Europa de Carlos V*, Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.; Pérez Samper, M. A.: "El rey y la ciudad. La entrada real de Carlos I en Barcelona", *Studia Storica*, n. 6 (1988), pp. 439-448.; Pérez

Las entradas solemnes también fueron las ceremonias de mayor proyección y exaltación para la imagen de los virreyes, siendo producidas ricas fiestas e iconografía por las ciudades con el intento de causar una buena imagen al *alter ego* del rey, recibido como si tratar del propio soberano[150]. Para los territorios europeos de la Monarquía Hispánica, a excepción de Lisboa, conocemos descripciones y relatos de entradas de virreyes a partir de documentación en archivos para Zaragoza, y para el caso napolitano, pese a escases de documentos oficiales[151], conocemos el ceremonial de recibimientos de virreyes a partir de obras del siglo XVII como las de Juan de Garnica[152], *De Hispanorum Monarchia et caeteris ab Adam iuxta Sacrorum Bibliorum continentiam et ordinem...* [1595], Miguel Díez de Aux[153], *Libro em que se trata de todas las ceremonias acostumbradas hacerse em el palatio del reino de Nápoles y del gobierno* [1622], y Jose Renao (o Raneo)[154], *Libro donde se trata de los virreyes, Lugartenientes de este Reyno, y de las cosas tocantes a su grandeza* [1634].

Para las entradas solemnes en América, Cristóbal Gutiérrez de Medina[155], capellán y limosnero mayor de don Diego López Pacheco, ha dejado el primer testimonio documental que

---

Samper, M. A.: "La corte itinerante. Las visitas reales", en Belenguer Cebrià, E. (coord.): *Felipe II y el Mediterráneo*, vol. 3, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999a, pp. 115-142.; González Enciso, A. y Usunáriz, J. M. (dirs.): *Imagen del rey, imagen de los reinos. Las ceremonias públicas en la España moderna (1500-1814)*, Pamplona, Eunsa, 1999a.; Río Barredo, J. M.: *Madrid, Urbs Regia. La capital ceremonial de la monarquía católica*, Madrid, Marcial Pons, 2000.; Lobato, M. L. y García García, B. J.: *La Fiesta cortesana en la época de los Austrias*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2003.; Checa Cremades, F. y Fernández-González, L. (eds.): *Festival culture in the world of the Spanish Habsburgs*, Nueva York, Routledge, 2015.; Chiva Beltrán, J., Mínguez, V., Rodríguez Moya, I. y otros (eds.): *La fiesta barroca. La corte del rey (1555-1808)*, Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, 2016.

[150] Bonet Correa, A.: "La fiesta barroca como práctica de poder", en *Arte efímero en el mundo hispánico*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983, pp. 43-78.

[151] Sabemos que las instituciones cívicas de Nápoles tenían su libro de ceremonias, el *Praecedentiarum (*10 vols. 1488-1556), que presenta en breves notas el papel de los representantes de los *seggi* para la llegada de los nuevos virreyes a la capital del reino en la preparación de la embajada de recepción y en el acto de entrada solemne. Desafortunadamente, estes volúmenes fueron gravemente dañados por incendios y el deterioro, sus conocemos partes que se hallaban en el Archivio Storico Municipale di Napoli y fueron copiados y preservados en la Biblioteca Nazionale de Nápoles. En el siglo XIX, De Blasiis transcribió algunas de sus partes, véase: De Blasiis, G.: "De praecedentia nobilium sedilium in honoribus et dignitatibus occurrentibus Universitati Neapolis", *Archivio Storico per le Province Napoletane*, vol. 2 (1877), p. 535-577.; Copias de los volúmenes 2-8 del "Praecedentiarum", "Parlamenti, precedenze e rappresentanze della città di Napoli" (1554–1642), BNN, ms., sign. V.B.4–9.

[152] Dedicado a don Antonio Fernández de Córdoba y Cardona, V duque de Sessa, embajador español en Roma a quién acreditaba que sería nombrado virrey de Nápoles, pero el elegido fue don Enrique de Guzmán, II conde de Olivares (1595-1599). Garnica, J. de: *De Hispanorum Monarchia et caeteris ab Adam iuxta Sacrorum Bibliorum continentiam et ordinem, cum fidei sanctae continuatione in omnibus ab origine mundi usque in consumationem ipsius*, 1595, BNE, ms., MSS/7382.

[153] Díez de Aux, M.: *Libro em que se trata de todas las ceremonias acostumbradas hacerse em el palatio del reino de Nápoles y del gobierno*, Nápoles, 1620, BCS, ms. 59-2-9.

[154] Renao (o Raneo), J.: *Libro donde se trata de los virreyes, Lugartenientes de este Reyno, y de las cosas tocantes a su grandeza*, Nápoles, 1634, BNE, ms. 2979.

[155] Gutiérrez de Medina, C.: *Viaje feliz por tierra de Nueva España y recibimientos que este Reino hizo al Excelentisimo Señor Marqués de Villena, mi Señor, como a su virrey y capitán General*, México, Imprenta de Juan Ruiz, 1640, Biblioteca Daniel Cosío Villegas, El Colegio de México, sign. MP/7505.

presenta una relación del viaje y recibimiento del virrey novohispano en la obra *Viaje feliz por tierra de Nueva España y recibimientos que este Reino hizo al Excelentisimo Señor Marqués de Villena* [1640], el primer Grande de España nombrado virrey de Nueva España. Las entradas virreinales americanas, la cultura simbólica y arte efímeras desarrolladas para las ceremonias fueron objeto de estudios de Rubio Mañé[156], Morales Folguera[157], de la Maza[158], Berndt de León Mariscal[159], Chiva Beltrán[160] y Mínguez[161] entre otros[162] para Nueva España y por Bromley[163], Durán Montero[164], Osorio[165] y Ramos Sosa[166] para el Perú. Pese a los nuevos abordajes y estudios realizados sobre las representaciones del poder, el tema sobre la iconografía de los virreyes de la Monarquía Hispánica sigue abierto como un campo de la investigación que necesita ser todavía más explorado e interpretado historiográficamente para el período subrayado en este estudio.

Aunque la idea de conformar gabinetes con retratos de personajes ilustres, así como de familiares era antigua, con raíces en la Edad Media, fue durante el Renacimiento cuando esta costumbre se afianzó en las cortes europeas, tal como constituyó Felipe II en el Palacio Real de El Pardo, cuya finalidad era realizar una apología de la Casa de Habsburgo. Como subraya Portús Pérez[167], presentar una idea de sucesión y continuidad era esencial para la retórica de legitimación del poder y memoria histórica. Las series de retratos de virreyes novohispanos y peruanos fueron

[156] Rubio Mañé, J. I.: "Viaje de los Virreyes de Nueva España a su destino, llegada y recepción" en Rubio Mañé, J. I.: *El Virreinato: orígenes y jurisdicciones, y dinámica social de los virreyes*, México, FCE, 1983, pp. 116-117.
[157] Morales Folguera, J. M.: "La fiesta barroca y el arte efímero en el virreinato de Nueva España", *Apotheca*, n. 6 (1986), pp. 9-25.; Morales Folguera, J. M.: Cultura simbólica y arte efímero en Nueva España, Sevilla, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, 1991.; Morales Folguera, *op. cit.* 1993.
[158] Maza, F. de la: *Mitología clásica en el arte colonial de México*, México, UNAM, 1968.
[159] Mariscal, B. B. L.: "Discursos de poder en un nuevo dominio: el trayecto del virrey marqués de las Amarillas de Veracruz a Puebla, las fiestas de entrada y el ceremonial político", *Relaciones: Estudios de historia y sociedad*, vol. 26, n. 101 (2005), pp. 227-259.
[160] Chiva Beltrán, J.: *El triunfo del virrey. Glorias novohispanas: origen, apogeo y ocaso de la entrada virreinal*, Castellón, Universitat Jaume I, 2012.
[161] Mínguez, *op. cit.* 1995.; Mínguez, *op. cit.* 1998.; Mínguez, *op. cit.* 1999.
[162] Tovar de Teresa recoge en su obra los impresos referentes a las fiestas novohispanas, véase: Tovar de Teresa, G.: *Bibliografía novohispana de arte, siglos XVI-XVIII*, México, FCE, 1988. Véase también: Gonzalbo Aizpuru, P.: "Las fiestas novohispanas. Espectáculo y ejemplo", *Mexican Studier/ Estudios Mexicanos*, vol. 9, n. 1 (1993), pp. 19-45.; Latasa, P.: "La corte virreinal novohispana: el virrey y su casa, imágenes distantes del rey y su corte (s. XVII)", *Actas del XII Congreso Internacional de AHILA. América Latina: Outro Occidente? Debates do final do milenio*, vol. 2., Oporto, Centro Leonardo Coimbra de Facultad de atrás de Porto, 2001, pp. 115-130.
[163] Bromley, J.: "Recibimientos de virreyes en Lima", *Revista Histórica*, n. 20 (1953).; Bromley, J: "Fiestas caballerescas, populares y religiosas en la Lima virreinal", *Revista Histórica*, n. 27 (1964).
[164] Durán Montero, M. A.: "La entrada en Lima del virrey Don García Hurtado de Mendoza", *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, n. 3 (1990), pp. 57-62
[165] Osorio, *op. cit.* 2004.; Osorio, *op. cit.* 2006.; Osorio, *op. cit.* 2008.
[166] Ramos Sosa, *op. cit.* 1992.; Ramos Sosa, *op. cit.* 1997.
[167] Portús Pérez, *op. cit.* 2004.

objetos de breves análisis en las obras de Gomez de la Puente[168] y Lavalle[169], respectivamente, con descripciones y datos biográficos generales de los personajes[170]. Un estudio más profundo sobre las series y el retrato novohispano fue realizado por Rodríguez Moya[171]. Para la serie de virreyes napolitanos no contamos con descripciones ni estudios específicos y tampoco para retratos de los *alter nos* de Felipe II en Aragón y Portugal.

Un estudio sobre una monarquía global como fue la Hispánica demanda un largo esfuerzo de dedicación y desplazamientos. Cumpliendo con mi plan de investigación propuesto para la tesis yo tuve la oportunidad de estar e investigar en todas las capitales de los antiguos territorios de la Monarquía Hispánica elegidas para este trabajo. Fueron varios los viajes e intercambios de conocimientos y experiencias con otros investigadores, profesores y técnicos en archivos, bibliotecas, museos, centros de investigación y otras universidades además de Madrid, como en Ciudad de México, Lima, Lisboa, Nápoles y Zaragoza. Entre julio y septiembre de 2017 yo tenía planificada mi estancia de investigación en México y Perú, por casualidad del destino, antes de mi salida, tuve que retardar las fechas para otro momento. Desafortunadamente, en septiembre de 2017, México y la Ciudad de México fueron escenarios de los sismos más violentos desde los últimos 30 años en aquel país. Ese fenómeno, además de haber resultado en varias víctimas, afecto en parte la estancia de investigación realizada entre agosto y septiembre de 2018, importantes sitios elegidos para realizar algunas de las investigaciones, como la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, el Museo de la Inquisición y las Salas de Cabildos del Ayuntamiento de la Ciudad de México, debido a las consecuencias del sismo permanecieron cerrados o con el acceso restringido.

De hecho, la interferencia de fenómenos de la naturaleza u otros tipos de desastres causados por el hombre pasan por otros sitios de los espacios de la Monarquía Hispánica que analizamos en distintas épocas de su historia. Desastres como los sismos que destruyeron en distintas épocas el Palacio Virreinal del Perú desde el siglo XVI; el incendio en el Real Alcázar de Madrid 1734; el gran en terremoto de Lisboa en 1755; la destruición de edificios y documentos por el asedio y las armas como el Palacio de la Diputación de Zaragoza en 1808, el Palacio de Liria en 1936 y los archivos del Estado de Nápoles en 1943; o el fuego que consumió la Biblioteca Nacional del Perú en

[168] Pérez Abreu, D. H. y Gómez de la Puente E. (ed.): *Iconografía de gobernantes de la Nueva España Tomada de la colección que se conserva en el salón de cabildos del palacio municipal de la ciudad de México*, México, Ayuntamiento de la Ciudad de México, 1921.
[169] Lavalle, J. A. de: *Galería de retratos de los gobernadores y virreyes del Perú (1532-1824)*, Lima, 1891.
[170] En la biblioteca del MNAHL también se halla un catálogo de 1916 con datos e informaciones técnicas de los retratos de virreyes peruanos, que en su mayoría son de autores desconocidos, a excepción de algunas obras de los siglos XVIII y XIX. Gutiérrez de Quintanilla, E.: *Catálogo de las Secciones Colonia y República i de la Galería Nacional de Pinturas del Museo de Historia Nacional*, Lima, Imprenta de L. Ramos, Pileta de Santa Teresa 752, 1916.
[171] Rodríguez Moya, *op. cit.* 2001a.; Rodríguez Moya, *op. cit.* 2001b.; Rodríguez Moya, *op. cit.* 2003.

1943, dañaron más que la materialidad de sus estructuras y sus documentos, también borraron partes importantes de los registros de la historia y del arte de la época de nuestra investigación.

La tesis se estructura dividida en tres capítulos y los anexos donde se presentan las imágenes relacionadas con los objetos analizados en nuestra investigación, los *alter nos* de Felipe II. El primer capítulo está dedicado a analizar la estructuración sociopolítica de la Monarquía Hispánica y el advenido de la creación de la institución virreinal; los principales debates teórico-metodológicos sobre la comprensión de la monarquía y su expansión que han producido en los últimos años nuevas propuestas y perspectivas sobre la problemática de los modelos de administración para el gobierno de un imperio europeo y americano; las principales funciones de los virreyes, sus dificultades y limitaciones en el complejo rol que representaban. Presentamos esta primera aproximación histórica e historiográfica para comprendernos la figura de los *alter nos* del monarca católico, simulacros que encarnaban el poder del rey en distintos y distantes partes del imperio español bajo el control de un solo soberano. La comprensión jurídica, teórica y simbólica de la figura del *alter ego* del monarca a la época es presentada con el recurso de documentos como cartas y cédulas reales de nombramientos y diccionarios, además de las interpretaciones de teóricos, queda esencial para nuestros análisis sobre cómo se ha constituido el entendimiento de la figura de los virreyes como representaciones del rey en los territorios objetos del estudio. Por fin, no dejamos de presentar el análisis sobre algunas de las imágenes de Felipe II y el contexto de formación de sus representaciones, sus estrategias políticas y ceremoniales a lo largo de la segunda mitad del siglo XVI.

El segundo capítulo está dedicado a uno de los principales rituales de la representación del poder de los virreyes en la Época Moderna, el ceremonial de las entradas solemnes. En el caso de los *alter ego* del soberano de la Monarquía Hispánica, las entradas eran la primera oportunidad de exhibición de los virreyes. Analizamos el ritual del recibimiento en las distintas capitales de los dominios de la Monarquía Hispánica, en América y Europa, comparando y contrastando tanto sus características en común tanto como sus singularidades en cada parte del imperio, presentando la historiografía que también se ha dedicado a los orígenes, idealización y empleo del gobierno de la monarquía a partir de representantes regios, subrayando los cambios en las estrategias políticas y ceremoniales. Pese el ceremonial de la entrada de virreyes haber sido común en las capitales de los dominios elegidos para nuestra investigación, en cada territorio esa práctica se ha cargado de un simbolismo muy propio, desde el trayecto recorrido hasta los actos y escenificación del cortejo. Las fuentes presentadas y que han sido preservadas para el análisis de estes sucesos son distintas, desde cartas de personajes y actas de cabildos, a relatos de cronistas que describen los programas iconográficos, las estructuras efímeras y las decoraciones desplegadas por las ciudades, además de

libros de etiquetas y ceremoniales de la época, excepcionalmente para el caso napolitano. Aunque encontramos fuentes de los recibimientos de virreyes, no han llegado hasta nuestros días imágenes de los programas iconográficos o de las celebraciones en el siglo XVI, la descripción que conocemos a partir de narrativas de cronistas oficiales suele traer una visión exagerada cuanto a la grandeza y espectacularidad de las decoraciones y fiestas producidas.

El tercer capítulo dirigimos nuestra mirada y análisis hacía los objetos de la cultura visual como retratos, dibujos, grabados, medallas y esculturas que han encargado los virreyes y los espacios de exhibición de esas obras, como en las galerías de retratos que han creado en sus palacios. La importancia que tuvo la producción y divulgación de imágenes de los *alter nos* de Felipe II parece haber sido un elemento común y recurrentes para la representación y legitimidad del poder en todos los territorios analizados. El sentido, usos y funciones de los retratos y las galerías que se constituyeron en las distintas partes de la monarquía a lo largo de los siglos XVI y XVII nos enseñan la importancia que el género y sus distintas tipologías adquirieron como herramienta oficial y simbólica del poder político. Importante subrayar también el esfuerzo dedicado por los virreyes en establecer la relación entre arte y poder dentro de la Monarquía Hispánica, ¿estarían los *alter nos* de Felipe II buscando reproducir un modelo de representación de imágenes del rey o más preocupados en ensalzar su propia imagen, destacando su identidad, rango y grupo de pertenencia y crean sus propias estrategias y modelos en cada territorio?

Capítulo I

La anatomía de una monarquía quimérica

Y como en esta república hay un rey que es cabeza a quien todos los vasallos están sujetos, así también en el cuerpo humano hay rey que le gobierna, que es la cabeza, la cual tiene sus súbditos y vasallos, que son todos los miembros del cuerpo.

Jerónimo de Zeballos

Apología del gobierno por virreyes para el reino de Portugal, 1623[172].

La ampliación de los dominios de los Reyes Católicos fue posible gracias a distintas formas de incorporación de nuevos espacios, sea por la vía del matrimonio, herencia o conquista, que no eran sólo extensiones de tierra, sino conjuntos políticos y socioculturales dotado de estructuras organizativas[173]. Con Carlos I y la ascensión de la Casa de Austria en la Península Ibérica en 1516, y su posterior elección como Emperador del Sacro Imperio Romano Germánico en 1519, se agregaron nuevas y complejas unidades políticas a los dominios de la Monarquía Católica, mientras que en el reinado de Felipe II, el movimiento de expansión de la Monarquía culmina con la anexión de Portugal y sus dominios de ultramar en 1580.

Como resultado de esta dinámica expansionista del poder, durante el reinado de Felipe II quedó latente la pluralidad de las unidades políticas constitutivas de esta "monarquía compuesta". Elliott consagró historiográficamente el concepto de monarquía compuesta (*composite monarchy*) para aludir a una de las estructuras constitucionales más comunes de la Europa moderna[174]. Elliot apunta que, durante la modernidad, las formas de organización de los Estados fueron más complejas y originales que solamente una etapa previa del camino linear de la unión y desarrollo de los Estados-Nación del período contemporáneo. Según Xavier Gil Pujol[175], hasta la publicación del texto de Elliott, la historiografía europea trabajaba con la concepción de que la mayoría de los reinos europeos eran unitarios y compactados, como si fueran precedentes naturales de los futuros Estados-Nación. Gil Pujol, de esta forma, subraya su crítica para una concepción holística de la historia, es decir, cómo si el concepto de monarquía no concibiese en su sentido una forma de composición múltiple. Esta nueva perspectiva resultó ser una renovación sobre los trabajos desarrollados en torno del concepto de Estado, que pierde su carácter ascendiente y teleológico explicativo. A partir de este momento, los historiadores consideraron más adecuado el uso del término monarquía para referirse a estas entidades políticas singulares organizadas entre los siglos XVI y XVIII.

[172] BNE, *Apología del gobierno por virreyes para el reino de Portugal*, ms. 904, fols. 268-270.
[173] Hespanha, *op. cit.* 1993, pp. 85-125.; Fernández Albaladejo, *op. cit.* 2008, pp. 111-119.
[174] Elliott, *op. cit.* 2003, pp. 65-93.
[175] Gil Pujol, X.: "Visión europea de la monarquía española como monarquía compuesta, siglos XVI y XVII", en Russell C.; Andrés-Gallego J. (eds.): *Las monarquías del Antiguo Régimen, ¿monarquías compuestas?* Madrid, Complutense, 1996, pp. 65-95.

Otro modelo empleado por la historiografía hasta la fecha era el del "centro-periferia", utilizado por los historiadores que enfatizaba el factor económico del periodo moderno, siendo especial para el desarrollo de la economía capitalista, defendiendo a su vez la existencia de ciudades o zonas que influenciaron el sistema económico mundial en su beneficio material. Dichos espacios habrían centralizado un dominio económico y mercantil sobre otros dominios políticos -concretamente "las periferias" -, se imponiendo como instrumentos capaces de influir en su producción y especialización económica[176]. Este modelo teórico fue contestado a principio de la última década del siglo XX con la renovación de la historia política, que presentaba las limitaciones de esa perspectiva que suponía un poder e influencia político-económico muy rígido y centralizado frente al principio del *aeque principaliter*, es decir, aunque existiera una rígida jerarquía social y política sobre la legitimidad de un soberano, este debería respetar la autonomía y velar por las leyes y privilegios propios de cada dominio, compartiendo poderes, jurisdicciones y realizando negociaciones con distintos grupos y elites locales, [177]. La autoridad efectiva de la Corona y la capacidad para hacer ejecutar sus órdenes eran limitadas por distintas jurisdicciones que garantizaban una gran diversidad de leyes dentro de las monarquías, además de las restricciones logísticas propias de la época para emplear las órdenes en todas las partes. Los territorios "periféricos" no eran más sumisos a la Corona que otros, sino que abogaban por el respeto de sus derechos, así como por la participación activa en la vida política de la monarquía.

Como subrayó Elliott[178], las monarquías compuestas estaban constituidas mediante un contrato mutuo entre la Corona con las clases dirigentes y los súbditos de sus distintos dominios, que otorgaban incluso a uniones arbitrarias cierta estabilidad, este juego complejo sólo podría lograr sobrevivir si los sistemas de patronazgo eran mantenidos y ambas las partes velaban por las reglas establecidas en el acuerdo de unión. Dicho proceso se establecía en el acto de juramento a los foros y privilegios que cada sucesor debería hacer en sus distintos dominios. En otras palabras, cada territorio fue comprendido como un espacio singular dentro de la monarquía[179], debido a las

[176] Entre muchas obras sobre el tema, véase: Braudel, F.: *Civilisation matérielle, économie et capitalisme. XVe-XVIIIe siècle. 3. Le temps du monde*, Paris, Armand Colin, 1979.; Wallerstein, I.: *The Modern World-System II. Mercantilism and the Consolidation of the European World Economy, 1600-1750*, Nueva York, Academic Press, 1980.

[177] Entre las obras más significativas de esa renovación historiográfica están: Clavero, B.: *Razón de Estado, Razón de Individuo, Razón de Historia*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 1991.; Hespanha, A. M.: *As vésperas do Leviathan. Instituições e poder político. Portugal, séc. XVII*, Coimbra, Almedina, 1994.; Schaub, J. F.: "La catégorie "études coloniales" est-elle indispensable?", *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 63, n. 3 (2008), pp. 625-646.; Gomes, J. P.: "Hidras de siete cabezas: las monarquías globales de España y Portugal de los siglos XVI al XVIII", *Cuadernos de Historia Moderna*, n. 39 (2014), pp. 279-287.

[178] Elliott, *op. cit*. 2003, p. 39.

[179] Elliott J. H.: *La España imperial. 1469-1716*, Barcelona, Vicens Vives, 1998, p. 176.

distintas leyes y privilegios de cada parte[180]. La existencia y la unión de estos distintos territorios era asegurada por el monarca, que debería gobernar y guardar el mantenimiento de las obligaciones heredadas no siendo posible desconsidéralas, una vez que tal acto representaría una violación de los preceptos que mantenían el vínculo entre los súbditos y el soberano[181]. En ese sentido, cabría al gobernante mantener la administración velando por el cumplimiento de la justicia en cada uno de sus distintos territorios[182]. Elliott comprendió ese tipo de dominación, común en las formas de anexión por herencia o unión dinástica, como *aeque principaliter*[183], que además de respectar la supervivencia de las tradiciones del territorio en el momento de la unión aseguraba la "perpetuación de los estados y de sus instituciones representativas"[184].

La unión *aeque principaliter* de una monarquía compuesta no se trataba de una simple suma de los miembros integrantes, sino de dominios dotados de suficiencia normativa institucional, comprendidos en su condición de unidades jurisdiccionales completas relacionadas entre sí y con los órganos de la monarquía, evitando siempre que posible que as causas judiciales saliesen de sus límites. Caso eso ocurriera, estas deberían ser tratadas en la corte o en un consejo correspondiente. Bajo esta perspectiva, la monarquía compuesta sería solamente patrimonial, integrada por una serie de posesiones heredadas o adquiridas en distintas épocas, siendo gobernadas en condiciones que variaban mucho de un territorio al otro, la continuidad de los dominios no llevaba, a priori, a una unión integrada.[185]. Cada uno de los territorios seguían gozando de sus foros, sistemas jurídicos y leyes propios y cualquier intento de cambiarlos con el fin de uniformizar los sistemas legislativos de los diversos dominios sería considerado un intento de violación de las obligaciones juradas por el gobernante con sus súbditos.

En el Nuevo Mundo, tras la conquista y dominación de los territorios de las antiguas civilizaciones americanas Azteca e Inca, basados en el principio jurídico del *traslatio imperii* fueron creados en esos espacios nuevos reinos que se incorporaron a la corona castellana. Por otro lado, cabe señalar que, los reinos americanos, una vez conquistados, no gozaron de la misma condición jurídica que los reinos europeos, ya que estas nuevas anexiones estaban sujetas a las leyes impuestas por el conquistador. Las primeras leyes de los dominios americanos se inspiraron en las de las

[180] Cañeque, *op. cit.* 2001, p. 11.
[181] Elliott, *op. cit.* 1998, p. 176.
[182] Fernández Albaladejo, *op. cit.* 1993, p. 75.
[183] Elliott, *op. cit*. 2003, p. 70.
[184] Elliott, *op. cit*. 1998, p. 71.
[185] Ese dominio *aeque principaliter* de distintos territorios fue semejante al formado en la Corona de Aragón, por ejemplo.

instituciones castellanas y poco a poco siendo adaptadas a la realidad singular del Nuevo Mundo[186], resultando una administración tan o más moderna que la practicada en los distintos dominios europeos del período[187]. De mismo modo, sin perder de vista el carácter compuesto de esa Monarquía, los europeos que llegaban para colonizar el Nuevo Mundo tenían ciencia de su condición de súbditos en los reinos del Rey Católico, y de ese modo, se dirigían a el rey para solicitar gracias, mercedes y privilegios en virtud de sus servicios prestados a la corona y por justicia[188].

La capacidad de interacción e integración de la Monarquía Católica en la práctica administrativa de los soberanos ha sido destacada por Bouza, que presenta esas características como componentes que permitieron la resistencia de la monarquía frente a las crisis, manteniendo el poder de los Habsburgo por más de dos siglos[189]. La Corona no dejó de lado la necesidad de mantener un estrecho y, siempre que posible mismo existiendo divergencias, un harmónico vínculo con las élites locales, una vez que la existencia de una y otra se legitimaba por la interdependencia de las partes.

Esa comprensión del ejercicio del poder de las entidades políticas modernas como monarquías corporativas puede ser vista en los influentes trabajos presentados en la obra de Hespanha[190] que afirma, a partir del ejemplo de la administración portuguesa, como el poder político del Antiguo Régimen fue mucho más débil que tradicionalmente se creía en los territorios americanos. Ni siquiera la unión dinástica lograba obtener la uniformidad de las leyes. Según Hespanha[191], eso fue una forma de conciliar la unidad y diversidad propias de un universo corporativo y estamental jurisdiccional basado en el privilegio. La vinculación entre la jurisdicción y el espacio resultaba propia de la organización particular que, de acuerdo con el historiador, definía las sociedades del Antiguo Régimen. La sociedad estamental buscaba mantener el ideal global de comunidad coherente, y, de hecho, jerarquizaba las jurisdicciones y los espacios hasta lograr ponerlas bajo la preeminencia del rey o del reino. La función por la cual existía la figura del soberano y su oficio era, ante todo, encarnar con su majestad la propia existencia de una comunidad, y, en segundo lugar, guardar por salvaguardar la justicia en el seno de la comunidad gobernada.

---

[186] En principios de la conquista y colonización americana, la corona de Castilla legisló sobre los nuevos dominios a través de promulgaciones y otras disposiciones legales, quedando una legislación poco ordenada y eficaz con el pasar del tiempo, hasta la Corona solicitar a un grupo de juristas sistematizar y copilar las normas para la gobernación del Nuevo Mundo. Elliott. *op. cit*. 1998, pp. 204-205.

[187] *Idem*, p.185.

[188] *Idem*, p. 195.

[189] Bouza Álvarez, F. J.: "La configuración de la Monarquía Hispánica", en Hérnan, D. G. (coord.): *La historia sin complexos: la nueva visión del Imperio Español*, Madrid, Editorial Actas, 2010, p. 76.

[190] Hespanha, A. M.: *História das Instituições. Épocas medieval e moderna*, Coimbra, Livraria Almedina, 1982, pp. 207-208.

[191] Hespanha, *op. cit*. 1994.

De esta forma se comprende la importancia de la sucesión en esa configuración, pues el heredero juraba previamente en los distintos dominios como futuro sucesor con el propósito de ser reconocido en cada uno de ellos, al mismo tiempo que debía jurar el mantenimiento de todos sus foros, privilegios y libertades. De igual modo, el sucesor pasaba a ocupar un sitio distinto en la orden de sucesión de los territorios, cómo se observó en los casos de Felipe II en las Españas y Felipe I en Portugal. Del mismo modo, Hespanha con el ejemplo de la monarquía portuguesa[192] echa por tierra la comprensión de la existencia de conceptos como de poder absoluto y las relaciones dialécticas de metrópolis-colonia o centro-periferia, siendo la primera como el único espacio definidor sobre el camino de las decisiones políticas y económicas, y cabiendo a las segundas el simple papel de resignarse a sus órdenes.

Observamos, pues, la tendencia de la historiografía en los últimos treinta años por intentar definir la organización de las entidades políticas en la Época Moderna como estructuras mucho más complejas y dinámicas que anteriormente fueran entendidas, como reinos de poder absolutista y antesala del desarrollo del Estado contemporáneo. La complejidad de las relaciones institucionales, políticas y jurídicas presentadas por Elliott y Hespanha para las Monarquías Ibéricas del período moderno permitió compréndelas a partir de una idea mucho más cosmopolita, con la que era capaz de adaptarse en sus distintos y diversos espacios jurisdiccionales, geográficos y culturales. Estas características se convirtieron en las piezas claves para obtener éxito en sus expansiones geográficas, así como la pervivencia de sus diferentes regímenes.

En este sentido, una reciente rama de la historiografía sobre la Monarquía Hispánica de los Habsburgo la comprende, desde Madrid, su sede, dentro de un sistema polisinodal más complejo y dinámico. El monarca, a pesar de su protagonismo, compartiría en el escenario político las decisiones tomadas con una miríada de otros centros urbanos de poder, tanto cortesanos como mercantiles, en distintos territorios, lejos de estar sometidos a un control estricto de la Corte. Caracterizados por su gran dinamismo, esas distintas zonas habrían gozado de un amplio margen de maniobra para salvaguardar sus privilegios e incluso estableciendo relaciones bilaterales entre sí.

Esta perspectiva historiográfica del poder político caracteriza la Monarquía Hispánica como una monarquía policéntrica[193], es decir, conformada por distintos centros de difusión de poder interrelacionados no sólo con la corte en Madrid, sino que también establecían vínculos entre otras zonas de influencia política, constituyendo distintos centros de poder y estableciendo lazos por

[192] Véase: Hespanha, A. M.: "Por que é que foi "portuguesa" a expansão portuguesa? Ou o revisionismo nos trópicos", en Bicalho, Maria. F.; Furtado, J. F.; Souza, L. M. (orgs.): *O Governo dos Povos*, São Paulo, Alameda, 2009, pp. 39-62.
[193] Véase: Cardim, P.; Herzog, T.; Ibáñez, J. J. R.; Sabatini, G. (orgs.): *Polycentric monarchies. How did early modern Spain and Portugal achieve and maintain a global hegemony?*, Sussex Academic Press, 2012.

medio de contactos, negociaciones o incluso a través de la propia competencia entre los distintos dominios de la monarquía, sin tener que pasar necesariamente por la corte madrileña, ya que era una red capaz de influir sobre las decisiones que se tomaban en los diferentes dominios del Rey Católico. En este sentido, el rey desempeñaría una doble función: garantizar la unidad de la monarquía, asegurando la lealtad a su autoridad, cohesión que era lograda al compartir de una religión en común; y velar por la diversidad de sus miembros, mediante el respeto de los sistemas jurídicos e instituciones propios de cada parte de la monarquía. Competencias que se distinguen y contrastan con lo que pasó en la monarquía francesa, en que la relación del soberano con los miembros se dirigía a una uniformidad impuesta desde un único centro de poder a los demás territorios y la población[194].

Para los historiadores de la teoría policéntrica, la capacidad de estos distintos centros de poder en influir sobre la política podría ser ejercida en múltiples niveles a través del permanente contacto entre ellas, y esa relación tendría corroborado y mismo garantizaba la cohesión y la existencia misma de la Monarquía, a partir de la coacción que emanada de la Corte y por la lealtad al Rey y a la religión, además de comprobar la capacidad de la monarquía en incorporar y respectar las distintas dinámicas institucionales y jurídicas de las sociedades que formaban su conjunto[195].

Los historiadores que proponen la comprensión de la Monarquía Hispánica como policéntrica rechazan los modelos tradicionales de interpretación histórica sobre una visión nacionalista (española, portuguesa, italiana, mexicana o peruana) de los territorios que antiguamente hubieran pertenecido a la monarquía. Y rechazan, incluso, la noción de monarquía compuesta, pues, según ellos, esa perspectiva acaba por instituir una relación dialéctica entre centros definidos de toma de decisión del poder político, como Madrid o Lisboa, reduciendo los otros territorios como coadyuvantes y periféricos. En la visión de una monarquía policéntrica, la toma de decisiones niega la existencia a un solo actor político o mecanismo de coordinación, sino a muchos situados en distintos puntos, distantes geográficamente, pero conectados en permanente equilibrio de tensiones[196]. Según Gomes[197], los historiadores que presentan la explicación policéntrica rechazan los esquemas interpretativos anteriores, pues esos proyectarían en el Antiguo Régimen, de forma anacrónica, los esquemas de los sistemas coloniales desarrollados a finales del siglo XIX. Cómo

[194] Gil Pujol, *op. cit.*, 1996, pp. 67-68.
[195] Cardim, Herzog, Ibáñez, Sabatini, *op. cit.* 2012, pp. 3-8.
[196] *Ibidem.*
[197] Gomes, *op. cit.* (2004), pp. 279-283.

apuntó Rivero Rodríguez[198], en la visión policéntrica, "el poder nunca se expresa en términos bilaterales, circula por centros interconectados ("interlinked centers"). El sistema mantiene su estabilidad por medio de una negociación constante entre todas sus partes y el espacio donde esto tiene lugar son los conflictos jurisdiccionales".

La interpretación policéntrica propone que los distintos centros de poder de la Monarquía Hispánica tenían la capacidad de influir sobre la política a partir de múltiples niveles debido al permanente contacto entre ellos, y esa misma relación entre las partes que tendría corroborado y garantizado la cohesión y la existencia de la Monarquía - por la lealtad al rey y la religión-, además de comprobar la capacidad de la monarquía en incorporar y respectar las distintas dinámicas institucionales y jurídicas de las sociedades que formaban su conjunto[199], es decir, una idea de unión *aeque principaliter* ya propuesta por la "monarquía compuesta" de Elliott. El pertenecer al mismo espacio proporcionaba a distintos individuos, familias y corporaciones la posibilidad de ascenso y promociones, lo que acababa por reforzar los vínculos y la colaboración en una estructura política heterogénea. La monarquía policéntrica mantendría su estabilidad por medio de una negociación constante entre todos sus distintos centros y cada parte no puede ser estudiada sin considerar lo todo.

Este nuevo abordaje se esfuerza en enseñar que el complejo sistema imperial hispánico resultó en formas de organización estatal concéntricas y no aisladas, en el que distintos actores políticos y sociales, que podrían ser la Corona, los nobles, la Iglesia o los propios gremios y la burocracia, podrían conquistar a partir de la negociación y ejerciendo sus funciones logros frágiles o éxitos satisfactorios. El sistema policéntrico habría alcanzado su madurez durante reinado de Felipe II que, a pesar de sus problemas, logró crear mejor que ninguna otra monarquía de su época el más complejo y eficiente aparato administrativo de la Edad Moderna, haciendo que el rey y sus representantes se adaptasen a las distintas características jurídicas e instituciones de la monarquía. El sistema policéntrico no rechaza la idea de que la monarquía se constituyese a partir de la agregación de distintos Estados en virtud de la vinculación a un mismo soberano, respetando la idea de unión *aeque principaliter*, pero añadiendo la problemática del hecho de que el pertenecer a un conjunto superior ya resultaba ser una determinada alteración de las estructuras político-institucionales de los territorios.

Pese a que Madrid seguía siendo sede del sistema, la Corte habría que compartir su protagonismo con distintos núcleos urbanos cortesanos y mercantiles, como Amberes, Barcelona,

[198] Rivero Rodríguez, M.: "La reconstrucción de la Monarquía Hispánica: La nueva relación con los reinos (1648-1680)", *Revista Escuela de Historia*. vol. 12, n. 1, jun. (2013), p. 4.
[199] Cardim, Herzog, Ibáñez, Sabatini, *op. cit.* 2012, pp. 3-8.

Bruselas, Lima, México o Nápoles, espacios caracterizados por un gran dinamismo, que gozarían de un amplio margen de decisiones, incluso manteniendo estrechas relaciones entre sí sin estar condicionada a la mediación de Madrid. Esta idea se basa en el hecho de que Flandes, Milán y Nápoles, por ejemplo, contaban con embajadas en otros estados en paralelo a las que tenían en Madrid, y que eso era frecuente para determinados grupos mercantiles o ciudades bajo las jurisdicciones de la monarquía del Rey Católico[200]. Según la propuesta de la monarquía policéntrica, son precisamente las interrelaciones de esos diversos centros que permitieron a las dos monarquías de España y Portugal construir una estructura política simultáneamente sólida y durable, pero también lo suficiente flexible como para demostrar capacidad de adaptación.

Aunque sea una propuesta reciente, el concepto de monarquía policéntrica no deja de enfrentar diversas posiciones críticas a su comprensión. Según Rivero Rodríguez[201], ni las interpretaciones del pasado fueron suficientemente revisadas, ni lo que ofrece el modelo interpretativo policéntrico es precisamente novedoso. Los historiadores que defienden el concepto de monarquía policéntrica suelen subestimar la importancia de instituciones como los consejos -inspirados por el modelo de los antiguos Consejo de Estado de Castilla y Aragón, que servían como mediadores entre las demandas de los reinos y el rey , pese a que ni todos tenían el mismo estatus -, además de ser un espacio donde existió un importante juego de influencias y relaciones de poder entre distintos grupos representativos del conjunto de dominios de la monarquía. Tampoco se puede decir que las decisiones políticas tomadas fuera de la corte podrían tener la capacidad de superar el poder del monarca, la idea de una monarquía compuesta por la unión *aeque principaliter* ya presentaba la noción del respeto y preservación de la singularidad y privilegios de cada territorio al cual el gobernante debería velar. Tal vez la idea más original y relevante para conseguir nuestros objetivos en investigación presentada por el modelo policéntrico sea la noción de intercambio y creación de redes de contacto entre distintos espacios de la monarquía que no tenían la obligación de transcurrir por la corte, desarrollando, por ende, una red de vínculos interdependientes en sus dominios.

Desde esta perspectiva, comprendemos para nuestro estudio que la Monarquía Hispánica no era una mera suma de territorios, ni un conjunto gobernado desde un único centro de decisiones políticas, sino una monarquía dotada de espacios con una suficiencia normativa e institucional y, consecuentemente, de relevancia política con base en su condición de unidades jurisdiccionales

[200] Álvarez-Ossorio, A. A.: ""Pervenire alle orecchie della Maestà": el agente lombardo en la corte madrileña", *Annali di Storia moderna e contemporánea*, n. 3 (1997), pp. 173-223.
[201] Rivero Rodríguez, *op. cit.* (2013).

completas y complejas, relacionadas entre sí y con los órganos institucionales de la monarquía, unificándolas en la figura de un gobernante común. La figura del soberano era comprendido en general por la teoría política de la época como la cabeza del cuerpo político que formaba su reino, como manifestó el jurista napolitano Lucas de Penna en el siglo XIV: "El Príncipe es la cabeza del reino, y el reino es el cuerpo del Príncipe"[202].

La Monarquía Hispánica de Felipe II, como el conjunto de distintas sociedades existentes alrededor de su figura áulica, tuvo que poner de manifiesto la imposibilidad de gobernar y residir personalmente en sus territorios, lo que en teoría exigía la presencia del mismo. Al contrario de su padre que había recorrido y ejercido su poder a lo largo de su reinado en los diferentes territorios en que gobernaba, Felipe II a partir de la década de 1560 fija su corte en Madrid y no saldrá de la Península Ibérica hasta su muerte. En teoría, la presencia del soberano era una exigencia surgida de la propia comprensión jurisdiccional que cada territorio, al considerarse políticamente autónomo, pese a que formaba parte de la monarquía, carecían de la presencia de un rey. A excepción del reino de Castilla, todos los otros dominios pasan a tener un rey ausente. Las formas por las cuales cada uno de los territorios mantuvo viva y abierta su relación con el monarca fueron diversas.

También tuvo importancia el hecho de integrar, desde un punto de vista cultural, las diversas y tan distantes élites dentro de la Monarquía Hispánica de Felipe II también se ha reflejado en la producción y circulación cultural para las demás camadas sociales en sus territorios[203]. Mientras tanto, la integración cultural entre las élites no fue uniforme, aunque es posible observar que, en efecto, las élites compartieron prácticas culturales que definieron fines comunes entre cada una de ellas como la defensa de la fe cristiana católica, la pertenencia a esta, además de tener un soberano en común[204]. La importancia en conseguir el favor del rey, los honores y las gracias evidencian ese sentido común de pertenencia, igual que las prácticas de consumo y distinción social, la importancia de compartir los símbolos de poder y reproducir ceremonias entre otras, permitieron a la monarquía matizar la ausencia regia. Incluso las tensiones sociales y la competencia entre los distintos grupos en los dominios de la monarquía ayudaban a un equilibrio inestable del poder que fortalecía el papel de juez del monarca, que desde la corte producía mecanismos de poder personal que acentuaban su poder y legitimación en los territorios.

[202] *Apud* Kantorowicz, *op. cit.* 2012, p. 208.
[203] Véase: Gruzinski, S.: *Entre dos mundos. Fronteras culturales y agentes mediadores*. Sevilla, Escuela de estudios Hispanoamericanos, 2007.
[204] Véase: Enciso Regio, L. M.: "La corte de dos mundos", en Alcalá-Zamora y Queipo de Llano, J. (coord.): *Felipe IV, el hombre y el reinado*, Madrid, Real Academia de la Historia, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2005, pp. 67-136.

En consecuencia, el poder político en la monarquía se hallaba disperso en polos con distintos niveles de autonomía al paso que compartían semejantes mecanismos simbólicos de poder. Mientras que la corte de Felipe II se encontraba en el corazón político y espiritual de la monarquía, las cortes virreinales jugaban un papel fundamental para la unidad en la integración de sujetos y territorios de la monarquía. Los *alter nos* del rey concentraban la prerrogativa real de la provisión de oficios, gracias y mercedes, además de los cargos administrativos, además de que con el recurso de sus cortes virreinales se constituyeron centros de redistribución de la gracia y creación de redes de intereses clientelares entre el poder real, con su representante, y las elites locales, atrayéndolas para establecer contactos con los *alter nos* del rey y logrando establecer diversas estrategias de negociación de sus intereses.

Para Elliott[205], esas cortes cumplieron al menos tres funciones principales de representación regia: la primera, como eje del poder administrativo, político y económico de la monarquía; la segunda, como centro preceptor de las élites; y la tercera función, como espacio de sacralidad ritual de la monarquía. Lisón Tolosana[206] afirmaba que los actos y ritos protocolarios difundían un conjunto de códigos que visaban comulgar o distinguir socialmente, subrayando las identidades, lazos y sentimientos de pertenencia en los grupos. El historiador subraya el rol desempeñado por cada cortesano, cada oficio y que cada institución tenía según estrictas normas protocolarias y jerárquicas dentro de la corte y la monarquía: "La presencia, distancia y lejanía del cuerpo del rey ponen en marcha la protocolaria imagen de medir e hípercodificar no solo significados, privilegio y rango sino también valores trascendentes"[207]. La teatralización del mundo cortesano y su ceremonial buscaban escenificar tanto el cuerpo natural como el místico del monarca dentro de un programa de representaciones, como un universo transcendental católico en que los cortesanos, las cortes virreinales y sus distintos y distantes territorios orbitaban alrededor de un único soberano[208].

Esa "monarquía de cortes" creada en tiempos de Felipe II, como señala Álvarez-Ossorio[209], fue un mecanismo eficaz que permitió al monarca personificar y hacerse presente en sus dominios a través de las instituciones, ceremonias y símbolos de poder. Las cortes también fueron polos de

[205] Elliott, *op. cit.* 2003.
[206] Lisón Tolosana, *op. cit.* 1991.
[207] *Idem*, p. 33.
[208] Alberro, S.: "Las cuatro partes del mundo en las fiestas virreinales peruanas y novohispanas", en O´Phelan Godoy, S. y Salazar-Soler C. (eds.): *Paseseurs, mediadores culturales y agentes de la primera globalización en el Mundo Ibérico, siglos XVI-XIX*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Francés de Estudios Andinos, 2005, pp. 147-161.; ___. "Los efectos especiales en las fiestas virreinales de Nueva España y Perú", *História Mexicana,* Vol. LIX, n. 3, enero-marzo (2010), pp. 837-875.
[209] Álvarez-Ossorio, A. A.: "Corte y cortesanos en la monarquía de España", en Patrizi, G. y Quondam, A. (coord.): *Educare Il Corpo, Educare La Parola: Nella Trattatistica Del Rinascimento,* Roma, Bulzoni, 1998, pp. 297-365.

transmisión de valores sociales y culturales, creando un *campo cultural*[210], es decir, un espacio donde se produjo intercambios de idea, productos y personas creando sentidos culturales comunes en territorios tan diversos y distantes de la monarquía. Según Rivero Rodríguez, el ritual servía para "cartografiar el orden y la armonía política y social"[211]. En el caso de las cortes americanas, como veremos adelante, la consolidación de los espacios cortesanos también cumplió el papel de garantizar la estabilidad política entre las élites locales. De hecho, como subraya Büschges[212], en el mundo americano, frente a la permanente ausencia y distancia del soberano y las jurisdicciones propias, afianzar la lealtad tanto de la élite como la población quedó muy dependiente de las representaciones del poder político que en las cortes se establecían y reproducían, justificando jerarquías y legitimando privilegios.

Aunque el concepto de monarquía compuesta en la modernidad sea posible de comprender en el Antiguo Régimen, para Ruiz Ibáñez e Vincent[213] eso significaría algo antinatural por la acumulación de dominios autónomos en un solo gobernante, pues los territorios poseían un fundamento en la relación particular de los súbditos con su soberano. El ejercicio de la gracia y la justicia, inherentes a la legitimidad de un príncipe, eran justificados por su presencia en sus dominios. La interacción entre súbditos y la Corona, sumada al respeto del gobernante con las estructuras institucionales, corporativas y los foros tradicionales garantizaban a la monarquía el éxito en sus posesiones, aunque las formas por las cuales cada uno de los territorios mantuvo viva y abierta su relación con el monarca fueron diversas.

Alejandro Cañeque[214] ha propuesto una compleja interpretación acerca de la Monarquía Hispánica en la modernidad, partiendo de los principios medievales del corporativismo, de la naturaleza sinodal y jurisdicción en ese periodo. A través de la comprensión de la organología política, el historiador hace uso de analogías y metáforas con el fin de comprar la monarquía con el cuerpo humano. Al relacionar la monarquía con el concepto de "cuerpo místico", Cañeque destaca que, así como un organismo vivo posee distintas partes que se ligan y se complementan, poseyendo elementos singulares que ocupan determinadas funciones múltiples, en la monarquía, el rey, por ejemplo, cumple la importante función simbólica de la cabeza de eso "cuerpo místico" político,

[210] Véase: DaCosta Kaufman, T.: "Pintura de los reinos: Una visión global del campo cultural", en Gutiérrez Haces J. (coord.): *Pintura de los reinos, identidades compartidas. Territorios del mundo Hispánico, siglos XVI-XVIII*, México, Fomento Cultural Banamex, 2008.
[211] Rivero Rodríguez, M.: "El espacio político: Representación y liturgia del poder", en *Libros de la Corte*, II, Madrid, 2010, p. 75.
[212] Hay que tener presente que, en el caso de las élites americanas, estamos haciendo referencia a élites de origen peninsular, que se encuentran culturalmente familiarizadas con estos modelos, pero que al mismo habían entrado en contacto con una realidad distinta a la de la península. Büschges, *op. cit.* 2001, p. 17.
[213] Ibáñez, J. J. R. y Vincent, B.: *Los siglos XVI-XVII. Política y sociedad*, Madrid, Sintesis, 2007, p. 16.
[214] Cañeque, *op. cit.* 2004, pp. 5-57.

responsable por velar por la harmonía de las demás partes del cuerpo, garantizando sus derechos y privilegios respectivos a cada miembro[215]. Las leyes, según Albaladejo, dentro de esa interpretación organológica del poder, serían el alma del cuerpo, que difundida por los nervios llevaban su energía para las distintas partes, garantizando la justicia[216]. Tales prerrogativas acaban por limitar el poder regio, corroborando con la concepción de no ser un ser absoluto, pero si dedicado a la coordinación y al equilibrio de la comunidad dentro del sistema político[217].

Según Cañeque[218], el poder político de la monarquía estaba concebido de una forma que este, en cualquier de sus manifestaciones era siempre el reflejo de una instancia superior, es decir, los cabildos y corregidores que ocupaban la base de la jerarquía política reproducían a nivel local una estructura que era ocupada por los virreyes y la audiencia en el nivel intermediario y en nivel superior por el rey y sus consejeros. Ese entendimiento tenía por inspiración la teología católica en el que todas las criaturas del universo estarían organizadas en jerarquías según la cual:

> Todo este celestial exercito de los Angeles repartidos están con admirable concierto, milagroso orden, y disposición en tres como legiones, compañías, o regimentos, que toman apellido de la palabra Griega, HIERARCHIA, y es lo mesmo que sacro Principado, o gouerno, tanto porque son los Grandes, los Principes de la corte soberana, los de la llaue dorada, que assisten siempre al supremo Emperador del cielo, y tierra, con franca entrada a su presencia, que siempre están en ellas; como también, porque reinan con Dios, y gouiernan en su nombre, y a su orden todo este mundo inferior (…) la Excelencia, y Alteza de la primera Hierarchia sobre las dos, y dela segunda, y tercera, en esto consiste, que la primera recibe inmediatamente de Dios la luz, y conocimiento de las verdades, que pertenecen a los misterios de la gracia, ellos por si mismo negocian con Dios y con Christo nuestro Señor (…)[219].

Esa concepción establecía una fuerza que ordenaba los seres, desde los ángeles hasta los hombres, ya que cuanto más elevado en la jerarquía, más cerca de Dios se hallaba, en una relación directa con la Monarquía Hispánica en el que el rey y su corte era el reflejo de Dios y de corte celestial: "Las republicas, los gouiernos, las Monarchias de la tierra bien ordenadas, un rasguño son, imitación, y retrato en su manera de la del cielo, a prendido delo que enseñaron los Angeles a los primeros gouernantes del mundo (…)"[220]. Como afirmaba el jurista español Jerónimo de Zeballos, el

---

[215] *Idem.*
[216] Fernández Albaladejo, P.: *Materia de España: cultura política en España moderna*, Madrid, Marcial Pons, 2007. p.82.
[217] *Ibidem,* p. 12.
[218] Cañeque, A.: "El simulacro del rey", en Aznar, D., Hanotin, G. y May, N. F. (coords.): *À la place du roi: vice-roi, gouverneurs et ambassadeurs dans les monarchies française et espagnole (XVIe-XVIIIe siècles)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2014, pp. 187-188.
[219] Roa, M. de: *Beneficios del Santo Angel de Nuestra guarda*, Lisboa, por Antonio Aluarez, 1634, pp. 6r-7.
[220] *Idem*, p. 16.

gobernante debería recordar "que es simulacro de Dios en la tierra, cuyas acciones debe seguir e imitar"[221], en consecuencia, el virrey como *alter ego* del rey debería hacer lo mismo.

1.1 La misión divina de la Monarquía Hispánica

La dedicada defensa de la fe cristiana y el catolicismo fue una de las características más evidentes de la Monarquía Hispánica, tanto en sus acciones como en las artes. El sentimiento de una misión divina y la protección de la religión es tema recurrente en la iconografía de los reyes como podemos observar en dos de los ejemplos más conocidos de esa temática y ampliamente estudiadas, las alegorías pintadas por Tiziano para el emperador Carlos V - *La Gloria* (1551-1554) **[Img. 1]** -, y Felipe II - *La Religión socorrida por España* (1572-1575) **[Img. 2]**. En *La Gloria* podemos observar una construcción simbólica y con alegorías en la que se manifestan de manera notable los elementos divinos con la Trinidad y la Virgen entre una corte celestial en las nubes enlazando la imagen de los miembros de la familia Habsburgo como Carlos V, su esposa Isabel y su heredero Felipe II arrodillados y con gestos piadosos contemplando la visión divina junto a otros personajes del Viejo y Nuevo Testamento como Moisés y Noé, situando la obra a medio camino entre los géneros del retrato de donantes medievales y los retratos de Estado moderno. A partir de la ceremonia de abdicación de Carlos V en 1556 la difusión de sus representaciones alegóricas insistieron cada vez más en el acto de una intervención divina en la recepción de las insignias del poder protagonizado por sus herederos, su hermano Fernando como nuevo emperador del Sacro Imperio y Felipe II como soberano de los reinos ibéricos, las Indias y los territorios italianos. El pintor representaba su visión del honor en que los Habsburgos serían merecedores en los cielos por su papel como defensores de la Fe y la Iglesia[222].

En *La Religión socorrida por España* vemos a la izquierda una alegoría de España como una mujer llevando una coraza y armada con una lanza y el escudo con las armas de Felipe II yendo hacia el auxilio de una alegoría de la Iglesia como una mujer semidesnuda y amenazada por serpientes; al fondo en el agua a Poseidón llevando un turbante turco. Se trata de una obra reformulada que en un primer momento representaba una alegoría del triunfo de la virtud sobre el

[221] Zeballos, J. de: *Arte real para el buen gouierno de los Reyes, y Principes, y de sus vasallos…*, Toledo, Casa de Diego Rodríguez, 1623, BNE, R/1349, fol. 159v.

[222] Checa Cremades, F.: *Tiziano y la Monarquía Hispánica*, Madrid, Nerea, 1994a, pp. 60·65.; (coord.): _____: *Tiziano*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2003, pp. 220-223.; Rodríguez Moya I. y Mínguez, V.: "Iconografía de los defensores de la religión: Felipe II de España versus Isabel I de Inglaterra", en Barceló, P., Ferrer, J. J. y Rodríguez Moya, I.(coords.): *Fundamentalismo político y religioso: de la Antigüedad a la Edad Moderna*, Castellón, Universitat Jaume I, 2003, pp. 197-255.

vicio para Alfonso I de Ferrara, cuya temprana muerte hizo que el Tiziano la reutilizase. Los cambios a que el artista introdujo fueron el retrato de un turco, el desplazamiento de Neptuno, mientras que Minerva se convierte en la alegoría de la Monarquía Católica que socorría la Fe amenazada, la cual era anteriormente representada mediante la figura de Venu**s.** Estas novedades permitieron convertir la composición en una alegoría de la defensa de la Fe frente a sus enemigos.

La obra fue una de las tres telas de Tiziano enviadas a Felipe II en 1575 por Diego de Guzmán de Silva, embajador español en Venecia, que incluye también otras de temática religiosa como *San Jerónimo* (Monasterio de El Escorial), "la gran Victoria que hubo contra la armada del Turco", también conocida como *Felipe II, después de la victoria de Lepanto* (1572-1575) **[Img. 3]**[223]. La cultura humanista del Renacimiento camufla a veces la intervención divina por medio de la mitología y del lenguaje alegórico como podemos ver en imágenes que ponen de relieve las insignias del poder imperial y la presencia divina - como la corona, el orbe rematado en la cruz, la espada y el cetro, por ejemplo - y el pacto de los miembros de la dinastía con Dios, pacto por medio del cual los Habsburgos se erigen los legítimos y verdaderos defensores de la fe y ésta les legitima en sus ambiciones imperiales.

La idea del Rey Católico como legítimo defensor de la fe queda aún más evidente el grabado de Hans Lieftink y Hieronýmus Wierix (1568) **[Img. 4]** que presenta un doble retrato en formato de díptico de Jesús Cristo y Felipe II, frente a frente, dando la impresión de estar contemplándose o como un reflejo de un espejo divino, sobre la inscripción *DEVM TIMETE. REGEM HONORIFICATE* [I Pedro 2:17] en un sentido de continuidad y legitimidad del poder divino, cumpliendo con su misión evangelizadora, bajo la mirada de Dios en la parte superior con la inscripción *NON EST POTESTAS NISI A DEO* [Romanos, 13:1]. Bouza afirma que el sentido de las citas trata de recordar la condición de los reyes como elegidos por Dios y la obligación de respetar su autoridad, reforzando el ideal de la monarquía[224]. En otro grabado de Antonius Wierix *El Salvador entrega las insignias del poder a Felipe II ante el pontífice* (1585) **[Img. 5]**, Felipe II recibe de las manos de Dios las insignias del poder para el gobierno y la defensa de la fe - un orbe terráqueo, una espada, una palma, una cruz y una corona. Felipe II en armadura, arrodillado delante de la divinidad sostiene con sus manos los regalos al lado del papa, sobre un bufete entre los

[223] Checa Cremades, *op. cit.* 1994a, pp. 59; 259, n. 26.; Mancini, M.: "El mundo de la corte entre Felipe II y Tiziano: cartas y pinturas", en Checa Cremades, F. (dir.): *Felipe II, un monarca y su época,* Madrid, Museo Nacional del Prado, 1998, p. 422.; Mulcahy, R. M.: "*Celebrar o no celebrar: Felipe II y las representaciones de la Batalla de Lepanto", Reales Sitio, n. 168 (2005).* p. 7.; Falomir Faus, M.: "Titian 'Religion succoured by Spain'", en Museo del Prado: *Italian masterpieces from Spain's royal court, Museo del Prado,* Melbourne, National Gallery of Victoria Thames & Hudson, 2014, p.80.

[224] Bouza Álvarez, *op. cit.* 1998a, pp. 142-143.

personajes terrenales y Dios, las insignias del poder terrenal de ambos, la corona y cetro del rey y la mitra papal del pontífice, y en el suelo quedan depositados los guantes y el yelmo de la armadura del monarca. Como presenta Bouza[225], estas insignias que aparecen entregadas a Felipe II no son las de la Monarquía Hispánica, sino las que le legitiman como el defensor del cristianismo, papel a quien tradicionalmente correspondía al emperador del Sacro Imperio, título que el rey español no heredaría de su padre, sino si auto encargó de la competencia.

La batalla de Lepanto fue un hito muy importante en la producción de obras visuales sobre la contemplación y la intervención divina en las representaciones de Felipe II, combinando sus retratos con visiones de la gloria y alusiones del combate naval. La iniciativa para la composición del cuadro *Felipe II, tras la victoria de Lepanto* vino directamente de la corte española. Según Falomir Faus, la decisión la habría tomado el propio monarca e implicaría su concepción de la obra como un exvoto[226]. A mediados del siglo XVII, Jusepe Martínez se refirió al cuadro como una idea concebida por el pintor Alonso Sánchez Coello, quien habría enviado a Tiziano un retrato en lienzo del rey y un boceto de la composición:

> (…) hízolo así nuestro Sánchez em lienzo de tamaño de poco más de tres palmos, más la cabeza de tamaño del natural. Saliói com excelência y aun a gusto no solo de S. M. sino de todo entendido: remitióse a Venecia y visto del Ticiano la cabeza y el dibujo, escribió a S. M. que pues tenía pintor tan excelente, no tenía necesidad de pinturas agenas; respondióle que así lo creía, pero que se daría por bien servido lo hiciese de su mano, como lo hizo así[227].

Contribuye para ese relato la información de un "dibujo de un triuhmph del Sr. Rey D. Phelipe el II" que aparece en el inventario del hijo de Alonso Sánchez Coello después de la muerte del pintor en 1623[228]. Sin embargo, Checa Cremades[229] cree que la influencia del programa iconográfico concebido por Sánchez Coello es, en cierto modo, exagerada por parte de Martínez, pero el envío de estos probablemente debe haber molestado al viejo pintor de Cadorino, quien aparentemente envió una respuesta, si creemos en el relato citado, lleno de ironía. La pintura de la obra probablemente se inició en 1572, ya que el 9 de marzo de 1573 su producción estaría relativamente avanzada para que Agatone, agente de Guiobaldo Della Rovere en Venecia, pudiera

[225] Bouza Álvarez, *op. cit.* 1998b, pp. 557 y 558.
[226] Falomir Faus, M.: "Tiziano. Alegoría, política, religión", en Álvarez Lopera, J. (coord.): Tiziano y el legado veneciano, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2005, p. 155.
[227] Martínez, J.: *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, Gallego, J. (ed.), Madrid, Akal, 1988, p. 205.
[228] Borja de San Roman, F. de.: *Alonso Sánchez Coello, ilustraciones a su biografía*, Lisboa, Amigos do Museu de Arte Antiga, 1928, p. 62.
[229] Checa Cremades, F.: "Prólogo", en Panofsky, E.: *Tiziano. Problemas de iconografía*, Madrid, Akal, 2003, p. 22.

encargar una réplica[230]. La orden de pago se dio en septiembre de 1575. Denominado en una carta de Tiziano a Antonio Pérez como "la batalla", el secretario real de Felipe II tendría posteriormente también en su colección personal una copia de la obra[231].

Las circunstancias en las que fue encargado Felipe II tras la victoria de Lepanto permitieron la llegada a la corte española de obras de similares características procedentes de la Serenísima. En el medio pictórico veneciano, la solicitud de una obra de tales características se interpretó como un indicio de un cambio en el gusto de la monarquía hispánica, más abierta a la inclusión de elementos alegóricos en la celebración de sus titulares, estilo que hasta entonces había sido reticente[232].

Tal y como se conserva actualmente, el cuadro está alterado por una restauración y ampliación realizada en 1625. Una orden de pago emitida el 24 de diciembre de 1625 al pintor Vicente Carducho solicitó la restauración y ampliación de la obra para igualar el tamaño de otro cuadro de Tiziano, "Carlos V a caballo en Mühlberg" [1548] (Museo del Prado) y adaptar su tamaño al *Salão Novo*, futuro Salón de los Espejos del Real Alcázar de Madrid, donde fue destinado por Felipe IV[233]. En la parte inferior de la pantalla se incluyó una banda de 30 cm por debajo del pie izquierdo de Felipe II; en la parte superior, una banda de aproximadamente 20 cm por encima del pie de la figura en la parte superior de la composición; y otros dos con unos 50 cm de cada lado.

Un examen radiográfico de la obra hace, en principio, aún más complejo su análisis **[Img. 6]**. La parte central del cuadro, en la que no cabe duda de que fue realizada en el taller de Tiziano, está compuesta por tres lienzos cosidos: el mayor, a la derecha, con las figuras de Felipe II, el bebé don Fernando y la mayor parte de la figura alada en la parte superior del lienzo; otras dos bandas más estrechas que comprenden la parte superior izquierda y derecha del centro de la composición; y otra banda más ancha en la parte inferior, donde están la figura del turco en el suelo, la parte inferior de la mesa, las piernas del rey y el perro. Según Checa Cremades[234], las bandas superiores izquierda y derecha serían de la ampliación de Carducho. Planteando la hipótesis a partir de una copia existente en la Galleria Colonna de Roma, mencionada en el siglo XVII, que constaba únicamente de la parte

[230] Gronau *apud* Falomir Faus, *op. cit.* 2005, p. 153. Nota 13.
[231] Mancini, *op. cit.* 1998, pp. 400-401.
[232] El pintor Michele Parrasio envía a la Corte española en la misma época su obra *Allegoria del nacimiento del Infante Don Fernando* (c. 1575, óleo sobre lienzo, 182 cm x 223 cm. Madrid, Museo del Prado), una alegoría astrológica presentada por el pintor en una carta, que esperaba ganarse el favor de Felipe II con su erudita celebración del nacimiento del heredero, pero no sorprendió el gusto del monarca. Checa Cremades, *op. cit*. 1994a, p. 56.
[233] Moreno, J.: "Cómo son y cómo eran unos Tizianos del Prado", *Archivo Español de arte y arqueología*, n. IX (1933), pp. 113 y ss.; Checa Cremades. *op. cit*. 2003, p. 22.
[234] Checa Cremades. *op. cit*. 2003, p. 24.

central de la obra que podría ser la copia mencionada de Agonte y considerada perdida por Wethey[235].

Si nos fijamos en la época de la producción artística original de Tiziano y de sus elementos, observamos la obra dentro de esta estrategia propagandística que pretendía mostrar una vez más a Felipe II como defensor de la fe católica a la vez que también una obra conmemorativa que celebraba el nacimiento del príncipe don Fernando en un lenguaje alegórico. Vemos en el centro de la pintura el protagonismo dado al niño don Fernando sostenido por su padre, que porta una armadura de aparato de medio, espada en la cintura y el collar de la orden del Toisón de Oro en el pecho, delante de un bufete cubierto con tejido de terciopelo rojo bordado y con franjas doradas, ofreciéndoselo al Cielo. Desde lo alto desciende en escorzo la alegoría de la Victoria o un ángel que le entrega los símbolos de su vaticinado triunfo, una corona de laurel y una palma con una inscripción en la filacteria: *MAIORA RIBI*, previendo al heredero como el destinado a mayores glorias y triunfos[236]. Al fondo en la parte central de la composición una batalla naval representada nos sitúa otra vez frente al decisivo tema la Victoria de Lepanto, sus consecuencias están reflejadas en la esquina izquierda de la pintura, donde aparece el turco vencido y encadenado, en actitud humillada, despojado de sus armas y atuendo guerrero.

Carducho describe la obra en el inventario datado entre 1614-1671, una vez que la obra había entrado en el Palacio de El Pardo, dónde era exhibida en el Salón Nuevo en tiempos de Felipe II:

> Y en un quadro grande el del Rey Felipe Segundo en pie, ofreciendo al Príncipe Don Fernando, que le nacio en 1571 que fue el de la grande victoria Naval, que se tuvo del gran Selin segundo, y Ochiali en Lepanto: a cuyo fin se pinto este Geroglifico, por aver sido estimado aquel año, en que tuvo España sucesor, no lo teniendo, y por tan gloriosa vitoria de tan poderoso enemigo; y así estan aquellos turcos aherrojados a los pies, y aquel Angel que baxa del cielo com uma palma, y dize el mote, Maiora Tibi: y en lexos la misma batalla excelentemente manchada (…)[237]

Las líneas principales de la composición convergen en su centro en la figura del heredero, ubicada a la misma altura que la magnífica imagen de la batalla. A pesar de haber sido llamado "la batalla" por el propio Tiziano, y constantemente referenciado en otros documentos por el tema de Lepanto, el foco principal de la obra no está en la representación del enfrentamiento naval entre la flota turca y la Liga Santa, ubicada en el plano de fondo en el centro de la pintura. Es en la figura del

[235] Wethey, H. E.: *The paitings of Titian II: the portraits*, Londres, Phaidon, 1971, pp. 132-133.
[236] González de Zárate, J. M.: "Imagen y Poder. Alegorías en Emblemas", en Zafra Molina, R. y Azanza López, J. J. (coords.): *Emblemata Aurea: La emblemáiica en el arte y la literaiura del Siglo de Oro*, Madrid, Akal, 2000, p. 226.
[237] Carducho, V.: *Diálogos de la pintura: su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, Calvo Serraller, F. (ed.), Madrid, Turner, 1979, pp. 434-435.

príncipe don Fernando donde está centralizada la pintura y, en consecuencia, en la garantía que aseguró el nacimiento del niño para la sucesión de la Casa de Austria en el trono español. La victoria de Lepanto y el nacimiento de don Fernando en el mismo año fueron considerados regalos divinos en el círculo cercano a Felipe II, como hace referencia una carta enviada el 21 de diciembre de 1571 por Luis de Requesens, gobernador de Milán, a Sancho Padilla:

> ... la gran merced que Dios nos a hecho a todos los vasallos de S.M. en darnos príncipe de que tanta necesidad tenían todos sus reinos. Bendito sea Dios por ello, que buenas dos nuevas han sido en breve tiempo, la del nacimiento y de la victoria pasada [238].

La postura de Felipe II, criando a su heredero, fue destacada por Panofsky[239]. La fórmula fue conocida durante los siglos precedentes a la obra en frecuentes ilustraciones del *ad te levavi* en diversos libros litúrgicos, misales y salterios. En ellos, el versículo inicial del Salmo 24, *ad te domine, levavi animam meam* ("a ti, Señor, elevo mi alma"), era ilustrada a menudo con la figura de un sacerdote ante un altar elevando a un niño pequeño y desnudo, simbolizando su alma, hacia el cielo y la imagen de Dios. La idea de "elevar" a un príncipe recién nacido, según Panofsky, sería poco común, lo que supone puede haber sido una sugerencia consciente del programa pictórico elaborado por Felipe II y Sánchez Coello enviado a Tiziano.

Aunque Tiziano probablemente se dedicó a las recomendaciones del boceto enviado desde Madrid, no existían precedentes similares a los de *Felipe II, tras la victoria de Lepanto* dentro de la tradición pictórica hispánica. Los estudiosos han sugerido que las influencias pictóricas de la obra pueden provenir del arte efímero[240], concretamente aquellas producidas con motivo de la entrada triunfal de la reina Ana de Austria en Madrid en 1570, por motivo de su matrimonio con Felipe II, cuyo programa iconográfico fue concebido con la participación de Alonso Sánchez Coello y Juan López de Hoyos[241], y las fiestas públicas celebradas en Sevilla por el nacimiento del príncipe y la Victoria de Lepanto[242]. La obra representa tanto el último retrato que hizo Tiziano para Felipe II, como una pintura histórica y una celebración de la fe y la dinastía, pese a ser considerada como una obra menor del pintor y hacía pareja durante el siglo XVII con otra alegoría del pintor en el Salón de los Espejos del Alcázar Real de Madrid, la de *Carlos V en Mühlberg* (1547). Ambas alegorías de

[238] *Apud* Falomir Faus, *op. cit.* 2005, p. 153.
[239] Panofsky, E.; *Tiziano. Problemas de iconografía*, Madrid, Akal, 2003, p. 85.
[240] Falomir Faus, *op. cit*. 2005, p. 158.; Mulcahy, *op. cit*. (2005), p. 10.
[241] López de Hoyos, J. y Sánchez Coello, A.: *Real apparato, y sumptuoso recebimiento con que Madrid ... rescibio a la ... reyna D. Ana de Austria*, Madrid, impreso por Juan Gracián, 1572, BNE, sign. R/2859.
[242] *Relacion de las sumptuosas y ricas fiestas, que la insigne ciudad de Seuilla hizo, por el felice nascimie[n]to del principe nuestro señor, y por el vencimiento de la batalla naual, que el serenissimo de Austria ouo, contra el armada del Turco*, Sevilla, impresso en casa de Hernando Díaz, 1572, BNE, sign. R/22747(3).

Tiziano fueron convertidas en la imagen oficial del emperador y Felipe II en la Monarquía Hispánica.

Más compleja queda la interpretación del cuadro del pintor El Greco conocido como *Sueño de Felipe II*, o *La adoración del nombre de Jesús*, o *La gloria de Felipe II* o la *Alegoría de la Liga Santa* (1578-79, Real Monasterio de El Escorial) **[Img. 7]**. Los distintos nombres con que se le conoce ya indican algunas de las diversas interpretaciones que se han hecho de este cuadro. La composición se divide en dos zonas superpuestas e intercomunicadas. En la parte superior la gloria final, y entre nubes y ángeles se manifiesta el anagrama del nombre de Jesús I-H-S. En la parte inferior una multitud arrodillada, en el que se destaca al centro la figura de Felipe II en negro, y el Dux de Venecia Alvise Mocenigo y el Papa Pío V, junto estes se ha identificado la figura medio desnuda como un retrato de don Juan de Austria, y tras ellos se descubren en medio de un paisaje flamígero las fauces del Infierno y las puertas Purgatorio; a la derecha una boca monstruosa engulle a los infieles y a los herejes. Según Martínez Cuesta[243], la pintura parece estar inspirada en un texto del apóstol San Pablo, "para que en el nombre de Jesús toda rodilla se doble en los cielos, en la tierra y en los abismos" (Flp, Z, 10). La figura de Felipe II arrodillado en posición de adoración se asemeja con la suya en el cuadro de *La Gloria* de Tiziano, con la que después Pompeo Leoni esculpirá para el cenotafio del altar de la basílica del Monasterio de El Escorial.

El motivo de la realización del cuadro de El Greco aún no está muy claro, aunque se piensa haber sido pintado para para la tumba de don Juan de Austria, cuyos restos se trasladaron al Escorial en 1578, justificando la presencia del hermanastro del monarca, además de destacar la referencia a la Liga Santa años después de que se disolviese, aunque la figura de don Juan de Austria no parece ni estar clara su identificación ni ser protagonista de la obra. Otra explicación posible sería la obra una presentación del talento del pintor al rey, ya que pretendía introducirse en el círculo cortesano, aunque no tuvo el resultado que pretendía[244]. Los historiadores Marías y Mínguez resaltan el carácter teológico-político así como el clima espiritual de la España Contrarreformista en la composición[245]. De este modo, el verdadero protagonista sería Felipe II, que estaría esperando el Juicio Final, eminentemente glorioso, lo que explicaría que el nombre que en el siglo XVII recibía el cuadro en los inventarios: *Felipe II en la Gloria, Visión que tuvo Felipe II* o más popularmente *La Gloria de Felipe II*.

[243] Martínez Cuesta, J.: en *Un príncipe del renacimiento: Felipe II, un monarca y su época* [catálogo de exposición], Madrid, Museo Nacional del Prado, 1998, pp. 519-520.
[244] Marías, F: *El Greco: historia de un pintor extravagante*, Madrid, Nerea, 1997, p, 126.
[245] Mínguez, V.: "Iconografía de Lepanto, Arte, propaganda y representación de una monarquía universal y católica", *Obradoiro de Historia Moderna*, n. 20 (2011), p. 277.

Las imágenes al servicio de Felipe II, y después a sus sucesores, insistieron en la narrativa de presentar que los reyes católicos contaban con el favor de Dios. Las representaciones de los Habsburgo hispanos acompañados de personajes y visiones celestiales, y en diversas actitudes piadosas se multiplicaban. Pese a que no poseía la corona imperial, Felipe II promovió la consolidación de la Monarquía Hispánica con una dimensión geográfica universal, convirtiéndola en un imperio de hecho, aunque sin el título oficial. Fue la ausencia de la dignidad imperial de Felipe II, lo que llevó a sus apologistas a recobrar la idea de la *Monarchia Universalis*, convertida ahora en un proyecto familiar, siendo el catolicismo Trentino la herramienta que le permitiría integrar políticamente reinos y territorios tan distintos y distantes. La progresiva unificación peninsular entre sus diversos reinos bajo autoridad de un mismo rey había empezado y fue posible en gran medida por el hecho de compartir una misma fe en una cruzada contra el enemigo infiel[246].

Kantorowicz[247] nos presenta la teoría política de inspiración teológica que durante los siglos XIII y XV, en Francia e Inglaterra, comprendía el cuerpo del rey compuesto por una parte natural, aquella representada por la parte física de la persona, y otro metafísico, que representaría la institución política de la monarquía. Esa inspiración teológica estaba basada en preceptos en el poder divino estaba presente en la tierra a partir Jesús Cristo que abrigaba un *Corpus Mysticum*, sagrado, inmortal y trascendente, y un *Corpus Naturale*, humano y mortal[248]. La idea de los dos cuerpos del rey se convierte en un recurso útil para entender los mecanismos políticos, así como la lógica que guía estas sociedades hasta el comienzo de los tiempos modernos, más sensibles al reconocimiento de una dimensión supra material del poder.

En sociedades fuertemente regidas por la doctrina cristiana como en el Medievo y los principios de la modernidad, la comunidad debería ser guiada por la Iglesia para la salvación, así como de sus almas, pues el rey debía velar por la salvaguardia de la justicia y el orden social, como aquella que era designada por Dios. Para eso, el rey era el representante de la *potestas* y de la *dignitas*, preceptos supratemporales inherentes a la función regia, la responsable por gobernar como la cabeza las otras partes del cuerpo social, garantizando la organización de la comunidad cristiana. Esos dos atributos eran concebidos como funciones legitimas del oficio real, o sea, del *corpus mysticum* que encarnaba el rey, y no de su *corpus naturale*, por tanto, atributos que también

[246] Martínez Millán, J. y Jiménez Pablo, E.: "La Casa de Austria: una justificación políticoreligiosa (siglos XVI-XVII)", en Martínez Millán, J y González Cuerva, R. (coords.): *La dinastía de los Austria. Las relaciones entre la Monarquía Católica y el Imperio*, Madrid, Polifemo, 2011, pp. 9-58.
[247] Kantorowicz, *op. cit.* 2012
[248] *Idem*, p. 207.

legitimaban la continuidad del poder dinástico y de la monarquía[249]. Debido al desarrollo de una consciencia simbólica sobre la importancia de esos atributos, Nieto Soria apunta que empezó a ser necesario también presentar elementos de identificación externa y de signos que pudiesen ser asociados con la representación del poder[250].

Sin embargo, esa comprensión orgánica y transcendente de la sociedad ha sido percibida y practicada bajo distintos matices en Europa de acuerdo con las experiencias históricas de cada territorio, lo que corrobora la idea de los modelos de interpretación místico, compuesto y policéntrico de las monarquías, al mismo tiempo que ponen a prueba la singularidad de los dominios y las partes de la sociedad como en un cuerpo, sirven a los propósitos de universalidad de las monarquías, encabezada por la figura del soberano[251].

El recurso de la imagen del cuerpo de la cabeza pretende explicar la naturaleza de la forma de gobierno virreinal, debido a que la comunidad política se concebía como un organismo vivo se otorgaba a cada estamento de la sociedad el rol específico de un órgano del cuerpo, lo que contribuya para la creación de un sentimiento de integración. En esa concepción, el monarca era el responsable por conceder a las partes una unidad, siendo la cabeza y los reinos sus miembros y órganos[252]. Esa idea era el principal argumento para justificar y legitimar las ventajas del gobierno monárquico, el gobierno de uno solo, tal y como presenta el jurista español Jerónimo de Zeballos a principios del siglo XVII:

> Y como en esta república hay un rey que es cabeza a quien todos los vasallos están sujetos, así también en el cuerpo humano hay rey que le gobierna, que es la cabeza, la cual tiene sus súbditos y vasallos, que son todos los miembros del cuerpo. Y como los reyes tienen ministros y privados, unos graves y superiores y otros bajos para los oficios ínfimos, también el cuerpo humano tiene sus súbditos de la misma manera, acudiendo cada uno a su oficio y ministerio, sin que el mayor pueda decir que no tiene necesidad del menor, ni el menor del mayor […] Porque la cabeza ha menester a los pies y los pies a la cabeza, y los que parecen miembros más inferiores del cuerpo, son siempre los más necesarios[253].

A lo largo del Medievo y de la modernidad en Castilla, la *potestas* y de la *dignitas* reales garantizaban el éxito de las funciones más significativas del rey, los cuales eran las de legislar por la

[249] *Ibidem*, p. 205.
[250] Nieto Soria, *op. cit.* 1999, p. 44.
[251] Revel, J.: "La royauté sacreé: Elements pour un debat", en Boureau, A. y Ingerflom, C. S. (dirs.): *La Royauté Sacrée dans le monde chrétien. Colloque de Royaumont, mars 1989*, Paris, EHESS, 1992, pp. 7-17.
[252] En Castilla esta identidad organológica de la comunidad ya había sido tempranamente afirmada en *Las Siete Partidas* de Alfonso X el Sabio (1221-1284), que presentaba el monarca como el "alma" y "cabeza de todos los del Reyno", la fuerza por la cual los miembros garantizaban su unidad para ser un cuerpo. Maravall, J. A.: "La idea del cuerpo místico en España antes de Erasmo", en *Estudios de historia del pensamiento español. Edad Media. Serie Primera*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1967, pp. 177-200.
[253] BNE, R/1349.; BNE, ms. 904, fols. 268-270

protección de la justicia, y por consecuencia, asegurando la paz. La imagen del rey se proyectaba por asegurar el buen regimiento[254] administrando la justicia, equilibrando el rigor y la clemencia[255] para mantener la paz[256], confiriéndole al mismo tiempo el respeto de sus súbditos por garantizar su protección a partir de un particular cuidado, es decir, legislando con atención a la costumbre y privilegio que en cada caso correspondían[257]. Todo eso influía en la percepción de la sacralidad del gobernante y su legitimidad por ser él el portador de la gracia divina del buen regimiento. Apoyada por un pacto político donde el sucesor juraba ante las cortes de cada territorio, la Corona aseguraba la protección moral del reino a cambio de garantizar la continuidad de sus instituciones y jurisdicciones[258].

El título de Reyes Católicos, concedido por las bulas Alejandrinas en 1493 a Isabel y Fernando, selló un pacto indisoluble entre los imaginarios religiosos y las pretensiones políticas de la Monarquía Hispánica. La religión fue convertida en el elemento de cohesión y equidad de la monarquía, objetivo último de su defensa y propósito. Para lograr consolidar y presentar esto, el poder monárquico tuvo que constituir formas de representación de su majestad. En comparación con los ritos de unción de los reyes franceses, las ceremonias de coronación de los reyes ingleses, o los propios poderes taumatúrgicos de los soberanos en esos reinos, la Monarquía Católica tenía un pequeño séquito cortesano y etiquetas ceremonias sencillas. Con la ascensión de la Casa de Austria y, sobre todo durante el reinado de Carlos I, la Monarquía Católica pasó por un cambio definitivo en su etiqueta. Nacido y educado en el ambiente de la corte borgoñona, desde su llegada en la península, en septiembre de 1517, ha podido constatar la pobreza de la etiqueta vigente en esos territorios. Después de ser elegido emperador en 1519, la Monarquía Católica empezó a pasar por cambios que incluyeron un proceso con el que buscaban establecer una mayor centralización de la política y otros aspectos simbólicos muy representativos, tales como la ceremonia y la etiqueta, más de acuerdo con la nueva condición imperial del soberano.

Como afirmó Elias[259], el ceremonial de corte fue el instrumento de aculturación que permitió transformar a los "guerreros" en "cortesanos" para prevenir y substituir la violencia desde finales de

[254] Nieto Soria, *op. cit.* 1988, p. 225.
[255] Véase: García-Gallo, A.: *Libro de las bulas y pragmáticas de los Reyes Católicos*, 2 vol., Madrid, Instituto de España, 1973.
[256] Nieto Soria, *op. cit.* 1988, p. 225 (nota 39).
[257] Véase: RAH: *Cortes de los antiguos reinos de León y de Castilla*, 5 vols., s. n., 1861-1903.
[258] Gil Pujol, X.: "Integrar un mundo: Dinámicas de agregación y de cohesión en la monarquía de España", en Mazín, Ó. y Ibáñez, J. J. R. (eds.): *Las Indias Occidentales: procesos de incorporación territorial a las monarquías ibéricas (Siglos XVI a XVIII)*, México, El Colegio de México, Red Columnaria, 2012, p. 71.
[259] Elias, *op. cit.* 1994.

la Edad Media. En su estudio clásico sobre la corte francesa[260], el sociólogo nos presenta el sentido y la importancia del ceremonial y la etiqueta en la configuración social aristocrático-cortesana, ambos constituyentes a herramientas fundamentales para la consolidación del control político para las monarquías europeas, sometiendo la alta nobleza a un complejo juego de apariencias y despiadadas competencias por el prestigio simbólico donde cada acto recibe el carácter de prestigio a que se vincula con el como símbolo de la respectiva distribución del poder[261].

La etiqueta y el ceremonial fueron mecanismos de representación y de diferenciación, hábilmente manipulados por el monarca, a través de los cuales la competencia cortesana se llevó a cabo mediante las oportunidades de ascensión resultando en prestigio y estatus. Los actos simbólicos de la etiqueta y del ceremonial reproducían la jerarquía y el poder social y político, en un juego constante de reconocimiento escénico de la posición del individuo, pues era marco espacial lo que definía y daba sentido al ceremonial del ritual del poder, por ello, este espacio en el que se reproducían estos últimos era la Corte. Los estudios sobre las cortes también ponen de manifiesto el rol de la Corte Real como el espacio de construcción de la imagen pública del rey e instrumento político, además de ser ambiente del patronazgo y centro productor de una cultura especifica[262].

La etiqueta era una herramienta que los gobernantes hacían uso para glorificarse, además de crear y mantener un orden jerárquico y ceremonial, la ritualidad y la escenificación de la etiqueta acababa por rodear el ejercicio del poder de los soberanos por una legitimidad histórica y en la tradición[263]. La adopción del modelo de etiqueta borgoñona fue un hito en la construcción simbólica del poder y de la orientación del orden social en la corte hispánica. El nuevo estilo, con su solemnidad, ritos, faustos y festividades era mucho más costoso de mantener, "suficientes para conquistar y ocupar un reino"[264], y acababa por crear el aislamiento del monarca y a su familia, lo que acabó por generar una reacción controvertida y resentimientos entre los nobles castellanos. El modelo borgoñón buscaba representar el gobernante ante sus cortesanos y súbditos como el símbolo de la autoridad y del poder, estableciendo la Corte como espacio por excelencia de los rituales y

[260] Elias, *op. cit.* 2001.
[261] *Idem*, p. 115.
[262] Los estudios recientes sobre las cortes también subrayan el rol de la corte real como espacio de creación de la imagen pública del rey; como un de los instrumentos de la política; como fuente del patronazgo; y como centro productor de una cultura propia. Véase: Martínez Millán, J.: "Introducción. Los estudios sobre la corte. Interpretación de la corte de Felipe II", en Martínez Millán, J. (dir.): *La corte de Felipe II*, Madrid, Alianza Editorial, 1999.; Vázquez Gestal, P.: *El espacio del poder. La corte en la historiografía modernista española y europea*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2005.
[263] Noel, C.: "La etiqueta borgoñona en la Corte de España (1547-1800)", *Revista de Historia Moderna Manuescrits*, Universidad Autónoma de Barcelona, n. 22 (2004), p. 143.
[264] *Idem*, pp. 139-148.

representaciones del poder. Pero, como subraya Gómez Centurión-Jiménez[265], la etiqueta borgoñona fue adoptada en la península logrando mezclar y preservar múltiples elementos de la tradición castellano-aragonesa de los Trastámara.

La etiqueta borgoñona[266] introducida en Castilla en 1548, tras una misión de Carlos V que encarga a don Fernando Álvarez de Toledo, III duque de Alba[267], mayordomo del príncipe Felipe, tenía por objetivo preparar el heredero del emperador a las prácticas ceremoniales de las cortes del norte de Europa[268], conforme relata Juan Calvete de Estrella, servidor del príncipe Felipe, en su obra *El felicissimo viaje* [1552]: "don Hernand'Aluarez de Toledo Duque de Alua fu Mayordomo mayor y Capitã general venia por fu mãdado a dar orden en la partida y poner el estado dela real casa d'el Principe a la forma y vso dela casa de Borgoña, como la tiene el Emperador fu padre"[269]. La etiqueta hacía referencia a un conjunto de códigos de comportamiento establecido para el servicio de la corte, fijado en un protocolo escrito. Este modelo incluía nociones de cómo tenía que ser organizada la casa real, la casa del príncipe, así como otros aspectos de la vida cotidiana de la familia real[270].

---

[265] Gómez Centurión-Jiménez, C.: "La herencia de Borgoña: el ceremonial real y las Casas Reales en la España de los Austrias (1548-1700)", en *La corte: centro e imagen del poder. Congreso Internacional Las sociedades ibéricas y el mar a finales del siglo XVI. Vol. I*, Lisboa, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, pp. 11-31.

[266] Sobre la forma de organización de la Casa de Borgoña, véase: Marche, O. de la: *El estado de la Casa del Duque Carlos de Borgoña, y orden de la guerra, puesto por escripto por Oliveros de la Marcha, cavallero consejero y mayordomo del dicho Duque…,* trasladado de francés en vulgar castellano, siglo XVII, BNE, ms. 9089, fols. 143-175.; Sigoney, J.: *Relacíon de la forma de seruir que se tenía en la casa del Emperador don Carlos… que aya gloria, el año ne 1545, y se auia tenido algunos años antes, e del partido que se daua a cada uno de los Criados de su Majestad, que se contauan por los Libros del Bureo*, siglo XVII, BNE, ms. 1080, 73 fols.

[267] Nacido el 29 de octubre de 1507 en Piedrahita (Ávila), tras la muerte de su padre queda como heredero directo de su abuelo, el II duque de Alba, Fadrique de Toledo. Los tres primeros duques de Alba habían sido personajes de primer orden dentro de la historia de España y todos ellos contribuyeron a crear y cimentar el prestigio noble y patrimonial de la Casa de Alba. Don Fernando Álvarez de Toledo fue educado por el intelectual catalán Juan Boscán Almogáver como un hombre del Renacimiento en el ideal de la cultura caballeresca y cortesana, como hombre de armas y Estado. Casado con su prima-hermana María Enríquez de Toledo y Guzmán tuvo cinco hijos, además de un bastardo. Al lado de Carlos V participó en diversas campañas militares, enfrentando a los franceses en Pavía (1525), los turcos en Túnez (1535) y los protestantes en Mühlberg (1547) entre otras batallas, su prestigio como militar lo hizo conocido y temido en todo el continente, además de ser miembro de la orden del Toisón de Oro desde 1543. Los biógrafos del duque coinciden en denunciar la injusticia histórica con la que se juzgó al personaje, en parte por la deshonra de la leyenda negra patrocinada por el polémico Anonio Pérez. Véase: Maltby, W.: *El Gran Duque de Alba*, Girona, Atalanta, 2007.; Kamen, H.: *El Gran Duque de Alba, soldado de la España imperial*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2007.; Sampedro Escolar, J. L.: *La casa de Alba: mil años de historia y de leyendas: del obispo don Gutierre a la duquesa Cayetana*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2007.

[268] RAH, *La cassa que se puso al príncipe de España nuestro señor, en el año de DXLVIII*, ms., col. Salazar y Castro, sign. 9-1048.

[269] Calvete de Estrella, J. C.: *El felicissimo viaje d'el muy alto y muy poderoso Príncipe don Phelipe, hijo d'el Emperador don Carlos Quinto Máximo, desde España…*, en casa de Martin Nucio, 1552. BNE, R/6449, fol 1r.

[270] Véase: Adamson, J.: "Introducction. The making of the Ancien-Régime Court 1500-1700", en Adamson, J. (ed.): *The Princely Courts of Europe. Ritual, Politics and Culture Under the Ancien Régime 1500-1750*, London, Seven Dials, 1999, pp. 34-39.; Gómez Centurión-Jiménez, *op. cit.* 1998, pp. 11-31.; Martínez Millán, J y Fernández Conti, S. (dirs.): *La Monarquía de Felipe II: la Casa del Rey*, 2 vols., Madrid, Fundación Mapfre Tavera, 2005.

No obstante, en la corte castellana la introducción de dicho ceremonial incomodó a sus cortesanos. El boato y las exigencias protocolares se consideraron complicados y extraños a los usos y costumbres del país. Por ello, desde la fecha de su implementación, la etiqueta borgoñona tuvo un carácter necesariamente sincrético al recoger y conservar múltiples elementos provenientes de la tradición castellano-aragonesa de los Trastámaras. Mientras tanto, la corte de la Monarquía Hispánica de los Austria en el siglo XVI se considera austera en comparación con las otras casas reales europeas. Esta austeridad transformó a esta corte en una suerte de gran casa familiar, donde la etiqueta era observada con estricto control[271].

En este contexto, Carlos V ordenó en 1548 que Felipe viajará a los Países Bajos[272], donde se reuniría en Bruselas con el *Caesar* y otros miembros de la Casa de Austria para cuestiones relativas a la sucesión del Sacro Imperio. En el otoño de 1548, Felipe realizó su primer viaje fuera de la Península Ibérica. Partió en una flota rumbo a los territorios italianos y al resto de los dominios imperiales de Carlos V. Esta primera incursión fuera de las tierras ibéricas se completó con su entrada triunfal en Bruselas en abril de 1549. El plan del emperador se realizó conforme lo estipuló, por lo que habría que añadir la experiencia que adquirió gracias al príncipe como regente de los reinos ibéricos desde 1543. Esta experiencia se vio incrementada gracias a las diferentes visitas que realizó a otros territorios. En definitiva, dicho viaje le serviría para presentar ante sus súbditos su sucesor. Este período fue registrado por el cronista Calvete de Estrella, cuyo relato está compuesto de numerosas descripciones sobre las ceremonias, entradas triunfales, anécdotas y sucesos, además de tener como propósito la presentación del sucesor ante los súbditos, marcando un antes y un después en la madures y educación artística del príncipe[273].

El complejo estilo de la Corte Imperial de los Países Bajos se manifestaba claramente en la colección de pinturas, tapices y objetos de arte de su tía María de Hungría en los diversos palacios

[271] Elliott, J. H.: "The Court of the Spanish Habsburgs: a Peculiar Institution?", en Elliott, J. H.: *Spain and Its World 1500-1700: Selected Essays*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1989, pp. 142-161.; Paravicini, W.: "The Court of the Dukes of Burgundy: A Model for Europe?", en Asch, R.G., y Birke, A.M. (dirs.): *Princes, Patronage, and the Nobility. The Court at the Beginning of the Modern Age c. 1450-1650*, Oxford, Oxford University Press, 1991, pp. 69-102.; Redworth, G. y Checa Cremades, F.: "The Courts of the Spanish Habsburgs, 1500-1700", en Adamson J. (dir): *The Princely Courts of Europe: Ritual, Politics and Culture Under the Ancien Régime, 1500- 1700*, Londres, Seven Dials, 1999, pp. 47-50.; Duindam, J.: "The Burgundian-Spanish Legacy in European Court Life: a brief reassessment and the example of the Austrian Habsburgs", en Cauchies, J.-M., y Noflatscher, H. (dirs.): *Pays bourguignons et autrichiens (XIVe -XVIe siècles): une confrontation institutionnelle et culturell*e, Neuchâtel, Centre Européen d'Études Bourguignonnes, 2007, pp. 203-220.

[272] Parker, G.: *Felipe II*. Madrid, Alianza, 2008, p. 34.

[273] Sobre viajes reales véase: Strong, *op. cit.* 1988, pp. 85-104; Nicolini, F.: *Sul viaggio di Filippo D'Augsburgo in Italia (1548-1549)*, Nápoles, 1955, pp. 1-69.; Pfandl, L.: *Felipe II. Bosquejo de una vida y de una época*, Madrid, Ed. Cultura Española, 1942, pp. 187-213.

visitados por el príncipe en Bruselas, Binche, Mariemont, Turnhout y Malinas[274]. Según Checa Cremades[275], fue la primera vez que Felipe estaba frente a un conjunto coherente de edificaciones y obras de arte en la posesión de los miembros de su familia. La importancia de la jornada por los Países Bajos para el heredero de Carlos V también fue subrayada por Parker[276], el príncipe habría quedado encantado con los jardines ornamentales y la arquitectura, además de la riqueza de las ciudades y el suntuoso esplendor de la corte de borgoñona. Sin dudas, uno de los elementos clave en la configuración del gusto estético que desarrollaría el príncipe fue constituido a partir del mecenazgo y coleccionismo incipiente de Carlos V, muy determinado por los intereses de su hermana María de Hungría y Antonio Perrenot de Granvela[277], como resalta Checa Cremades[278].

La madurez y experiencia adquiridos por Felipe en ese período, según Álvarez Fernández[279], ha sido lograda a través de un peligroso viaje por el Mediterráneo, viajando por territorios desconocidos para él, con personas muy diferentes en sus costumbres; conociendo ciudades impresionantes y estando en contacto directo con grandes estadistas políticos de la época. El historiador también afirma que algo ha sido fallo en esa jornada, pues Felipe viajó mucho más que para mirar, sino para ser visto, y su innegable comunicación limitada al español fue un problema. Al norte de la península italiana logró cierto éxito, ya que los italianos estaban acostumbrados al español, pero yendo más allá de los Alpes, la lengua se convirtió en un obstáculo difícil de romper. Habría algo más que la lengua para separar el príncipe de sus anfitriones alemanes y flamencos, ya que en los banquetes el príncipe permaneció distante y frío, sin entrar en las grandes comilonas. Además, se dijo que él no estaba haciendo mucho esfuerzo luchando como un caballero en la justa y torneos, sin embargo, su relación con las damas fue excelente. Constreñido por la lengua, poco comunicativo con los gestos, distante por su altivez de carácter y el rechazo a los exageros de las

[274] En el palacio de Malinas había una gran galería de retratos semejante a que Felipe II iria organizar em el Palacio del Pardo en la década de 1560, entre los retratos que el príncipe conoció en Malinas estaban importantes obras de Tiziano Vecellio y Antonio Moro, pintores que se convirtieron en sus favoritos, y no solamente de los miembros de la Casa de Austria, sino de los más importantes miembros de la aristocracia europea. Checa Cremades, *op. cit.* 1997, pp. 78-79.
[275] *Idem.*
[276] Parker, *op. cit.* 2008, p. 38 (nota 57).
[277] Nacido el 20 de agosto de 1517 en Besançon, era hijo del canciller y consejero del emperador, Nicolás Perrenot de Granvela (1484-1550), tuvo una formación humanística en Padua, Paris y Lovaina, sindo nombrado obispo de Arras en 1540, participó del Concilio de Trento y elegido por Carlos V tras la muerte de su padre para sucederlo entre los consejeros del emperador. En 1549, acompañando al príncipe Felipe en su visita a los Países Bajos, fue uno de los asignatarios de la Pragmática Sanción que estableció la indivisibilidad y sucesión de los territorios por Carlos V en favor del príncipe. Granvela también tuvo participación en las negociaciones del matrimonio entre Felipe y la reina de Inglaterra, María Tudor, y en los actos de abdicación del emperador en 1555 en Bruselas, fue el representante elegido para hablar en nombre del heredero de Carlos V.
[278] Entre los objetos artísticos más comunes en las colecciones del imperador fueron inventariados diversos retratos suyos y de sus familiares y la casi ausencia de esculturas, su colección estaba centrada en tapices, joyas, objetos de devoción y su singular interés por relojes. Checa Cremades, *op. cit.* 1997, (nota 60), pp. 21-23.
[279] Álvarez Fernández, M.: *Felipe II y su tiempo*, Madrid, Espasa Calpes, 2002, pp. 710-711.

bebidas alcohólicas, el príncipe sólo parece haber sido triunfante en la seducción de las damas de la corte - aspecto que le haría más odiado por los hombres - al contrario de las justas y torneos, Felipe habría sido visto como un extraño que poco se esforzó en agradar a los nobles. Para Fernández Álvarez[280], el viaje fue infructuoso.

A través del *felicíssimo viaje*, Felipe entró en contacto con las vertientes estilísticas practicadas en diferentes territorios europeos de los Austrias y las cortes de sus aliados en la primera mitad del siglo XVI. Los distintos modelos de representación estaban estrechamente vinculados a las diferentes concepciones de poder político. En otras palabras, la imagen de un soberano dentro de un intrincado juego de lazos políticos por los diferentes títulos y sobre dominios tan singulares exigía una representación correspondiente y reconocible a los distintos territorios. En este viaje fueron realizadas las primeras manifestaciones visuales que poco a poco se constituyeron como la imagen de Felipe. Por la primera vez, el heredero de Carlos V estaba delante de un conjunto coherente de edificaciones y obras de arte que pertenecían a miembros de su familia, con el equilibrio entre los tres géneros pictóricos que, desde el primer momento, constituyeron el eje de sus intereses artísticos en formación: la galería de retratos, la pintura religiosa y la mitológica. Además, la riqueza de las ciudades y de los jardines de los palacios y el suntuoso esplendor de la corte imperial borgoñesa marcaran el pasaje del príncipe por los Países Bajos[281]. La figura y el ejemplo de su padre no sólo fueron importantes en las ideas políticas del príncipe, sino esenciales para la comprensión de la formación de su imagen ideológica y artística, a partir del mecenazgo y coleccionismo del emperador, muy influenciados por el gusto de su hermana María de Hungría[282].

Desde el momento de su regreso a la Península Ibérica, aún como regente, Felipe comenzó a dar órdenes para que los palacios reales de Castilla y sus jardines fuesen como en los Países Bajos, enviando a sus arquitectos y jefes de jardinería para viajes a Francia y en otros sitios para recoger las ideas[283]. Checa Cremades[284] destaca a partir de un inventario realizado en 1553 por el guardia-joyas del príncipe Gil Sánchez de Bazán la definición del gusto del futuro rey en el campo de la pintura, a partir del registro de una pequeña, pero ya bien selecta, colección en la que apareció nombres como Lucas de Heere, Antonio Moro y Tiziano Vecellio, algunas de esas pinturas posteriores se convertirían en la base de la galería de retratos del Palacio del Pardo. El registro de estas obras ya

[280] *Idem.*
[281] Parker, *op. cit.* 2008, p. 38.
[282] Para Cremades fue gracias a su tía, María da Hungria, que el joven príncipe Felipe se há influenciado en la formación de sus gustos artísticos. Checa Cremades, *op. cit.* 1997, p. 23.
[283] Parker, *op. cit.* 2008, p. 59 (nota 57).
[284] Checa Cremades, *op. cit.* 1994a, p. 210.; Checa Cremades, *op. cit.* 1997, p. 98 (nota 60).

demuestra el gusto artístico de Felipe que sería refinado en los siguientes años y ampliando su desarrollo desde el principio de su reinado.

Entre 1554 y 1559 se realizó nuevamente un segundo viaje del príncipe con destino al norte de Europa con motivo de la celebración de su matrimonio con la reina de Inglaterra, María Tudor. La boda fue una importante estrategia planeada por Carlos V para aislar la monarquía francesa y asegurar la defensa del catolicismo en el reino inglés. Al desembarcar en la isla en julio 1554, Felipe fue recibido por una comitiva, así como por el Conde de Arundel, Henry Fitzalan, en nombre de la reina, quien le introdujo en la orden de caballería inglesa de la Jarretera. Los futuros esposos se reunieron en Winchester, donde Felipe hablaba en español y María en francés[285]. En la noche del 24 de julio, los novios recibieron una visita especial del emisario personal de Carlos V, Juan Rodríguez de Figueroa, presidente del Consejo de Italia, con un regalo muy especial como motivo de la boda, la investidura oficial de Felipe como rey de Nápoles y duque de Milán. El matrimonio se celebró en la Catedral de Winchester el 25 de julio de 1554[286].

La estancia de Felipe en Inglaterra duró poco más de un año, incluyendo una sospecha de embarazo de María Tudor, lo que proporcionó su contacto con un ambiente cortesano que alcanzó un alto grado de refinamiento y sofisticación desde los tiempos de Enrique VIII[287]. A principios del verano de 1555, Carlos V ordenó a Felipe a unirse a él, no para darle el mando de un ejército, sino para entregarle la corona, en abril del mismo año murió la reina Juana de Castilla, en Tordesillas, y el emperador con la salud cada vez más frágil decidió abdicar de varios de sus títulos, a excepción de la corona imperial, en favor de su hijo y la presencia de Felipe era esencial para llevar a cabo esa firme decisión[288]. En agosto de 1555 Felipe se despidió de su reina desconsolada[289] partiendo hacia Bruselas, dónde en octubre del mismo año Carlos V abdicó del gobierno de los Países Bajos, concluyendo oficialmente su abdicación de las coronas de los reinos ibéricos el 12 de enero de 1556.

Felipe II permaneció en los Países Bajos tres años más, período en que realizó un nuevo y breve viaje a Inglaterra entre marzo y julio de 1557. Gracias al apoyo de María Tudor, el rey logró tropas y recursos para declarar la guerra a Francia que, desde 1556, amenazaba sus dominios en el ducado de Milán y en el reino de Nápoles, y esa fue la última vez que estuvo con su esposa. Felipe II

[285] Kamen, H.: *Felipe de Espanha*, Rio de Janeiro, Record, 2003, p. 94.
[286] Más detalles véase: Constant, G.: "Le mariage de Marie Tudor et de Philippe II", *Revue del'Histoire Diplomatique*, 26 (1912), pp. 244-60.
[287] Checa Cremades, *op. cit.* 1997, p. 86.
[288] Sobre la ceremonia de abdicación de Carlos V en Bruselas véase: Kamen, *op. cit.*, 2003, pp. 103-104.
[289] María Tudor, al enterarse de que su marido estaría ausente mucho tiempo, habría sacado el retrato de Felipe de su cámara, según las fuentes, echándolo a patadas. En otra ocasión la reina ya había expresado sus celos en un ataque al rayar uno de los retratos de su rey consorte. Campbell, C.: *Renaissance portraits. European portrait-painting in the 14th, 15th and 16th centuries*, London, Yale University Press, 1990, pp. 192 y 225.

sólo volvería para la Península Ibérica tras la llegada de importantes acontecimientos, como la Victoria de San Quintín sobre los ejércitos franceses en agosto de 1557, las muertes de su padre en el retiro de Yuste en septiembre de 1558 y de la reina María Tudor en noviembre del mismo año hasta la paz de Cateau-Cambrésis firmada con Francia en abril de 1559[290]. Tras quedarse viudo por segunda vez, sin descendientes, el tratado también buscó consolidar las paces entre Francia y España con el arreglo de un tercer matrimonio para Felipe II, con la hija del rey Enrique II, Isabel de Valois (1546-1568).

Tras los acontecimientos de la victoria de San Quentin es posible admirar lo que probablemente sea el primer retrato oficial de la majestad de Felipe II como soberano de la Monarquía Hispánica pintado por Antonio Moro **[Img. 8]**[291]. La primera versión del retrato pintada por Moro, probablemente aún en Bruselas tras la victoria de San Quentin, puede haber sido encomendada por el rey para ensalzar su imagen como héroe militar siguiendo la estrella de su padre. Presentado de cuerpo entero en pie, la figura de Felipe II lleva una armadura ricamente ornamentada, como probablemente llevaba en la gloriosa batalla, y con la insignia de la orden del Toisón de Oro colgada sobre su pecho. La armadura del rey fue hecha por Wolfgang Grossechdel, la pieza todavía existe en el Museo de la Real Armería de Madrid (inv. A263)[292]. Moro logra conjugar el intento de reproducir la naturaleza fisionómica del rey - con una mirada firme y penetrante, la riqueza y cualidad técnica del pintor se hacen hasta en el detalle de una *nobilis cicatrix* sobre ceja izquierda de Felipe II, la frialdad del brillo de la armadura se vuelve aún más llamativa destacándose sobre el fondo neutro y oscuro -, con las pretensiones de legitimidad y autoridad del soberano en el ejercicio de su poder, incorporando sentido y dimensiones históricas y emblemáticas al retrato.

En su armadura podemos observar en la gorjera como en el *fauld* elementos con la cruz de Borgoña, además de llevar en sus brazos dos bandas rojas con lazos símbolos del orden del Toisón

[290] Poggini fue el responsable por acuñar una medalla celebrativa, Felipe II, Poggini, 1559. (Museo Nacional del Prado, inv. 98). En el anverso presenta la firma del artista I . PAVI . POG . E. y la inscripción PHILI.PPVS . HISPANIAR[VM] . ET . NOVI . ORBIS . OCCIDVI . REX. Felipe II está presentado en busto de perfil, a izquierda, armado. En el reverso presenta la inscripción PACE . TERRA . MARIQ[VE] . COMPOSITA. y una alegoría femenina a moda clásica de la paz prende una antorcha en un monte de armas cerca del suelo, mientras sostiene a la izquierda una cornucopia en referencia a la riqueza y prosperidad frutos de la paz. En el mismo año Poggini también fue encargado de acuñar medallas para celebrar el matrimonio de Felipe II con Isabel de Valois.

[291] El retrato que conocemos es una réplica pintada por Moro durante su segunda estancia en España, entre 1559 y octubre de 1561, para la galería de retratos dinastico organizada por la princesa Juana de Austria para el Convento de las Descalzas Reales de Madrid. Como varios bienes de princesa, la réplica del retrato pasó a manos de Felipe II tras la muerte de Juana en 1573, la copia fue dirigida en junio de 1575 al El Escorial. Zarco Cuevas, J.: *Inventarios de las alhajas, relicarios, estatuas, pinturas, tapices y otros objetos de valor y curiosidad donados por el rey don Felipe II al Monasterio de El Escorial. Años de 1571 a 1598*, Madrid, Boletín de la Real Academia de la Historia, 1930, pp. 131-32.

[292] Rodríguez-Salgado, M.: *Armada, 1588-1988. An International Exhibition to Commemorate the Spanish Armada*, London, Penguin Books / National Maritime Museum, 1988, p. 221.

de Oro y refletados de forma preciosa en el brillo de la armadura **[Img. 9]**. Según Woodall[293], la elección de la cruz de Borgoña en la armadura de Felipe II fue particularmente adecuada para la pieza, el momento de la batalla y el retrato del rey victorioso en San Quintín, ya que era un elemento reconocible y significativo para el ejército de los Habsburgo de composición internacional luchando en la frontera entre el reino francés y Flandes, territorios históricamente reclamados por el ducado de Borgoña. El cuerpo de Felipe II, español de nacimiento y de educación, está modelado y protegido por símbolos que lo identifican con el lugar de nacimiento y cultura de su padre, el emperador, honrando plenamente las tierras y el esplendor de la corte de sus nobles antepasados, los duques de Borgoña. La riqueza simbólica del retrato parece contradecir lo afirmado por Mulcahy[294] sobre los retratos del período filipino, que estarían marcados por la sencillez y objetividad, con una ausencia de alegoría en la presencia real.

El retrato original fue trasladado a España en 1559, con la llegada de la corte real de Felipe II, gozando de gran admiración y copiado diversas veces, siendo adaptado para distintas representaciones y objetivos a lo largo de su reinado, constituyéndose también un modelo fundamental para los retratos militares de los Habsburgo en España[295]. El pintor y grabador italiano Francesco Terzio utilizó ese retrato como modelo para representar a Felipe II en la serie de grabados *Imagines Domus Austriacae* (c. 1559-1569) **[Img. 10]**, compuesta por cinco series, la cuarta fue dedicada al Rey Prudente, representándole junto a sus antepasados varones llevando corona y en la parte superior la divisa solar con Apolo y el carruaje del Sol con la leyenda *Iam Illustrabit Omnia* ("Ahora iluminaré todas las cosas")[296]. El pintor Alonso Sánchez Coello hizo una copia del retrato en 1566 (Kunsthistorisches Museum, Viena) fiel a Moro, su maestro flamenco, copió incluso el falso marco de moldura de madera del original. A la llegada del retrato en El Escorial en 1575, la obra fue descrita de la siguiente manera:

> Un retrato entero del Rey Don Phelippe nuestro señor armado, con mangas de malla y corselete, con vn bastón en la mano, y banda roja, con botas y espuelas y calças blancas, de pinzel sobre lienzo, de mano de Antonio Moro, puesto en su marco de madera, dorado y pintado de azul; que tiene dos baras y dos tercias de alto y bara y media de ancho; es retrato de la manera que andaua quando la guerra de Sant Quintin[297].

[293] Woodall, J.: *Anthonis Mor: Art and Authority*, Zwolle, Waanders Publishers, 2007, p. 351.
[294] Mulcahy, R. M: *Philip II of Spain, patron of the arts*, Dublin, Four Courts Press, 2004, p. 268.
[295] Existen várias cópias y versiones del retrato, como las del Staatliche Museen en Berlin, Fitzwilliam Museum en Cambridge, Palacio de Justicia en Brujas, entre otras. Schütz K.: "El rey Felipe II", en *Un príncipe del renacimiento: Felipe II, un monarca y su época* [catálogo de exposición], Madrid, Museo Nacional del Prado, 1998, pp. 310-311.
[296] Radcliffe, A.: "The Habsburg images: Cigoli, Terzio and Reichle", The Burlington Magazine, vol. 128, n. 995 (1986), pp. 103-106 y 109.
[297] Zarco Cuevas *apud* Campbell, *op. cit.* 1990, pp. 202 (nota 51) y 269.; Woodall, *op. cit.* 2007, pp. 346 y 481.

En un grabado anónimo flamenco adaptando el retrato realizado por Moro, vemos a Felipe II como duque de Brabante con cetro y corona apoyados sobre una mesa. Por otra parte, podemos observar con detenimiento que la inclusión de las armas de Portugal en el escudo del rey puede hacernos pensar que su fecha sea posterior a 1580[298]. En el grabado realizado por Dominicus Custos, podemos ver a Felipe II dibujado por el autor Giambattista Fontana para la obra de Jakob Schrenck von Notzing, *Armamentarium Heroicum* (1603) de la Fundación Museo de las Ferias **[Img. 11]**. En esta obra podemos apreciar al rey al rey llevando armadura en pose semejante al retrato de Moro, pero ricamente ornamentado con una profusión de elementos y atributos regios, coronado y llevando mando real, sosteniendo un cetro con la mano derecha y a sus pies, en la parte inferior a la izquierda, la celada cerrada de su armadura con un rico plumaje. Pese a que el retrato de Felipe II fue pintado por Moro para representar a la *persona militar* del rey, la obra es muy distinta de otros retratos con una temática semejante al del retrato de Carlos V en Mühlberg **[Img. 12]**, como son los retratos que pintaron varios autores, como es el caso del retrato que hoy en día conocemos por una copia de Rubens **[Img. 13]** de cuerpo entero en armadura de Felipe II o bien, el retrato de cuerpo entero de Felipe II portando armadura **[Img. 14]**, ambos de Tiziano.

El retrato de Felipe II con armadura de Tiziano nos ofrece una imagen altiva, distante y austera, con la mano izquierda apoyada en el pomo de su espada y la derecha en la celada de su armadura, pose y elementos cargados de majestuosidad. A pesar de llevar una armadura moderna su imagen está cargada de sentido clásico, tan romano en su composición como el emperador Augusto de Prima Porta **[Img. 15]**, un modelo de este tipo de imagen de "dioses de uniforme" como ha definido Kantorowicz[299], un modelo en el cual Moro también se ha inspirado para su retrato de Felipe II **[Img. 8]**. Los retratos de Tiziano y Moro pueden derivarse de un mismo modelo de concepción representativa, presentando semejanzas en su composición, pero también diferencias muy claras, es decir, estamos delante de una evidente representación de un guerrero sin tratarse de una escena bélica. En la pintura del italiano observamos una representación más idealizada y metafórica, presentando varios elementos que componen el tradicional retrato de aparato, mientras que en el retrato del pintor flamenco la imagen se presenta con una expresión de forma más natural y directa. Las diferentes evidencias de conceptos resultan también de las distintas naturalezas del poder y cómo se encarnan dichas naturalezas en el soberano, ya que las costumbres y las tradiciones

[298] Páez, E. S.: "Reinado de Carlos V. 1517-1556", en *Los Austrias. Grabados de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Ministerio de Cultura, Biblioteca Nacional, 1993, p. 60.
[299] Kantorowicz, *op. cit,* 2012, pp. 101-102.

deberían respetarse, así como el hecho de que la imagen del príncipe debería adecuarse a la concepción de monarca de cada territorio.

Mientras que el comandante en funciones presentes en la victoria de San Quintín fuera el duque de Saboya, Manuel Filiberto a quien Moro también se hizo retratar con la armadura que llevaba en la batalla[300], el relevo de las virtudes militares era considerada esencial para la honra de un soberano y el liderazgo dentro del campo de batalla victorioso era un rito de pasaje fundamental, justificando el retrato de Felipe II como victorioso. Además, cabe decir que el retrato pintado por Moro es una de las primeras representaciones de Felipe II como gran maestría de la orden del Toisón de Oro, que a finales de 1555 en Amberes recibió en el último capítulo de la orden celebrada por el emperador Carlos V[301].

A su regreso a España en 1559, Felipe II tuvo que hacer frente diferentes acontecimientos que su nuevo rol le imponía. Desde su llegada hasta el final de su reinado en septiembre de 1598, Felipe II no volvería a dejar sus reinos ibéricos, incluyendo Portugal a partir de 1580. La paz de Cateau-Cambrésis mostraba un nuevo escenario entre las fuerzas políticas en Europa, donde la Monarquía Hispánica gozó, en cierto sentido, de un gran protagonismo en un momento en el que el reino francés empezaba a sufrir importantes revueltas políticas, sociales y religiosas. En el Sacro Imperio, ahora alejado de la otra rama de los Habsburgo, con Fernando I, hermano de Carlos V, los principales esfuerzos serían en contener los conflictos religiosos entre protestantes y católicos y también el avance otomano. En el séquito de Felipe II le acompañaba Moro, su retratista oficial, mientras tanto no conservamos de su mano otra imagen del rey[302], aunque en su estancia en la corte el pintor se encargue de la galería de retratos que el monarca estaba planteando instalar en el Palacio de El Pardo, dónde colgaría nada más ni nada menos que 15 obras del pintor flamenco, muchas de ellas perdidas en el incendio del palacio en comienzo del siglo XVII. Moro, por su parte, desarrolló el modelo representativo establecido en los retratos pintados por Tiziano, logrando conferir una nueva síntesis bajo la imagen retratística caracterizada por la presencia de nuevos ideales de majestad, a partir de la frialdad, la ocultación y el distanciamiento por medio de poses y actitudes representados por los propios retratados, subrayando principalmente los rasgos regios personales sobre todo con Felipe II. En el momento en el que Moro abandona la península en 1561, el pintor

[300] Antonio Moro, *Retrato de Emanuele Filiberto de Saboya con la armadura de San Quintín,* c. 1557, óleo sobre tabla, 110,4 x 94 cm, The Royal Collection, Hampton Court, Londres.
[301] Azcárraga Servert, J.: "Felipe II: el Toisón de Oro y los sucesos de Flandes", *Cuadernos de Historia del Derecho*, n. 6 (1999), pp. 475-490.
[302] Checa Cremades, *op. cit.* 1997, p. 137.

abandona el proyecto y los trabajos para la Galería de Retratos del Pardo, tomando las riendas su aprendiz Sánchez Coello a partir de 1562.

El rey, tras conocer su hermanastro, don Juan, celebró el 28 de enero de 1560, en Guadalajara, su tercer matrimonio con la joven Isabel Valois. Para ello, la Universidad de Alcalá de Henares se encargó de realizar y organizar el programa iconográfico de la entrada triunfal de la reina en Madrid, articulado alrededor de la paz y alianza entre los reinos de Francia y España a través del enlace real.[303] El numeroso séquito que acompañaba la nueva reina agregó a la corte española nuevos elementos de la corte francesa, dotando de lujos y de un buen gusto por las bellas artes. La propia reina era una amante de la pintura y fue aluna de una joven dama italiana y maestra de dibujo, que desde el principio despertó la atención en la corte, Sofonisba Anguissola. En 1561 Felipe II estableció una corte fija en Madrid[304], produciendo un reto fundamental en su política y con fuerte consecuencias socioculturales[305], fijando la etiqueta que debería ser seguida en la corte[306]. La sedentarización de la corte influyó tanto sobre modelos de representación regia como en los preceptos y comprensión de la teoría política en la monarquía. La presencia del rey, cabeza de varios reinos, era insustituible, pero con una corte fija, el cuerpo quedaría alejado[307].

En la misma época, siguiendo la tradición de su padre, que terminó sus días en el monasterio jerónimo de Yuste, Felipe II empezó a construir el palacio- monasterio de El Escorial como conmemoración de la Victoria de San Quentin y su lugar de retiro y ocultación[308]. Otros palacios y bosques del rey, como El Pardo, el bosque de Segovia o la Casa de Campo que también podían servir como residencias de descanso de la familia real fueron utilizados por Felipe II en continuos movimientos de descanso y ocultación alrededor de la corte en Madrid[309]. De forma paralela y siguiendo con los ejemplos franceses e ingleses de exhibición de los reyes, Felipe II basó su estilo en

[303] La Universidad de Alcalá de Henares organizó y realizó el programa iconográfico de la entrada triunfal de la reina en Madrid, articulado alrededor de la paz y alianza entre los reinos de Francia y España a través del enlace real. Sobre a entrada. *Idem,* pp. 162-163.

[304] Sobre la elección y desarrollo de Madrid como capital de la Monarquía Hispánica al largo del siglo XVI, véase: Río Barredo, *op. cit.* 2000.

[305] Con relación al establecimiento de la corte en la villa de Madrid véase: Elliott, J. H., *op. cit.*, 1998, pp. 275-279.; Rodríguez-Salgado, M.: "The Court of Philip II of Spain", en: Asch, R. y Birke, A. M. (eds.): *Princes, Patronage and the Nobility. The Court at the Beginning of the Modern Age*, Oxford, Oxford University Press, 1991, pp. 205-244.; Río Barredo, *op. cit.* 1998.

[306] "Etiquetas de Palacio: estilo y gobierno de la Casa Real que han de observar y guardar los criados de ella..., desde mayordomo mayor y criados mayores hasta los demás criados inferiores, y funciones de la misma Casa Real, ordenadas año de 1562 y reformadas el de 1624", BNE, ms, MSS/8740.

[307] Gil Pujol, X.: "Una cultura cortesana provincial. Patria, comunicación y lenguaje en la Monarquía Hispánica de Los Austrias", en Fernández, A. P: *Monarquía, Imperio y pueblos en la España Moderna*. *Actas de la IV reunión científica de la Fundación Española de Historia Moderna*, Alicante, Universidad de Alicante, 1997a, pp. 225-259.

[308] Estamos ante una tradición de retiro que también había sido practicado por su padre en Yuste y sus hermanas, la emperatriz María y Joana de Austria, que eligieron terminar sus días em el monastério de las Descalzas Reales de Madrid, fundado por la última. Checa Cremades, *op. cit.* 1998, p. 36.; Río Barredo, *op. cit.* 2000, p. 45.

[309] Checa Cremades, *op. cit.* 1997, p. 164.

el factor de la ocultación. El estilo austero y ascético del rey se extendió entre la corte castellana, con sus colores negros y cuellos rígidos, que contrastaban con su tez pálida. El control sobre la gestualidad y las emociones se convirtieron en el *exemplum* de la exhibición de la *gravedad* y *majestad* de Felipe II en tiempos de la Contrarreforma.

1.2 El rey oculto

La ocultación y distancia de la majestad, subraya Elliott[310], fue una estrategia empleada y reforzada a lo largo de la Monarquía Hispánica, donde los buscaban alejarse de los rituales de coronación, no tenían poderes taumatúrgicos como sus correspondientes vecinos franceses e ingleses y tampoco ostentaban en sus representaciones corona y cetro. Esta distancia, considerada indispensable para mantener la dignidad y el respeto del soberano, se repitió incluso en las apariciones del rey ante sus cortesías. En cuanto a los madrileños, las escasas oportunidades de contemplar a la gente real se produjeron sobre todo durante las fiestas religiosas más importantes, como las de Semana Santa, o en actos como los actos de fe inquisitoriales y el impresionante escenario de la Plaza Mayor de Madrid. Esto contribuyó a reforzar el carácter sagrado del monarca y su imagen de piedad. Mientras tanto, el control sobre territorios tan diversos y distantes necesitaba ensalzar la majestad de la imagen del rey, difundida y compartida entre todos sus súbditos. Él éxito de la monarquía reposaba también en la idea y creación de una comunidad de intereses de las distintas partes con un centro, el rey, físicamente invisible, pero omnipresente a partir de sus representaciones.

Con la etiqueta borgoñona y la fijación de la corte en Madrid las apariciones del rey quedaron cada vez más reducidas, distantes y ritualizadas, como en actos en que se colocaba bajo un dosel de seda negra que lo ocultaba al paso que subrayaba su presencia[311]. El poder político del soberano al mismo tiempo que era subrayado como central se tornaba más inaccesible en su presencia física. En algunas celebraciones en la presencia del rey, este se colocaba bajo un largo dosel de seda negra, lo ocultaba pero que al mismo tiempo subrayaba su presencia[312]. Como afirma Bouza Álvarez[313], los propios teóricos del barroco aconsejaban a los gobernantes el secreto, la dificultad de la comprensión, la obscuridad en función de lo difícil, como método para cautivar e

[310] Véase: Elliott, J. H.: "*Poder y propaganda en la España de Felipe IV*", en Rodríguez Zúñiga, L., Iglesias Cano, M. del C. y MoyaValgañón, C. V. (coords.): *Homenaje a José Antonio Maravall*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1985.
[311] Véase: Noel, *op. cit.* 2004.
[312] Noel, *op. cit.* 2004, (nota 50).
[313] Bouza Álvarez, *op. cit.* 1999a.

imponer la fuerza de la majestad. Esa perspectiva, según Río Barredo[314], podría ser relacionada en la Monarquía Hispánica con la comprensión que el *Corpus Mysticum* del rey, o sea, su poder político y su inmortalidad, también estaban caracterizados por la invisibilidad y la inmutabilidad del soberano, elementos que ayudarían a convencer a sus súbditos a imaginar que la ausencia física del gobernante era una característica de su poder omnipresente, posibilitando también la sustitución del cuerpo físico por su *representación*. Como resultado de este proceso, el triunfo del cuerpo invisible del rey sobre el cuerpo exhibido trajo consigo una resignificación de todos los elementos de legitimidad de la autoridad. Se reforzó la ritualidad para hacerla *hiperreal*, como señala Osorio[315], de manera que su materialidad solo podía ser imaginada como se hacía la de Cristo.

La problemática sobre la ausencia del rey en sus dominios era ya conocida en la Monarquía, desde los tiempos de los Reyes Católicos, Carlos V tenían la costumbre de desplazarse constantemente acompañados de su corte itinerante, ni por eso el tema de la ausencia real en los territorios había sido menos compleja políticamente. Al establecer una corte fija, según Pagden[316] y González Enciso[317], Felipe II proponía un proyecto imperial, centralista y autoritario. La extensión y distancia entre los diversos dominios heredados por Felipe II, además de la corte fija en Madrid, contribuían a crear una percepción de ausencia. Un problema que ya había surgido en el contexto de la expansión imperial de la Monarquía Hispánica desde principios del siglo XVI.

Según Gil Pujol, la "presencia" del rey, aunque físicamente ausente, era absolutamente necesaria e insustituible como cabeza y miembro de la comunidad que gobernaba[318]. Una cuestión fundamental para la monarquía española desde Carlos V fue precisamente cómo hacer con que el rey estuviera presente en todos los reinos y provincias en los que gobernaba, especialmente en los más lejanos. En los reinos ibéricos, durante el reinado de Felipe II, el rey se había convertido en un monarca "ausente" o "distante", debido a la etiqueta y ceremonial adoptados que pretendía hacer al rey "invisible". A pesar de ello, los vasallos del rey en la Península Ibérica aún podrían esperar verlo en algún momento de su vida, sea en una de sus entradas triunfales en las ciudades o durante su

[314] Rio Barredo, *op. cit*. 2000. p. 47.
[315] Osorio, *op. cit.* 2004, p. 8.
[316] Véase: Pagden, A.: *Señores de todo el mundo. Ideologías del imperio en España, Inglaterra y Francia en los siglos XVI, XVII y XVIII*, Barcelona, Editorial Península, 1997.
[317] Véase: González Enciso, A.: "Del rey ausente al rey distante", en González Enciso, A.; Usunariz, J. M. (dirs.): *Imagen del rey, imagen de los reinos. Las ceremonias públicas en la España Moderna (1500-1814)*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 1999.
[318] Esto también está establecido en por el rey Alfonso el Sábio en sus *Siete Partidas*, partida II, titulo I, ley V. Gil Pujol, *op. cit.* 1997a, pp. 232-233.

participación en fiestas religiosas y Autos de Fé[319]. Ya para sus súbditos en Italia, norte de Europa o en América, el problema de hacer presente y real al rey era un asunto más complejo para los oficiales y las élites locales, debido a que Felipe II no volvió a visitar sus dominios más allá de los Pirineos y nunca visitó a las Indias.

El problema del rey ausente era común en esa época, pero queda más evidente en el contexto de fuerte expansión territorial que la Monarquía Hispánica pasa a partir de la constitución de su imperio. Durante el reinado de Felipe II fueron raras y muy breves las oportunidades que pocos territorios lograran recuperar la presencia real en ocasión de su deseada estancia, como en la Corona de Aragón en los años de 1563-1564 y 1585 en que fueron celebradas Cortes en Monzón y por motivo de la boda de la infanta Catalina Micaela con don Carlos Emanuel, duque de Saboya, en Zaragoza, o entre los años de 1581-1583 cuando Felipe II estuvo en Portugal para su coronación. La ausencia del rey dejaba de ser temporal para ser permanente, el monarca debería organizar su gobierno como si lo estuviera presente en cada territorio mientras que otras instancias deberían mantener la sensación de su presencia.

La complejidad de mantener una corte itinerante que permitiría al rey gobernar sus dominios quedaba cada vez más evidente para Felipe II, una dificultad impuesta por el coste económico y problemas que suponía los desplazamientos. El soberano cumplía una función esencial y única en la administración y mantenimiento de sus territorios, siendo imposible su sustitución gracias a que la cultura y las artes jugaron un papel fundamental a la hora de dar respuesta a este problema. Cada dominio buscaba reproducir a escala local el esplendor de la corte regia en por medio de la puesta en marcha de representaciones y manifestaciones plásticas como pinturas, medallas, grabados, así como por el arte efímero o en ceremonias como las conocidas entradas triunfales y otras ceremonias cortesanas, las cuales se convirtieron en medios de propaganda y persuasión instrumentalizados buscando reforzar la imagen y presencia regia del soberano. La magnificencia, por tanto, fue uno de los mecanismos indispensables a través de los cuales se constituyó y sostuvo la autoridad del virrey.

La distancia entre los dominios de la monarquía y los lentos sistemas de transporte y comunicación potencializaban el sentimiento de ausencia del soberano, los tratadistas políticos de la Época Moderna se ocuparon con frecuencia del tema del rey ausente. Maquiavelo[320], por ejemplo, recomendaba la presencia del rey en sus territorios recién conquistados, una idea que coincidentemente ha practicado Felipe II en su ascensión a la corona portuguesa, residiendo en el

[319] Pérez Samper, M. A.: "El Rey ausente", en Mestre, A., Fernández Albaladejo, P. y Giménez López, E. (coords.): *Disidencias y exilios en la España moderna*, vol.1, Alicante, Universitat d´Alacant, 1997, pp. 379-394.; Río Barredo, *op. cit.* 2000, pp. 23-32, 44-82 y 199-234.
[320] Maquiavelo. N.: "Capítulo III. De los principados mixtos" en *El príncipe*, Madrid, Akal, 2010.

reino por casi dos años sin regresar otra vez. En 1587 en el contexto de las revueltas de Aragón, el reino demandaba la atención del rey y los diputados aragoneses su presencia: "Pues Reino como éste, cabeza de otros muchos, y nación que há gozado de más de setecentos años a esta parte de la presencia, gobierno y regalo de sus propios Reyes y Príncipes, y los criaba entre ellos, y de los mejores cargos y ofícios de ellos y de su Casa Real ahora carece de todos estos bienes y favores"[321]. Pese a ser desaconsejado, Felipe II visitó el reino en busca de la pacificación en las Cortes de Tarazona en 1592.

Esa ausencia también posibilitó en varios reinos una mayor autonomía, pero que podría ser traducido también como un mayor distanciamiento del centro de poder de la corte real[322]. Sobre esa cuestión Gil Pujol[323] y Bridikhina[324] presentan el tópico, de posiblemente de origen copernicana, invocado por diversos autores en la época; el del rey como Sol y centro del universo, cuyos rayos llegaban debilitados a las provincias y cortes virreinales lejanas, análogas a los planetas, así como la triste condición de viudez a la que quedaba reducida una ciudad privada del amparo del rey.

Fue necesario pensar en una estrategia para combatir la ausencia al mismo tiempo que hacerlo presente en sus dominios en dos esferas íntimamente relacionadas, la política y la simbólica. El poder regio no estaba restricto apenas a la presencia del rey, pues su presencia también exigía la presentación de su poder con todo el aparato envuelto. Pero la ausencia del rey, además, conducía a otro problema político, la comunicación entre los territorios y su soberano. Las visitas reales eran una solución puntual ya que podrían ser empleadas en los diferentes dominios europeos, hecho que era impensable para las Indias. Según Elliott[325], la presencia física del rey en las Indias estaba descartada por completo, de manera que desde el principio fue evidente que, para consolidar allí el poder monárquico, no solo era necesaria la espada y la cruz, sino también crear un aparato institucional y ceremonial para representar el rey. Se buscó compensar el absentismo del monarca de diferentes formas: a través de instituciones representativas del rey, como los virreinatos, consejos y audiencias; y la presentación de los símbolos regios, como retratos, blasones, insignias; y los rituales

[321] Gurrea y Aragón, F. de: *Comentarios de los Sucesos de Aragón en los años 1591 y 1592*, Madrid, Imp. de A. Pérez Dubrull, 1888, BNE, sign. 1/2413, p. 22.
[322] Pérez Samper, M. A.: "La Presencia del rey ausente: las visitas reales a Cataluña en la época moderna", en. González Enciso, A. y Usunáriz J. M. (eds.): *Imagen del rey, imagen de los reinos. Las ceremonias públicas en la España Moderna (1500-1814)*, Pamplona, Eunsa, 1999b, pp. 63-116.
[323] Gil Pujol, *op. cit*. 1991, 1997a, 2004.
[324] Véase: Bridikhina, E.: *Teatrum Mundi. Entramados del poder en Charcas colonial*, Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos-IFEA, 2007.
[325] Elliott, *op. cit.* 2004, pp. 17-36.

celebrados por la monarquía, como las entradas, juras, y otras celebraciones. A partir de estos elementos el rey podría hacerse presente en todos sus dominios[326].

La ausencia del rey acabó por fortalecer la idea del *corpus mysticum*, el cuerpo invisible e intangible del soberano que despliega su dominio en los territorios permitiendo su sustitución física por una representación. La teoría organológica del poder político, según Albaladejo, la cabeza que simbolizaba el rey no estaba limitada como apenas un elemento, pues era formada por otros como los ojos - sus consejeros, los oídos - los servidores de la Cámara, la nariz - el Consejo, y la boca - los virreyes[327]. Así, la organización del sistema virreinal jugó un papel de primera magnitud en la integración de los territorios a la monarquía pues, mientras la figura del virrey adquirió un protagonismo como el máximo representante de la lealtad de los dominios a su soberano, también dependía de él para representar la dignidad y la autonomía preservada de cada reino - acontecimiento calificado por Lalinde Abadía como una verdadera *virreinalización* de la monarquía[328]. Si el rey no podría estar de cuerpo presente en todos sus reinos, podía contar con su representación.

La actuación política de los virreyes estaba directamente relacionada con su condición de *alter ego* del rey durante un período de actuación que podría variar entre tres o cuatro años. Los virreyes desarrollaban sus funciones a partir de instrucciones directas dadas por el rey, que controlaba sus acciones generales y específicas, con sus derechos y obligaciones poniéndose delante de la administración de la justicia y demás prerrogativas relacionadas con el oficio regio del gobierno en los virreinatos para donde eran enviados[329]. Más que simples herramientas de la representación administrativa del rey en los virreinatos, los virreyes representaban también la prueba del particularismo y autonomía de los dominios por la unión *aeque principaliter* de una monarquía compuesta.

Cabeza del cuerpo político que confería unidad y plenitud de la integración entre los miembros del reino, los virreyes buscaban personificar una centralización del poder regio, a la misma vez que lograban mantener la armonía entre las partes del reino, garantizando el orden social,

---

[326] Según Burke, esta imagen del poder ausente es fundamental para la construcción de los Estados Modernos, pues refleja un cambio en las formas de representación de la autoridad, al cambiar una analogía de equivalencia objetiva por una metáfora subjetiva. Muir en este sentido, señala el reemplazó de la presencia regia por una interpretación ritual. Burke, *op. cit.* 1995, p. 124.; Muir, *op. cit.* 2002, p.189.

[327] Fernández Albaladejo, *op. cit.* 1993, pp. 82-83.

[328] Lalinde Abadía, *op. cit.* 1964, pp. 47-49 y 66-71.

[329] Véase: Rivero Rodríguez, M.: "Doctrina y práctica política en la monarquía hispana: las instrucciones dadas a los virreyes y gobernadores de Italia en los siglos XVI y XVII", *Investigaciones Históricas*, 9 (1989), pp. 197-212.; Villari, R.: "España, Napoles y Sicilia. Instrucciones y advertencias a los virreyes", en Villari, R. y Parker, G.: *La política de Felipe II. Dos estudios*, Valladolid, 1996, pp. 31-52; Hernando Sánchez, C. J.: "Los virreyes de la Monarquía española en Italia. Evolución y práctica de un oficio de gobierno", *Studio Histórica, Historia Moderna*, 26 (2004), pp. 43-73.

el respecto a sus jurisdicciones y privilegios, así como buscar atraer la lealtad de sus súbditos y, sobre todo, de las élites locales. Tradicionalmente ostentaba la autoridad sobre la administración de la justicia y podían convocar las cortes. Además de proporcionaren la emulación de sus imágenes, como representaciones legitimas del rey, presentándose solemnemente en las ceremonias, ritos, ocupando lugares de destaque en los actos públicos al mismo tiempo que residía en un espacio reconocido como un palacio junto a su corte. Eran considerados poseedores de diversos atributos, pues la autoridad y el poder de los virreyes no eran ilimitados, ya que debían actuar conjuntamente con las audiencias, consejos y demás instituciones propias de cada territorio en los cuales debían de cumplir con su función de proteger sus leyes y privilegios.

La actuación de los virreyes estaba integrada dentro de una red jerarquizada y un sistema administrativo con otros poderes subordinados a las directrices de los órganos centrales de la monarquía que buscaban evitar los conflictos de competencias al paso que vigilaban la actuación tanto del uno como del otro. Además, el poder y autoridad virreinal estaban contrarrestadas por el clero, la Inquisición y los diversos fueros y privilegios de cada territorio. Ese juego político de poder ha sido utilizado de forma muy conveniente por el monarca, en la Corte Real, ya que era una forma de controlar y mantener un equilibrio entre las instituciones que representaban los intereses de cada reino y el poder que representaba el *arte ego* del rey.

Los virreyes americanos se diferenciaban en algunos aspectos de sus colegas europeos. A diferencia de otros virreinatos que tenían casas nobiliarias propias, en los territorios americanos se contaba solamente con la presencia del representante del monarca, la inexistencia de una nobleza y familias tradicionales era una realidad en las primeras décadas de gobierno virreinal en América. Además, una de las grandes ventajas que tenían los virreyes americanos era el alto grado de autonomía que disfrutaban debido a la distancia para transmitir decisiones a la Corte en Castilla. En cambio, les estaba prohibido la administración de justicia que siempre estuvo en poder de las Audiencias[330]. Según Merluzzi[331], la constante tensión entre los virreyes americanos y las Audiencias fue el punto de equilibrio que la corona utilizó para garantizar el control de los territorios. La obligación de colaborar con los magistrados de las Audiencias hizo que el cargo de virrey estuviese sometido a menudo a altos niveles de tensión, mientras que el nombramiento de virrey era temporal y se encontraba aislado en su destino. Por su parte, los cargos de magistrados de

[330] M. Rivero Rodriguez. *La edad de oro de los virreyes*. El virreinato en la monarquía hispánica durante los siglos XVI y XVII. Madrid. Akal, 2011.
[331] Manfredi Merluzzi. Los virreyes y el gobierno de Las Indias. In: P. Cardim; J.-L. Palos (Org.). *El mundo de los virreyes en las monarquías de España y Portugal*. [e-book]. Madrid. Iberoamericana. 2012.

las audiencias eran cargos vitalicios y sus posiciones muy corporativas pues solían ser naturales de los territorios.

Miembros de la alta nobleza y aristocracia de la Monarquía Católica, los virreyes fueron los depositarios de la confianza regia, poseedores de un destacado currículo en el ámbito militar o administrativo, aunque con menos frecuencia también podemos encontrar miembros del alto clero[332]. Como afirma el jurista español Cristóbal Suárez de Figueroa en el siglo XVII, era preciso dar importancia al nombramiento de los virreyes, sobre todo para los territorios distantes y de gran relieve para la monarquía: "A los Reynos que por lexanos carecen de la presencia Real, importaría muchísimo embiar lugartenientes de conocida virtud. Vendría a ser suma desdicha se apoderasen de tres grandes Reynos que posee la Monarquía Española: Nápoles, Pirú y México […] La opulencia de los tres es grande, la juridición estendida, la autoridad suprema …"[333].

Los *alter nos* del rey desarrollaban un papel fundamental como representantes del poder regio y ante la ausencia del rey, adquiriendo las más complejas funciones que exigían el gobierno de los virreinatos[334]. Llevaban consigo más que las instrucciones del rey, también todo un aparato para reforzar las cortes en aquellos reinos en que ya existían en sus capitales, como en Nápoles y Lisboa, o para constituirlas en las capitales de aquellos reinos recién creados, como en México y Lima, lo que atenuaba la ausencia del monarca[335]. Una vez que el periodo inicial de inestabilidad de la conquista española en los territorios americanos era superado, fue necesaria su consolidación mediante la implantación de un poder firme por parte de la monarquía. Esta consolidación se logró mediante la creación de una serie de instituciones políticas que gobernaron los territorios dominados. En las instrucciones que los primeros virreyes americanos recibían por parte del monarca se encontraba, por ejemplo, ejercer la responsabilidad de implementar la nueva institución virreinal. Entre otras responsabilidades de los *alter nos* del monarca estaban las de atender las peticiones indígenas continuamente, velar por el cumplimiento de la justicia en los tribunales, llevar la evangelización y defensa de la religión e incluso castigar los excesos en el seno de la sociedad.

Todo ello consistía en una pluralidad de deberes y responsabilidades, en la mayoría de los casos muy difícil de defenderlos e implementarlos de modo efectivo. Ejemplo de esta dificultad las encontramos en los casos de los virreyes de Nueva España y Perú a lo largo del siglo XVI, quienes

[332] Bermúdez, A.: "La implantación del régimen virreinal en Indias", en Barrios, F.: *El gobierno del mundo*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2004, p. 275.
[333] Suárez de Figueroa, C.: *Varias noticias importantes a la humana comunicación*…, 1621, BNE, R.MICRO/587, fol. 110.
[334] Martínez Millán, J.: "A articulação da Monarquia Espanhola através do sistema de cortes: conselhos territoriais e cortes vice-reinais", en Mezan Algranti, L. y Torres Megiani, A. P. (orgs.): *O Império por escrito: formas de transmissão da cultura letrada no Mundo Ibérico*, São Paulo, Editora Alameda, 2009, pp. 42-43.
[335] Martínez Millán, *op. cit.* 2006.

tenían que lidiar con la tensión y los continuos enfrentamientos entre los capitanes de la conquista, con sus hijos y partidarios, o incluso con ciertos conflictos jurisdiccionales entre cabildos y otras instituciones y distintos grupos sociales. Para poder ejercer su autoridad y conseguir el respeto y la legitimidad del gobierno, los virreyes recurrieron de forma eficaz a las prácticas del poder simbólico que encarnaban como imagen viva del rey para superar el diferencial entre las acciones que deberían realizar y los medios sociales y políticos que disponían.

La corte virreinal fue naturalmente constituida como un espejo de la corte regia, teniendo en sus orígenes en la del reino de Aragón en el siglo XIV. Con la integración del gobierno de Castilla y Aragón durante el reinado de los Reyes Católicos en el siglo XV, se difundió la institución de las cortes virreinales con la llegada de los virreyes en los demás reinos de la Península Ibérica, como en Cataluña, Aragón y Valencia, hasta llegar en Navarra, Cerdeña, Sicilia y Nápoles.

Covarrubias en su obra *Tesoro de la Lengua castellana* [1611] recurrió a la comparación de los "Visorrey" al precedente de la Antigüedad para intentar dar sentido a la compleja dimensión legal e institucional del privilegio como:

> (…) el que está en algúna prouncia, representando como ministro supremo la persona del Rey. Dixose assi, quasi gerens vicem Regis. Pero propiamente se llama Vicario, por tener las veces del Rey. Y assi los Romanos embiuana a España, como consta por las historias, vn Vicario, que renia debaxo de su mando muchas y muy grandes prouincias, a las quales el embiaua Cosules, y Presidentes, y otros ministros[336].

Esa explicación aclara la lógica de una expresión presentada por David Brading[337] de relatos difundidos por autores como el fray franciscano Juan de Torquemada, em 1623, y el poeta Arias de Villalobos que celebraban la llegada de un nuevo virrey a la capital del virreinato novohispano comparándola como la "Roma del Nuevo Mundo". Una tradición del Renacimiento de *laus urbis* ("elogios a la ciudad") inaugurada en México en mediados del siglo XVI por el humanista Francisco Cervantes de Salazar y seguida en 1604 por la *Grandeza Mejicana* [1604] de Bernardo de Balbuena.

El jurista español Juan de Solórzano Pereira retomaría la idea de Covarrubias en su obra *De Indiarum iure et gubernatore* [1629-39] para comparar a los virreyes con el procónsul de la Antigüedad, ya que apelaba al precedente romano para justificar la autoridad de los virreyes, otro motivo presentado por el jurista para que se nombrasen *alter nos* del rey, "estas imágenes suyas, que

[336] BNE, R/6388, fol. 76r.
[337] Brading, *op. cit. 1998*, pp. 246 y 330-331.

viva y eficazmente los representasen, y mantuviesen en paz y quietud"[338], era la lejanía de los dominios. Para Solórzano Pereira, el éxito del gobierno en las Indias demandaba que se hiciera cargo de uno solo, los virreyes:

> (...) deben siempre reconocer que es sobre la suya la del Rey que los envió a quien representan, y que entonces la harán mayor cuanto más sujetos se mostraren a sus órdenes y mandatos y más se ajustaren al cumplimiento de sus leyes, sabiendo y reconociendo que por ningún modo están libres y sueltos de ellas y que en nada puedan ni deben proceder de potestad absoluta, como algunos con imprudencia se lo persuaden, sino con la regulada al derecho y a los poderes generales y órdenes y instrucciones particulares o secretas que se les hubiere dado (…)[339]

Esa idea del virrey como "imagen viva del rey", desarrollada por Cañeque[340], subraya como su figura logra una importancia esencial en el conjunto de la Monarquía Hispánica, "Como imagen y *alter ego* del monarca, al virrey se le consideraba en posesión de toda la majestad y de todo el poder y autoridad del monarca"[341] y era esperado del virrey que ejerciera su gobierno como si fuera el propio rey. También en la primera mitad del siglo XVII, el canógino de la catedral de Trujillo, en el virreinato peruano, Matías de Caravantes describía y reafirmaba en la figura del virrey su naturaleza de *alter ego* del rey, y este como un virrey de Dios:

> La dignidad del cargo de Virrey con ninguna se ladea y solo conoce superior en la del Rey aunque, si la representación y fingimiento suele hacer de dos personas una ocultando misteriosamente la una de ellas, bien podremos decir que el Virrey no es distinto de la persona real, pues en él vive por translación y copia con tal unión e igualdad que la mesma honra y reverencia que se debe a Su Majestad se debe a Su Excelencia, y la injuria que se les hace es común a entrambos, como la fidelidad y vasallaje (…) todas estas excelencias se ajustan [al] virrey como a persona que desnudándose de la suya viste la del rey con la mesma potestad aunque limitada en parte por tener Su Majestad en señal de supremo señorío reservadas a su Corona algunas baptizadas con nombre de regalías[342].

[338] Solórzano Pereira, J. de.: *Política indiana*, lib. V, Talleres Voluntad, s. d., BNE, sign. 2/79918 V.5, cap. XII, n. 1-9. Sobre Solórzano Pereira véase: García Herná, E.: *Consejero de ambos mundos. Vida y obra de Juan de Solórzano Pereira (1575-1655)*, Madrid, Fundación Mapfre, Instituto de Cultura, 2007.

[339] Solórzano Pereira, J. de.: *Dispvtationes de Indiarvm iure, sive de iusta indiarum Occidentalium inquisitione, acquisitione, et retentione*, tomo III., lib. V., Madrid, s. d., 1629-1639, BNE, sign. 1/43798 V.2 2, cap. XIII, p. 2152.

[340] Cañeque, *op. cit.* 2014.

[341] Cañeque, *op. cit.* 2001, p. 17.

[342] Caravantes, M. de.: "Poder ordinario del Virei del Piru sacadas de las cedulas que se an despachado en el Real Consejo de las India", *apud* Arregui Zamorano P.: "Poder de los virreyes del Perú: un manuscrito inédito del siglo XVII", *Historiografía y bibliografía americanistas*, vol. XXIX, n. 2 (1985), p. 14. (fol. 3r).

El nombramiento de los virreyes en tiempos de Felipe II se daba en Castilla[343], independiente del virreinato en el que sería desarrollado sus funciones, fijando las fechas de finalización de los mandatos y pudiendo conseguir la renovación o no, aunque en algunos casos los virreyes podían ser nombrados de forma ordinaria, hecho que solía ocurrir cuando el virrey fallecía durante su mandato, lo que no afectaba su autoridad en desempeñar las funciones del gobierno[344]. Entre otras prerrogativas de los virreyes, además de encarnación viva del monarca, era ser un ejemplo moral para sus súbditos, velando por la cohesión de los reinos a la monarquía[345].

El oficio de los virreyes seguía cobrando una especial relevancia en el reinado de Felipe II, mantenía borrosos los límites de su autoridad y la naturaleza de su poder como *alter ego* del rey. No estaba fijado por normas prácticas u ordenanzas, además de que las instrucciones que recibían tenían un carácter más orientativo para que velasen por la justicia, cumpliendo por ende con funciones de subordinación sin que interviniera en funciones judiciales. Las instrucciones y títulos conferidos a los virreyes seguían un modelo de presentación y contenido, otorgando a ellos sus atribuciones[346]. Los documentos de nombramiento de los virreyes eran leídos de forma solemne delante de las autoridades de los virreinatos, informando de las atribuciones inherentes y a la autoridad superior que el *alter ego* del rey representaba. Eso llevaba a la Corona a una situación contradictoria, ya que públicamente se manifestaba un elevado grado de autonomía de los virreyes al mismo tiempo que se buscaba delimitar su autoridad, con el propósito de que dependiese directamente de la Corona. No obstante, y a pesar de esta contradicción de funciones, el objetivo de la Corona era exaltar la imagen pública de los virreyes, dando celeridad a todos aquellos que pertenecían al círculo de la familia real o bien a quienes estaban al servicio de la Corona al mismo tiempo que era preciso exaltar la imagen pública de los virreyes, y ellos comprendían su elevado rango de pertenecer a la familia del rey y de estar al servicio de la Corona, se creaban obstáculos en limitar y establecer normas para su autoridad y autonomía.

Aunque reconocidos como *alter nos* del monarca, cuyo poder del rey quedaba desdoblado en la figura de sus virreyes, eso estaba imbuido en un sentido simbólico y formal, pues el poder de los representantes del monarca quedaba siempre en sus manos, quien establecía el nombramiento o

[343] Tomás y Valiente, F.: "El gobierno de la Monarquía y la administración de los reinos en la España del siglo XVII", en Menéndez Pidal, R.: *Historia de España. La España de Felipe IV,* t. XXV, Madrid, Espasa Calpe, 1990, pp. 43-66 y 175-180.

[344] Algunos virreyes fallecieron en sus funciones, obligando al monarca nombrar otro en su emplazamiento. La muerte del virrey de Nueva España Lorenzo Suárez de Mendoza (1580-1583), Conde de La Coruña, ejemplifica esa situación, una vez que se pasó de forma inesperada y llevó al nombramiento provisional del arzobispo del México, Pedro Moya Contreras (1583-1585).

[345] Torre Villar, E. de la (coord.): *Instrucciones y memorias de los virreyes novohispanos*, vol. I. México, Porrúa, 1991, LXV-LXXI.

[346] Rivero Rodríguez, *op. cit.* 2011.

cierre de sus actividades. Rivero Rodríguez[347] afirma que podrían ser considerados como gobernadores de "mayor porte" y como subrayó un memorialista del siglo XVII, el poder de los virreyes no estaba limitado por leyes ni normas, excepto, a la jurisdicción y privilegios de cada territorio que deberían respetar como representantes del juramento hecho por el soberano. Sin embargo, la fórmula de "se obedece, pero no se cumple" fue una excusa recurrente en sus prácticas.

Distintos autores de la historiografía especializados en el tema atribuyen a la Corona de Aragón los orígenes del sistema de virreinato, donde encuentran en el siglo XIII su definición como la cohesión de un conjunto patrimonial de distintos dominios bajo un soberano en común, pero reconocido y titulado de formas diferentes en cada territorio[348]. La unidad de los dominios se presentaba solamente en el plano ritual y en la autorrepresentación de la Corona, ya que no existían ni órganos ni jurisdicciones comunes entre ellos.

A lo largo del siglo XIII la Corona de Aragón se constituyó como una potencia en el Mediterráneo no circunscrita a la Península Ibérica, cuya expansión fue inaugurada por el rey Jaime el Conquistador desde las Baleares hacía Italia, controlando las principales rutas occidentales[349]. Durante el reinado de su sucesor, Pedro II el Grande, esa expansión de dominios acabó por provocar la ausencia más prolongada de los gobernantes entre sus súbditos y dominios, lo que antes era amenizado con los constantes viajes y visitas del soberano a sus territorios que mantenía una relación más directa y efectiva entre los lazos de lealtad recíprocos. Pedro II definió la Corona de Aragón como un conjunto patrimonial agregado por la casa real del mismo nombre, la cohesión del conjunto de territorios estaba en el hecho de que todos tenían en común el mismo soberano que era reconocido y titulado de forma diferente en cada uno[350]. Solamente en el plano ritual y en el de la autorrepresentación de la Corona se expresaba la unidad del conjunto, pues no existían ni órganos ni jurisdicciones comunes[351].

Los largos períodos de ausencia del gobernante afectaban a la dinámica de comunicación y a las dependencias entre el rey y los reinos, lo que podría ocasionar, como de hecho ocurrió en

---

[347] *Idem*.

[348] Véase: Ladero Quesada, M. Á.: "El ejercicio del poder real en la Corona de Aragón", *En la España Medieval*, n. 17 (1994), pp. 31-94; Palacios Martín, B.: *Coronación de los reyes de Aragón (1204-1410)*, Valencia, Anubar, 1975, pp. 259-269.; Palacios Martín, B.: "Los actos de coronación y el proceso de "secularización" de la monarquía catalanoaragonesa (siglos XIII-XIV)", en Genet, J. P. y Vicent, B. (eds.): *Etat et Eglise dans la genese de l'Etat Moderne*, Madrid, BCV, 1986, pp. 113-127.

[349] Merriman, R. B.: *La formación del Imperilo Espoanhol en el viejo mundo y en el nueno*, Tomo I, Barcelona, 1959, pp. 326 y ss; Giunta, F.: *Aragoneses y catanales en el Mediterraneo*, Barcelona, Ariel, 1989, pp. 13-37.

[350] Lalinde Abadía, *op. cit.* 1979, pp. 103-134; Suárez Fernánez, *op. cit.* 1994, pp. 124-126.

[351] Palacios Martín, *op. cit.* 1975, pp. 259-269.; Palacios Martín, *op. cit.* 1986, pp. 113-127; Ladero Quesada, *op. cit.* 1994, pp. 31-93; Lalinde Abadia, *op. cit.* 1979, p. 130.

algunos casos, en conflictos[352]. Una solución para eso fue la salida del desdoblamiento de la persona del rey con sus lugartenientes. Para responder las reclamaciones constantes por motivo de la ausencia física de su gobernante hechas por el Parlamento de Sicilia, en 1415 fue enviado para el reino el infante don Juan, duque de Peñafiel, como virrey en sustitución del monarca, portando las mismas prerrogativas del soberano[353]. La elección de una persona de sangre real tenía la intención de mantener el respeto por la dignidad del territorio que recibía un *alter ego* del rey, que asumía sus poderes de forma plena y sin restricciones como un "otro yo" del monarca[354]. Lalinde y Hespanha[355] definieron como un "modelo virreinal puro" el que había sido empleado en el gobierno del reino de Sicilia, donde el virrey desarrollaba su papel como el propio rey de forma independiente, limitado solamente por el plazo de su nombramiento, que afectaba el vínculo y la comunicación entre el rey u sus súbditos.

El *alter ego* del rey era una respuesta temporaria para su ausencia, la duplicación de la persona de los reyes de la Corona de Aragón en miembros de su familia como virreyes o lugartenientes no tenían la intención de crear figuras para gobernar a distancia, sino para cubrir el hueco de su presencia. El pertenecer familiar en catalán tenía un sentido más amplio que sólo los lazos de sangre familiar en el siglo XV, era comprendido también como simbólicamente un miembro familiar aquellos individuos que gozaban del honor de compartir la confianza e intimidad con el soberano en su corte[356]. Los palacios y casa reales eran mantenidos en cada territorio de la Corona como si estuviesen gobernados por el soberano y como este siempre estuviera allí presente[357].

Los dominios de la Corona de Aragón fueron declarados una unión indisoluble por las Cortes Generales en 1460, sin embargo, eso no significó que las jurisdicciones y los privilegios fuesen unidos, manteniendo el sentido de una unión política *aeque principaliter*. Tras la conquista del reino de Nápoles en 1503 por Gonzalo Fernández de Córdoba, el Gran Capitán, y consolidado su dominio como patrimonio personal por Fernando el Católico, que creía por derechos dinásticos su legitimidad, fue necesario pensar y establecer una nueva estructura de gobierno que tuviera una

[352] Rivero Rodríguez, *op. cit.* 2011.
[353] Lalinde Abadia, *op. cit.* 1979, p. 132.
[354] Lalinde Abadía, J.: "Virreyes y lugartenientes medievales en la Corona de Aragón", *Cuadernos de Historia de España*, XXXI-XXXII (1960), pp. 98-172.
[355] En los reinos de la Corona de Aragón y Nápoles, el soberano quedaba accesible a sus súbditos por diferentes vías. Hespanha, *op. cit.* 1982, p. 300.; Lalinde Abadía, *op. cit.* (1967), pp. 5-244.
[356] Moll, F. de B.: *Diccionari Català-Valencià-Balear*, vol. V, Palma de Mallorca, Moll, 1968, p. 728.
[357] Martorell, U.: "La organización político-administrativa de la Corona de Aragón (de 1416 a 1516)", *IX Congreso de Historia de la Corona de Aragón*, vol. II, Nápoles, 1978, pp. 49-83.

cierta influencia del modelo del sistema de virreinatos a lo largo de los siglos XVI y XVII[358]. La conquista y expansión de los nuevos territorios pertenecientes a la Corona de Aragón fueron consolidados como respuestas articuladas para cada caso en momentos distintos en lugar de conjugarse como un mismo sistema de gobierno cohesionado. Es más, Rivero Rodríguez[359] afirma que no sería correcto decir que se consolidó, en aquella época, un conjunto de sistema de virreinatos, sino un conjunto de soluciones virreinales distintas. Tras la muerte de Fernando el Católico, y con la sucesión de su nieto Carlos, que además de la herencia de sus abuelos los Reyes Católicos llevaba consigo los territorios de los Austria y Borgoña, no fue solamente los dominios que el soberano de la Corona de Aragón gobernaba que se ampliaron sino también los problemas que su ausencia provocaría en los territorios y del sistema de gobierno para ellos, la crisis en el reino de Sicilia en 1517 ha sido uno de esos síntomas. El nuevo soberano debería tomar una solución para buscar corregir ese y otro tipos de situaciones dónde alguien sin ser de sangre real estaba al frente del gobierno de un reino como si fuera el soberano.

Hasta la elección de Carlos como emperador del Sacro Imperio existían los virreinatos de Cerdeña, Sicilia, Nápoles y Navarra. En Valencia surgió una polémica frecuente con relación a la denominación de virreyes o lugartenientes para los representantes del soberano, y en los demás territorios actuaban agentes reales como gobernadores o lugartenientes en nombre del rey. En esa época los virreyes además de tener los lazos familiares con el soberano eran los jefes de las casas reales y las cortes de los respectivos territorios, disponiendo también de otras prerrogativas políticas del rey, como presidir las Cortes y los Parlamentos[360]. La excepción se hacía en los territorios de América, donde el virreinato había sido concedido en la época de los Reyes Católicos a Cristóbal Colón según lo dispuesto en las Capitulaciones de Santa Fe, que podría ser considerado como otro ejemplo del "modelo de virreinato puro"[361]. Colón ostentó los títulos de virrey y gobernador general de los territorios que descubriese y conquistase. A su regreso a la península tuvo sus privilegios reafirmados el 28 de mayo de 1493 en Barcelona, pero debido a los fracasos y a los diversos conflictos en su gestión de los territorios los Reyes Católicos rebajaron la autoridad de sus

[358] Su primera experiencia fue aplicada en la incorporación del reino de Navarra a la Corona de Castilla en 1512 y sobre los territorios siguientes. Hernando Sánchez, C. J.: "El Gran Capitán y los inicios del virreinato de Nápoles. Nobleza y Estado en la expansión europea de la Monarquía bajo los Reyes Católicos", en Ribot García, L. A., Carrasco Martínez, A. y Fonseca, L. A. (coords.): *El tratado de Tordesillas y su época*, vol. 3, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1995, pp. 1828-1839.
[359] Rivero Rodríguez, *op. cit.* 2011.
[360] Excepto Valencia y Cataluña, donde fui instituido el virreinato en 1520.
[361] García-Gallo, *op. cit.* (1952), pp. 189-209.

atribuciones de gobierno en 1499, pese a que mantenía la hereditariedad de sus títulos[362]. En mayo de 1520, Carlos V reconocía y restablecía el virreinato colombino a Diego Colón, hijo del navegador, con los títulos de gobernador y virrey de La Española y las otras islas descubiertas por su padre para la Corona. Sin embargo, la tiranía con la que Diego Colón ejerció su función y las constantes reclamaciones de las comunidades, incluso del gobernador de Cuba, Diego de Velázquez sobre la forma en la que conducía su gobierno hicieron que el emperador revocase el modelo del virreinato en 1522[363].

Los conflictos políticos generados dentro de la Monarquía desde los primeros años del reinado de Carlos V - la crisis en Sicilia, los comuneros en Castilla y las Germanías en la Corona de Aragón, además de las críticas en el virreinato de don Diego Colón - marcaron la fragilidad con que quedaban los reinos en la ausencia de su soberano y la necesidad de reformular el sistema de gobierno. Tras garantizarse en el trono era preciso afianzar la gobernabilidad del inmenso patrimonio que constituyó Carlos V. En la década de 1520, el emperador buscó lograr el buen gobierno reformulando la toma de decisiones en sus dominios de una forma que fuera más práctica pero siguiendo las distintas tradiciones, además, recurrió delegar a miembros muy próximos de su familia en la regencia del gobierno de sus más importantes territorios, como fue el caso de su tía María de Austria como gobernadora en la herencia borgoñesa y su esposa, la emperatriz Isabel, como regente en Castilla durante los períodos de su ausencia.

A comienzos de la década de 1530 el emperador habría de ser coronado por el papa en Italia, reto que estaba cargado de significados no sólo políticos, sino religiosos y simbólicos. Su coronación por el papa debería estancar los conflictos en los reinos cristianos, restableciendo la fe católica y la paz para a cristiandad. Por todo eso, era necesario establecer un sistema que optimizase y legitimase un buen gobierno en aquellos territorios que quedarían sin la presencia física de su gobernante sin volver a los problemas pasados. Rivero Rodríguez[364] subraya la importancia del gran chanciller Mercurino Gattinara que desempeñó el rol de concebir un modelo de buen gobierno de inspiración en el pensamiento de Erasmo, manteniendo las obligaciones del gobernante en vastos dominios y siendo viable mismo en su ausencia, pero con una presencia sustitutiva en la cual la tutela del soberano no desaparecía para sus súbditos.

[362] Véase: García-Gallo, A.: "Los orígenes de la administración territorial de las Indias. El gobierno de Colón", *Anuario de Historia del Derecho Español*, n. 15 (1944), pp. 16-106; Lalinde Abadía, *op. cit.* (1967).
[363] Rivero Rodríguez, *op. cit.* 2011.
[364] Rivero Rodríguez, M.: "La Corona de Aragón metáfora de la Monarquía de Carlos V. Gattinara y sus ideas de gobierno (1519-1520)", en García, B. J. (coord.): *El Imperio de Carlos V: Procesos de agregación y conflictos*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2000, pp. 97-110.

En la Corona de Aragón se presentaba muy nítida la dificultad provocada por la ausencia del soberano. El ordenamiento jurídico constitucional de la Corona no contemplaba la posibilidad de delegar poderes a la emperatriz Isabel y cuál sería la posición de que su corte tomaría, ya que en "cada Reyno se governa por sus leyes particulares que no se pueden alterar ni remover sin solemnidad de Cortes o parlamentos segund la tierra"[365]. Fue necesario crear el cargo de "lugarteniente general de los três reinos"[366]. Sin embargo, este título carecía de contenido jurídico para tener autoridad efectiva, ya que los virreyes no podrían comunicarse directamente con la corte imperial, sino solo con la regencia. Eso crearía en la Corona de Aragón tres niveles de decisión, la de corte del virreinato, de la regencia y la imperial, que podrían causar el "peligro de mal despacho"[367]. Todo resultó tan complejo que, al final, el Consejo de Regencia sólo operó en la Corona de Castilla, mientras que en Aragón los virreyes eran los encargados de cubrir la ausencia del soberano.

A mediados de 1529 se firmaba las "ordenanças por el Consejo de Aragón" que constituyó la estructuración de los intentos de Gattinara y sus colaboradores en presentar un nuevo modelo de gobierno. Rivero Rodríguez[368] afirma que las *ordenanças* establecían la configuración de virreinato en un sentido más amplio, fijando la naturaleza subordinada del "oficio real" del virrey, o sea, no era más restricto a una persona real, pudiendo ser puesto bajo vigilancia o tutela, lo que en la práctica reducía la autoridad y la autonomía de los gobernadores, quienes estaban sujetos a las disposiciones tomadas por el rey y sus. Sin embargo, provocó conflictos con las disposiciones, principalmente con los fueros y las constituciones, las cuales prohibían que los del rey fuesen extranjeros, como en la norma aragonesa "quod officiales aragonum sint de Aragonia". Eso implicó en nombramientos de representantes del rey como sus familiares o personas con lazos domésticos, sin ser considerados "oficiales del rey". La ambigüedad del título de virrey en el reino de Aragón deflagró constantes polémicas entre juristas y especialistas del derecho foral. La concepción del virrey como un gobernador de alto rango no tenía parámetros en la tradición aragonesa, Juan II y Fernando el Católico recurrieron a miembros de familias de aristócratas de sangre real, descendientes por distintas vías de los Trastámara aragoneses, para el rol de sus *alter nos*[369], aunque el virreinato de

[365] AGS.E., leg. 301, n. 79.
[366] Arrieta Alberdi, J.: "Un concepto de Estado y de división de funciones en la Corona de Aragón en el siglo XVI", en Ayerbe Iríbar, M. R. (coord.): *Estudios dedicados a la memoria del profesor L. M. Díez de Salazar Fernández*, vol. I., Bilbao, Universidad del País Vasco, 1993, pp. 385-418.
[367] AGS.E., leg. 301, n. 80.
[368] Rivero Rodríguez, *op. cit.* 2011.
[369] El conde de Ampurias, hijo del infante don Enrique, y el conde de Ribagorza, hijo ilegítimo de Juan II, ejercieron funciones de lugartenientes en distintos reinos de la Corona. Los arzobispos de Zaragoza, descendientes de Fernando el Católico, jugaron un papel semejante en el reino de Aragón durante el siglo XVI. En el reino de Valencia, la viuda del

Nápoles mantuviese las prerrogativas y privilegios como una relativa independencia establecidos en tiempos de Fernando el Católico, lo cual destaca su singularidad con respecto a las Coronas Ibéricas y el mantenimiento de su relativa independencia[370].

En el testamento del emperador Carlos V de 18 de enero de 1548 podemos conocer una definición suya sobre la figura del virrey, como una persona en la que se podría confiar, siendo una herramienta prudente entre lo esperado y lo ocurrido. Felipe II tuvo que enfrentarse al desafío de gobernar y administrar el legado político de su padre y las complejas estructuras distintas y sobrepuestas que se desarrollaría en sus territorios, por lo que el virrey fue el elemento de intermediación que Carlos V había idealizado para ello:

> (…) la seguridad, quietud y buen gobierno de los dichos Reynos, estados y señoríos que os dejare, los cuales será imposible visitar todos por Vra. persona muchas veces ni aun las que se requiere por la distancia que contienen unos de los otros y ser tantos y tan grandes, que los Viso Reyes y Gobernadores que a ellos enviaredes sean tales y de tales partes como veis que conviene eligiendo para ello hombres de ciencia, experiencia y conciencia, suficiencia, sagacidad, prudencia y cordura que sepan de materia de estado y gobierno y bien intencionados que es la principal piedra de este edificio, buscando hombres para oficios y no oficios para hombre. Finalmente, de quien tengáis satisfacción de que con su prudencia y presencia no hará falta la vuestra que esto es, ser propiamente Viso Reyes[371].

A finales del siglo XVI una relación manuscrita anónima intentaba explicar lo que era la dignidad de los virreyes de Nápoles remontando a los vicarios de la Antigüedad para exaltar la superioridad de los modernos *alter nos* del monarca español:

> Es tan grande la dignidade y autoridade del Virrey del Reyno de Nápoles (...) le governa um virrey em nombre de Su Magestad com domínio sobre la milícia terrestre y marítima y com superioridade a tantos tribunales mayores y menores como ay em la ciudad de Nápoles y todo el Reyno com amplíssima potestade, de poder hazer, y disponer todo lo que puede la misma persona Real hasta poder dar y enagenar, todo aquello que Su Magestad suele dispensar, por honor de la Corona, y puede com causa imponer tributos y aumentarlos teniendo los mismos privilégios y prerogatibas, que a Su Magestad pertenencen[372].

Rey Católico, Germana de Foix, protagonizó un largo virreinato, junto con su tercer marido, Fernando de Aragón, duque de Calabria, último descendiente de los reyes de Nápoles. Y muerta doña Germana, su esposo prolongó su lugartenencia hasta que le llegó la muerte en 1550. Además de la familia de sangre, la familia doméstica también adquirió funciones integradoras, "familiar" en catalán del siglo XV designaba a los individuos que disfrutaban del honor de intimar con el soberano en su corte, integrando simbólicamente a su familia. Véase: Regla Campistol, J.: *Els segles XVI i XVII. Els virreis de Catalunya*, Barcelona, Teide, 1956.; Mateu Ibars, J.: "Notas sobre historiografía de los Virreinatos de Cataluña y otros de la Corona de Aragón (1954-1984)", en *Actas del I Congrès d'Historia moderna de Catalunya,* vol. II, Barcelona, 1984, pp. 65-77.

[370] Hernando Sánchez, *op. cit.* 1999, pp. 215-338.

[371] "Advertencias que el Emperador Carlos V dejó escritas para su hijo Felipe II, en materia y razón de Estado", BNE, ms., sign. Mss/6665, fols. 70r-71v.

[372] Relación manuscrita anónima inserida en un volumen de "papeles varios" del siglo XVII conservada en la BNE, "De lo que es la dignidad de Virrey de Napoles", ms. 11004, fols. 188r-199v.

A finales del siglo XVII el cronista napolitano Domenico Antonio Parrino[373] presenta en el prefacio de su obra *Teatro eroico, e politico de governi di Vicere del Regno di Napoli Dal tempo del Re Ferdinando il Cattolico Fino al presente* [1694] - publicada entre 1692 y 1694 y dedicada a los gobiernos de los virreyes españoles -, que la función de *alter ego* del rey estaba consolidada en distintos niveles de poder, el legislativo, el ejecutivo y de la gracia, además del administrativo, siendo conocida desde la Antigüedad, haciendo también referencias el propio Covarrubias su autoridad y dignidad:

> La dignità, ed Officio di Vicerè non è moderno del Mondo, avvegnache silegge in varj Scrittori esservi stato anche appresso gli Antichi. Così leggiamo nella Sacra Scrittura, (…) In questa maniera le Monarchie non sentono alcun danno dell'assenzia del Principe, che per mezzo del suo primo Ministro tramanda, come per vena maestra, il sangue, e l'alimento alle membra lontane; e le maneggia, e governa, come un baccio de sua potenza, diviso fisicamente dal busto, ma moralmente a quello congiunto.[374]

Según Rivero Rodríguez[375], en los otros territorios de la Corona de Aragón, Valencia, Cataluña, Cerdeña, Mallorca y Sicilia, la anulación de la cláusula del arte nos o del "otro yo" del soberano se justificaba porque los virreyes y lugartenientes se habían portado como si fuesen ellos mismo el rey, afectando la relación y comunicación entre los súbditos y su soberano natural. El nuevo rango del virrey también fue establecido por la limitación temporal de su mandato en tres años, pues "conviene a buen rey y señor y ser ynformado verdaderamente en cada tryennio del govierno y tractamiento dellos (los súbditos)", además, algunas de sus decisiones deberían aguardar la respuesta del rey para ser efectivas, sin poder proveer oficios en los últimos seis meses de su mandato. Por fin quedaba establecido una evaluación del gobierno del virrey durante el último año de su mandato.

Las *ordenanças* de 1529 sirvieron como un ejercicio de estructurar un modelo para un "sistema virreinal", constituyendo una forma que debería reordenar el gobierno y la administración de otros territorios, en especial los de América. La posibilidad de una reforma en el gobierno del Nuevo Mundo y sus virreinatos ocurrió con el adviento del nombramiento de Gatinara, en abril de

[373] Sobre Domenico Antonio Parrino y su obra, véase: Musi, A.: "I viceré nella cultura politica napoletana del Seicento", *Nuova Rivista Storica*, n. 94 (2010), p. 53-88.
[374] Parrino, D. A.: "Della Dignità, ed Autoritè de' Vicerè, Luogotenenti, e Capitani Generali del Regno di Napoli", en *Teatro eroico, e politico de governi di Vicere del Regno di Napoli Dal tempo del Re Ferdinando il Cattolico Fino al presente*, Napoli, Stam. Del Parrino e del Mutii, 1694-1694, BNE, ER/621, p. 34.
[375] Rivero Rodríguez, *op. cit.* 2011.

1528, para chanciller de las audiencias de Nova España y La Española, además del Sello de las Indias y todos los honores y derechos del oficio[376].

Además de mostrar fascinación por las cosas del Nuevo Mundo, según Rivero Rodríguez, Gattinara pensaba en la posibilidad de hacer de hecho la *Monarchia Universalis* constituyendo un sistema de gobierno eficaz en la administración de territorios distintos y muy distantes donde fuese posible el equilibrio entre autoridades que cumpliesen y hiciesen frente a las fuerzas de gobierno, garantizando al mismo tiempo el dominio sobre los territorios y el buen gobierno[377]. Esto garantizaba distintas formas de comunicación abiertas entre el rey, los virreyes y consejos, dificultando la posibilidad de tiranía sobre los súbditos.

La reforma en el gobierno del Nuevo Mundo fue establecida con la *Reformatio de La Nueva España*, muy semejante con las *ordenaças*, en agosto de 1529, en Génova, por los letrados del Consejo de Indias, Consejo de Castilla y Consejo de Hacienda. El gobierno de las Indias quedaba organizado con la subordinación del "oficio" de virrey y su tiempo de gobierno limitado; su actuación también podría ser sometida a visitas, instrumento regio de control de tiempos en tiempos para que el visitador informara sobre la administración del gobierno del virrey en el territorio; la comunicación entre los súbditos se mantuvo abierta a través de un consejo y su relación con los tribunales y las instituciones indianas[378].

Como subrayó Rivero Rodríguez[379], en la Corona de Aragón y en las Indias, la ausencia del soberano sería suministrada por mecanismos que garantizasen que los virreyes "no fuesen reyes", haciendo que los Consejos de Aragón y de las Indias constituyesen órganos de apoyo al soberano y sus representantes, quedando dependientes y subordinados a la corte imperial. No obstante, los cambios no impidieron que los representantes del monarca continuasen a desempeñar funciones como si fuesen el soberano, pues las disposiciones de las *ordenanças* y de la *Reformatio* buscaron establecer un medio para que el emperador pudiera mantener personalmente sus responsabilidades y la comunicación con sus súbditos, sin tener una sobrecarga de sus funciones y tampoco conseguir atribuciones de sus representantes.

La reforma del gobierno de los territorios no llegó a tratar de Nápoles hasta comienzos de la década de 1530. Gattinara pensaba que lo lógico era que la Península Itálica se convirtiera en el centro del poder imperial en dónde Carlos V debía fijar su corte y gobernar su imperio. Los virreyes

[376] *Idem*.
[377] Avonto, L. y Casetti, M.: *Mercurino Arborio di Gattinara, Gran Cancelliere di Carlo V*, Vercelli, Società Storica Vercellese, 1984, pp. 245-247.
[378] Documento fechado en 10 de diciembre de 1529, AGI.IG. 737.
[379] Rivero Rodríguez, *op. cit.* 2011.

de Nápoles ejercieron su oficio con amplios poderes, pues se pensaba que sus figuras desarrollaban un rol provisorio y de transición hasta el establecimiento de la corte imperial allí. Tras la muerte del gran chanciller en junio de 1530, los cambios de la política de Carlos V tuvieron como consecuencia la transformación del *regno* en *viceregno* a partir de 1532[380], con el nombramiento del virrey don Pedro de Toledo[381]. El virrey fue nombrado con amplios poderes e instrucciones del soberano, para que el *alter ego* no dejase desasistidos sus súbditos en su ausencia física. Don Pedro de Toledo también tenía la misión de introducir cambios en el gobierno, con reformas políticas y desplazamiento de personas en lugar de otras consideradas más fieles a los Habsburgo[382]. Se podría pensar que el paso del reino a virreinato como algo consustancial a la dominación española, pero eso no parecía obvio ya que el cancillier Gattinara había concebido Italia como el centro natural del poder imperial, donde Carlos V establecería su residencia para gobernar su imperio mundial[383]. Por fin, los cambios introducidos en Nápoles fueron un reflejo de los que fueron llevados para la Corona de Aragón y las Indias entre 1528 y 1529, cuya idea era garantizar que la tiranía quedase lejos del gobierno de los virreyes, donde los distintos poderes de los territorios quedarían dispuestos a una autonomía vigilada y controlada por otros órganos y miembros de la monarquía.

Inspirado por el precedente napolitano, en 17 de abril de 1535 Carlos V concedió a don Antonio de Mendoza[384] (1535-1550) el título de primer virrey de Nueva España, en la misma fecha, Francisco de Borja, marqués de Lombay, fue nombrado virrey de Cataluña, ambos recibieron instrucciones y honras para el gobierno de los territorios[385]. Preocupado con el poder adquirido por los conquistadores y necesitado de ingresos más elevados para mantener sus guerras en Europa, el emperador empieza a tratar los asuntos indianos con mayor interés. Al enviar su primer *alter ego* al nuevo virreinato americano, pasó instrucciones secretas para don Antonio de Mendoza ordenando

[380] En 1582, Ferrante Gonzaga, aliado y servidor de la monarquía, remontaba al reinado de Carlos V a la transformación en virreinato, cambio que transformó negativamente a los napolitanos que se convirtieron en súbditos "fedeli di Sua Maestà como padri e patroni" a ser sometidos a autoridades espúrias, "governadori e i vicerè", vestidos com hábitos "dei supremi padrón". *Apud* Visceglia, M. A.: *Identità sociali. La nobilità napoletana nella prima età moderna,* Milán, Unicopli, 1998, p. 134-135.

[381] Galasso, G.: *Mezzogiorno medievale e moderno*, Turín, Einaudi, 1975, pp. 164-165.

[382] Visceglia, *op. cit.* 1998, pp. 122-130.

[383] Rivero Rodríguez, *op. cit*. 2011.

[384] En su largo gobierno, don Antonio de Mendoza fue responsable por promover la urbanización del virreinato; la creación de la Casa de la Moneda de México en 1535; establecer la primera imprenta de las Américas, en Valladolid, en la península del Yucatán; y la preparación para la creación de la primera universidad de las Indias en Nueva España. En 1550 Mendoza fue nombrado para el virreinato del Perú. Su nombramiento al Perú se debió a que en ese momento era el territorio de más difícil gobierno, se buscaba en Mendoza el gobernante con experiencia en las Indias y éxitos en la actuación y gobierno. Así, se sentó también el precedente para que los virreyes novohispanos "ascendiesen" al Perú, el virreinato peruano se convirtió en la más alta esfera de la administración indiana. Tras su llegada en Lima en 1551, el gobierno de Mendoza duró tan sólo diez meses, muriendo el virrey en 1552.

[385] Lalinde Abadía, *op. cit.* 1967, pp. 94-98.; Rubio Mañé, J. I.: *El virreinato I, orígenes y jurisdicciones, y dinámica social de los virreyes,* México, FCE, 1983, p. 19.; Schäfer, E.: *El Consejo Real y Supremo de las Indias*, t. II., Sevilla, Junta de Castilla y León / Marcial Pons, 2003, pp. 17-21.

que se le informara "muy bien y certificado la disposición y estado de dicha tierra y naturales, conquistadores y pobladores de ella"[386]. La tarea primordial del primer gobierno novohispano era establecer la administración virreinal, es decir, contrarrestar el poder de los conquistadores y someterlos a la autoridad real.

Don Antonio de Mendoza fue enviado a la capital del antiguo Imperio Azteca, un territorio que podría considerarse como un reino. La idea de enviar un representante directo del rey estaría así en consonancia con su antiguo esplendor y poder[387]. Sin embargo, el primer virrey de los territorios americanos fue Cristóbal Colón, que en las Capitulaciones de Santa Fe había exigido ser nombrado con los títulos de almirante, gobernador general y virrey de forma hereditaria de los territorios que conquistase para los Reyes Católicos. Pero la nefasta gestión del gobierno de Colón provocó la pérdida del cargo de virrey en 1499, quedándole el título de almirante concedido por Fernando e Isabel. Don Diego Colón llegó a ser gobernador de La Española, y se titulaba como virrey de las Indias, sin embargo, título era más un título honorífico que práctico[388].

El régimen virreinal instituido en la Nueva España y el Perú tenía poco o nada que ver con el precedente indiano del virreinato colombino. El *Nuevo Mundo* traía la problemática de cómo instaurar un sistema de gobierno pensado para los territorios de la monarquía en Europa en un espacio muy distinto como el americano, poco conocido y definido, con estructuras administrativas rudimentarias, además de la realidad de enfrentarse una serie de contextos nuevos como las poblaciones indígenas, los conquistadores y los primeros colonizadores. La conflictuada experiencia del primer virreinato americano de Colón, los ejemplos de los gobiernos en Navarra, Nápoles y Valencia entre otros territorios, y el mejor conocimiento de las cuestiones de las Indias auxiliaron a establecer un nuevo carácter más estable a la institución virreinal. Esa nueva etapa, surgida a partir de 1535, llegaba tras la consolidación de prácticas empleadas dentro de la monarquía de Carlos V, presentando una más aclarada normativa legal e institucional, con el objetivo de afianzar la Conquista americana y su administración que había empezado con la creación del Consejo de Indias y las primeras audiencias, además de establecer una jurisdicción a los territorios dentro de la configuración política de la monarquía. Don Antonio de Mendoza fue elegido para, así como don

[386] Navarro de Anda, R. (comp.): *Instrucciones y memorias de los virreyes novohispanos*, t. I, México D. F., Editorial Porrúa, 1991, p. 90.

[387] De hecho, alegorías de ambos parecen en la portada de obras como la *Confirmaciones Reales* de León Pinelo [1630], además de los dos territorios estar representados como reinos en el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro.

[388] La experiencia virreinal colombina, así como la intención de revivirla en 1511 por Diego Colón todavía no fue suficientemente estudiada. Ella tenía un carácter excepcional por su origen e intentos de ser convertida en un patrimonio personal, en contraste con el sistema implementado tras la conquista de los dos grandes imperios americanos em la primera mitad del siglo XVI. Véase: Pérez-Prendes, J. M.: *La monarquía indiana y el estado de derecho*, Valencia, Asociación Francisco López de Gómara, 1989, pp. 76-83 y 91-101; Arranz Marquez, L.; *Don Diego Colón*, Madrid, CSIC, 1982.

Pedro de Toledo en Nápoles, empezar una reforma política en el sistema de gobierno con el objetivo de consolidar el poder y autoridad de la corona en el territorio[389]. Tras asumir su cargo en la capital del virreinato, puso en práctica soluciones más pragmáticas y adaptadas al contexto del territorio, buscando atraer un consenso con la élite de los conquistadores.

Los virreinatos americanos creados por Carlos V, el de Nueva España en 1535 y del Perú en 1542, tenían por objetivo consolidar la conquista y el poder del soberano a través de una figura que fuese más que su representante directo en los territorios, es decir, como la encarnación de su majestad:

> Establecemos y mandamos, que los Reynos del Perú y Nueva España sean regidos y governados por Virreyes, que representen nuestra Real persona, y tengan el govierno superior, hagan y administren justicia igualmente a todos nuestros súbditos y vassallos, y entiendas en todo lo que conviene al sosiego, quietud, ennoblecimiento y pacificación de aquellas Províncias, como por leyes deste título y Recopilación se dispone y ordena[390].

Para ello se concedieron amplios poderes políticos en el cargo de los virreyes americanos fueron con el fin de que se constituyesen su *dignitas*: una pequeña corte con ceremonial, su proprio palacio residencial y una guardia personal. Carlos V necesitaba implantar una representación del poder que pudiera consolidar la conquista a través de una figura que no solo era su representante directo, sino su propia imagen, la encarnación de la majestad. Hubo incluso disposiciones para la creación de un aparato persuasivo para ensalzar la imagen del virrey, como las entradas triunfales, las pompas fúnebres, los panegíricos y retratos oficiales.

Los *alter nos* del monarca en América recibieron además del título de virrey, el de gobernador general - responsable por la administración del territorio, podrían nombrar oficiales, alcaides mayores y corregidores cuando no eran hechos por el rey, evaluar el trato de los españoles con los indios, el reparto de tierras y la fundación de nuevos pueblos y ciudades; superintendente de la Real Hacienda - administrador de las finanzas; presidente de la Real Audiencia - actuando sobre cuestiones de competencia entre distintas audiencias y tribunales visando el cumplimiento de las jurisdicciones vigentes[391]; capitán general - era el jefe militar supremo de las fuerzas armadas para la defensa del territorio, siendo el responsable por el reclutamiento de tropas y sus provisiones[392]; y el

[389] Rubio Mañé, *op. cit.* 1983, pp. 23-43.; Lalinde Abadía, *op. cit.* 1967, pp. 91-94.
[390] *Recopilación de las leyes de los Reynos de las Indias*, tomo II, Madrid, por Iulian de Paredes, 1681, BNE, sign. R/38739-38742, tomo II, libro III, título 3, fol. 12r.
[391] La Real Audiencia era también un órgano consultivo del virrey que, en caso de su muerte, alejamiento por enfermedad o deposición, debería tomar la administración y gobierno del territorio.
[392] En América, como no existían un ejército permanente, los españoles, en especial los encomenderos, eran obligados a tener armas y presentarse con ellas en ellas cuando convocados

vice-patronato de la Iglesia - pudiendo intervenir en la administración y elección de cargos eclesiásticos. Sin embargo, la influencia del virrey sobre la esfera eclesiástica era prácticamente cero, los prelados americanos consideraban al virrey como un igual y estaban dispuestos a medir sus poderes cuando cruzaba los límites de la Iglesia. La relación entre virreyes y arzobispos en América con frecuencia fue difícil y, a veces, arzobispos y obispos reemplazaban a los virreyes en el gobierno de los territorios, como pasó con don Pedro de Moya Contreras en Nueva España durante el reinado de Felipe II. El título de capitán general del virrey en Nueva España fue añadido solamente a partir del segundo virrey novohispano, don Luis de Velasco el Viejo (1550-1564), ya que el título estaba en manos de don Hernán Cortés durante el gobierno del primer virrey, don Antonio de Mendoza.

El año de 1535 fue una fecha importante ya que se señala un cambio en el rol de los virreyes de la monarquía. En el virreinato de Aragón, don Beltrán de la Cueva y Huelma fue nombrado con amplios poderes que cambiaron la comprensión del cargo de virrey, eso ya no era más un simples oficio de representación del poder político, sino que para concebirse como un legítimo *alter ego* del soberano, sin estar subordinado a la corte imperial, sólo al propio Carlos V. ya que el virrey también no estaría más susceptible a las visitas[393]. En el virreinato de Nápoles se gestó algo semejante, pues cada vez los virreyes dejaban de mostrar sumisión a raíz de las reformas introducidas en el gobierno por don Pedro de Toledo. De forma paralela, este hecho sucedió en las Indias tras la promulgación de las *Leyes Nuevas* el 20 de noviembre de 1542[394], cuando tras un intento de poner orden a los conquistadores frente a una nueva amenazada de los intereses de la monarquía, se estableció la orden de que los encomenderos no podían seguir residiendo en su encomienda ni heredarla ni encomendar a los indios. Estas medidas sorprendieron a los dueños de tierras que ya estaban descontentos con la poca recompensa con la que habían sido premiados por su labor de conquistar, poblar y fundar los nuevos dominios.

El 4 de julio de 1549, tras diecisiete años de gobierno virreinal de don Antonio de Mendoza, fue nombrado don Luis de Velasco, el viejo, como su sucesor[395], realizando su entrada solemne en la capital del virreinato el 25 de noviembre de 1550. Como autoridad máxima en Nueva España, el virrey tenía diversos cargos: presidente de la Audiencia de México, gobernador, capitán general de la fuerza militar, vice-patrono de la Iglesia y jefe superior de la Real Hacienda. Don Luis de Velasco fue el primer virrey que disfrutó de todos estos títulos, ya que don Antonio de Mendoza había tenido

[393] Los virreyes de la Corona de Aragón nunca fueron susceptibles de ser visitados o supervisados. En efecto, se consideraban personas reales. Colás Latorre, G.: *La Corona de Aragón en la Edad Moderna*, Madrid, Arco Libros, 1998a, p. 42.
[394] "Declaración de las Nuevas Leyes y Ordenanzas para las Indias: 1542 y 1543", AGI, Patronato 170, R 47, ms.
[395] AGI, México 1089, leg.1, ms., fols. 179-188.

que reservar el cargo de capitán general para Hernán Cortés. Tras la muerte del virrey el último día de julio de 1564 el gobierno pasó a las manos de los oidores y del visitador Valderrama. El nombramiento del nuevo virrey, don Gastón de Peralta no se dio hasta febrero de 1566 y su entrada en la capital novohispana no se realizó hasta octubre del mismo año.

Don Gastón de Peralta llegó al virreinato en un momento sensible, ya que la capital y la élite local vivía una situación de inestabilidad política y social tras los acontecimientos de la "conspiración" de don Martín Cortés[396], II Marqués del Valle de Oaxaca e hijo del conquistador Hernán Cortés, acusado de sublevación y sedición contra la Corona en la que estaban envueltos otros destacados miembros del virreinato novohispano. La conspiración fue producto del profundo descontento por parte de los conquistadores y sus descendientes encomenderos y primeros pobladores, quienes pretendían deslegitimar el poder de la Corona aclamando al heredero de Hernán Cortés al trono del territorio que debería ser suyo[397]. La rebelión contra la autoridad de la Corona y, más directamente, contra la virreinal, puso a prueba la fuerza y estabilidad de las instituciones políticas virreinales muy recientes todavía. El 3 de agosto de 1566 fueron ejecutados en la Plaza Mayor de México los hermanos Alonso de Ávila y Gil González Benavides de Ávila, hijos del conquistador Gil González de Benavides, considerados los líderes de la conspiración. Tras la condenación y muerte de los acusados de cómplices de don Martín Cortés, el virrey don Gastón de Peralta buscó pacificar los ánimos de las autoridades y élites locales al llegar en el territorio suspendiendo la ejecución del hijo del conquistador y le permitiendo regresar a España para defenderse ante al rey, pues:

> (…) habiendo entendido que en alguna manera la mayor parte de esta república estaba algo escandalizada del rigor del auto por pretender como pretenden que la culpa del levantamiento

[396] Martín Cortés (1533-1589) nasció en Cuernavaca, Nova España, y era hijo legítimo de Hernán Cortés y Juana de Zúñiga. Martín viajó junto a su padre a España en 1540 para el conquistador defenderse de las acusaciones lanzadas contra él y entró en la Corte, sirvió en las armas al emperador y después a su hijo, el rey Felipe II en su boda celebrada en Inglaterra en 1554. Después sirvió en las batallas de Flandes Se constata su presencia en la célebre batalla de San Quintín y en Flandes. A la muerte de Hernán Cortés (1547), Martín había heredado el marquesado del Valle de Oaxaca concedido por el emperador en 1529 al conquistador de México y en 1563 regresó a la tierra que le había visto nacer. fue recibido con grandiosidad y respeto, los terratenientes españoles, descontentos con las nuevas leyes y aprovechando la ausencia de un representante regio, promovieron una actitud que hizo sospechar a la Audiencia que pretendían estos alzar a su líder, Martín Cortés, como "rey de México". AGI, Pasajeros, lib. 4, entrada 2407

[397] Sobre la conspiración de don Martín Cortés, véase: Orozco y Berra, M.: *Noticia histórica de la conjuración del marqués del Valle, años de 1565-1568, formada en vista de nuevos documentos originales y seguida de un estrato de los mismos documentos*, México, Edición del Universal, 1853.; Arenas Frutos, I, y Pérez Zarandieta, P.: "El primer criollísimo en la conspiración de Martín Cortés", en Román Gutiérrez, J., Martínez Ruiz, E. y González Rodríguez, J. (coords.): *Felipe II y el oficio de rey: La fragua de un imperio*, Madrid, Ediciones Puertollano S. L., 2001, pp. 305-321.; Carrera de la Red, A.: "La rebelión de Martín Cortés según Juan Suárez de Peralta (México, 1589)", *Silva: Estudios de humanismo y tradición clásica*, n. 5 (2006), pp. 21-34.; Lamar Prieto, C.: "La conjuración de Martín Cortés en la Monarquía Indiana de Fray Juan de Torquemada", *Archivum*, n. 57 (2007), pp. 91-122.; Flint, S. C.: "Treason or Travesty: The Martin Cortes Conspiracy Reexamined", *The Sixteenth Century* Journal, vol. 39, n. 1 (2008), pp. 23-44.

> no era tanta como los testigos y las averiguaciones han dicho y mostrado. Y por asegurar y allanar más los ánimos de la gente y estar yo cierto que en esta sazón convenía al servicio de S.M. que el marqués del Valle fuese a dar cuenta de sí[398].

La decisión desagradó profundamente a las autoridades de la Real Audiencia que, sumando el hecho de que don Gastón de Peralta decorase una de las salas del palacio virreinal con escenas de batallas, siguiendo el gusto artístico de la época, añadieron sus argumentos la idea de que él tenía un ejército oculto, listo para hacerse con la Nueva España, remitiendo cartas directamente a la corte madrileña con acusaciones contra el virrey que acabará con su desacreditación oficial ante la Corona y el final de su mandato[399]. En su obra *Monarquía Indiana* [1615], fray Juan de Torquemada relata ese episodio y la existencia de estas pinturas:

> De aquí tomaron motivo los contrarios, de sentir mal de el Virrey, y de su Gobierno, y començaron à inquietarse, y escribieron contra él, no solo acusandolo de remiso, en casos tan graves, sino tambien de Hombre, que favorecia las Causas de el Marqués del Valle, y que parecia queria alçar con el Reino, y haciendo sus informaciones secretas de esta, huvo Testigos que juraron, que tenía treinta mil Hombres puestos en Campo, contra la corona real. Y fue el caso, que luego que vino, como hombre curioso (que debía de ser) mandó pintar las Salas de Palacio, y en una de ellas puso una Guerra, y Batalla de las antiguas, en que pintaron los Pintores á su gusto, como el Campo de la Sala les dio espacio, y lugar, treinta mil Hombres Combatientes, de donde tomaron motivo para decir, que los tenia contra el Reino, equivocando la raçon de lo pintado à lo vivo[400].

El siguiente virrey nombrado por Felipe II para la Nueva España en 1568, don Martín Enríquez, recibió de la mano del rey instrucción específica sobre el caso de nuevos alzamientos no indígenas: "Otrosí, podría acaecer que hubiera alguna manera de levantamiento en aquella tierra, o venir de las provincias de Perú, o de otra parte, o de alguna isla o provincia cerca de la Nueva España; y en tal caso convendría proveer de paso que para remediarlo estaréis advertido. Cuando el caso ocurriere proveeréis para ello lo que convenga como persona que tendrá la cosa presente"[401].

En 1544 una rebelión en el territorio del Perú tuvo como consecuencia la decapitación del primer virrey, don Blasco Núñez de Vela, quien apenas había llegado a Lima para poner fin a los conflictos entre los pizarristas y los almagristas y promulgar las *Leyes Nuevas*[402]. El descontento similar tomó a la Nueva España, con la crisis política que culmina en la conspiración del marqués

[398] Hanke, L.: *Los virreyes españoles en América durante el gobierno de la Casa de Austria: México*, vol. I, Madrid, Atlas, 1976a, p. 169.
[399] Rubio Mañé, *op. cit.* 1983, t. II, pp. 15-16.
[400] Torquemada, Fray Juan de.: *Monarquía Indiana, 1615*, libro V, capítulo XX, León Portilla, M. (ed.), Porrúa, México, 1696, p. 624.
[401] Navarro de Anda, *op. cit*., 1991, p. 174.
[402] Hanke, *op. cit.* 1976a, p. 19.

del Valle. La importancia que pueda tener estas revueltas ocurridas revela la realidad de una época en la que el régimen virreinal no había ganado aún la plena gobernabilidad, correspondiendo a una etapa de incertidumbre política donde en distintas partes de los grupos de la elite americana que no dejaban actuar al virrey mediante sus facultades legítimas de vigilarlos, resulta evidente una hostilidad abierta contra la autoridad real que amenazaba los privilegios de los grupos dominantes. La convulsión político y social del momento en los virreinatos americanos marca una transición en la política indiana. El período de conquista terminaba ya y comenzaba otra etapa de colonización. No bastaba controlar a los indios y la tierra, sino también a las clases dirigentes y la burocracia.

Las *Leyes Nuevas* promulgadas en 1542 buscaron establecer el modelo de gobierno y competencias para el virrey, en teoría, con poderes muy amplios, fijando competencias para los *alter ego* del rey, además de consagrar el sistema de gobierno virreinal en las Indias. Los virreyes en América deberían promover la difusión de la fe católica y salvaguardar la seguridad de los indios, además de otras más generales, como velar por la correcta administración de la justicia, mantener la paz y el orden, conservar las fronteras y cuidar de la correcta recaudación de los impuestos[403]. Pero en realidad, el gobierno del virrey aún estaba limitado por la existencia de otros cargos y órganos de gobierno que eran nombrados por el monarca, como en las Audiencias que limitaban el poder de los virreyes en la esfera jurídica, los gobernadores en la administración y los obispos en el ámbito religioso y social, además de la limitación más importante, el carácter temporario de su cargo variaba y estaba reservado a la voluntad real y su desempeño en las funciones para ampliarlo o reducirlo, delimitado, en principio, a tres años el gobierno con la posibilidad de prorrogarse y después quedándose establecido el plazo de cinco años. Las tareas y poderes del gobierno de los virreyes eran definidas en oficios e instrucciones dadas por el monarca cuando sus representantes eran nombrados para partir hacia los territorios. En las Indias, los virreyes debían velar por la difusión de la fe católica entre los nativos y su seguridad, guardar por la administración eficaz de la justicia, mantener la paz y el orden, conservar las fronteras y territorios conquistados delante de las investidas extranjeras, además de velar por la correcta recaudación de los impuestos. Las *Leyes Nuevas* también presentaron a los *alter nos* del monarca el establecimiento de la obligación de redactar las "Instrucciones de Virreyes", como quedó conocido el documento donde deberían informar a sus sucesores los asuntos de gobierno del territorio a fin de establecer una continuidad de la política.

Tras los sucesos ocurridos en el pasado con el primer virrey del Perú, don Blasco Núñez Vela, enviado para el virreinato en 1543 y decapitado en Iñaquito en 18 de enero de 1456, las

[403] BNE, sign. R/38739-38742, tomo II, libro III, fols. 12r-23v.

guerras civiles en el virreinato andino y una crisis política en Nueva España, la Corona fue obligada a cambiar algunas prácticas de gobierno en América. Se impuso la búsqueda de consensos, abandonando la vía punitiva, la lealtad personal al rey por parte de los súbditos más poderosos del virreinato resultó ser mucho más productiva y rentable que la sumisión[404]. Según Hanke[405], llegaba al fin las disposiciones dadas en las *Leyes Nuevas* y surgía la oportunidad de florecer el poder en las cortes virreinales. Para Osorio[406], la estabilidad política y control del virreinato peruano no fue alcanzada hasta el gobierno del virrey don Francisco de Toledo en 1569 y la promulgación de sus ordenanzas en el año siguiente[407].

La Corte también tuvo que hacer la vista gorda con la praxis "se obedece, pero no se cumple", llevando a un mayor grado de autonomía. Además, se buscó el consenso con las élites en lugar de castigarles. La lealtad al monarca por parte de sus súbditos más poderosos daría un resultado más próspero que la sumisión incondicional a las órdenes de la Corte[408]. Los virreyes se constituyeron como expresión de una trama de intereses entre el poder real y las élites provinciales de la monarquía. Sin embargo, la indiferencia de los virreyes en establecer directrices de la Corona tuvo como consecuencia llevar a cabo el procedimiento de las visitas[409]. En otra parte de la monarquía, en el virreinato de Nápoles, el rumor de la creación de un tribunal de la Inquisición hizo romper una fuerte crisis en 1547, poniendo en peligro el dominio sobre el territorio[410]. Según Rivero Rodríguez[411], la inestabilidad política en los virreinatos fue resultado de la crisis política del sistema imperial que había sido concebido entre 1528 y 1530. En la corte ibérica, muchos miraban para la ascensión del príncipe Felipe como soberano capaz de llevar las reformas que el imperador, prematuramente envejecido y sobrecargado de obligaciones, no lograba conducir y concluir[412].

---

[404] Lohmann Villena, G.: *Las ideas jurídico-políticas en la rebelión de Gonzalo Pizarro. La tramoya doctrinal del levantamiento contra las Leyes Nuevas,* Valladolid, Universidad de Valladolid, 1977, pp. 39-41; Pérez de Tudela, J.: "La gran reforma carolina en las Indias en 1542", *Revista de Indias,* n. 73-74 (1958), pp. 463-509.; Lorandi, A. M.: *Ni ley, ni rey, ni hombre virtuoso. Guerra y sociedad en el virreinato del Perú (siglos XVI y XVII)*, Barcelona, Gedisa, 2002, pp. 69-98.

[405] Hanke, L.: *La lucha por la justicia en la conquista de América,* Madrid, Istmo, 1988, pp. 249-250.

[406] Lo que se reflejó también en el "retraso civilizador" y de desarrollo cultural de las artes según: Osorio, *op. cit.* 2008.

[407] Don Francisco de Toledo, hijo segundo del II conde de Oropesa, era nieto de don Fernando Álvarez de Toledo y primo, por consiguiente, de don Fernando Álvarez de Toledo, el Gran Duque de Alba. El virrey llegó al virreinato peruano bajo órdenes de Felipe II y del papa Pio V para realizar una visita general en el territorio y crear reducciones para los pueblos indígenas, estableciendo nuevos modelos de organización y explotación del trabajo. Véase: BNE, *Yndias de Birreyes. Discurso sobre virreyes y gobernadores de Perú*, ms. 2835, cap. XVIII "De los Acuerdos q. el Virrei tuuo antes de salir de esta çibdad a la vissita genl".

[408] Pérez de Tudela, *op. cit.* (1958), pp. 463-509; Lorandi, *op. cit.* 2002, pp. 69-98.; Merluzzi, M.: "L'Imperio visto dagli insorti: la rivolta contro le Nuove Leggi in Peru", en Cantú, F. y Visceglia, M. A.: *L'Italia di Carlo V. Guerra, religione e política nel primo Cinquecento,* Roma, Viella, 2003a, pp. 233-254.

[409] Hanke, *op. cit.* 1988, pp. 238-239.

[410] Hernando Sánchez, *op. cit.* 1994, pp. 304-329.

[411] Rivero Rodríguez, *op. cit.* 2011.

[412] *Ibidem*.

Con excepción de los dominios americanos que nunca fueron visitados por Carlos V, el emperador mantuvo a lo largo de su reinado la idea de que su ausencia entre sus súbditos en los territorios era temporal, siendo cubiertas por los virreyes y demás representantes de su poder. El hecho de la corte imperial de estar siempre en movimiento señalaba la preocupación del soberano con el bienestar de sus súbditos y el buen gobierno de sus dominios. Aun así, en los años finales del reinado de Carlos V ya se discutía la necesidad de fijar la corte y disminuir los largos viajes, al igual que la movilidad del soberano y de su séquito tuviesen un valor imbuido de carácter casi litúrgico, siendo una decisión polémica de establecer.

Renunciar a vivir entre sus súbditos podría significar la idea de establecer condiciones de surgir un gobierno de tiranía, lo que de hecho tuvo que enfrentar Felipe II en algunos momentos de su reinado tras fijar la corte en Madrid en 1561. De igual modo existía la necesidad de encontrar el modelo que afianzase la idea de presencia en lugar de la ausencia física del soberano, permitiendo a los súbditos tener la imagen de su gobernante. Un sistema que permitiese un gobierno personal a partir de una figura que llevase el carácter regio, estableciendo un centro físico de poder y simbolismo, como representaban la corte, los palacios y residencias reales, que fueron reproducidas a lo largo de las distintas capitales de reinos y provincias de la monarquía.

El comienzo del gobierno autónomo de Felipe sobre los territorios heredados tras la abdicación de Carlos V empezó de un modo peculiar. Con motivo de la boda del príncipe con la reina inglesa María Tudor en 1554, Felipe fue investido con los títulos de duque de Milán y rey de Nápoles, para tener la misma dignidad real que su esposa. Por obligaciones matrimoniales, Felipe estaba obligado a permanecer en Inglaterra, empezando el gobierno de sus territorios italianos en una incómoda posición alejada. En ese contexto, fue posible para él experimentar *de facto* el funcionamiento del sistema de gobierno de sus distantes dominios y súbditos, siendo necesario desarrollar a su modo un modelo administrativo que relacionase el rey con sus representantes en las cortes de Londres, Nápoles y Milán[413].

La experiencia le permitió entrar en contacto con realidades complejas y muy diferentes a las que conoció durante su regencia en la Península Ibérica, como el problema de la disidencia religiosa y la importancia del factor fabril para preservar y reforzar la lealtad y la jurisdicción real. Además, como rey de Nápoles y duque de Milán, tuvo que forjar el camino para gobernar y administrar a distancia, lo que sería una experiencia útil en el futuro de su reinado. Por ello, Juan Rodríguez de Figueroa, uno de sus hombres de su confianza desempeñó un rol importante al ser encargado por el

[413] Martínez Millán, J. y Morales, C. J. de C. (coord.): *Felipe II (1527-1598). La configuración de la Monarquía Hispana*, Salamanca, Juntas de Castilla y León, 1998, pp. 49-79.

rey para producir un análisis visando la reestructuración del modelo de gobierno de los territorios y relacionar una comunicación eficaz entre los distintos centros de representación del poder[414].

En enero de 1555, Felipe II estableció documento donde quedaba definido la toma de decisiones en el intento de una centralización de poder en su corte y consejos sobre los oficios, beneficios, concesión de merced y rentas en remplazo de acciones que antes eran atribuciones de los virreyes, a ellos, sus cortes y consejos quedaba ahora el rol de la iniciativa y presentación de las demandas. La instrucción fijaba un nuevo paso para el sistema de gobierno y responsabilidades en el reinado de Felipe II[415]. Sin embargo, el nuevo rol que debería desarrollar los virreyes, ahora como simples oficiales en poner en práctica la voluntad del rey, acabó por alzar una nueva problemática. Miembros de la nobleza y en su calidad de parientes del rey, los virreyes no acordaban en ver su estatus considerado como tan solo burocrático y a reconocer instancias que intermediasen su relación con el soberano, quien consideraban *primus inter pares*.

Como subrayó Chabod[416], no se podría establecer y restringir las funciones de los virreyes a esferas tan sólo burocráticas, además de representantes del poder regio eran miembros de la nobleza, ya que poseían un código personal de honra dentro de la ética caballeresca, incluso algunos estaban vinculados a casa real por lazos de sangre y al entrar al servicio del rey eran considerados miembros de su familia. De igual modo, ninguno de los reinos "históricos" de la monarquía, a excepción de los nuevos virreinatos de América que poseían una concepción distinta de origen, tendrían que aceptar que en su gobierno hubiese un *alter ego* del soberano tan sólo con funciones burocráticas, la calidad de su representante debería estar de acuerdo con el prestigio del territorio[417]. Del mismo modo, al quedar al servicio del rey, el patrimonio de la nobleza constituido por su prestigio, honra y bienes quedaba también a disposición de la Corona, como una salvaguardia por la garantía de ascender a estos cargos elevados[418].

La figura del virrey estaba muy lejos de ser tan sólo un agente burocrático moderno basado en la eficiencia administrativa. En realidad, su labor estaba lejos de ser dirigido tan sólo por la regla administrativa, siendo regido también por ideales abstractos de naturaleza socio-moral inspirados en un conjunto de principios y virtudes que un buen gobernante debería poseer. Estos principios se le recordaban indistintamente a cada nuevo virrey en las instrucciones dadas por el soberano y también

[414] Rivero Rodríguez, *op. cit.* 2011.
[415] *Idem.*
[416] Chabod, F.: *Lo stato di Milano nella prima metà del secolo XVI,* Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1955, pp. 95-186.
[417] Nieto Soria, *op. cit.* 1988, pp. 167-197.; Yun Casalilla, B.: *La gestión del poder: Corona y economías aristocráticas en Castilla (siglos XVI-XVIII),* Madrid, Akal, 2002, pp. 197-220; Guillén Berrendero, J. A.: *La idea de nobleza en Castilla durante el reinado de Felipe II,* Valladolid, Universidad de Valladolid, 2007, pp. 39-54.
[418] Domínguez Ortiz, A.: *Las clases privilegiadas del Antiguo Régimen,* Madrid, Istmo, 1985, pp. 140-143.

en las celebraciones de recibimiento en los territorios, como en los arcos triunfales de las entradas solemnes que se erigían para sus recibimientos en las capitales de los territorios. En el virrey confluían exigencias simbólicas y ceremoniales de la majestad real y de la dignidad de cada territorio, asumiendo normas y etiquetas específicas, además de proyectar un esplendor capaz de hacer con que los súbditos creyeran estar realmente delante de su soberano.

En el reino de Aragón, la cuestión del "pleito del virrey extranjero", tras los problemas políticos del gobierno del virrey Diego Hurtado de Mendoza y de la Cerda (1554-1559), duque de Francavilla, llevó a un empate entre juristas con relación a la naturaleza del poder del oficio de virrey, considerado un "alto oficial" por los foristas y como una "persona real" por los realistas. Esa cuestión tenía como cuestión de fondo una mayor o menor sumisión del reino a las órdenes del rey y su consejo sobre el territorio. La respuesta de la Corona para no llevar adelante la disputa fue el nombramiento del arzobispo Hernando de Aragón (1566-1575)[419], que, además de alto eclesiástico, era un *alter ego* del rey miembro de la familia real por lazos de sangre, atrayendo el simbolismo de un mayor prestigio y autonomía para la corte del virreinato[420].

Don Hernando de Aragón fue el primer virrey de sangre y eclesiástico nombrado por Felipe II en 1566. Nieto del rey Fernando el Católico y arzobispo de Zaragoza, don Hernando fue un importante mecenas para el reino aragonés, registrando su actuación frente a la archidiócesis y el gobierno del territorio en una variada representación visual en testimonios heráldicos en edificios religiosos y civiles, además de su imagen en esculturas y retratos, inmortalizando su memoria en acciones y obras. El arzobispo fue el responsable por promover la edificación y reforma de varios edificios y encargar la realización de series de retratos de linajes de prelados del reino de Aragón, como la que vino a componer la galería de obispos y arzobispos de Zaragoza en la Cámara Dorada del Palacio Arzobispal en la década de 1540 descritas por historiador del siglo XVI Diego de Espés[421], por desgracia estas series ya no existen. Don Hernando permaneció como virrey hasta su muerte, y la sucesión del arzobispo en el gobierno de Aragón fue nombrado don Artal de Alagón y Martínez de Luna (1575-1588), III conde de Sástago[422]. Otra vez el reino y la Corona se han vuelto

[419] Hijo de Ana de Gurrea (1470-1527) y Alonso de Aragón (1478-1520) - hijo bastardo del rey Fernando el Católico - que también había sido arzobispo de Zaragoza (1512-1520) y virrey de Aragón (1517-1520). Véase: Colás Latorre, G., García, I. M. y Criado Mainar, J. F.: *Don Hernando de Aragón: arzobispo de Zaragoza y virrey de Aragón*, Caja de Ahorros de La Inmaculada de Aragón, 1998.; Morte García, M. C.: *Los arzobispos de la Casa Real. Don Alonso, Don Juan Y Don Hernando De Aragón (1478-1575)*, Zaragoza, La Seo De Zaragoza, 1998, pp. 175-247.

[420] González Antón, L.: "La Monarquía y el reino de Aragón en el siglo XVI: consideraciones en torno al pleito del virrey extranjero", *Príncipe de Viana*, 2, 1986, pp. 251-268.

[421] Espés, D. de.: *Historia ecclesiastica de la ciudad de Çaragoça desde la venida de Jesuchristo, señor y redemptor nuestro, hasta el año de 1575*, ACSZ, ms., sign. 20-47 y 20-48, fols. 789-1029

[422] "Carta de Artal de Aragón y Luna, III Conde de Sástago, a Bernardo de Bolea, vicecanciller del Consejo de Aragón, en la que le comunica su decisión de aceptar el cargo de virrey de Aragón, para el que ha sido nombrado, y rogándole le

en conflictos de interés político y jurisdiccional, pues era intención del rey Felipe II nombrar alguien no natural del reino. Tras momentos de fuerte tensión entre las cortes aragonesas y la Corona, el rey decide nombrar otro virrey miembro de la jerarquía eclesiástica, don Jaime Jimeno de Lobera (1589-1593), el obispo de Teruel.

En los dominios italianos, el reinado de Felipe II empezó con una serie de disposiciones que fueron tomadas estableciendo importantes límites de *potestad* de los virreyes de Nápoles y Sicilia y del gobernador del ducado de Milán que quedaba sin libertad para proveer oficios[423], distribuir mercedes[424] o recibir donaciones[425]. Además, se limitaba el tiempo de mandato de los representantes del rey en un trienio[426] y ordenaba la retirada de los agentes de los *alter nos* y del gobernador de Madrid y se prohibía que mantuviesen embajadas en otras cortes, restando como único canal de comunicación entre el soberano y sus representantes los secretarios[427].

En América, la distancia de la Corte y el contexto específico de la conquista y ocupación de territorios probablemente ha originado con que los *alter nos* del rey en Nueva España y Perú actuasen bajo una tendencia de mayor autonomía en las decisiones de gobierno, consideradas avanzadas para la década de 1560, lo que hizo necesaria la creación de engranajes de mayor nivel de subordinación al Consejo de Indias en los años posteriores[428]. Los nuevos pasos fueron dados para afianzar un nuevo modelo de virreinato en América, pasando por un mayor control del Consejo del Rey y la reducción del carácter aristocrático de los *alter nos* hacía nobles de perfil juristas, siguiendo recomendaciones del visitador Juan de Ovando[429].

La experiencia del nombramiento de figuras de familia nobles más pequeñas como la de don Gastón de Peralta para el virreinato de Nueva España, tras la muerte de Luis de Velasco el Viejo en 1564, y de don Lope de García de Castro como gobernador y virrey del Perú fueron novedades que no obtuvieron gran éxito. Don Gastón de Peralta fue depuesto en 1568 y don Lope de García de Castro en 1569. Sustituidos por don Martín Enríquez de Almansa en Nueva España y don Francisco de Toledo en Perú, los virreyes dispusieron de una amplia autonomía en sus gobiernos. Vinculados al cardenal Espinosa, los virreyes fueron encargados de efectuar reformas, el retorno del estatus más

envíe sus instrucciones para el mejor desempeño de dicho cargo" (original), 2 de marzo de 1574, RAH, colección Luis de Salazar y Castro, sing. n. 7871, A-49, fols. 310-311.

[423] "Real orden de 1558", AHN.E. leg. 1014.; "Pragmática de los oficios de Nápoles de 17 de mayo de 1558", IVDJ. E. 80 Cj. 104, ms., fols. 3-8.

[424] "A los *prorreges* de Italia, marzo 1563", AHN.E. leg. 689.

[425] "A los *prorreges* de Italia, año 1563", AHN.E. leg. 2146.

[426] AGS.E. leg. 1056, ms., fol. 210.

[427] Rivero Rodríguez, *op. cit.* 2011.

[428] Merluzzi, M.: *Polìticas e governo en nuovo mondo: Francisco de Toledo vicerè del Perù,* Roma, Carocci, 2003b, pp. 34-46.

[429] Lalinde Abadía, *op. cit.* 1967, p. 173.

elevado de los nobles nombrados para *alter nos* destaca la dificultad en bajar el perfil social de los virreyes, pues, además de desagradar a los súbditos de los territorios, reflejaría en menosprecio de dignidad de los virreinatos[430].

Sin embargo, los historiadores que han investigado los primeros años del reinado de Felipe II ya nos presentaron situaciones que exponen la distinción entre las disposiciones establecidas en los documentos y las prácticas que *de facto* fueron adoptadas en el gobierno del rey y en los virreinatos. Básicamente la dinámica establecida en la toma de decisiones del soberano pasaba por la división de la correspondencia de los virreyes entre los secretarios del rey o entre los Consejos de Aragón, Italia e India hasta el despacho final de Felipe II.

A finales de la década de 1570, con motivo de la inminente necesidad de partida del rey para tomar la corona portuguesa, Felipe II promulgó una reforma en el Consejo de Italia en octubre de 1579 que, según Rivero Rodríguez[431], señalaba la necesidad de cambios en el sistema de gobierno de la monarquía que permitiese al soberano abstenerse de la corte de Madrid y de detalles y decisiones de menor calado, al mismo tiempo que tener mayor control sobre los gobiernos de los virreyes de la monarquía.

Felipe II estaba en El Escorial cuando el 13 de agosto de 1578 la llegada de tres correos distintos noticiaba la derrota del ejercito portugués del rey D. Sebastián el Alcazarquivir, pero nada decían sobre el destino del joven rey, su sobrino, hasta que un billete de Fernão da Silva, embajador portugués en la corte española, enviado el 17 de agosto confirma la noticia de su muerte[432]. Curiosamente esa información llegaba en Madrid antes mismo de Lisboa, donde se tuvo el conocimiento el 24 de agosto. Felipe II no tarda en elegir a don Cristóbal de Moura, portugués que había sido paje de doña Juana de Austria y vivía en España, para ser enviado a Lisboa - oficialmente - para prestar condolencias por la muerte del rey, mientras tanto tenían también instrucciones muy precisas para conocer como estaba el ambiente de la corte y la cuestión de la sucesión.

El vacío en el trono portugués abrió en España un nuevo horizonte sobre la perspectiva sucesoria que hasta entonces no existía. Felipe II pronto presenta sus derechos sobre el trono de los Avis, para el rey nadie poseía mejores condiciones jurídicas, políticas y militares para conquistar la

[430] Hanke, L.: *Los virreyes españoles en América durante el gobierno de la Casa de Austria: México,* vol. I, Madrid, Atlas, 1976a, pp. 187-188.; Hanke, L.: *Los virreyes españoles en América durante el gobierno de la Casa de Austria: Perú*, vol. I, Madrid, Atlas, 1978a, pp. 71-79.
[431] Rivero Rodríguez, *op. cit.* 2011.
[432] Veloso, J. M. Q.: *O reinado do Cardeal D. Henrique - A perda da Independencia, vol. I,* Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1946, pp. 6-11.

corona portuguesa[433]. La unión de las coronas ibéricas era más que una antigua ambición dinástica para Felipe II, que la había heredado de sus bisabuelos los Reyes Católicos, significaba una demostración de fuerza y prestigio internacional y la garantía sobre los tesoros del reino portugués y de ultramar, expandiendo su imperio particular[434].

El 31 de enero de 1580 la dinastía de Avis encerraba su dominio político sobre el reino de Portugal tras la muerte del rey cardenal don Henrique[435]. El reino ya estaba bajo la mirada de Felipe II desde agosto de 1578, las noticias de la derrota del ejército portugués en la batalla de Alcazarquivir, en Marruecos y la desaparición del joven rey don Sebastián llegaran a Lisboa entre 10 y 11 del mismo mes[436]. A partir de entonces la problemática y el debate sobre la sucesión fue convertida en central, don Henrique, tío abuelo de don Sebastián estaba en Évora y tuvo que trasladarse a Lisboa, donde el 28 de agosto de 1578 fue proclamado rey. Don Henrique era el octavo hijo de don Manuel I de Portugal y María de Aragón y Castilla[437], por su condición en la línea sucesoria, desde temprano tuvo su vida destinada a la carrera eclesiástica, nombrado para arzobispo de Braga (1533-1540), Évora (1540-1564; 1574-1578) y Lisboa (1564-1570), como cardenal (1545) y *Legado a Latere*[438], además de inquisidor general del reino (1539-1579). Su actuación en la esfera religiosa nos demuestra como hizo recurso de estos instrumentos con el sentido de servir al Estado y la política regia, actuando inclusive como corregente (1562-1568) durante la menor edad de don Sebastián y regente en 1574.

---

[433] Sobre el tema de la conquista de Portugal mucho ya se ha escrito, la historiografía portuguesa y española tuvieron como muy caro ese tema. Véase: Cunha, M. S. da: "A questão jurídica na crise dinástica", en Mattoso, J. (dir.): *História de Portugal. vol. 3: No alvorecer da modernidade (1480-1620)*, Lisboa, Ed. Estampa, 1993.; Bouza Álvarez, F. J.: *Portugal no tempo dos Filipes: política, cultura, representações (1580-1668)*, Lisboa, Edições Cosmos, 2000.; Schaub, J.-F.: *Portugal na Monarquia Hispânica (1580-1640)*, Lisboa, Livros Horizontes, 2001.; Valladares, R.: *La conquista de Lisboa. Violencia militar y comunidad política en Portugal, 1578-1583*, Madrid, Marcial Pons, 2008.; Cardim, P.: *Portugal unido y separado. Felipe II, la unión de territorios y el debate sobre la condición política del reino de Portugal*, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid, 2014.; Cardim, P.: *Portugal y la Monarquía Hispánica (ca. 1550-ca. 1715)*, Madrid, Marcial Pons, 2017.

[434] Fernández Albaladejo, *op. cit.* 1993, p.75.

[435] Véase: Polónia. A.: *D. Henrique*, Lisboa, Temas e Debates, 2010.; Dias, J. J. A.: *Cardeal D. Henrique: 1512-1580*, Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal / Centro de Estudos Históricos da Universidade Nova, 2012.

[436] Hermann, J.: "El Ksar El-Kebir. Narrativas e história sebástica na batalha dos três reis. Marrocos, 1578", *História. Questões e Debates*, vol. 45, n. 2 (2006), pp. 1-18.

[437] La relación con sus padres fue relativamente corta, esto se debe a que su madre murió cuando él tenía cinco años y su padre cuando él tenía nueve. A pesar del poco tiempo que pasó juntos, nunca dejó de adorar la memoria de sus padres. Sus hermanos mayores asumieron antes que Enrique, por un lado, una relación de protección y paternalismo, sobre todo Don Juan III. Eran hermanos de Don Henrique: del primer matrimonio de Don Manuel I, Don Miguel de la Paz (fallecido a los 2 años). De su segundo matrimonio, Don Juan III, Doña Isabel, Doña Beatriz, Don Luís, Don Fernando, Don Afonso, Doña María (falleció a los 2 años), Don Duarte y de su tercer matrimonio Don António, Don Carlos (falleció a los 1 años) y Doña María

[438] Don Henrique ya había tenido problemas con la curia, por lo que el *legado a latere* de Pablo IV le fue retirado al inicio de su pontificado, aunque nuevamente le fue atribuido por el papa Pío IV en 1559.

Don Henrique heredó un reino envuelto en una profunda crisis en el que escaseaban los cereales y las materias primas. En medio de esta crisis, el rescate de los cautivos de la batalla de Alcazarquivir resultó ser una de las prioridades. Portugal era un reino periférico, con dimensión territorial reducida, pero sede de un gran imperio ultramarino. Mientras tanto, la cuestión sucesoria no estaba resulta, pues don Henrique tenía edad avanzada y su reinado fue corto, apenas duró diecisiete meses. Diversos pretendientes reclamaron derechos a la sucesión del trono portugués, pero Felipe II, hijo de la hermana mayor del rey cardenal, contó con un poder de persuasión más fuerte[439]. El principal rival de Felipe II al trono fue don Antonio, Prior de Crato, hijo bastardo de Luis de Portugal y hermano de don Henrique. La conquista de Portugal era más que una antigua ambición dinástica para Felipe II, pues significaba una demostración de fuerza y prestigio internacional.

El 4 de marzo de 1580 Felipe II parte de Madrid hacía la frontera con Portugal en compañía de parte de la Casa Real, mientras que al día siguiente partía la reina Ana de Austria[440]. El séquito que acompañaba al rey en la jornada también era compuesto por su hijo don Diego y el hermano de la reina, el cardenal Alberto de Austria. En su travesía pasó por el Real Monasterio de Santa María de Guadalupe para celebrar las exequias al cardenal-rey D. Enrique. El reino portugués esperaba solucionar el impase de la sucesión, los cinco gobernadores que a la muerte de D. Enrique, que no había indicado un sucesor, solamente declarando como ilegítimo de la corona a D. Antonio, Prior del Crato, hijo bastardo del infante D. Luis de Portugal y nieto del rey D. Manuel, deberían solucionar la sucesión. El partido filipino entre los gobernadores era el más fuerte y tras los hechos de 19 de junio de 1580, cuando don Antonio se proclama rey en Santarém, finalmente proclaman rey a Felipe II[441].

El Rey Prudente buscó su legitimación atrayendo y comprando apoyo y pareceres jurídicos entre la nobleza portuguesa[442], pero no tuvo dudas también en ordenar el avance de su ejército, mejor preparado que el de Portugal tras Alcazarquivir para la conquista del reino. El séquito real llegó a Badajoz el 21 de mayo y el ejército reunido contaba con tercios reclutados en varias partes de la monarquía formando la más grande concentración militar desde la batalla de San Quintín en

[439] La incorporación del reino fue expresa en propagandas visuales y escritas, cuya difusión recurrió Felipe II a la tipografía, al paso que buscaba también su legitimidad en documentos y archivos portugueses en un proceso que quedó conocido como *Sucessao de Portugal*. Bouza Álvarez, *op. cit.* 2000, pp. 42-60.; Soares da Cunha, M.: "A questão jurídica na crise dinástica", en Mattoso, J. (dir.): *História de Portugal: No alvorecer da modernidade (1480-1620)*, vol. III, Lisboa, Estampa, 1992, pp. 552-559.

[440] Carta del secretario Gabriel de Zayaz a Rodrigo Vázquez AGS.E., leg. 8815, n. 43

[441] Palacio Atard, V.; "Un español rey de Portugal", en Ruiz Martín, F. (coord.): *La monarquía de Felipe II*, Madrid, RAH, 2003, p. 191.

[442] Cunha, *op. cit.* 1993, pp. 552-559.

1577[443]. El comando de las tropas fue confiado al duque de Alba, pese a la resistencia del rey en su nombramiento por cuestiones personales, tras la desobediencia del duque en casar un hijo suyo sin su permiso y políticas, por la polémica actuación de don Fernando Álvarez de Toledo en el gobierno de los Países Bajos. El duque de Alba, a pesar de lo avanzado de su edad, era el más experimentado general de la monarquía, en la bahía de Cádiz don Álvaro de Bazán, marqués de Santa Cruz, también concentraba esfuerzos militares y navales.

Tras una rápida campaña militar y la neutralización de las fuerzas de D. Antonio en Alcántara, el ejército español siguió para la conquista de Lisboa, capitulando sin oponer resistencia en agosto de 1580. El Duque de Alba comunica al rey la rendición de la capital del reino. Desde Italia también se ha movilizado recursos para la empresa portuguesa. El virrey de Nápoles, don Juan de Zúñiga y Requeséns, quedó encargado de lograr que el territorio contribuyera con los esfuerzos de Felipe II a la corona de Portugal. El virreinato napolitano donó 1.200.000 ducados el 29 de septiembre de 1580, recursos que estaban destinados a la defensa contra la amenaza turca y fueron enviados a España para la financiación de la flota comandada por don Álvaro de Bazán, marqués de Santa Cruz, reunida en Cádiz. A esta ayuda, Nápoles añadía más 17 barcos y seis mil soldados y cuatro mil zapadores y otra expedición compuesta de 23 galeras y otras dos embarcaciones sumando seis mil hombres. Mientras tanto, esas fuerzas no llegaron a su destino final, pues en Génova tuvieron conocimiento de la derrota de don Antonio, prior del Crato, y el éxito militar de las tropas españolas en Portugal[444].

Felipe II había dado órdenes muy precisas para que dentro de las murallas de la capital del reino portugués no se produjesen ni saqueos ni pillajes dado que el rey no deseaba realizar su entrada triunfal en una ciudad humillada, recibimiento que sucedió en el mes de junio del año siguiente[445]. El rey estaba aguardando el momento más oportuno para entrar en Portugal desde Badajoz, donde sufrió de fuerte catarro, casi poniendo en riesgo su vida. La reina Ana no logró resistir a la enfermedad y murió en octubre de 1580. El único pariente de sangre que quedó al lado de Felipe II fue su sobrino, el Cardenal Archiduque Alberto de Austria (1559-1621). Las noticias de las malas condiciones sanitarias y la preocupación por la seguridad del rey hicieron cambiar los

[443] El número de hombres en las tropas cambia según los autores y las fuentes consultadas, variando entre 23.000 y 40.000, entre infantería, caballería y artillería. Veloso, J. M. Q.: *O Interegno dos Governadores e o breve reinado de D. Antonio*, Lisboa, APH, 1953, p. 182.

[444] Antonelli, *op. cit.* 2015a.

[445] Sobre la entrada de Felipe II en Lisboa, véase las relaciones: Guerreiro, A.: *Das festas que se fizeram na cidade de Lisboa, na entrada del Rey D. Philippe primeiro de Portugal*, Lisboa, Casa de Francisco Correa, 1581, BNE, ms. R/28304.; Velázquez, Isidro: *La entrada que en el Reino de Portugal hizo la S.C.R.M. de Don Philippe inuictissimo Rey de las Españas segundo deste nombre, primero de Portugal, assi con su Real presencia como con el exercito de su felice campo*, Lisboa (?), por Manuel de Lyra, 1583, BNPT, sign. RES. 885 P.

planes de realizar en Lisboa las Cortes para su juramento, transferidas a Tomar, el 5 de diciembre Felipe II dejaba Badajoz para entrar en el reino portugués a partir de Elvas[446].

El rey hizo su entrada en Portugal desde Badajoz siguiendo el consejo de Cristóbal de Moura, con poco aparato y ceremonial, imitando el modelo que los Reyes Católicos ofrecieron al rey don Manuel I para el juramento de su hijo el infante don Miguel como heredero en 1499, pese a que esto ha provocado críticas como las del Cardenal Granvela[447]. Felipe II aceptó mantener la estructura de la Casa Real portuguesa como en la época de los reyes don Sebastián y don Henrique, aunque con pocos cambios, pero sin reducir su dimensión y etiqueta. Esta actitud fue también una forma de mantener el papel integrador de la Corte con las élites políticas y religiosas del reino.

El 15 de noviembre de 1582 Felipe II ratificó su compromiso tras las de las Cortes de Tomar, confirmando las gracias y favores que el duque de Osuna había prometido a Portugal, en su capítulo quinto: "(...) que nestes reynos haja sempre todos os officios que em vida dos Reys houve assi da Caza Real, como do Reyno, e que sejam providos nelles portuguezes, os quaes sirvam os mesmos officios quando sua magestade e seus successores vierem a estes Reynos (...)"; y en el capítulo trece "(...) que os fidalgos vençam suas moradias em comprindo doze annos. E que sua magestade e seus sucesores tomaran cada anno duzentos criados portuguezes, que assi mesmo venceram moradia (...)"; garantizando también la conservación de la capilla real[448]. Portugal se uniría a la Monarquía Hispánica manteniendo sus leyes, sus instituciones y su Casa Real, como señala Bouza[449], los principales beneficiarios de este modelo fueron los nobles, el alto clero, las élites urbanas y los cultos, los cuales sirvieron de apoyo para el rey Felipe II para mantener su legitimidad sobre el reino.

La incorporación de Portugal a la monarquía también ha generado un debate sobre cómo debería ser su asimilación, si como territorio "conquistado", igual que en América pasó con los dominios de los aztecas e incas y la consecuente pérdida de estatus regnícola, o por la "agregación", como territorio legítimamente heredado y preservando los foros y privilegios portugueses[450]. La conclusión nos es conocida y Portugal quedó vinculado a la monarquía por el principio del *aeque*

[446] Riba García, C.: "El viaje de Felipe II a Portugal (1580-83)", en *Estudios eruditos in memorian de Adolfo Bonilla y San Martín (1875-1926)*, tomo II, Madrid, 1930, pp. 185-190.
[447] *Idem*, p. 190.
[448] BPNA, ms., sing. códice 51-VI-35, fol. 287r.
[449] Bouza Álvarez, F.: "La 'soledad' de los reinos. El Portugal de los Felipes en la Monarquía del rey Ausente", en González Enciso, A. y Usunáriz Garayoa, J. M. (dirs.): *Imagen del rey, imagen de los reinos. Las ceremonias públicas en la España Moderna (1500-1814)*, Pamplona, EUNSA, 1999b, pp. 155-162.
[450] Arrieta Alberdi, *op. cit.* 2004, pp. 303-326.; Elliott, J. H.: "Introduction - Forms of Union: the British and Spanish Monarchies in the Seventeenth and Eighteenth Centuries", *Revista Internacional de Estudios Vascos*, n. 5 (2009), pp. 13-19.

principaliter, en la cual su estructura gubernamental fue preservada y respectando los *Estatutos de Tomar* presentados por el reino y jurados por Felipe II en su coronación.

La incorporación también llevó a un debate sobre el traslado de la Corte para Lisboa, permanecer en Madrid o una alternancia de movilidad[451]. Durante los años en que permaneció en Portugal (1580-1583), la corte de Felipe II quedó dividida en una esfera política, *gubernaculum*, en Lisboa con un séquito de servidores que ayudaban el rey en las decisiones de Estado, y otra técnica, *jurisdictio*, en Madrid, donde permanecieron los consejos bajo la dirección del cardenal Granvela[452]. A la esfera del *gubernaculum* comprendían la Casa del Rey como el núcleo donde se inscribía los miembros del poder, abrigando los privados, cortesanos y ministros, así como los elementos simbólicos del poder que representaban las distintas casas del conjunto de dominios de Felipe II, Aragón, Navarra, Castilla, Borgoña, Nápoles, Sicilia, Portugal y otras. Cada casa tenía su propio modo de servicio, ordenanzas y etiquetas, además de trazos particulares, ya que el rey servía como jefe particular de la yuxtaposición de cada dominio. La Casa del Rey, por su parte, representaba la diversidad del microcosmos de la monarquía[453]. En la esfera del *jurisdictio* comprendía el espacio jurisdiccional articulado por los consejos para el conjunto de la monarquía, administrando una unidad de justicia que en realidad era imaginaria ya que la defensa de las leyes, foros y constituciones era distinta para cada territorio. Este sistema fue mantenido al retornar Felipe II de Portugal.

Las reformas que fueron introducidas a lo largo de la década de 1580 cambiaron parcialmente el modus operandi del sistema practicado desde la coronación de Felipe II en los reinos ibéricos, cuando los virreyes escribían directamente al rey y eran mediados por sus secretarios. Los cambios establecieron una nueva fórmula de articulación donde los virreyes debían dirigirse a los presidentes de consejos respectivos a los asuntos de sus territorios. Los presidentes de los consejos, vía de regla miembros de la alta nobleza y con asiento en el Consejo de Estado, eran responsables de atender las demandas de los virreyes cuando necesitaban la articulación con otros consejos de las esferas *jurisdictio* y de *gubernaculum.* A lo largo del reinado de Felipe II no hubo conflictos públicos o la necesidad de poner en prácticas medidas ejemplares contra la actuación de los *alter nos* del rey, ya que normalmente se aguardaba el final del mandato o cuando había la remoción del

[451] Bouza Álvarez, *op. cit.* 1998a, pp. 95-120.; Labrador Arroyo, F.: "La casa real portuguesa en tiempos de Felipe I (1581-1598)", en Martínez Millán, J., Fernández Conti, S. (eds.): *La Monarquía de Felipe II: la casa del rey,* Madrid, Mapfre, 2005, pp. 820-945.; Labrador Arroyo, F.: *La casa real en Portugal (1580-1621),* Madrid, Polifemo, 2009, pp. 42-54.

[452] Fernández Conti, S.: *Los consejos de Estado y Guerra de la Monarquía Hispana en tiempos de Felipe II,* Salamanca, Junta de Castilla y León, 1998, pp. 185-208.

[453] Martínez Millán, J.: "La función integradora de la Casa Real", en Martínez Millán, J., Fernández Conti, S. (eds.): *La Monarquía de Felipe II: la casa del rey,* Madrid, Mapfre, 2005, pp. 507-517.

virrey de un gobierno se utilizaba el motivo de envíalo a servicio de la monarquía para otra misión o cargo[454].

La reforma del sistema de gobierno iniciada en 1579, según Rivero Rodríguez[455], estableció el sistema "polisinodial", además de institucionalizar los consejos, promulgar etiquetas sociales y otros temas, buscando estructurar una unidad e identidad desde la corte en Madrid para la Monarquía Hispánica. Mientras tanto, el historiador subraya que eso no se ha traducido en un establecimiento de un centro en la corte madrileña y periferias en las cortes virreinales provinciales, considerando Madrid como un microcosmos y no como una capital administrativa del Estado.

Los virreyes ostentaban en sus cargos el más elevado grado de autoridad en los virreinatos, personificando y desempeñando las funciones del rey ausente en la presidencia de las audiencias, como en Nueva España, o en los consejos, como en Nápoles. Además, su actuación tenía un valor cargado de simbolismo, a veces mucho más que el material, ya que. de hecho, tenían que respectar los foros y jurisdicciones de cada territorio. Como señala Lalinde[456], la universalización de una dualidad entre virreyes-audiencias/consejos requería neutralizar y limitar las distintas esferas de representación del poder político *jurisdictio* y de *gubernaculum* en los virreinatos, buscando que ninguna de ellas detuviese elevado grado de autoridad y autonomía sobre el otro.

Del mismo modo que los virreyes tenían orgullo de pertenecer al cuerpo político en el que compartían con el rey el gobierno de la Monarquía, los magistrados también eran conscientes de que formaban parte de una comunidad y de ser servidores de esta con la función de preservar el orden por las leyes. La relación entre los virreyes y las audiencias o consejos con frecuencia entraban en conflicto originándose disputas entre los poderes, debido a la exigencia de las instituciones al respeto de las leyes y privilegios de los territorios que el soberano se había comprometido en salvaguardar. Cardim y Palos[457] subrayan que, mientras el cargo del virrey era temporal, al tratarse normalmente de un extranjero situado en un dominio lejos de la corte, el cargo de los representantes magistrados era, por su parte, vitalicio, ya que la mayoría de las veces pertenecían a familias naturales de los territorios, teniendo un fuerte sentido corporativo

La tensión iba cada vez más en aumento en aquellos virreinatos que poseían una cultura y tradición de sistema político institucional más antigua y consolidada. En las Indias a la complejidad inherente al territorio recién conquistado se sumaba la de implementar una institución pensada para

[454] Rivero Rodríguez, M.: "El servicio a dos Cortes: Marco Antonio Colonna, almirante pontificio y vasallo de la Monarquía", en Martínez Millán, J.: *La corte de Felipe* II, Madrid, Alianza, 1994, pp. 376-378.
[455] Rivero Rodríguez, *op. cit*. 2011.
[456] Lalinde Abadía, *op. cit.* 1967.
[457] Cardim y Palos, *op. cit.* 2012.

el viejo mundo en un espacio aún poco conocido y definido en su extensión geográfica y política, con una estructura administrativa todavía incipiente y con una serie de poderes concurrentes, como la población indígena, los conquistadores y los primeros colonizadores. De hecho, las atribuciones de los virreyes siempre fueron borrosas, así como los límites de su poder. Otro hecho que se sumaba al mandato era el respeto a las leyes de cada territorio, los cuales estaban marcados por sus relaciones personales que englobaban el trato con el rey, los cortesanos y su propia familia cuando se establecían en el virreinato y los miembros de las élites provinciales. Incluso la extensión o fronteras de los territorios que gobernaban tenían contornos poco precisos, que a veces podrían crear conflictos con jurisdicciones de otros territorios.

La costumbre de los virreyes de redactar los documentos sobre las relaciones del gobierno, según Lohmann Villena[458], se estableció en el virreinato de Nueva España, siendo posteriormente introducida en el virreinato peruano por don Diego López de Zúñiga y Velasco, V conde de Nieva[459], el primer virrey del Perú nombrado por Felipe II, sucesor de don Andrés Hurtado de Mendoza, II marques de Cañete. En 1580 Felipe II ordenó al virrey don Francisco de Toledo que redactara las memorias para su sucesor en Perú, enviando una copia al Consejo de la India[460]. Rivero Rodríguez[461] subraya que estos documentos suelen ser más formales y reiterativos, pues las relaciones sobre el estado del virreinato normalmente eran copias reducidas o acrecidas, según el desarrollo de los acontecimientos, de relaciones que los virreyes habían recibido en el comienzo de sus gobiernos. Los historiadores señalan que esas relaciones solían ser monótonas y repetitivas, la autoría de los documentos también está poco clara, pues raramente eran escritas por los propios virreyes, quedando el trabajo para escribanos, secretarios o copistas. Las relaciones sirvieron también para, ya en el siglo XVII, establecer una forma de los virreyes conocieren de la situación de los virreinatos, o sobre cómo hacer un buen gobierno al cumplir con las demandas y materias pendientes de ser atendidas, e incluso las de describir y enumerar cuales serían sus funciones.

---

[458] Lohmann Villena, G.: *Las relaciones de los virreyes del Perú,* Sevilla, CSIC, 1959, pp. 12-23.

[459] Don Diego López de Zúñiga y Velasco era hijo de don Antonio de Velasco y de doña Francisca López de Zúñiga, III condesa de Nieva, de la que había heredado este título, razón por la que anteponía el apellido materno al paterno. Estaba casado con doña María Enríquez de Almansa, hermana de don Martín Enríquez de Almansa, virrey de la Nueva España entre 1568-1580 y después del Perú entre 1581-1583. Una de las hijas de los virreyes, doña Blanca Enríquez de Velasco se casó en 1562 con don Álvaro Manrique de Zúñiga, Marqués de Villa-Manrique, VII virrey de Nueva España, de 1585 a 1590. El 19 de febrero de 1564 el conde de Nieva fuera muerto en contexto misterioso, el cabildo fue el responsable por los ceremoniales de entierro hechos del mismo modo que cuando de las muertes de don Antonio de Mendoza y don Andrés Hurtado de Mendoza en la iglesia de San Francisco en Lima para después ser trasladado a España. Don Diego López de Zúñiga también fue el responsable por establecer una detallada pragmática sobre el ceremonial y etiquetas en la corte virreinal peruana. Lavalle, *op. cit.* 1891.; Bromley, *op. cit.* (1953), p. 49.; Lope Toledo, J. M.: "Presencia y acción de la Rioja en América", *Berceo*, n. 48 (1958), pp. 259-262.

[460] El memorial del virrey y las ordenanzas que promulgó durante su gobierno están transcritos en: *Relaciones de los virreyes y audiencias que han gobernado el Perú*... tomo II, Lima, 1867.; Lohmann Villena, *op. cit.* 1959, p. 12-23.

[461] Rivero Rodríguez, *op. cit.* 2011.

Como ha subrayado Hanke, las instrucciones dadas por Felipe II dirigidas a sus *alter nos* en Perú, don Luis de Velasco el Joven el (1595)[462], y Nueva España, don Gaspar de Zúñiga y Acevedo (1596)[463], fueron modelos para las redactadas a los virreyes del siglo siguiente. Las instrucciones dadas a los virreyes americanos y europeos tenían por objetivo ayudarlos a conservar y someter los reinos a la autoridad del rey, describiendo el estado general de los territorios y las tres áreas en que los virreyes deberían dedicar sus esfuerzos: la hacienda, la jurisdicción y la militar. Sin embargo, las instrucciones no expresaban solamente la dirección dada por el rey en los virreinatos italianos, sino también con las relaciones de los virreyes salientes, el Consejo de Italia por lo general hacía sugerencias, práctica que fue semejante también para los virreinatos de la Corona de Aragón y Portugal[464], mientras que, en los virreinatos americanos, era más habitual considerar las relaciones hechas por los virreyes a sus sucesores[465].

En los territorios dónde había asambleas de estado, como los virreinatos italianos, los virreyes recibían dos conjuntos de instrucciones, una "publica" que presentaba el discurso de la Corona dónde el soberano introducía delante de sus súbditos su *alter ego*, y otra "secreta" dirigida sólo al virrey, dónde estaban enumeradas sus funciones, los problemas y recomendaciones de gobierno en cada territorio, estableciendo que el último grado de decisión estaba la del monarca[466]. Este conjunto de instrucciones representaba el privilegio y honor del cargo de *alter ego* del rey y los lazos de lealtad y servicio a la Corona que deberían ser respectados durante el servicio.

***

La idea de los reyes de la Monarquía Hispánica de controlar todos los engranajes de su aparato gubernamental desde la "metrópoli", por muy burocrática y jerarquizada que hubiese sido el imperio, ya parece superada por la historiografía del tema desde las últimas décadas del siglo XX. Mientras que el debate entre "centro" y "periferias" todavía tiene ecos, la concepción de la existencia de un régimen absolutista en la monarquía también se encuentra sin bases. El monarca hispánico era incapaz de tener el control a todo momento de las esferas del poder que componían sus distintos dominios, tampoco contaba con un cuerpo de funcionarios que cumpliese fielmente sus

[462] Hanke, L.: *Los virreyes españoles en América durante el gobierno de la Casa de Austria: Perú*, vol. II, Madrid, Atlas, 1978b, pp. 9-32 y 81-90.
[463] Hanke, L.: *Los virreyes españoles en América durante el gobierno de la Casa de Austria: México,* vol. II, Madrid, Atlas, 1976b, p. 126-127.
[464] Rivero Rodríguez, *op. cit.* 2011.
[465] Hanke, L.: Los virreyes españoles en América durante el gobierno de la Casa de Austria: México, vol. III, Madrid, Atlas, 1976c, pp. 11-23.
[466] Villari, *op. cit.* 1996, pp. 31-52; Lohmann Villena, *op. cit.* 1959, pp. 12-26 (nota 163).

órdenes, al mismo tiempo que la relativa autonomía política de las partes del conjunto del imperio demostraba una interdependencia que era materializada por la dependencia de la figura del soberano y los órganos representativos de cada parte del imperio.

El monarca hispánico tenía que respetar los foros y privilegios de cada dominio de la Corona, ya fuese en Aragón, México, Nápoles, Perú o Portugal. Igualmente fue necesario pactar con las élites locales un sistema de gobierno, cuando en el mismo instante en el que dicho pacto se veía amenazado o se encontraba en desventaja para las élites locales o bien cuando las revueltas y las conspiraciones se veían como una amenaza a ser controlada y combatida por la Corona y sus representantes. Las guerras civiles y el descontento con las *Leyes Nuevas* en Perú, igual que la conspiración de don Martín Cortés en Nueva España o el "pleito del virrey extranjero" en Aragón fueron respuestas que las élites locales dieron a la Corona cuando veían sus privilegios amenazados o no respetados. El *Estatuto de Tomar* jurado por Felipe II se convirtió en la fianza de la élite portuguesa del respeto a sus privilegios y sus tradiciones. Felipe II, por su parte, en su juventud ostentó el título de *Hispaniarum Princeps* y, después de su coronación, tomó el título de *Hispaniarum Rex*, entendiendo España como una realidad plural, esencialmente un concepto geográfico que se refería a la Península Ibérica, territorio de la antigua Hispania romana y visigoda, constituida por diferentes territorios. Ni siquiera sería correcto utilizar la palabra rey, ya que Felipe II fue rey en los diferentes reinos ibéricos, así como duque de Milán y Brabante, conde de Flandes y señor de Vizcaya. El soberano no tuvo el mismo poder en todo el espacio de su monarquía, pero éste varió de un territorio a otro.

Además, Felipe II no fue heredero tan sólo de la gran parte de los dominios de su padre, heredó sus influencias artísticas sobre la importancia de la representación de la imagen del poder. De forma directa, fue heredero también de los principales artistas que Carlos V y su hermana María de Hungría fueron mecenas, incluso de sus riquísimas colecciones de obras de arte. Tras el *felicísimo viaje*, Felipe II tuvo contacto con las más importantes e influentes vertientes artísticas, estéticas y obras de artes presentes en la corte imperial de los Austrias. Los distintos objetos y modelos de representación visual estaban íntimamente vinculados con las distintas concepciones del poder político y las formas de representación de un soberano en los territorios gobernados por el emperador y que Felipe II heredó.

A este propósito, sería justo señalar que la representación visual heredada y construida por Felipe II debía estar configurada dentro del complejo juego de lazos políticos que formaba con los distintos dominios y súbditos estar bajo el gobierno de un mismo soberano. Su imagen debería ser correspondiente y reconocible de forma singular como el gobernante de cada territorio. La imagen

de Felipe II, como fue articulada al largo de su reinado en distintos modelos y soportes visuales de representación de su poder político, desde el ascenso a la corona del reino de Nápoles y el ducado de Milán en 1554, hasta la unión de coronas ibéricas con la conquista de la corona de Portugal en 1580.

Esta monarquía que se pretendía universal bajo un solo poder congregando múltiples poderes locales a través de una pluralidad de cortes provinciales que, sometidos a una difusión más intensa de valores, formas y gustos generados en la Corte del rey, se consolida durante el reinado de Felipe II. La ausencia del soberano en sus dominios se complementaba con la profusión de la idea de estar presente ante a sus súbditos a través de gobernadores y virreyes. El poder del soberano parecía residir en su capacidad de vigilancia, haciendo visibles sus instrumentos de gobierno a sus ojos y los de sus súbditos para que la ausencia permanente se hiciera omnipresente, a través de la afirmación de la unidad confesional y el Santo Oficio, además de informarse continuamente del estado de sus dominios y monitorear las actividades de gobierno y administración de sus *alter nos*.

La defensa de la fe católica fue un elemento identitario definidor y eje esencial de la rama española de los Austrias, una política heredada de sus abuelos los Reyes Católicos, y en su misión de constituir una monarquía universal y un imperio de dimensión global, justificando su expansión en auxilio a la Cristiandad. En el imaginario de la Monarquía Hispánica se hallaba la idea de que el Rey Católico fue el paladín elegido y favorecido por Dios para combatir a los enemigos de la Iglesia, de modo que, ante este hecho, Felipe II puso sus esfuerzos en combatir turcos y protestantes en todos los dominios y fronteras de su imperio en el Mediterráneo y en Europa. Del mismo modo adoptó las decisiones del Concilio de Trento, reforzó el Santo Oficio y los autos de fe, y continuó con la misión evangelizadora de las poblaciones indígenas en América.

La creencia de una fe compartida en común con las distintas partes de la Monarquía Hispánica y el respecto por un soberano fueron dos elementos esenciales para la unidad de los territorios dispares y distantes. En Madrid, Zaragoza, Lisboa, Nápoles, México o Lima los súbditos de la monarquía asistían a la misa dónde encontraban una misma liturgia y ceremonial en la iglesia, las mismas órdenes religiosas actuando en los territorios, dedicaban sus oraciones a un mismo Dios y pagan sus tributos al mismo soberano católico. Los súbditos de la monarquía empezaban a compartir valores semejantes diseminados por universidades en el pensamiento, cultura e ideología en un lenguaje que visaba la universalidad de una sociedad jerarquizada y ordenada por Dios y gobernada por aquel que había recibido el derecho divino. En las sociedades europeas de la época medieval y moderna, que comprendían el cuerpo místico del rey, la idea de sus dos cuerpos fue muy útil para entender el pensamiento político-teológico, más sensibles en reconocer una dimensión supra material del poder.

La Monarquía Hispánica se forjó en la amalgama entre la religión y el personalismo político, el poder político y la legitimidad, los cuales no estaban basados únicamente en los privilegios de los impuestos, el control sobre los ejércitos, sino también en la relación que mantenía con la religiosidad de la población. La mistificación de la figura del soberano era necesaria, la dinámica entre el hibridismo de la política y la religión fueron trabajados en la imagen del rey, la acción política en gran medida también era una acción religiosa y lo mismo al revés. Desde la capital del imperio, que fue fijada en el centro de la Península Ibérica, a comienzos de la década de 1560, se creó una red de cortes provinciales, es decir, fuerzas centrípetas y centrífugas que segmentaban distintos grados de autonomías y autoridades, afianzando además alanzas y mediando conflictos, al mismo tiempo que se estructuraban ceremoniales y etiquetas, con el fin de formar todo un entramado de poder y de consolidar instituciones y centros políticos de gobierno.

En un momento en que la Iglesia Católica y la fe cristiana sufrían constantes asedios por parte de sus enemigos musulmanes, judíos y herejes protestantes, el Rey Católico asumía la misión divina de servir como defensor de la Iglesia y la fe. Así, pese a la variedad de instituciones políticas y gobernar diferentes territorios, teniendo como reflejo el carácter heterogéneo de los pueblos y dominios de la Monarquía Hispánica, sin embargo, los elementos unificadores de la Corona y la Iglesia significaron una enlace muy fuerte y poderoso. La Corona también buscaba mantener una estrecha relación con las élites locales basados en intereses mutuos, que surgieron de la necesidad de un control y de una estabilidad política y social para mantener el dominio y privilegios de ambas partes. En este sentido, la Iglesia apoyaba el mismo propósito manteniendo el orden social con el pueblo bajo el control de por la fe y la glorificación del soberano elegido por Dios. La monarquía se mantenía por el constante diálogo entre sus partes con la Corte regia en Madrid, de modo que el nombramiento de los virreyes fue una herramienta que se hizo recurso para la mediación de las demandas de los súbditos y las elites locales de cada territorio y las instituciones eclesiásticas y políticas locales con las instituciones de la Corona.

El proceso de *virreinalización* de la Monarquía Hispánica aún contiene elementos poco claros, donde las decisiones y cambios pasaron por contextos muy específicos para cada territorio, igual que los intentos de la Corona de centralizar las decisiones y crear un sistema de gobierno que estableciese un modelo político común dentro de la monarquía. A lo largo del siglo XVI la Corona no designó figuras como virreyes para dos de sus dominios estratégicamente más importantes como Milán y Flandes, y tampoco lo hizo para las Filipinas. La diversidad de fórmulas de gobierno empleadas para los distintos territorios aún lleva a los investigadores del tema a cuestiones como si, de hecho, había una distinción más allá que la teórica entre la representación del soberano con el

nombramiento de virreyes y gobernadores. Por ende, los virreyes asumían todas las prerrogativas propias de la dignidad real en los territorios, en cuanto a los gobernadores sus funciones quedaban más dirigidas a las esferas de la gobernabilidad y la militar.

La representación del rey iba cargada de simbolismo, siendo fundamental para la creación y efecto de omnipresencia del soberano en el mundo hispano. La imagen del rey aparecía codificada a partir de símbolos, jeroglíficos y emblemas, esos elementos también encarnaban en la imagen de los virreyes. La personificación del poder trae consigo la importancia de la proximidad y el contacto directo con la figura que encarna este poder, la distancia o acceso a esa figura establece jerarquías y orbitas de ascensión al centro del poder. Por la extensión de los dominios de la monarquía, era imposible que el soberano estuviera presente físicamente en todos, el nombramiento de *alter nos* del rey fue una solución ideal para representar la imagen del soberano cargando consigo todo el ceremonial y atributos de la majestad, de modo que sus súbditos verían un simulacro perfecto. Frente a una sociedad mayoritariamente iletrada, las imágenes, símbolos y escenas en celebraciones y ceremoniales construyeron una narrativa capaz de presentar a ese público el poder de los gobernantes cuyos códigos presentaban un conjunto de mensajes como un lenguaje figurativo, lo que se reforzaba entre el público letrado a partir de panegíricos y escritos teóricos. El lenguaje figurativo en la representación del poder político del monarca en los dominios que analizaremos posteriormente será el tema de los próximos capítulos.

Capítulo II

La exhibición del “simulacro” del rey

¿Vuestra Excelencia jura por Dios Nuestro Señor y por Santa María y por las palabras de los Santos Evangelios y por este crucifijo y señal de cruz que guardará á esta ciudad de los Reyes todas las mercedes y privilegios, exsenciones y libertades, franquezas y honores que Su Majestad le ha hecho é hiciere y Vuestra Excelencia de su real nombre le concediere é hiciere?
Acta de Cabildo, Lima, el 14 de mayo de 1581[467].

Durante la Edad Moderna la Monarquía Católica se forjó bajo un repertorio ritual complejo y extraordinario, constituyéndose como un verdadero "Estado-teatro". Si retomamos el sentido del lenguaje de la época, "teatro" era utilizado metafóricamente para subrayar el sitio dónde algo o alguien se exhibía a la apreciación o censura del mundo, el *Theatrum Publicum*. Ese "Estado-teatro" del barroco español, a través de los siglos XVI y XVII, fue caracterizado por el escenario urbano y cortesano, y constituyó su poder político a través de rituales públicos complejos al representar como real y concreto, a partir de un lenguaje visual todo tipo de imágenes poderosas y conocidas por la sociedad, conceptos e ideales abstractos. Para este fin, se utilizó en su iconografía símbolos como emblemas, alegorías y jeroglíficos, conocidos y reconocibles para la sociedad de la época como recurso retórico en las celebraciones solemnes públicas. Esa herramienta ideológica fue esencial para el desarrollo de "hábitos mentales" de lectura, comprensión e interpretación del poder político[468]. En esta cultura barroca de las apariencias públicas, la ostentación era el último signo de estatus, poder y autoridad, convertida en un valor social muy apreciado y deseado.

El teatro urbano de la Monarquía Hispánica de la segunda mitad del siglo XVI en adelante ejerció su poder político a partir de complejos ritos públicos capaces de hacer real y concreto conceptos abstractos[469]. Lo imaginado se volvía en realidad a través de imágenes visuales en el que el poder podía hacerse largamente reconocible en la sociedad de la época haciendo recurso emblemas, alegorías, jeroglifos y otros elementos de la iconografía de sus prácticas culturales en fiestas públicas. Estas prácticas conmemorativas al fin desarrollaron sentidos comunes y la posibilidad de ser interpretados a partir de sus símbolos que también cumplían y compartía una función didáctica en el público, presentando ejemplos de moralidad, virtudes y fe.

La entrada regia, dentro del conjunto de celebraciones políticas, era unos de los acontecimientos más importantes por su magnificencia, exposición pública y elaboración de

[467] BML.LCL, t. 8, Libro IX, "Acta de Cabildo, Lima, el 14 de mayo de 1581".
[468] Checa Cremades, F. y Morán Turina, J. M.: *El barroco*, Madrid, Istmo, 1989, p. 236; Burke, P.: *The Italian Renaissance*, Princeton, Princeton University Press, 2014, pp. 162-176.; Cañeque, A.: "Theater of power: writing and representing the Auto de Fe in colonial Mexico", *The* Americas, n. 52 (1996), p. 334.
[469] Muir 1997, ver tb Strong 1984. Sobre o universo social das liturgias ver Bourdieu 1991, p. 107-116.

programas iconográficos de afirmación del poder[470]. Las entradas solemnes de emperadores, príncipes y obispos eran una costumbre desde la época romana, dónde celebraban los *triumphus*. La celebración fue resignificada a lo largo de la Edad Media con los recibimientos que cumplían una función política en la estructura feudal y los lazos que eran establecidos entre soberanos y vasallos. A lo largo del Renacimiento se convirtieron en entradas triunfales *a la antigua*, evocando las de los victoriosos emperadores romanos y adquirieron grandiosidad, recurriendo a la arquitectura efímera de los arcos triunfales y otros monumentos, con programas iconográficos de alegorías, temas mitológicos y cristianos, en un intento de representar al príncipe como un hombre virtuoso que lograba la inmortalidad a través de la fama, cargando un nuevo tono de las representaciones y la teatralidad.

El soberano tomaba la posesión real o simbólica de la ciudad a partir de un ceremonial de recepción de las autoridades de la ciudad extramuros, siguiendo el ritual con el traspaso por las murallas a través de sus puertas, el juramento mutuo de acatar y defender los derechos y privilegios, la entrega de las llaves y el desfile por las principales calles hasta ser recibido en la iglesia matriz. Tradicionalmente, las entradas hacían un recorrido urbano en procesión solemne, donde la población podría acompañar el trayecto y los escenarios de ceremoniales y consagración del príncipe. Además, la celebración incluía la entrega de regalos al príncipe, la realización de banquetes, así como la celebración de torneos y otras fiestas. Esta celebración culmina en el Renacimiento junto al proceso de centralización del poder político, siendo en Italia y Flandes los principales escenarios de la temprana Edad Moderna.

La entrada era uno de los acontecimientos que más impactaban y marcaban la vida de la sociedad dentro del espacio urbano, momento en que la ciudad pasaba por una importante transformación visual para garantizar y transmitir una imagen gloriosa. Además de la festividad, la entrada cargaba el simbolismo de establecer el "contrato" entre soberano y ciudadanos con los distintos rituales que se desarrollaban, desde la entrega de las llaves, la jura y el reconocimiento de vasallaje de la ciudad con el príncipe, buscando garantizar la legitimidad del poder, su autoridad y la estabilidad de los dominios. A lo largo del siglo XVI las entradas se convirtieron cada vez más en una herramienta para la exaltación y la legitimación dinástica, con el desarrollo de programas iconográficos más complejos y preocupados con ensalzar las virtudes del soberano. Strong, Blockmans y Donckers en sus destacados estudios sobre la temática de las entradas y fiestas en la Época Moderna, subrayan la herencia y evolución de esas celebraciones, desde la Edad Media, a

[470] Además de otras celebraciones relacionadas con el destino de la monarquía como cumpleaños o muerte de miembros de la familia real, bodas reales, nacimiento de infantes o victorias militares importantes.

partir de la apropiación de representaciones de tonos religiosos por el poder regio y la afirmación de temas del buen gobierno y de la justicia como esenciales y encarnadas en la figura de los príncipes[471].

En el Renacimiento las entradas adquieren un nuevo significado sobre todo a partir de las que realizó Carlos V en Boloña, en 1530 por motivo de su coronación imperial, y en la jornada de entradas por Italia entre 1535 y 1536, tras la victoria de Túnez[472]. Las entradas de Carlos V consolidaron modelos de celebraciones y representaciones que serían seguidos por otros príncipes europeos a lo largo del Antiguo Régimen en los siglos siguientes. El recorrido seguía un guion pasando por tres puntos principales: la recepción en la puerta de la ciudad, representando el espacio de transición y toma de posesión del soberano con la entrega simbólica de las llaves, la ceremonia de jura y protección de los foros, privilegios y ciudadanos, además de un intercambio de regalos; la iglesia principal, donde el príncipe era consagrado por el poder espiritual y eclesiástico; y el palacio o residencia real, sede del poder local.

Las entradas también promovían fiestas a los pueblerinos y a los gentil hombres que podría durar varios días, transformando la ciudad con decoraciones efímeras en las calles y plazas principales, sobre todo por donde el cortejo de la recepción pasaba. Entre las decoraciones más importantes de las entradas estaban los arcos del triunfo, tradicionalmente efímeros y construidos con materiales como maderas, telas y yesos, presentaban programas iconográficos con imágenes celebrativas y una retórica haciendo uso de personajes antiguos, mitológicos o religiosos, además de emblemas, empresas y alegorías para subrayar las virtudes del personaje que hacia su entrada en la ciudad. Los elaborados programas visuales permitían una integración simbólica dentro de su programa iconográfico y panegírico de elementos de la arquitectura efímera y permanente de la ciudad, apelando para los sentidos del público, buscando provocar un impacto visual y sensorial. Era común la combinación de elementos estáticos y móviles como banderas, tapices, pinturas, retratos, flores, iluminación y fuegos artificiales que, además de los arcos, podrían combinarse en altares, fuentes, puertas, obeliscos, columnas y carruajes, entre otros. Además de todo este espectáculo, cargado de un lenguaje performativo y teatral, también podrían desarrollarse a lo largo del cortejo o

[471] Strong, *op. cit.* 1988.; Blockmans, W. y Donckers E.: *Showing Status: Representation of Social Positions in the Late Middle Ages*, Brepols Publishers, 1999.

[472] Mientras tanto, ejemplos de entradas solemnes basadas en ricos programas iconográficos ya existían en territorios como Flandes y Francia del siglo XV. Strong, *op. cit.* 1988, p. 20.; Chastel, A.: "Les entrées de Charles Quint en Italie", en Jacquot, J. y otros: *Les Fêtes de la Renaissance. II. Fêtes et Cérémonies au temps de Charles Quint*, Paris, CNRS, 1960, pp. 197-206.; Checa Cremades, F.: *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, Madrid, Taurus, 1987.; Morales Folguera, J. M.: "Las entradas triunfales de Carlos V en Italia", en Sánchez-Mesa Martínez, D. y López-Guadalupe Muñoz, J. J. (eds.): *Diálogos de Arte. Homenaje al profesor Domingo Sánchez-Mesa Martín*, Granada, Universidad de Granada, 2014, pp. 327-342.

sobre los arcos o a lo largo del cortejo breves *intermiezzi*, con músicas, danzas y todo lo demás dentro de un imaginario político y religioso que buscaba exaltar y promover la figura que hacía su entrada. Se buscaba la ilusión y la capacidad de simular, la riqueza de la decoración y de los escenarios y el marcado riguroso del tiempo de avance de los actores. También se persiguió el tratamiento ficcional de la realidad y la codificación del partido como modo de representación.

Con el nombramiento de los virreyes, el rey buscaba transponer las distancias y ausencias en sus dominios, posibilitaba la realización de actos y ceremoniales políticas de hacer presente el poder que debería ser respetado, como el de las entradas. El virrey como su *alter ego* del rey debía ser recibido como el propio rey. Los virreyes fueron protagonistas de numerosos festejos en los que se utilizaba eficaces instrumentos de representación y propaganda política como recursos de reforzamiento de la autoridad de la monarquía. Dentro de la Monarquía Hispánica los ceremoniales producidos con la presencia del virrey servirían para representar la ausencia del rey y unir en un "pacto" vasallos y soberano. Según Osorio[473], en el caso de las Indias, el rey fue convertido en una figura "hiper-real" a partir de la utilización de su *simulacrum*, una copia para cual no existía un original, sobre el pretexto de que el monarca nunca fue visto en Lima o México. A este respecto, el *simulacrum* fue entendido como verdadero por la ausencia. La creencia y lealtad al rey se hacía solamente por la comparación de Dios o Jesús Cristo, mientras que el poder y autoridad del monarca era real y concreto en sus representantes e instituciones.

El *alter ego* del rey lograba asociar su imagen al monarca en el imaginario público con el recurso al ceremonial y elementos simbólicos vinculados directamente a la majestad, creando una geografía del poder produciendo en su figura un centro irradiador y legitimador de la corona y creando distintas distancias espaciales, urbanísticas, políticas y sociales en los territorios para donde era nombrado. La existencia de un centro que emana el poder posibilita la ilusión de su inmutabilidad, ese efecto era lo que deseaba producir la monarquía a partir de sus instituciones de gobierno para enfrentar el desafío permanente del mantenimiento y legitimación de su poder. La llegada de los virreyes era un acontecimiento mucho más que puramente administrativo o burocrático, pues ratificaba las relaciones de poder y autoridad en los dominios que componían la monarquía.

Entre todas las fiestas áulicas que tuvieron por escenario los territorios dónde la presencia física del rey estaba ausente, el protagonismo de los virreyes se sobresale en los espectáculos construidos para las entradas públicas, espectáculos que buscaban reproducir las entradas regias, con un aparato ruidoso, desfiles, torneos, justas, teatros, inversiones voluminosas para toda esa

[473] Osorio, *op. cit.* 2008, pp. 447-474.

organización, artistas y decoraciones efímeras. Pese a toda la compleja estructura necesaria para poner en marcha el ceremonial, solamente una pequeña parte nos resulta conocida hoy en día a partir de algunas descripciones de sus programas iconográficos y documentos de las actas de cabildos. Como subrayaba Juan de Solórzano y Pereyra a comienzos del siglo XVII, la entrada del virrey era uno de los privilegios que este gozaba por tratar de representar la propia persona del rey. En las entradas se erigían arcos y arquitecturas efímeras destinadas a transformar temporalmente el paisaje urbano y a ocultar mediante escenográficas composiciones y elaborados programas iconográficos. Además, se representaría la fisionomía cotidiana de las ciudades de la misma forma que si se hiciera estando presente el príncipe. La etiqueta y los modelos de entradas, su riqueza conceptual y visual de estas decoraciones, su capacidad de sugestión y el hecho de que en ellas intervinieran los más cualificados artistas locales, es lo que analizaremos a continuación a partir de la entrada solemne de los virreyes en las capitales de los distintos territorios objeto de nuestro estudio.

Aunque la figura de los virreyes haya sido descrita durante mucho tiempo por la historiografía en términos administrativos y burocráticos, tanto en los territorios americanos como en los europeos, los *alter nos* del rey católico tuvieron un rol más allá como agentes de la estabilidad, legitimidad y estructuración de la monarquía. En su condición de "viva imagen del rey"[474], fueron un símbolo regio cuya aparición y representación en público tenía por objetivo hacer presente el poder del monarca ausente, su papel en los rituales y celebraciones tomaba una importancia excepcional como podemos observar en las entradas virreinales, las cuales nos ofrecen un rico terreno de estudios de la representación de la monarquía hispánica al representar la renovación de los vínculos con ciudad, sirviendo como una ocasión especial de constituir la consagración del poder de esta representado por el virrey en una escala local[475].

Como afirman Nieto Soria y Cañeque[476], la gran parte de los rituales de la Monarquía Hispánica se desarrollaron a partir de los ritos de la Iglesia Católica. Dado que en la teología católica el ritual tenía la capacidad de hacer existir - hacer presente, como la hostia y vinos consagrados representan el cuerpo y la sangre de Cristo -, no sorprende que la Monarquía Católica hiciera gala de recurso de rituales semejantes en sus representaciones y ceremoniales de poder[477]. La organización

[474] Sobre el concepto del virrey como "viva imagen del monarca", véase: Cañeque, *op. cit.* 2004.; Cañeque, *op. cit.* 2014, pp. 184-185.
[475] Otra celebración pública importante realizada en las ciudades en la monarquía era el recibimiento del sello real, que también significaba la propia presencia del soberano. Cada vez que un rey ascendía al trono se enviaba a los reinos un nuevo sello real con su escudo de armas, la llegada del sello era celebrada con la misma pompa que se recibiría al rey y los virreyes.
[476] Cañeque, *op. cit.* 2012, pp. 308-309.; Nieto Soria, *op. cit.* 1999.
[477] A lo largo del siglo XV en el debate sobre el origen del concepto de ritual como consecuencia de las reformas protestantes, se presentaron dos posicionamientos acerca de las visiones sobre los ritos: la "teoría de la presencia"; y la

de las celebraciones en los distintos territorios miembros de la monarquía tenía por intención también exhibir la hegemonía y legitimidad de la dinastía y la corona.

La primera exhibición del *alter ego* del rey era la entrada solemne que realizaba en las ciudades. Las fiestas por el recibimiento del virrey podrían durar algunos días o incluso semanas. La entrada del virrey recordaba la relación y vínculo entre súbditos y soberano, y su representación estaba asociada a varios elementos relativos al esplendor y a la magnificencia real. Esa celebración establecía y exponía el centro del poder en la figura del virrey al mismo tiempo que definía la organización espacial urbanística, política, social, cultural y económica en cada uno de los territorios.

Era una ocasión excepcional que involucraba distintos actores sociales y espectadores a partir de un programa iconográfico áulico y cuya intención era el de presentar un espectáculo tanto para los miembros de las clases dominantes como para el público observador[478]. Cada cual con un rol y un espacio específico establecido dentro del ceremonial y en los escenarios del poder más representativos en la ciudad, de acuerdo con el lugar que ocupaban en la sociedad del Antiguo Régimen. Este lenguaje ritual era por dónde se hacía circular los mensajes del poder y el orden establecido por él, al mismo tiempo que servía para crear divisiones sociales y disciplinarlos en sus respectivos espacios de actuación. Las entradas también tenían un carácter mixto, dónde participaban tanto el poder religioso como el secular "civil". En una sociedad del Antiguo Régimen, dónde la gran parte de la población era analfabeta, las fiestas, los ceremoniales y los ritos del poder se presentaban como un dispositivo esencial de comunicación del orden.

En este Estado-teatro de la Monarquía Católica en tiempos de Felipe II, desarrollaban un rol activo y específico tanto la nobleza que desfilaba en la procesión de la entrada de los virreyes, como la población en general en América incluso los indígenas y mestizos - en las corridas de toros y otras festividades. Esa escenificación del recibimiento del *alter ego* del rey lograba envolver dentro de un protagonismo colectivo, pero en contextos específicos del ritual, toda la sociedad virreinal bajo una rigorosa etiqueta áulica otorgándoles un espacio proprio e jerarquizado en la celebración. Si en las celebraciones de entradas se producían jerarquías representando una comunidad ideal y armoniza, en ellas también se cerraban distintos niveles de pactos y disputas entre los actores sociales -

"teoría de la representación". La primera declara que los rituales tienen la cualidad de promulgar y hacer que algo sea real, hacen que por medio del ritual el cuerpo de algo o alguien se presente, sea Cristo en la Eucaristía o el rey en un recorrido triunfal por la ciudad. En contraposición, la "teoría de la representación" no se basa en la naturaleza del acto como presencia, sino en su cualidad para comunicar significados, para representar. Muir, 2001, pp. XXI-XXII, p. 7.

[478] Se evitará descripciones prolijas de las entradas, limitando a algunos ejemplos ya que ellos se repiten a menudo en casi todos los rituales.

individuales o colectivos - en el terreno del ceremonial. El objetivo era estar siempre más cerca del "centro" del poder, es decir, del virrey, y la organización del cortejo o del posicionamiento de los actores en los espacios de ritualización confería y significaba estatus y privilegios.

Las entradas también demandaban un compromiso con los costes de la organización y confección de los vestuarios para los miembros de la élite local que participa en la procesión, la producción de los escenarios donde se representarían las etapas solemnes del ceremonial, los arcos, tapices, pinturas, luminarias, pinturas de portales y fachadas, flores y otras decoraciones. La falta de control fiscal en la organización de los ceremoniales de las entradas, incluso en tiempos de crisis económicas, están relacionadas con su contexto y significado político. Las regulaciones regias que buscaban moderar los costes excesivos de los actos produjeron la creación de decretos oficiales que avisaban a las ciudades para que reduzcan sus gastos con excesos de "magnificencia" en los ceremoniales, aunque la corona parecía incapaz de detener estas prácticas. Las *Ordenanzas* que intentaban reglar los costes excesivos fueran decretadas en 1588 y a lo largo del siglo XVII. En 1619 Felipe III decreta que el coste de la entrada virreinal para México no debía exceder 8.000 pesos y para Lima los 12.000 pesos, pese a que con frecuencia las ciudades excedían eses valores, quedando a los miembros del cabildo la responsabilidad de los valores extras[479].

La etiqueta y el protocolo de la cultura del barroco demandaban ceremonias y fiestas ostentosas, pues el poder y el estatus de la ciudad estaban en juego. El espacio urbano de las ciudades, sobre todo en las capitales, como plazas, calles dónde pasarían el cortejo, fachadas de edificios entre otros, eran reestructurados para convertirse en el escenario ideal para la representación de la llegada de la imagen viva del rey[480]. A pesar de la participación colectiva de la sociedad, el lenguaje comunicativo de legitimidad y respeto a las instituciones y a la Corona hubo casos en los que también podemos percibir la existencia de conflictos y demandas específicos de los territorios en algunos de los programas iconográficos de las entradas virreinales o del mismo en el trayecto que realiza la procesión. De hecho, poco nos ha llegado de documentos y descripciones, o relaciones, de las entradas virreinales y las creaciones y estructuras efímeras, poemas, canciones, danzas y coreografías sobre todo de las americanas.

Como podemos observar la figura del virrey no estaba condicionada como un simple representante del gobierno en la administración. De hecho, su rol estaba regido por principios políticos y morales moldados a partir de una serie de virtudes que deberían caracterizar un buen gobernante. Los principios que deberían encarnar el buen gobernante eran recordados en cada nueva

[479] BNE, sign. R/38739-38742, tomo II, libro III, título 3, ley XIX, fols. 15v-16.; Bromley, *op. cit.* 1953, pp. 34-39.
[480] Mínguez, *op. cit.* 1995, pp. 125-137.

entrada solemne de un virrey en los arcos triunfales que se erigían para su recibimiento en las capitales de los territorios. Para la elaboración del arco de triunfo el cabildo solía contratar artífices que llevaban a cabo su obra de acuerdo con los modelos estilísticos y arquitectónicos de la época, llegando incluso a elaborarse también arcos encomendados por gremios de ricos mercaderes[481]. El arco triunfal cumplía distintas funciones en el ceremonial de las entradas, podría representar la firma de un gran tratado político hasta representar alegorías de las principales virtudes de un buen gobernante, como la religión, la justicia, la prudencia, entre otros. Ese lenguaje alegórico, a pesar de no ser comprensible en toda la sociedad, nos permite comprender las prácticas políticas dentro de la monarquía y en sus territorios, dónde podría estar representadas toda una teoría de poder virreinal sobre la cual se basaba el sistema de gobierno.

El cargo de gobernador que ostentaba el virrey suponía la confluencia de exigencias simbólicas y ceremoniales del monarca y su dignidad en cada uno de los territorios además de que su *alter ego* debía presidir todas las grandes ceremonias públicas como juras de adhesión a un nuevo monarca, procesiones o honras fúnebres, entre otras. Covarrubias decía que el virrey era quien representaba "como ministro supremo la persona del rey"[482], por tanto, su representación exigía asumir y reproducir los propios gestos del monarca, proyectando en su actitud el esplendor y la magnificencia capaz de conquistar el amor de los súbditos de una forma en la que, de hecho, se sientan estar realmente frente a su soberano. Rivadeneyra incluso hacía un paralelo llamando al monarca como "virrey de Dios" [483].

El cuerpo del virrey representaba de forma transcendental la autoridad del monarca, su exhibición pública también representaba un lenguaje regulado por la propia etiqueta del soberano en sus más pequeños detalles y gestos[484]. El jurista español del siglo XVI Jerónimo Castillo de Bodadilla desarrolló en sus escritos un tratado sobre la gestualidad, la fisionomía y la representación pública del cuerpo del buen gobernante, haciendo un paralelo con el cuerpo de Cristo para despertar el amor de los súbditos. El control del lenguaje corporal y gestual también era demandado a los magistrados en los actos públicos, pues ellos también representaban una manifestación de la potestad del poder regio[485]. El énfasis en reproducir el gestual del monarca encontraba su lógica,

[481] Véase: López Cantos, A.: *Juegos, fiestas y diversiones en la América española*, Madrid, Mapfre, 1992.
[482] BNE, R/6388, fol. 76r.
[483] *Apud* Maravall, J. A.: *Teoría del estado en España en el siglo XVII*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1997, pp. 198-199.
[484] Elliott, *op. cit.* 1989, p. 150.
[485] Castillo de Bobadilla, J.: *Politica para corregidores y señores de vassallos en tiempo de paz y de guerra y para Iuezes ecclesiasticos y seglares y de sacas, aduanas y de residencias y sus Oficiales y para Regidores y Abogados y del valor de los corregimientos y Gouiernos Realengos y de las Ordenes*, Madrid, Luis Sánchez, 1597, BNE, R.MICRO/568, libro I, cap. VIII.

como apunta Cañeque[486], en el hecho de que la Monarquía Hispánica estructuraba su poder, en cualquier que fuera su manifestación, como un reflejo de una instancia superior: los cabildos municipales con el corregidor, base del sistema político, reproducía en plan local el mismo tipo de estructura que con el virrey y la Audiencia, y sobre esos ocupaban el rey y sus consejeros. La cima de esta jerarquía no era el rey, sino el propio Dios, y el monarca y su corte representaban nada más que el reflejo de la corte celestial. El virrey era la imagen viva del rey y como tal centro irradiador del poder en los rituales, estrados, cortinas, tapices, sillón y otros elementos decorativos que marcaban su espacio de presentación que caracterizaban el eje simbólico del ceremonial[487]. La forma de exhibirse del virrey subrayaba su carácter de *alter ego* del rey, la gravedad y la impasibilidad en los gestos eran características propias de la majestad y así deberían presentarse los virreyes.

A principios del siglo XVII, el presidente del Consejo de Indias, Pablo de Laguna, aconsejaba al nuevo virrey de Nueva España, Juan de Mendoza y Luna, marques de Montesclaros, que para asegurar el éxito de su gobierno no debería dejarse alterar o abalarse, además de en su presentación:

> (…) tener gran composición, modestia y gravedad en su persona y en todos sus actos… El vestido honesto, la capa siempre más larga que corta y los vestidos de camino de colores graves y autorizados; sombrero sin plumas, y así en esto como en todo lo demás ha de parecer siempre más viejo que mozo. Al andar muy despacio siempre y con mucho orden, sosegado y autorizado. En la iglesia y calles no mirar jamás ahincadamente a una parte hacia la gente, aunque… procure verlo y notarlo todo… Palabras pocas, graves, dulces y con término blando. Cuando se enojare, sin descomposición, y que con una sola palabra o un mirar baste para castigo[488].

El paso del virrey desde su llegada al territorio hasta la entrada solemne final en la capital del reino era un ritual cargado de gran significado político en el que era asimilada la representación del monarca ausente, igual que las autoridades que salían a recibir el *alter nos* del rey constituyeron un rol simbólico y político de gran importancia en todo el ceremonial. La entrada y la presencia del virrey era anunciada con música, atabales, chirimías y trompetas mientras él y su séquito desfilaban por las calles de la ciudad. El orden preciso y estricto de la jerarquía dentro de la procesión subrayaba del menor al mayor grado la distribución del poder político en el cuerpo de la monarquía.

[486] Cañeque, *op. cit.* 2012, p. 311.
[487] Cañeque afirma que el cuerpo reglado por la etiqueta y expuesto del virrey en actos públicos y rodeado del esplendor ceremonial hacía compresible su autoridad regia. *Idem*, p. 310.
[488] "Instrucción dada al Marqués de Montesclaros por Pablo de la Laguna, presidente del Consejo De Indias, 14.1.1603", en Hanke, *op. cit.* 1976b, pp. 267-270.

Cuanto más cerca del virrey en el desfile, más importante en el gobierno del territorio[489]. En algunas procesiones, sobre todo en las de Nueva España y Perú, algunos grupos sociales que no tenían espacio dentro de la jerarquía política fueron incorporados, como indígenas y criollos. Durante el desfile de entrada del virrey no sólo la ciudad se embellecía con decoraciones, sino que el orden social ideal y jerarquizado se exhibía y reflejaba dentro de la procesión, buscando transmitir el mensaje de armonía.

Una serie de símbolos asociados a la corona ponía de relieve la estrecha conexión entre el monarca ausente y el virrey presente, pues era visible para todos en su entrada solemne. Desde el caballo que el cabildo regalaba al virrey para entrar en la ciudad, símbolo de gobierno desde la Antigüedad, y la ceremonia de jura y entrega de las llaves de la ciudad, que subrayaba no solamente la soberanía del gobernante sobre la ciudad, sino su obligación de protegerla y de respetar sus privilegios. El rey montado a caballo era un símbolo del gobierno: la montura representaba al pueblo que, como un caballo, podía desmontar a un gobernante injusto[490]. También era un ceremonial reservado a los reyes en sus entradas que presenciaban los virreyes la recepción del cabildo eclesiástico en el atrio de la iglesia[491] con la cruz y canto del *Te Deum*[492].

Probablemente el elemento que más subrayaba la representación de la potestad del *alter ego* del rey en su entrada solemne era el uso del palio. En la monarquía católica, era por excelencia el palio, un dosel colgado sobre cuatro varas largas bajo las cuales se recibía era un atributo íntimamente vinculado a la realeza, privilegio que era compartido únicamente con el Santísimo Sacramento y los arzobispos. El simbolismo del palio incluso era más fuerte que el de la corona, ya que los reyes españoles tradicionalmente no se hacían representar llevándola **[Img. 16 y 17]**. Su función era sacralizar la persona o el objeto que desfila bajo el atributo. En la Península Ibérica, el

[489] Gisbert, T.: "La fiesta y la alegoría en el virreinato peruano", en *Arte Efímero En El Mundo Hispánico*, México, UAM, 1983, pp. 145-181.; Torres De Mendoza, L.: "La entrada de don García Hurtado de Mendoza" en *Colección de documentos inéditos relativos al descubrimiento, conquista y colonización…*, vol. VIII, Madrid, Imprenta de M. Bernaldo de Quirós, 1867a, pp. 308-327.; Vargas Ugarte, R.: *Historia general del Perú: Virreinato, 1551-1596*, tomo 2, Barcelona, Carlos Milla Batres, 1966, p. 180 (nota 1).; Urteaga, H. H. y Romero, C. A.: *Fundación española de Cusco y ordenanzas para su gobierno, restauraciones mandadas ejecutar del primer libro de cabildos de la ciudad por el Virrey del Perú Don Francisco de Toledo. Publícase por primera vez y con el apoyo del Supremo Gobierno*, Lima, Talleres Gráficos Sanmarti, 1926, pp. 259-330.; Espejo, F. de C., Pacheco, J. F. y Torres de Mendoza, L.: Colección de documentos inéditos, relativos al descubrimiento, conquista y organización de las antiguas posesiones españolas de América y Oceanía: sacados de los archivos del reino, y muy especialmente del de Indias, vol. VIII, Madrid, Imprenta de Manuel de Quiros, 1864-1884, pp. 212-232.

[490] Sobre la iconografía del gobernante como jinete a cavalo véase: Leidtke, W. y Moffit, J.: "Velázquez, Olivares and the baroque equestrian portrait", *The Burlington Magazine*, vol. 123, n. 942 (1981), pp. 528-537.; González de Zárate, J. M.: "El retrato en el barroco y la Emblemática: Velázquez y la lección de equitación del príncipe Baltasar Carlos", Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar, n. 27 (1987), pp. 27-38.

[491] BNE, sign. 2/79918 V.5, n. 49-50.; "Las ceremonias que hacen con El Rey Nro. Sr., así en su capilla como fuera de ella por sus capellanes y prelados 14 de marzo de 1588", AGI, México 21, n. 49f.

[492] Sobre el *Te Deum*, véase: Schneider, R. A.: *The Ceremonial City: Toulouse Observed, 1738-1780*, Princeton, Princeton University Press, 1995, pp. 161-165.

primer soberano que hizo uso del palio fue Alfonso XI en su entrada en Sevilla en 1327[493]. La importancia y el simbolismo del atributo del palio estuvo presente incluso en el imaginario americano, como podemos observar en una pintura en lienzo y un biombo novohispano de la segunda mitad del siglo XVII que representan el encuentro entre el conquistador Hernán Cortés con el emperador azteca Moctezuma II **[Img. 18 y 19]**.

En la pintura del encuentro Moctezuma, que pertenece a una serie sobre "La conquista de México" **[Img. 18]**, observamos al gobernante azteca a la izquierda caminando bajo un palio verde ricamente ornamentado, que tiene sosteniendo cada una de sus cuatro varas un indígena de su séquito, hacía Cortés en el centro de obra, el escenario y los personajes representados buscan reproducir la indumentaria característica de cada grupo, llevando los indígenas cocares, capas de tejido y plumajes coloridas, mientras que los españoles llevan armaduras y objetos de batalla como espadas, picas y lanzas, montando en sus caballos. No obstante, la otra representación del encuentro en el biombo de Juan Correa **[Img. 19]** nos enseña un escenario y unos personajes con una temática totalmente distinta y con un elevado grado de idealización clásica y religiosa, en el que podemos observar una marcada influencia de la iconografía cristiana en la representación del pasaje y en la caracterización de los personajes indígenas. Moctezuma está representado a la izquierda **[Img. 20]**, llevando barba, una coraza, sandalias y una corona imperial en la cabeza bajo palio rojo con cuatro varas. El soberano azteca está sentado en un trono cargado por miembros de su séquito con indumentarias adornadas con distintos estampados acompañados por otros indígenas que también llevan barba, túnicas y otros aderezos. En el centro de la representación un grupo de indígenas parece representar una danza ritual en celebración al hecho del recibimiento de los españoles, en el otro extremo del biombo, a la derecha, se representa a Cortés llevando armadura con una banda roja cruzando su torso y montado en su caballo. Observamos en la obra de Correa no una intención de reproducir la realidad del encuentro, sino una alegoría idealizada de un soberano *a la antica* en un pasaje con una escena romantizada del recibimiento de Cortés y sus aliados.

Desde su coronación en los reinos ibéricos en 1556, Felipe II nombró a nueve virreyes para Nápoles, tres para Aragón, siete Nueva España y otros siete para el Perú. Para Portugal hubo tan sólo un virrey nombrado por Felipe II, el archiduque-cardenal Alberto de Austria, que estuvo frente al gobierno del reino durante casi diez años (1583-1593), y tras su salida una junta de gobernadores tomó la responsabilidad de representar el rey en la administración del reino. El origen social de los

[493] Carrasco Manchado, A. I.: "Las entradas reales en la corona de Castilla: pacto y diálogo político en torno a la apropiación simbólica del espacio urbano", en Boucheron, P. y Genet, J.-P. (dirs.): *Marquer la ville. Signes, traces, empreintes du pouvoir (xiiie-xvie siècle),* Paris, Éditions de la Sorbonne, 2013.; Catalán, D. (ed.): *Gran Crónica De Alfonso Xi*, tomo. 1, Madrid, Gredos, 1976, p. 400.

virreyes americanos y europeos fue distinto. Para el nombramiento de los *alter nos* de Felipe II en América correspondió en general a miembros de la mediana y alta nobleza, sobre todo la castellana, mientras que a los virreyes europeos correspondió a miembros de la aristocracia y grandes de España, además de altos eclesiásticos[494]. A pesar de que los primeros virreyes americanos no eran de la aristocracia, las crónicas nos relatan sus gobiernos con gran éxito y acertadas. No obstante, el hecho de no pertenecer al estamento más alto de la aristocracia no quería decir que algunos de los virreyes no procedieran de ilustres familias[495]. Menos frecuente, en Nueva España hubo el caso del nombramiento de un virrey del clero, con el arzobispo de México don Pedro de Moya Contreras. Para el nombramiento de virreyes europeos, además de miembros de la aristocracia y grandes de España, Felipe II nombró a virreyes de sangre, como el arzobispo de Zaragoza Hernán de Aragón para el reino de Aragón, y el archiduque-cardenal Alberto de Austria para el reino de Portugal, los dos disfrutaron de un largo período de gobierno como *alter ego* del rey. En Nápoles, destacados nobles hispalenses desempeñaron el gobierno del virreinato durante el reinado de Felipe II como don Pedro Afán de Ribeira, don Pedro Téllez-Girón[496] y don Enrique de Guzmán[497], además del gran duque de Alba y el Cardenal Granvela.

En un primer momento era dada la orientación de que los virreyes fueran solos a ocupar sus cargos, el rey pretendió evitar el favoritismo de miembros familiares de los virreyes en el nombramiento de los mejores cargos en los territorios. Por otra parte, cabe decir que algunas esposas acompañaron a los virreyes[498]. La primera virreina en Nueva España fue doña Ana de Castilla y Mendoza, esposa del segundo virrey don Luis de Velasco el Viejo, y madre del futuro octavo virrey novohispano don Luis de Velasco el Joven[499]. En el virreinato del Perú el virrey que obtuvo el

[494] Felipe II prefirió que los virreyes no tuvieran vínculos familiares y solía nombrar nobles viudos. Incluso llegó a prohibirles contraer matrimonio mientras ejercían el gobierno. Esta situación se revierte en el siglo XVII, cuando los monarcas consideraban mejor que se casaran para acompañar a sus esposas.

[495] El primer virrey de nueva españa, Don Antonio de Mendoza era de una rama de la Casa de los Mendoza, condes de Tendilla y Marqueses de Mondéjar. Un caso curioso fueron los duques de Alburquerque, una familia que fue casi una dinastía de virreyes al largo del siglo xvi en varios dominios de la monarquía, como Navarra (V Duque), Aragón (Vi Duque), Cataluña y Sicilia (VII Duque), Perú (el hermano del VIII Duque).

[496] Véase: Martínez del Barrio, J. I.: *La Casa de Osuna en Italia. Mecenazco y política cultural*, 2 vols., Madrid, UCM, 1990.

[497] Baticipó de la batalla de San Quintín, donde fue herido en la pierna, y también fue embajador en Roma entre 1580 y 1582, además, fue virrey de Sicília entre 1592 y 1595 antes de pasar al virreinato de Nápoles en noviembre de 1595, realizando su entrada solemne el 27 del mismo mês.

[498] Véase: Rivero Rodríguez, M.: "Como reinas: el virreinato en femenino (apuntes sobre la casa y corte de las virreinas)" en Martínez Millán J. y Marçal Lourenço, M. P. (eds.): *Las relaciones discretas entre las Monarquías Hispana y Portuguesa: las casas de las reinas, siglos XV-XIX*, vol. 2, Madrid, Polifemo, 2009, pp. 789-818.; Rubial García, A.: "Las virreinas novohispanas. Presencias y ausencias", *Estudios de Historia Novohispana*, n. 50 (2014), pp. 3-44.

[499] Don Luis de Velasco llegó a Veracruz el 5 de diciembre de 1550, llevando en su compañía a su joven hijo de su mismo nombre y que permaneció en la Nueva España todo el tiempo del gobierno de su padre, que murió en el 31 de julio de 1564. Durante su permanencia don Luis de Levasco, el joven, desempeñó con éxitos los cargos de regidor

primer permiso real para llevar a su esposa fue don Francisco Torres y Portugal en 1585, pero una enfermedad impidió a su esposa acompañarle. De hecho, la primera virreina que llegó al Perú fue doña Teresa de Castro y de la Cueva, esposa del virrey don García Hurtado de Mendoza (1589-1596)[500].

2.1 Modelos de entradas solemnes de virreyes

El 23 de febrero de 1443 el rey Alfonso V de Aragón, el Magnánimo, realizaba su entrada triunfal en la ciudad de Nápoles tras una larga disputa con René d'Anjou, representante de la rama francesa que había ocupada el trono del reino desde 1266, estableciéndose permanentemente en el reino italiano y gobernando sus otros dominios de la Corona de Aragón[501]. En su testamento crea la rama napolitana de su casa dejando a su hijo bastardo Ferrante como sucesor mientras que el trono aragonés se lo entregaba a su hermano Juan. Tras la muerte de Ferrante en 1494, la sucesión al trono de Nápoles entrar en crisis con la amenaza de Carlos VIII de Francia en tomar el reino, lo que provoca la intervención de Fernando el Católico. El conflicto solo se concluye a finales de 1503 con la victoria del Gran Capitán don Gonzalo Fernández de Córdoba en nombre de Fernando, iniciándose un período de dos siglos de dominio hispánico.

Son pocas las representaciones visuales de entradas triunfales en Nápoles de los siglos XV y XVI que conocemos y se han conservado, incluso incluyendo testimonios de la época. Sin embargo, Alfonso el Magnánimo estuvo representado en la más conocida por nosotros. Un rico conjunto de friso escultórico de mármol en el frontón superior del arco de triunfo erigido entre los años de 1452 y 1458 y atribuido a Francesco Laurana en la fachada de la entrada principal de Castelnuovo

---

perpetuo del ayuntamiento de México y de corregidor de Zempoala, además de ser nombrado con la embajada en Florencia al regresar a Castilla y de desde allí le nombro Felipe II virrey de Nueva España en 1589, haciendo su entrado solemne en México el 27 de enero de 1590, dónde gobernó hasta 1595, cuando fue nombrado para el virreinato del Perú.

[500] Hijo de don Andrés Hurtado de Mendoza, II marqués de Cañete, don García Hurtado de Mendoza fue paje de la infanta María de Austria, hermana de Felipe II, y desde mediados del siglo XVI participó de campañas militares en Italia y los Países Bajos. En 1530 se casa con doña Teresa de Castro y de la Cueva y en el año de 1556 llega al Perú haciendo compañía a su padre y su hermano mayor, don Diego Hurtado de Mendoza, de quien heredaría tras su muerte en 1591 el título de IV marqués de Cañete. En el año siguiente, tras la muerte en batalla del gobernador de Chile, Pedro de Valdivia, y de la muerte de su sucesor, Jerónimo de Alderete, el virrey del Perú - su padre - le nombra para el cargo con la misión de enfrentar a los nativos que resistían a la conquista española y pacificar a los encomenderos del territorio. Cuando el virrey le acompañaba a su esposa, una yegua y una silla femenina se regalaba a la virreina para una entrada especial un día antes del virrey en la ciudad. BNE, ms. 2835, cap. X "De la desembarcación del virrey y virreina en el puerto del Callao".; La entrada de doña Teresa fue una "innovacion" en el ritual politico. Introdujo, por primera vez, a la esposa del virrey como una figura publica en un espacio de poder hasta entonces exclusivamente masculino. Sobre la entrada de doña Teresa de Castro y de la Cueva, véase: Bromley, op. cit. pp. 54-58.

[501] D'Agostino, G.: "Nápoles, capital aragonesa", en *La Biblioteca reale di Napoli al tempo della dinastía Aragonese = La Biblioteca Real de Nápoles em tempos de la dinastia aragonesa,* Valencia, Generalitat Valenciana, 1998, pp. 125-139.

muestra la procesión de la entrada triunfal del rey **[Img. 21]**[502], una composición marcada por el mismo estilo de los triunfos de los emperadores romanos de la Antigüedad. El rey está representado en un carruaje bajo baldaquino tirado por cuatro caballos y acompañado por un cortejo de nobles, caballeros y músicos. La construcción de la imponente fortaleza de Castelnuovo empezó en 1279 por orden del rey Carlos I de Anjou y fue la residencia oficial de los reyes de Nápoles, pues a mediados del siglo XV pasó por una profunda reformada propuesta por Alfonso el Magnánimo. Otra representación de la entrada triunfal de Alfonso podemos encontrarla en el fresco pintado por Belisario Corenzio, hacia 1622, en el Palazzo Reale de Nápoles **[Img. 22]** e inspirado en el conjunto escultórico del arco triunfal de Castelnuovo, así como en una representación del cortejo de Alfonso II de Aragón de la segunda mitad del siglo XV en la obra *Cronaca della Napoli Aragonese, 1498 - 1503* de Melchiorre Ferraiolo **[Img. 23]**[503].

Tenemos muy escasas representaciones figurativas de la llegada de los virreyes[504], aunque la más conocida, sobre todo del siglo XVII, es la de un dibujo con una alegoría de la entrada del conde de Oñate, que no muestra ninguna relación con la realidad de las entradas[505]. Otra representación la podemos hallar en una estupenda nota en la parte inferior de la vista de Nápoles de Alessandro Baratta de 1629 **[Img. 24 y 25]**[506], grabada por Nicolò Perrey e impresa por Giovanni Orlandi, que nos enseña el orden de miembros y corporaciones de la cabalgada del juramento, un interesante testimonio gráfico de la espectacularidad de la cabalgata que acompañaba al virrey en el lugar más destacado en su entrada solemne. A estos ejemplos podemos añadir una bonita y poco estudiada vista del puerto de Nápoles de Jan van Essen del Museo di San Martino[507], donde las galeras presentes están celebrando algún acto importante, que presumiblemente podría tratarse de la llegada de un nuevo virrey aún no identificado.

---

[502] Battista, R. di: "La porta e l'arco di Castelnuovo a napoli", *Annali di Architettura*, n. 10-11 (1999), pp. 6-21.

[503] Ferraiolo, M.: *Cronaca della Napoli Aragonese, 1498 - 1503*, Nápoles, The Morgan Library & Museum, Nueva York, ms, sign. MS M.0801.

[504] Otra imagen idelizada y crada de una entrada virreinal en Nápoles es un grabado que representa el recibimiento en 1616 de don Pedro Téllez-Girón y Velasco, III duque de Osuna, que ilustra una obra dedicada a su vida. Véase: Leti, G.: *Vita di Don Pietro Giron Duca d'Ossuna, vicere di Napoli, e di Sicilia, fotto il Regno di Filippo Terzo*, Ámsterdam, Georgio Gallet, 1700, BNE, U/5824, p. 293.

[505] Sobre el dibujo: Minguito Palomares, A.: "La entrada triunfal del VIII conde de Oñate en Nápoles", *Cuadernos de Historia Moderna*, n. 40 (2015), pp. 89-123.

[506] La vista tenía que ser dedicada al virrey don Antonio Álvarez de Toledo, V duque de Alba, pero fue editada en ocasión de la entrada de don Fernando Afán de Ribera y Téllez-Girón, III duque de Alcalá, en julio de 1629. Pane, G.: "Napoli seicentesca nella veduta di A. Baratta (i-ii)", *Napoli nobilissima*, tercera serie, IX (1970), pp. 118-159; Verde, P. C.: "I modelli "unici" dell'iconografia di Napoli vicereale e la veduta di Alessandro Baratta del 1627", en Seta, C. De y Buccaro, A. (eds.): *Iconografia delle città in Campania: Napoli e i centri della provincia*, Nápoles, Electa Napoli, 2006, pp. 47-70; Bellucci, E. y Valerio, V.: *Piante e vedute di Napoli dal 1600 al 1699*, Nápoles, Electa Napoli, 2007, pp. 66-70.

[507] Jan van Essen, Veduta di napoli dal mare con manifestazione navale nella rada, mediados del siglo XVII, óleo sobre lienzo, 176 x 276 cm. Museo di San Martino, Nápoles.

Por su ubicación estratégica y defensiva, Castelnuovo dominaba la región del puerto de la ciudad y cumplía un rol importante en la geografía ceremonial de la capital, además de ser la residencia oficial de los reyes, dónde Fernando el Católico y el emperador Carlos V estuvieron, siendo también la residencia de los virreyes de Nápoles desde 1503. El primer virrey, don Gonzalo Fernández de Córdoba, tras la conquista del reino residió allí durante su estancia en Nápoles, y Castelnuovo cumplió su función de residencia oficial hasta la construcción del nuevo palacio encargado a los arquitectos Ferdinando Manlio y Giovanni Benincasa en la década de 1540 por el virrey Pedro de Toledo.

El nuevo palacio, tal como podemos observar en la planta de la ciudad de Lafréry de 1566 **[Img. 26]**[508], estaba ubicado fuera del casco histórico de la ciudad, entre el mar y los nuevos "barrios españoles" idealizados por don Pedro de Toledo tras su proyecto de reforma urbanística de la capital, la cual y estaba unida por una muralla defensiva alrededor de Castelnuovo. El edificio estaba destinado a propiciar un ambiente más adecuando con la autoridad y los ceremoniales de la corte del virrey, además de garantizar su seguridad. Su estructura cuadrada con planta elevada y dos torres tenía su puerta principal coronada con un gran escudo imperial y un pequeño patio interno. Además de extensos jardines exteriores, estaba protegido en su contorno marítimo por una doble muralla **[Img. 27]**. El palacio siguió siendo ampliado y decorado a lo largo de la segunda mitad del siglo XVI por otros virreyes, aunque ya al final del siglo los testimonios ya relatan dicho espacio como inadecuado y obsoleto para las necesidades del ceremonial y para la circulación de personas en la corte virreinal, tal y como afirma Juan de Garnica en 1599:

> El patio es pequeño, y los coches muchissimos, y particularmente en dias señalados. De lo qual se siegue que, como no ay otra puerta, entran por ella todo genero de gente. Los coches estan tan apretados y confusos, y con tanto rumor y estrepito dellos y sus cocheros, que parece una Babylonia del todo desordenada[509].

Tanto las fuentes de la época como la historiografía reciente coinciden en situar la génesis de una verdadera corte virreinal en Nápoles en la segunda mitad del siglo XVI, es decir, cuando la institución virreinal en toda la monarquía está experimentando una fase de mayor formalización, de identificación y organización de prerrogativas y funciones, estrechando la dinámica del poder de la monarquía compuesta con sus distintos territorios[510]. El virrey Fernando Ruiz de Castro (1599-

[508] Sobre la geografía de la ciudad y sus alrededores a través de la historia véase: Seta, C. De y Buccaro, A. (eds.): *Iconografia delle città in Campania: Napoli e i centri della provincia*, Nápoles, Electa Napoli, 2006.
[509] Garnica, J. de: "De las audiencias publica y secreta que da el virrey de Napole", en Cherchi, P.: *Archivio Storico per le Province Napoletane*, XIII, 1974, pp. 214-217.
[510] Antonelli, *op. cit.* 2015a.

1601), VI Conde de Lemos, decide encomendar al arquitecto Domenico Fontana un proyecto para un nuevo palacio[511] que empezó a ser construido en 1600 junto a la antigua estructura del *palazzo vecchio* como podemos observar en las pinturas de Gaspar Butler **[Img. 28 y 29]** y Pietro Fabris **[Img. 30 y 31]** en el que las dos edificaciones dividen espacio. El motivo para la edificación de una nueva residencia era, según decía el secretario de la ciudad de Nápoles, Giulio Cesare Capaccio, fue el de honrar a Felipe III y una probable visita real[512], lo que nunca se concretizó. La antigua y la nueva edificación coexistieron durante casi dos siglos, presentando un contraste estilístico pintoresco como describió el escritor francés Jean-Jacques Bouchard en la década de 1630: "el palacio en que vive el virrey está dividido en dos partes, la vieja y la nueva, que desde fuera resultan muy distintas tanto en el trazado como en su decoración"[513].

Tanto el *palazzo vecchio* como el *palazzo nuevo* presentaban su distribución espacial en salas de acceso progresivo a la figura del virrey[514]. Garnica nos describe una secuencia de cuatro salas con distintos niveles de usos y estatus para las personas que accedían al palacio. Las salas más cercanas a la gran escalera de honor del palacio eran espacios de reunión de nobles y criados que lo frecuentaban o buscaban ser recibidos para una audiencia con el virrey, al paso que la fachada hacía el mar era el espacio reservado para las estancias privadas del *alter ego* del rey y de audiencias privadas[515]. A la primera sala podrían acceder aquellos que, después del permiso de entrada al palacio, buscaban llegar hasta el virrey en días de audiencias públicas; la segunda sala era, de hecho, la de audiencias con el virrey; la tercera sala estaba reservada a los miembros del gobierno que pertenecían al *Consiglio Collaterale*; y por fin, la cuarta sala era la más selecta, dónde apenas la alta nobleza y altos cargos de las instituciones virreinal podrían acceder[516].

---

[511] Sobre la construcción del nuevo palacio real de Nápoles véase: De Cavi, S.: *Architecture and royal presence. Domenico and Giulio Cesare Fontana in Spanish Naples (1592-1627)*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

[512] Capaccio, G. C.: *Il forastiero*, vol. II, Napoli, per Gio. Domenico Roncagliolo, 1634, BNE, 3/14987, p. 342.

[513] Bouchard, J. J. y Kanceff, E. (org.): *Oeuvres de Jean-Jacques Bouchard. Journal II. Voyage dans le royaume de Naples, voyage dans la champagne de Rome*, Torino, Giappichelli, 1977, pp. 247-248.

[514] Sobre la función ceremonial del Palazzo Real véase: Mascilli Migliorini, P.: "Funzioni feste e cerimoniali nel Palazzo Reale di Napoli", en Galasso, G., Quirante, V. y Colomer, J. L. (dirs.): *Fiesta y ceremonia en la corte virreinal de Nápoles (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Centro de Estudios de Europa Hispánica, 2013, pp. 141-165.

[515] Cherchi, P.: "Juan de Garnica: un memoriale sul cerimoniale della corte napoletana", *Archivio Storico per le Province Napoletane*, n. 92 (1975), pp. 213-224.

[516] Segundo Muto, la estructura de la corte virreinal napolitana se articulaba dentro de tres niveles: el primer, más restricto a los cargos y oficios de la corte que cumplían sus funciones en el Palacio virreinal - como mayordomo, camarero mayor, secretarios y ottos; el segundo, de agentes con acceso directo a la corte - como el condestable, justicia mayor, almirante real, camarero mayor, pronotario, canciller mayor, senescal mayor - cargos honoríficos concedidos as familias de la aristocracia napolitana; el tercer, la corte virreinal en su dimensión pública con los ceremoniales del poder y el aparato estatal. Muto, G.: "Capital y corte en la Nápoles española", *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, n. 158 (2003), pp. 6-7.

El reino de Nápoles se había consolidado desde finales del siglo XIII con la dinastía angevina en un importante centro político y cultural del sur de Europa[517] y durante el virreinato español, a partir de 1504, su corte fue destino habitual primero de la más alta nobleza aragonesa como Juan de Aragón, Conde de Ribagorza (1507-1509), Ramón de Cardona (1509-1522), Carlos de Lanuza (1522-1527) y Hugo de Moncada (1527-1528). Posteriormente, a partir de 1532, con el nombramiento de don Pedro de Toledo (1532-1553) se abandona la órbita aragonesa y pasa a ser destino de los más importantes linajes de familias castellanas y andaluzas, como los Duques de Alba, de Osuna, de Alcalá y los Condes de Miranda y Olivares.

Como sabemos, Felipe II obtiene la corona de Nápoles como un "regalo" de matrimonio dado por el emperador Carlos V en 1554 en el contexto del viaje a Inglaterra para su boda con la reina María Tudor. En Nápoles tuvo lugar una suntuosa ceremonia de posesión en un salón especialmente decorado para la ocasión en el convento de San Lorenzo, en el que asistieron las más altas autoridades del reino, incluyendo el cardenal-virrey Pedro Pacheco de Villena. En la ausencia del nuevo rey, la ceremonia de posesión se realizó el 25 de noviembre de 1554, en presencia del procurador real don Fernando de Ávalos, V Marqués de Pescara, sentado junto al virrey bajo el palio a su izquierda. Además, el ritual contó con un excepcional desfile de suntuosidad y riqueza en el que las personalidades llevaban lujosos trajes y las armas del nuevo rey fueron exhibidas ante la atenta mirada de los habitantes de la capital:

> La ceremonia ebbe luogo nel convento di San Lorenzo. Ivi si diresse il marchese di Pescara e vi si recarono insolennecorteo le maggiori autorità del paese. In testa vi era il Pacheco, circondato da cinquanta alabardieri, che aveva ala destrai procuratore del nuovo re ed ala sinistra Pietro Antonio Sanseverino princip di Bisinano, eletto dindaco. Egli, dal palazzo reale, aveva proseguito con il vicerè e l'Avalos. Dalla demora vicereale partì dunque il corteo, di cui facevao parte anzitutto gli eletti. Questi erano Giovan Benardino Carbone per il seggio di Capuana, Leonardo de Cardines per quello di Nido, Giovan Antonio Satocco e Giovan Maria di Costanzo per Montagna, Cesare di Gennaro che reppresentava quello di Porto, Cesare Mormile quello di Portanova, il dottor Francesco Gualtieri (animanera di Pacheco) eletto della piazza del Popolo. Indossavano vesti di foggia antiva color rosso scuro, orlate di velluto; erano preceduti da diciotto valleti com ricchelivree inrosso edoro (i colori della città di Napoli) che reggevano mazze ornate com le armi del re Filippo. La ceremonia ebbe luogo nel refettorio del convento di San Lorenzo. In questa sala era stato eretto unbaldacchino chericopriva il seggio riservato al viceré. Accanto a questi, ala cui sinistra sedeva il marchese di Pescara, stette ritto il secretario del regno Coriolano Martirano per leggere la formula rituale. Tre volte questi ne fece ascoltare la lettura ad alta voce, poi sindaco, eletti e feudatari giurarono fedeltà al nuovo sovreno. Filippo II era re di Napoli[518].

[517] Para un retrato de la ciudad en la primera edad moderna, véase: Muto, G.: "Le tante città di una capitale: Napoli nella prima età moderna", *Storia Urbana*, n. 123 (2009), pp. 19-53; Cantone, G.: *Napolí berocca*, Nápoles, Editori Laterza, 1992.

[518] Giannone, P.: *Istoria civile del Regno di Napoli*, vol. VIII, Milano, per Nicolò Bettoni, 1822, pp. 164-165.

Mientras tanto, Felipe II nunca estuvo en persona en Nápoles ya que el último rey que el reino recibió en su capital fue Carlos V en 1535[519], período en el cual el reino experimentó un intenso cambio político y cultural. El emperador hizo su entrada triunfal en la ciudad a partir de la Puerta Capuana, según el relato de Antonio Castaldo[520]; toda la ciudad estaba allí para la entrada del emperador bajo los disparos de cañones y fuegos de artificio y durante el cortejo, el público contemplaba el desfile por las calles y ventanas de los edificios. La Puerta Capuana era emblemática, construida en las murallas de la ciudad en 1588 por orden del rey Ferrante I, siendo un monumento concebido para ser un verdadero arco triunfal para la celebración de la dinastía aragonesa, blasones en mármol policromados, epígrafes y esculturas alegóricas que personificaban las virtudes presentaban las glorias del reino[521].

El desfile se realizaba con cánticos y trompetas que conferían un tono de sacralidad al acto y daban el ritmo del ritual que reproducía una alegoría del orden social con la presencia de nobles, clérigos y asociaciones de gremios artesanales llevando trajes dignos para la ocasión con los cuales se buscaba consagrar la unión entre el poder de la ciudad, representando el reino, y su soberano[522]. El cortejo que seguía hacía Castelnuovo trazaba un camino que pasaba por las calles adornadas con arcos triunfales, los edificios que representaban las principales instituciones de poder, fachadas decoradas y otras estructuras efímeras mientras el rey recibía los homenajes. El aparato producido para el recibimiento del rey era costeado por la ciudad y sus instituciones, mientras que los nobles eran responsables por las fiestas en honor al monarca[523].

El primer virrey nombrado por Felipe II para Nápoles fue el Gran Duque de Alba en 1555[524], a quién el rey ya había concedido amplios poderes en la dirección de los negocios italianos como gobernador de Milán anteriormente. Los intereses del príncipe y del duque parecían convergir en los asuntos italianos, dónde la Casa de Alba desde tiempos del virrey don Pedro de Toledo, tío del

[519] Después de Carlo V los reyes de la monarquía no vuelven a visitar la ciudad hasta 1702, Sobre la entrada triunfal de Carlos V, véase: Hernando Sánchez, C. J.: "El Glorioso Triunfo de Carlos V en Nápoles y el humanismo de corte entre Italia y España", *Archivio Storico per le Province Napoletane*, CXXIX (2001), pp. 492-504.; Megale, T.: "*Sic per te superis gens inimica ruat*: l'ingresso trionfale di Carlo V a Napoli (1535)", *Archivio Storico per le Province napoletane*, CXIX (2001), pp. 587-610.

[520] Castaldo, A.: "Progressi et ingresso dell'Imperatore Carlo Quinto nel Regno a Città di Napoli a tempo del gouerno di Don Pietro di Toledo, all'hora suo luogotenente e Vicerè in essi, con la Rebellione del Principe Salerno…", BNE, ms. 2986, fols 57-60.

[521] Actualmente la puerta tiene 23 metros de altura y su arco 12 metros debido la elevación del terreno, en el momento de su construcción alcanzaba los 25 metros. Cavaliere, M.: *Porte portali e roste di Napoli*, Napoli, Newton Compton, 1996, pp. 11-12

[522] BNE, ms. 2986, fols. 58-60.

[523] BNE, ms. 2986, fol. 65.

[524] Nombramiento como virrey: AGS, "Papeles de Estado de la correspondencia y Negociación de Nápoles", año 1555, leg. 1048.

duque de Alba, había establecido relaciones de parentesco vía matrimonios con importantes familias italianas[525]. Como hombre de Estado consciente de su lealtad a la monarquía, don Fernando Álvarez de Toledo sabía que el reinado de Carlos V se acercaba a su fin y era necesario tener el favor del futuro soberano. Tras varias intensas jornadas de difamación sobre presuntos abusos en la administración italiana, el Duque de Alba logra alejar del poder del gobierno de Milán a su rival Ferrante Gonzaga, y en 14 de abril de 1554 es nombrado gobernador de Milán y Capitán General de Italia por Felipe II, tras asumir la soberanía de los territorios italianos por la boda con la reina inglesa, en la que el duque de Alba estuvo presente en Inglaterra[526].

Don Fernando Álvarez de Toledo sucedió al cardenal Pedro de Pacheco (1553-1555) y realizó su entrada solemne en la capital del reino en febrero de 1556, siendo virrey hasta 1558, mientras tanto estuvo ausente en tres ocasiones. La primera ocasión fue entre septiembre y diciembre de 1556 en un conflicto contra el Papa Paulo IV y sus estados italianos, en el que se estableció una alianza entre Roma y Paris contra Felipe II, como Capitán General de las fuerzas italianas de la monarquía, siendo el Gran Duque el responsable de coordinar las acciones. El segundo momento tuvo lugar entre abril y septiembre de 1557 cuando estuvo en Abruzos en la campaña contra los franceses que culminaría con la victoria de San Quintín para Felipe II. El prestigio conquistado por el Gran Duque en los campos de batallas y la diplomacia le permitió componer una comisión diplomática responsable de firmar la paz de Cateau-Cambrésis, siendo ésta la razón por la cual se ausentó del gobierno de Nápoles en la primavera de 1558, dejando a su hijo don Fadrique Álvarez de Toledo como gobernador interino de Nápoles.

Para entender el significado del ceremonial de entrada de los virreyes en Nápoles no podemos olvidarnos que de los dominios que analizamos, el territorio italiano fue lo único en descender en su estatus político a la categoría de virreinato en el siglo XVI. A su vez, los territorios de Nueva España y Perú ascendieron a esta categoría, mientras que Aragón y Portugal se mantuvieron como reinos. Nápoles, igual que los reinos ibéricos, ya tenía en su historia y memoria una fuerte relación con el ambiente de corte, por lo que era necesario buscar preservar determinadas prerrogativas propias de su organización política y ceremonial[527].

El ceremonial de recepción de los virreyes en Nápoles, Nueva España y Perú se desarrollaron en la primera mitad del siglo XVI y a lo largo de la centuria. En el territorio italiano, la tradición ceremonial napolitana fue la mezcla entre la aragonesa y, con la ascensión de los Austrias, de la

[525] Véase: Hernando Sánchez, *op. cit.* 1994.
[526] Rivero Rodríguez, *op. cit.* 1998, pp. 45-46.
[527] Muto, *op. cit.* 2003, p. 5.

Borgoña[528], mientras que la influencia de la corte papal y de otras italianas también añadió más complejidad a la escenificación del poder[529]. Para el historiador Hernando Sánchez, los numerosos ceremoniales, rituales y fiestas de la corte napolitana en el siglo XVI la ha convertido en un paradigma que logró alcanzar un grado de complejidad comparable al de la corte regia[530].

En América, mientras que la administración virreinal se establecía y las instituciones empezaban a desarrollarse en los territorios conquistados, también se produjo el proceso de *hispanización*, o *castellanización*, de los dominios[531]. Los diferentes tipos de ceremoniales de la corte de los Austrias, incluso las entradas solemnes propias de la cultura europea son introducidas en los virreinatos americanos y acaban pro reflejar el poder de los virreyes[532]. Si la presencia del virrey en el territorio era la presencia del propio rey, conforme había declarado Felipe II en una carta de 16 de junio de 1574 "la cabeça del virrey, representa nuestra persona"[533], el ceremonial de su *alter ego* debería representar la magnificencia y dignidad propias del soberano y perfectamente regida a través de la etiqueta.

En Nápoles, frente a los otros territorios que hemos analizado, contamos con obras manuscritas de los maestros de ceremonias, los cuales han sido los responsables de establecer cada gesto y cada postura que el virrey debía de escenificar. También debemos de tener en cuenta otros textos que describen igualmente la etiqueta cortesana. Entre estas obras podemos destacar la del jurista Juan de Garnica, *De Hispanorum Monarchia...*, manuscrito dividido en dos partes: la primera trata sobre la amenaza turca y la segunda sobre la descripción de ceremoniales del virreinato napolitano, como las audiencias públicas y privadas dadas por el virrey, sus reuniones con el *Consiglio Collaterale* y otros ritos como la procesión del Viernes Santos. La obra de Garnica nos permite conocer el legado que a lo largo del siglo XVII fue establecido por los maestros de

[528] Sobre estas ceremonias, véase: Vitale, G.: *Ritualità monarchica, cerimonie e pratiche devozionali nella Napoli aragonese*, Salerno, Laveglia, 2006, pp. 53 y ss; Palos y Palumbo, *op. cit.* 2009, pp. 133-148.; Noel, *op. cit.* 2004.

[529] Guarino, G.: *Representing the king's splendour. Communication and reception of symbolic forms of power in viceregal Naples*, Manchester, Manchester University Press, 2010, p. 25.; Muto, G.: "Struttura e costi della corte napoletana", en Galasso, G., Quirante, V. y Colomer, J. L. (dirs.): *Fiesta y ceremonia en la corte virreinal de Nápoles (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Centro de Estudios de Europa Hispánica, 2013, pp. 75-102; Muto, G.: "Corte e ceremoniale nella Napoli spagnola", en Antonelli, A. (coord.): *Cerimoniale del Viceregno spagnolo di Napoli 1503-1622*, Napoli, Arte'm, 2015, p. 88.

[530] Hernando Sánchez, C. J.: "Immagine e cerimonia: la corte vicereae di Napoli nella monarchia di Spagna", en Antonelli, A. (coord.): *Cerimoniale del Viceregno spagnolo di Napoli 1503-1622*, Napoli, Arte'm, 2015, p. 65.

[531] Así como ocurrió con la noción del honor, véase: Büschges, C.: ""Las leyes del honor" honor y estratificación social en el distrito de la Audiencia de Quito", *Revista De Indias*, vol. 57, n. 209 (1997), pp. 55-84.

[532] Véase: Bonet Correa, *op. cit.* 1983.; Bonet Correa, A.: *Fiesta, Poder Y Arquitectura. Aproximaciones al Barroco español*, Madrid, Akal, 1990.

[533] El maestro de ceremonias Jusepe Renao hace recurso de la afirmación al inicio de su ceremonial, véase: BNE, ms. 2979, fol. 87r.

ceremonias en los tratados de Miguel Díez de Aux, *Libro em que se trata de todas las ceremonias…*, y de José Renao (o Raneo), *Libro donde se trata de los virreyes, Lugartenientes de este Reyno*…

Miguel Díez de Aux[534] fue durante cuarenta años maestros de ceremonias y acomodador mayor en el Palazzo Reale de Nápoles, trabajando con catorce virreyes entre los años de 1571 y 1622. Su obra *Libro em que se trata…* [1622] describe los temas del ceremonial napolitano como las entradas de virreyes, la cabalgata y el juramento, además de las audiencias concedidas por el virrey, fiesta de *Corpus Christi* y otras religiosas, la llegada de personajes ilustres, extranjeros o de sangre real, la partida del virrey entre otros ritos inspirados por la etiqueta da Borgoña adoptada por la Casa de Austria. El sucesor de Miguel Díez de Aux como maestro de ceremonias en Nápoles fue José Renao[535] y su obra *Libro donde se trata de los virreyes…* se basó en varias partes del texto de Díez de Aux, inclusive de forma literal, tratando también de los temas de ceremoniales de corte napolitana, además de presentar la biografía de los virreyes desde el Gran Capitán hasta don Manuel de Zúñiga y Fonseca, VI conde de Monterrey.

En Nueva España y Perú, el protocolo, la etiqueta y las celebraciones para las entradas solemnes buscaban seguir el modelo europeo. Durante el reinado de Felipe II se estableció de forma definitiva prácticas ceremoniales de entrada de virreyes que darían las bases para una tradición que perduraría en los siglos siguientes. Mientras tanto, la documentación para investigaciones de esas celebraciones sigue siendo escasa y poco detallada, las actas de los cabildos de la Ciudad de México y Lima, además de algunas relaciones de descripciones de las entradas, sobre todo para el siglo XVII adelante, siguen siendo los raros registros de las entradas, ya que no se preservaron imágenes de las celebraciones[536].

Para las entradas virreinales, Nápoles contaba con dos grandes referencias para desarrollar su ceremonial, la histórica entrada triunfal de Alfonso el Magnánimo en 1443, plasmada en los relieves del arco del Castelnuovo, y la del emperador Carlos V en 1535, con los testimonios laudatorios y documentos[537]. En Aragón la entrada y los actos realizados por los virreyes tendrán por inspiración el ceremonial de jura realizados por Carlos V en 1518 y Felipe II en 1542 en Zaragoza[538].

---

[534] Sobre Miguel Díez de Aux, véase: Antonelli, A.: "Il Libro di Miguel Díez de Aux. Viceré e cerimonie del Palazzo Reale di Napoli (1503-1622)", en Antonelli, A. (coord.): *Cerimoniale del Viceregno spagnolo di Napoli 1503-1622*, Napoli, Arte'm, 2015b, pp. 19-31.

[535] Sola. D.: "Jusepe Renao y el ceremonial de la corte de los virreyes de Nápoles", en Serrano Martín, E. (coord.): *De la tierra al cielo: líneas recientes de investigación en historia moderna*, vol. 2, Zaragoza, Fundación Española de Historia Moderna, Institución Fernando el Católico, 2012, p. 451.

[536] Morales Folguera, *op. cit.* 1999, pp. 745-749.

[537] Hernando Sánchez, C. J.: "El virrey Pedro de Toledo y la entrada de Carlos V en Napoles", *Investigaciones histópricas, Epoca moderna y contemporane*, nº 7 (1987), pp. 7-15.; Hernando Sánchez, *op. cit*, 2001.

[538] Bardaxi, J. I. de: *Tractatus de officio gubernationis: seu procurationis generalis regni Aragonum*, Zaragoza, Lorenzo Robles, 1592, BNE, R/26876, pp. 27 y ss.

El 9 de mayo de 1518, sin ser emperador, Carlos I llega al palacio de Aljafería en Zaragoza para ser recibido por el arzobispo cesaraugustano y su tío don Alonso de Aragón, otros prelados, nobles y caballeros del reino. El cortejo ceremonial de su entrada a caballo en la ciudad seguía el mismo guion de las entradas reales que serían realizadas a lo largo de la Edad Moderna, presentando un desfile con orden social establecido, las autoridades locales y regnícolas sujetando y portando cordones y varas del palio, pasando bajo arcos triunfales y deteniéndose en altares y decoraciones diversos que emulaban las glorias de la monarquía, del reino de Aragón y de la ciudad de Zaragoza.

El rey era homenajeado por los gremios y las cofradías en la plaza del Mercado con decoraciones y alusiones simbólicas de la ciudad, del reino y la monarquía, así como de la religión, la prosperidad o la paz. En la plaza de La Seo era recibido por el arzobispo y el rey realizaba la procesión en el interior del templo, dónde se entonaba el *Te Deum*, y se realizaba la oración frente al Altar Mayor. Es en este punto en el que, según Lisón Tolosana, Carlos I se sintió ofendido en su soberanía y dignidad, por tener que arrodillarse y jurar delante el Justicia del reino que se encontraba de pie, pues la "sacra, católica y real Majestad sólo podía arrodillarse ante Dios"[539]. El juramento era realizado con la mano sobre los Evangelios, delante además de testigos miembros de las instituciones propia del reino. Una vez oficiado el ritual, el rey disponía su salida con el mismo ceremonial y protocolo de la catedral para dirigirse al palacio de la Diputación en cuya Sala Real se realizaba el besamanos, mientras que la ciudad realizaba sus fiestas con torneos, justas y otros espectáculos.

Sobre el juramento del príncipe Felipe en 1542 los cronistas recogen su paso por la ciudad con su llegada a la plaza de La Seo, su recibimiento por el arzobispo y su colocación en el sitial en el presbiterio: "Y alli, con la asistencia del Reyno y Ciudad, juro en poder de don Juan Fernandez de Heredia, Justicia de Aragón (…)"[540]. El príncipe Felipe pasaría en varias ocasiones por Aragón[541], haciendo breves estancias en Zaragoza ya como rey[542], como en 1563 tras la realización de las Cortes de Monzón.

---

[539] Lisón Tolosana, *op. cit.* 1991, pp. 32-33.

[540] Panzano Ibáñez de Aoiz, J. L..: *Anales de Aragon, desde el año mil quinientos y quarenta del nacimiento de nuestro Redentor hasta el año mil quinientos cinquenta y ocho, en que muriò el maximo fortissimo emperador Carlos V*, Zaragoza, Pasqual Bueno, 1705, BNE, sign. 2/357, fol. 83.

[541] Esteban Lorente, J. F.: "La ciudad y la escenografía de la fiesta", en *IV Jornadas sobre el estado actual de los estudios sobre Aragón*, Zaragoza, Universidad, 1982, pp. 589-597.; Serrano, E.: "Imágenes del poder en las ceremonias y fiestas púbicas zaragozanas del siglo XVI: la visita de Felipe II en 1563", en *XV Congreso de Historia de la Corona de Aragón*, tomo I, vol. 3, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1996, pp. 479-492.; Serrano, E.: "La Corte se mueve. Viajes de Felipe II a Aragón. 1542-1592", en Martínez, Ruiz, E. (coord.): *Madrid, Felipe II y las ciudades de la Monarquía*, Vol. II, Madrid, Editorial Actas, 2000, pp. 33-56.

[542] En este caso el relator, Julián de Aguilar, que dirige la relación a la marquesa de Camarasa, no incluye nada más porque con "de la manera que es uso y costumbre" agrupa la tradición del acto del juramento. Se puede entender, por tanto, que no ha habido variación desde los juramentos de su padre en 1518 y de él mismo como príncipe heredero en

El ceremonial de entrada real de Felipe II repetía los mismos actos que su padre había desarrollado en décadas anteriores. Esta vez se han conservado en el Archivo Municipal de Zaragoza las actas de la organización del ritual y disposiciones de los concejales para la recepción, además de la descripción de los tres arcos triunfales erigidos para la celebración de la visita[543]. En la Puerta del Portillo, al oeste de la ciudad, en la muralla medieval se erigió un arco triunfal, otro en la Puerta Cineja, la más antigua de las puertas de la capital, que fue por dónde se hizo la entrada a la ciudad. Allí se edificó un arco triunfal con cuatro columnas para cuatro emperadores de la Casa de Austria: Rodolfo, Federico III, Maximiliano I y Carlos V. Sobre ellos un frontispicio y en lo alto el rey Felipe II. En la Puerta de Toledo el otro arco triunfal tenía como motivo el propio Reino de Aragón, mientras que el cuatro de los reyes aparecía con inscripciones latinas, Jaime el Conquistador y su hijo Pedro III el Grande y Juan II y su hijo Fernando II el Católico. Los temas del programa iconográfico de la entrada buscaron glorificar el monarca y sus victorias militares, la lealtad del pueblo zaragozano con la entrega de llaves y las diversas inscripciones, además de la glorificación de la historia de la ciudad, del Reino de Aragón y de la Monarquía de Felipe II. Además de la simbología en los arcos, también fueron realizadas representaciones teatrales[544]. Al llegar el cortejo en la plaza de La Seo, el Justicia y ocho diputados aguardaban al rey para la entrada en la catedral y la continuidad del ceremonial, oficiándose, pues el mismo acto que se repetía tal y como se realizaron los juramentos hechos en los años 1518 y 1542.

En el caso de las entradas del virrey en Nueva España el territorio contaba con un antecedente particular que influyó en su desarrollo, la ruta triunfal de la conquista de Hernán Cortés desde Vera Cruz hasta México-Tenochtitlán **[Img. 32]**, un camino que se constituyó como una procesión ritual con fuertes tonos de alegoría política. La ceremonia de posesión del virrey fue realizada en un ambiente más privado, en la Sala del Acuerdo del Palacio Virreinal. Mientras que en el virreinato novohispano la ubicación de la capital estaba en el centro físico y geográfico del territorio, haciendo obligatorio el paso del virrey por otras ciudades. Por su parte, en el virreinato del Perú se estableció como ubicación principal la ciudad de Lima, siendo localizada cerca de la costa del Pacifico con el propósito de que los virreyes llegasen de forma más directa al centro de la corte virreinal.

En la época de la conquista del Perú, alrededor de 1534, el centro político y social del Tahuantinsuyo estaba ubicado en la ciudad imperial de Cuzco, en el altiplano andino. Casi una

---

1542. Aguilar, J. de: *Relacion de la entrada del Rey don Phelippe nuestro Señor en la ciudad de Caragoça y el recibimiento que a Su Magestad se le hizo,* Toledo, Casa de Francisco Guzmán, 1563, RBME, ms., sign. 53-I-37.

[543] AMZ, Libros de Actos Comunes, año 1563, ms., la descripción de los arcos en fols. 64r-67r.

[544] RBME, ms., sign. 53-I-37, fol. 7v.

década después, con la creación del virreinato del Perú en 1542, la nueva capital del virreinato, sede del virrey y de su corte, se estableció en la recién fundada (1535) ciudad litoral de Lima, también conocida como Ciudad de los Reyes[545]. La ciudad contaba con características particulares como, por ejemplo, la cercanía de la capital con el mar, con un valle fértil creado por la afluencia del río Rímac, dónde transitaban caminos incaicos que favorecían el transporte de riquezas. Además, se construyó el puerto de Callao con el fin de permitir el tráfico humano y mercantil. En contraste, la capital de Nueva España fue fundada sobre la antigua capital del Imperio Azteca mientras que en Perú resultó ser un caso diferente, puesto que la antigua capital del Tahuantinsuyo fue fundada en el interior de un altiplano cuyo acceso dificultaba las comunicaciones. A pesar de que Cuzco estuvo compuesto por familias nobiliarias de origen inca y española, desde la llegada del primer virrey a Perú, la antigua capital inca quedó excluida del ceremonial de recepción de los virreyes hasta finales del siglo XVI cuando don Francisco de Toledo fue el primer virrey a entrar en la ciudad en 1571.

En Lima, el centro del poder fue establecido por su fundador, el conquistador Francisco Pizarro[546], alrededor de la Plaza Mayor, de la misma manera que en la Ciudad de México, corazón urbano de la vida social, política y cultura[547], ordenada siguiendo el trazado de tablero español hecho por Diego de Agüero, con manzanas divididas. Alrededor de la Plaza Mayor se ubicaría los edificios administrativos y la futura catedral, el reparto de las manzanas en cuatro solares se hizo entre los españoles que participaron en la conquista del Perú y las órdenes religiosas existentes, ya que se consideraba que, cuanto más cercano se estaba de la plaza, más importante e influente era la familia[548]. Pizarro estableció su residencia al lado norte de la Plaza Mayor, sobre el terreno que antes ocupará la casa del curaca Taulichusco, lugar en el que el conquistador sería asesinado en 1541 por los partidarios de Diego de Almagro durante las guerras civiles entre los conquistadores del Perú. Debido a las diversas cuestiones geográficas y a los elevados costes del desplazamiento por tierra, Felipe II insistía a sus *alter nos* que llegasen a Lima por mar, desembarcando en el puerto de Callao, el más cercano de la capital para evitar a las ciudades y pueblos el gasto que implicaba el recibimiento del virrey y su sequito[549], mientras que el viaje por tierra ofrecía la posibilidad de

[545] Según algunas versiones en honor a los reyes españoles Juana, la loca y el emperador Carlos V, otra versión cuenta que el nombre se debió a la proximidad con la fecha de la epifanía de reyes magos, el 6 de enero. Cummins, T. B. F.: "A Tale of Two Cities: The Construction of Colonial Cuzco and Lima", en Fane, D. (ed.): *Converging Cultures: Art and Identity in Spanish America*, New York, Harry N. Abrams, 1996a, pp. 157-170.
[546] BML.LCL, t. 1, Libro I, "Fundación de Lima".
[547] Véase: Museo Municipal de Madrid: *La plaza en España e Iberoamérica: el escenario de la ciudad*, Madrid, Museo Municipal de Madrid /Ayuntamiento de Madrid, 1998.
[548] BML.LCL, t. 1, Libro I, "Fundación de Lima".
[549] Se exigía a los pueblos decorar los edificios y arreglar los caminos, además de alimentar y alojar a todos los participantes del recibimiento. El gasto recaía sobre los encomenderos - o sea, a los indios que le pagaban tributo - de las distintas localidades visitadas por el virrey y su sequito. El cabildo de Lima pagaba por todas las reparaciones del

conocer el territorio y sus necesidades[550]. No obstante, debido al largo viaje por mar que muchos virreyes hacían desde España o Nueva España hasta el Perú, muchos virreyes elegían seguir el camino hasta Lima por tierra.

En Portugal Felipe II hizo su entrada triunfal como rey en Lisboa desembarcando en el Terreiro do Paço desde Almada el 29 de junio de 1581[551], pero el recorrido del paso del rey por Portugal ya contaba con entradas en otras tres ciudades del reino como en Abrantes, Tomar, donde ha jurado a las Cortes[552], y Santarém[553]. De hecho, es importante subrayar que la capital del reino tenía una importancia simbólica y política más grande que las entradas anteriores, pues el esplendor de su recibimiento se ha reflejado en el programa iconográfico, los rituales y los recursos utilizados para la ocasión. En tierra, el cortejo del rey fue recibido por los miembros de la Cámara de Lisboa con la entrega de las llaves, la arenga, el besamanos y el palio, mientras que la comitiva siguió por los portales de la Ribeira hasta la Iglesia de la Sé, pasando por la Rua Nova hasta regresar al Paço de Ribeira. El espectáculo en Lisboa adoptó un modelo clásico de los triunfos romanos y presentó el impresionante número de quince arcos triunfales efímeros y varios contaban con breves *intermiezzi*[554]. Los arcos, atribuidos a Felipe Terzi y costeados por la ciudad y los principales gremios comerciales de portugueses y extranjeros de la capital, contaban con programas iconográficos clásicos, dinásticos y religiosos, presentando imágenes e inscripciones cargadas de simbolismo, además de estructuras efímeras y decoraciones por todo el trayecto que sería realizado por el cortejo del rey.

En el contenido del programa iconográfico quedaba evidente las alusiones a la grandeza del imperio portugués, sus propios héroes y la capital, subrayando el carácter del contrato social entre el rey y la ciudad - representado desde el principio del ceremonial cuando los concejales de Lisboa entregaron las llaves de la ciudad para el rey en el Terreiro do Paço, donde el primer arco triunfal fue erigido. La capital acogía a su nuevo soberano al mismo tiempo que enaltecía la grandeza de Lisboa como cabeza del reino y del imperio portugués. El imperio adquiría una importancia central

---

trayecto entre Payta y la capital. Véase: Bromley, *op. cit.* 1953, pp. 40, 44 y 61.; BML.LCL, t. 3, Libro V, "Acta de Cabildo, Lima, 28 y 30 de marzo de 1556".

[550] Ramírez, B.: *Descripción del Reino del Perú, del sitio, temple, provincias, obispados y ciudades de los naturales, de sus lenguas y traje*, 1597, BNE, ms., sign. 19668.; Hanke, *op. cit.* 1978b, p. 81.

[551] Para una descripción de la gran entrada y los dispositivos escénicos dispuestos en la procesión, véase: BNE, ms. R/28304.

[552] En los relatos sobre los hechos en Tomar encontremos uma profusión de referencias a problemas para albergar el gran número de personas para las Cortes. Ribeiro, A.: *Instrumentos e escrituras dos autos seguintes. Auto do levantamento & iuramento d`el Rey nosso Senhor*, Lisboa, 1584, BNPT, sign. F.6258, fols. 1-8.

[553] BNPT, sign. RES. 885 P., fols. 105v-106.

[554] Sobre la arquitectura efímera en Lisboa en tiempos de los Felipes, véase: Soromenho, M.: "Ingegnosi Ornamenti": arquitecturas efémeras em Lisboa no tempo dos primeiros Filipes", en Pereira, J. C.-B. (coord.): *Arte Efémera em Portugal*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2001, pp. 20-50.

y fue un elemento simbólico de gran protagonismo en el programa iconográfico preparado para la entrada de Felipe II en Lisboa. En este sentido, el arco triunfal encargado por los mercaderes alemanes representaba las Indias Orientales e Occidentales finalmente reunidas[555]. Los territorios del imperio portugués habían aceptado al nuevo soberano, en Mozambique el virrey Francisco Mascarenha saludó al nuevo rey el 20 de agosto de 1581 y lo mismo se hizo en Goa el mes siguiente, en Brasil en consecuencia de la ausencia del virrey Lourenço da Veiga - muerto en junio de 1581-, así pues, la cámara de Río de Janeiro anunció la proclamación de Felipe como rey el 19 de mayo de 1582.

Por Real Cédula de 17 de abril de 1581, Felipe II ordenaba a todas las Reales Audiencias que en todas las provisiones y títulos otorgados en su nombre se redactasen los títulos de la siguiente manera:

> Yo Don Phelipe, por la gracia de Dios, Rey de Castilla, de León, de Aragón, de las dos Sicilias, de Hierusalem, de Portugal, de Navarra, de Granada, de Toledo, de Valencia, de Galicia, de Mallorca, de Sevilla, de Cerdeña, de Córdoba, de Córcega, de Murcia, de Jaén, de los Algarves, de Algeciras, de Gilbraltar, de las Islas Canarias e de las Indias Orientales y Occidentales, Islas y Tierras Fierme del Mar Océano; Archiduque de Austria, Duque de Borgoña, de Brabante y de Milán, Conde de Habsburgo, de Flandes, de Tirol, de Barcelona, Señor de Vizcaya y de Molina, etc[556].

No obstante, esta relación aún queda resumida, suprimiendo sus títulos de Duque de Limburgo, de Luxemburgo, entre otros. Por ello, el rey ordenó el uso de la denominación de *Hispaniarum et Indiarum Rex*para hacer más accesible la titulación regia a los limitados espacios de las monedas, medallas y sellos[557].

Como nos ha presentado Bouza[558], no se ha conservado ninguna imagen en relatos o en la colección real española del aparato producido durante la entrada triunfal de Felipe II en la capital portuguesa, a pesar de que es posible hallar referencias de que existieron[559]. No obstante, nos queda un *chiaroscuro* realizado por Cosimo Gambarucci en 1598 por encargo del gran Duque Fernando I de Médici de Florencia en homenaje a la muerte del rey español **[Img. 33]**. En la imagen observamos la representación del cortejo de recibimiento de Felipe II en Lisboa, representando al rey sobre un caballo y bajo palio de seis palos, anunciado por trompetas. La imagen de la

[555] BNE, ms. R/28304, fol. 12.
[556] Felipe II, Rey de España: *Testamento de Felipe II. Facsímil y transcripción*, Madrid, Editora Nacional, 1982, p. 1.; García-Mercadal y García-Loygorri, F.: *Los títulos y la heráldica de los Reyes de España: Estudios de derecho dinástico*, Barcelona, Bosch, 1995, p. 151.
[557] García-Mercadal y García-Loygorri, *op. cit.* 1995, p. 156.
[558] Bouza Álvarez, *op. cit*. 1998a, p. 59.
[559] *Idem*, pp. 59-60.

representación de Cosimo Gambarucci se asemeja a la descripción hecha por Afonso Guerreiro del relato sobre la entrada en Lisboa del rey, que aún llevaba el luto por la muerte de la reina Ana:

> Hia sua Magestade em hum cauallo rosilho escuro muyto fermoso à bastarda, com a sella, estrubos, cabeçadas, & rédeas, tudo preto & chão, sem nenhua maneyra de arreo, nem gual drapa. Hia vestido de preto à Portuguesa, com hum chapeo forrado por fora de dafetana cabeça, & ferragoulo de raxa desfiado por diante, sem baynha nem debrum, pelote de filele, & botas pretas, tão curtas que lhe não chegauão ao joelho. A qual chaneza de trajo mostrou por ainda andar de dó por a morte da raynha dona Anna sua molher de gloriosa memoria. E nesta forma a cauallo se meteo debayxo do paleo, hindo todos os senhores ¬ mais gente apè excepto noue Reys darmas com suas cotas vestidas, & seis porteyros da maça, que hião diante por ordem a cauallo[560].

En el relato de Guerreiro, dedicado al "Serenissimo D. Alberto", el autor presenta con una riqueza de detalles el ceremonial realizado, el trayecto del cortejo, los arcos triunfales eregidos, las decoraciones producidas, las inscripciones presentes y la entrega de las llaves de la ciudad, además de los ceremoniales en la catedral de Lisboa. Guerreiro también nos presenta distintos momentos en que Alberto de Austria hizo compañía al rey durante la jornada portuguesa, como en la visita que hizo el rey a la sepultura del cardenal-rey D. Henrique[561] y en la entrada a Lisboa:

> Tanto que sua Magestade se abalou pera a cidade o Cardeal Alberto seu sobrinho cavalgou a quem acompanharão o Bispo dom Iorge de Tai de Capellão mor, & dom Affonso de Castel branco electo Bispo do Algarue, com outros senhores, & se sou as varandas dos paços, que saem sobre a moeda, que descobrem toda a rua noua, pera dahi ver a entrada de sua Magestade[562]

La primera gran entrada solemne portuguesa del siglo XVI fue realizada en enero de 1521, cuando el rey don Manuel desembarcó en Lisboa con su tercera esposa, la reina Leonor de Austria, hermana del emperador Carlos V. Según el detallado relato de Gaspar Correia[563], los reyes, de regreso de estancias fuera de la capital del reino aguardaron en Lavradio hasta que la ciudad terminase los preparativos para la recepción. El día de la travesía, los reyes subieron en una pequeña embarcación sujetada por cadenas a un barco con los oficiales de la Cámara, alrededor de él, en el agua, cientos de pequeñas embarcaciones acompañando la travesía con actuaciones, cantos y bailes

[560] BNE, ms. R/28304, cap. XII, fol. 24.
[561] El 5 de febrero se llevaron a cabo las ceremonias fúnebres, el cardenal-rey no gozaba de gran popularidad en el reino y su funeral no tuvo mucho impacto. Sin embargo, las celebraciones públicas por su figura y estatus tuvieron cierta magnificencia. Algunas ceremonias fueron promovidas por la Iglesia, como en las ciudades de Coimbra y Évora. BNE, ms. R/28304, cap. II, s.f.
[562] BNE, ms. R/28304, cap. XI, s.f.
[563] Correia, G.: *Crónicas de D. Manuel e de D. João III (até 1533*), Pereira da Costa J. (ed.), Lisboa, Academia das Ciências, 1992, pp. 125-132.

bajo el sonido de salvas de artillería. Después de desembarcar, los reyes durmieron en Paço da Ribeira y luego hicieron la entrada triunfal el día siguiente, que tras el recibimiento de las llaves, los reyes siguieron el desfile bajo palio y en compañía de músicos y guardias, siguiendo el camino abierto por las fiestas y danzas que abrían el paso del cortejo hacia la Iglesia de la Sé. Tras el ceremonial religioso, los reyes regresaron para formar parte del cortejo por las calles hacía el Paço da Ribeira. En el río y las calles de la ciudad la decoración efímera y las escenificaciones recordaban a la temática religiosa bíblica, fantasiosa y caballeresca. En el reinado de don Sebastián las entradas fueron organizadas básicamente debido a sus retornos a la capital[564] - el joven rey nunca realizó un matrimonio, tras sus jornadas militares en el norte de África y otras visitas a distintas partes del reino, o cuando de su regreso al reino después del encuentro que tuvo con su tío, Felipe II, en Guadalupe a finales de 1576 y comienzos de 1577.

La reforma del Paço da Ribeira fue el gran proyecto arquitectónico de Felipe II en Portugal llevado a cabo por el arquitecto del Escorial Juan de Herrera, que acompañó al rey en este otro encargo. Felipe II había ordenado al Duque de Alba una relación sobre el Paço da Ribeira y otros reales sitios como el castillo de Alcaçova, Estaus, Almeirim y Salvaterra, encargando a los arquitectos Herrera y Felipe Terzi la elección del palacio en que residiría y su reforma[565]. En una carta de 30 de noviembre de 1580, el duque describía lo poco digno que le parecía el palacio del Paço da Ribeira en Lisboa:

> He holgado mucho que Felipe Tercio haya llegado, y que hubiese hecho tan buena relacion á V. M. de las cosas desta cibdad, á la cual, si V. M. ha de venir, no creo le contentará mucho la casa de la ribera, porque es triste como una prision, que apenas se vée la mar desde ella, y yo tengo por cierto que no podrá estar V. M. en ella ocho dias sin congojarse[566].

El cronista Isidro Velázquez subrayaba la antigüedad y el mal estado de conservación del palacio en el que, ni la decoración hecha para el día de la entrada de Felipe II lograba ocultar su condición:

> El poco tiempo no dio lugar a acabar esta obra, que en todos los huecos de las columnas, en primera y segunda orden desta obra, faltaron los payneles, y el remate: porque en su lugar

[564] Véase: Cascão, J.: "Relação da jornada de el-rei D. Sebastião quando partiu da cidade de Évora" transcripción en Loureiro, F. de S.: *Uma Jornada ao Alentejo e ao Algarve*. *A alteração das linhas de força da política nacional*, Lisboa, Livros Horizonte, 1984, pp. 63-152.

[565] Caetano, C.: *A Ribeira de Lisboa na Época da Expansão Portuguesa (Séculos XV a XVIII)*, Lisboa, Pandora, 2004, p. 218.

[566] Copia da la "carta original del duque de Alba al rey, fechada en Lisboa el 30 de noviembre de 1580". *Coleccion de Documentos Inéditos para la Historia de España*, por Los Señores Marqueses de Pidal y de Miraflores y de D. Miguel Salvá, individuos de la Academia de la Historia, tomo 33, Madrid, Imprenta de la Viuda de Calero, 1842-85, p. 377

> supplio fina y buena tapiceria (…) porque a la entrada destos arcos, dioles mucho ser las diez columnas, supliendo la mucha falta que tiene la antigüedad de su edificio, que para puerta principal desta ciusas, esta de manera, que como limosna pide otra[567].

Pero los cambios realizados en el Paço da Ribeira por Felipe II y el cardenal Alberto no fueron los primeros en el palacio que desde el reinado de D. Manuel (1495-1521) adquirió un nuevo rol dentro de la corte portuguesa, tras el traslado de la residencia real en 1505 del palacio de Alcaçova en una parte elevada de la ciudad. El Paço se convirtió en el centro del poder y de las instituciones del reino, pasando por una importante reforma entre 1534 y 1540[568] en sus estructuras para abrigar las nuevas demandas administrativas y de la corte[569].

En el *Livro de Horas dito de D. Manuel* [c. 1517-1551], atribuido a António de Holanda, podemos observar en la parte inferior de una de sus imágenes el Paço da Ribeira, probablemente de como lucía en las primeras décadas del siglo XVI **[Img. 34**]. Además del palacio, la imagen nos presenta el paisaje de la capital del reino con sus caseríos y una representación del Castillo de San Jorge en la banda derecha y las murallas de la ciudad en la banda izquierda. En el primer plano de la parte inferior de la imagen vemos varias embarcaciones que aparecen o adentrándose en el agua del río Tajo. Además, frente al palacio del Paço da Ribeira se construyen más embarcaciones a orillas del río.

El conjunto arquitectónico del Paço da Ribeira en forma de "L" con tres plantas estaba compuesto por varios *corps de logis*, con una galería en el sentido norte-sur, una serie de arcos decoraba el lado del palacio hacía la plaza del Terreiro como podemos observar en la representación de una vista de la ciudad de Franz Hogenberg y Georg Braun en la obra *Civitates orbis terrarum* de 1572 **[Img. 35]**. En su extremidad sur se había edificado hacía 1508 una fortaleza o baluarte proyectada sobre el río Tajo, dónde también se había construido un muelle de madera sirviendo de anclaje privado para el palacio real, reservado para entradas oficiales y otros actos **[Img. 36 y 37]**[570].

El palacio pasó por un plan de remodelación y de reformas para adquirir más dignidad con la modernización renacentista de fachada de tres plantas hacía el Terreiro do Paço y la construcción del Torreão de cuatro plantas entre 1581 y 1584[571], que mezclaba una arquitectura áulica y militar para

[567] BNPT, sign. RES. 885 P., fol. 133.
[568] Se sabe que durante el reinado de D. Manuel I hubo una sala de armas reales, una biblioteca, una sala de audiencias llamada Sala Grande y una capilla real dedicada al apóstol São Tomé en el palacio. Jordan, *op. cit.* 1994, p. 82.
[569] Jordan, *op. cit.* 2017, pp. 68-69.
[570] *Idem*, p. 70.
[571] Según Kuble, la reforma del Palacio del Paço da Ribeira teria sido el primer encargo al arquitecto Felipe Terzi, tras su estancia en Roma y servir al duque de Urbino em 1564 y trabajar como ingeniero militar para el rey D. Sebastián, en 1580 envió planes del palácio portugués para España antes de la visita de Felipe II. Véase: Kubler, G.: *Portuguese Plain Architecture: Between Spices and Diamonds, 1521-1706*, London, Wesleyan, 1972, pp. 76-79 y 83.; Barghahn, B. von y

abrigar el espacio ceremonial de la Corona, erigido sobre el antiguo baluarte manuelino[572] en las orillas del rio Tajo y conocido por dibujo, como el remitido en julio de 1596 en la carta de Pedro de Ibella sobre lo que debería hacerse en caso de ataque a la ciudad **[Img. 38]**, pinturas **[Img. 39, 40, 41 y 42]** y grabados **[Img. 43, 44 y 45]** de los siglos XVI, XVII y XVIII, hasta ser totalmente destruido por el terremoto de 1755.

El Torreão era un edificio de planta cuadrada con 25 metros de largo en cada fachada, como podemos observar en el dibujo de su planta conservada em el AGS y analizada por Moreira **[Img. 46]**[573]. La primera planta cumplía con una función militar, compuesto de cañones y con un techo alto incluyendo un *mezzanino*, destinado a hospedar los hidalgos de la cámara. Además, la estructura también se comunicaba con los otros sitios del palacio. Las plantas superiores correspondían al *piano nobile*, presentando una fachada clásica con cinco ventanas y balcones. En esta parte del Torreão se hallaba una biblioteca y la *Sala dos Embaixadores* o *Sala do Trono*, un salón ceremonial cubierta por una cúpula majestosa. Moreira[574] subraya la sobreposición de las funciones civil y militar de la estructura bajo la influencia de la arquitectura italiana, pero con influencias de las *torres de menagem* medievales portuguesas, como por ejemplo la Torre de Belém, que presentan una estructura regular tripartida en la función defensiva, morada de la guardia y salones ceremoniales, igualmente la cúpula del Torreão repetía aquel modelo de los *paços* y castillos manuelinos, presentando el respeto de Felipe II por la tradición local bajo el clasicismo renacentista escurialense de sus proyectos y simbolizando la unión de los estilos personificado por el rey.

Según Moreira, el Torreão empezó a ser decorado durante el gobierno del virrey cardenal Alberto de Austria, que también había tenido la oportunidad de observar la construcción y la decoración de diferentes partes del palacio de El Escorial, pues dentro del edificio su cúpula estaría: "forrada interiormente de madeira, (...) revestida, à semelhança da 'Sala dos Brasões' do Paço de Sintra, de pinturas heráldicas, (…) com pinturas 'de modelo italiano' (...) [de] homenagem à nova dinastia reinante, inserindo diversas empresas (...) atribuídas à Casa de Áustria"[575]. Las informaciones sobre la decoración interna del Paço da Ribeira y el Torreão son escasas y no sabemos sí en esa época el cardenal Alberto ya presentaba el gusto y una dedicación por el

---

Jordan, A.: "The Torreao of Lisbon palace and the Escorial library: na artistic and iconographic interpretation", *Arquivos do Centro Cultural do Português,* n. 22 (1990), pp. 25-114.; Moreira, R.: "O Torreão do Paço da Ribeira", *Mundo da Arte*, n. 14 (1983), pp. 43-44.

[572] Senos, N.: *O Paço da Ribeira 1501-1581*, Lisboa, Notícias Editorial, 2002, p. 104.

[573] AGS.GA. leg. 236, compreende papeles del Conselho de Guerra sobre la defensa de la costa portuguesa y barra de Lisboa en 1587-1588 en el contexto del inminente peligro de un ataque inglés. Moreira, *op. cit.* 1983, p. 44.

[574] *Ibdem.*

[575] *Idem.* pp. 44-45.

mecenazgo como el que logró desarrollar en su corte de Bruselas a comienzos del siglo XVII[576]. Pese a ello, conocemos la existencia de algunas obras de arte y mobiliario que se hallaban en el edificio, como un escritorio grande de ébano y marfil, además de esculturas y un reloj que el virrey recibió a comienzos de 1585 del embajador imperial en Madrid, Hans Khevenhüller[577].

Podemos observar los cambios en el perfil urbano de la capital que fue introducido con la construcción del Torreão y las reformas en el Paço da Ribeira a partir de una serie de imágenes panorámicas conocidas de la capital de Portugal como en la pintura atribuida a Domingos Vieira Serrão (1570-1632) y Simão Rodrigues (c. 1560-1628) **[Img. 40]** - muy semejante otra imagen de Vieira Serrão de 1619 y grabada por Hans Schoerquens en la obra de João Baptista Lavanha sobre la entrada de Felipe III en Lisboa **[Img. 43]**[578]. La pintura de Serrão y Rodrigues se trata de un exvoto a Nuestra Señora del Puerto Seguro, representada en una aparición celestial en la parte superior central junto al niño Jesús que lleva en su mano izquierda una embarcación, velando por el destino de las naves y el comercio que llega y parte por el río Tejo.

Estas imágenes nos presentan una buena representación de la capital del reino en la época de los Felipes y las transformaciones urbanísticas y arquitectónicas cuando son comparadas con la consagrada representación de Lisboa de Hogenberg y Braun **[Img. 36]**. En el grabado de Hogenberg y Braun observamos el mismo escenario representado por Serrão y Rodrigues sin la imponente estructura del Torreão y de las reformas realizadas en tiempos de Felipe II para el Palacio del Paço da Ribeira, además de otras edificaciones alrededor de la plaza del Terreiro da Ribeira.

Además de la influencia de la arquitectura italiana y de las *torres de menagem* medievales portuguesas en el Torreão, otro elemento que debe haber influido en su construcción ha sido el Real Alcázar de Madrid **[Img. 47]**[579]. El Real Alcázar tenía su origen en una antigua fortaleza musulmana edificada durante la segunda mitad del siglo IX. Se trata de uno de los casos de estudio más complejos de la arquitectura española, siendo reformado prácticamente desde el siglo XV hasta que

[576] Véase: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V: *El arte en la corte de los Archiduques Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia (1598-1633): un reino imaginado*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999.

[577] Díaz, P. J.: *El Coleccionismo maneirista de los Austrias. Entre Felipe II y Rodolfo II*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001, p. 167.; Khevenhüller, H., Veronelli, S. y Labrador Arroyo, F. (ed.): *Diario de Hans Khevenhüller, embajador imperial en la corte de Felipe II*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001, p. 223.

[578] Lavanha, J. B.: *Viagem da Catholica Real Magestade del Rey D. Filipe II. N. S. ao Reyno de Portvgal e rellação do solene recebimento que nelle se lhe fez / S. Magestade a mandou escreuer por Ioão Baptista Lavanha sev Coronista Mayor*, Madrid, Thomas Iunti, Impressor del Rei N. S., 1622. BNPT, sign. F.297.

[579] Sobre análisis e investigaciones del desarrollo arquitectónico de la edificación y su decoración, véase: Gerard, V.: *De castillo a palacio. El Alcázar de Madrid en el siglo XVI*, Bilbao, Xarait, 1984.; Ruiz, B. A.: E*l Alcazar de Madrid. Del Castillo Trastámara al palacio de los Austrias (Ss. Xv-1543)*, *Archivo español de arte*, Tomo 87, n. 348 (2014), pp. 335-350.; Checa Cremades, F. (ed.): *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los reyes de España*, Madrid, Nerea, 1994b.

su incendio en 1734. Tras la conquista cristiana de Madrid, el Real Alcázar siguió manteniendo su función de fortaleza durante siglos XIV y XV, los Trastámara transformaron la estructura en un castillo, añadiendo torres y elementos palaciegos, convirtiéndose en una de sus principales residencias junto con el Real Alcázar de Segovia. Durante el reinado de Carlos V, este mantuvo rey francés Francisco I cautivo en una de sus torres entre los años 1525 y 1526. Posteriormente, ya en la década de 1530, el emperador emprendió una gran reforma en el edificio de planta rectangular con un gran pario en el centro para convertirlo en un palacio renacentista, encomendando ese trabajo a los arquitectos Luis de Vega y Alonso de Covarrubias, pero conservando sus murallas exteriores.

A su regreso de los Países Bajos en 1559, Felipe II convirtió el Alcázar madrileño en su principal residencia, emprendiendo cambios para la adecuación de los interiores a su nueva función de residencia real y los ceremoniales de la etiqueta de Borgoña. El Alcázar de Madrid se diferenciaba mucho de El Escorial, ya que, mientras que en el palacio del monasterio se buscaba la simetría más perfecta, en el palacio madrileño no dudó en deshacer el orden establecido por los arquitectos de Carlos V y los cambios realizados en las décadas pasadas, reflejando tanto el gusto artístico de Felipe II como la evolución de su ceremonial al incluir nuevas estructuras. El soberano ordenó al arquitecto Juan de Vergara la edificación de la Torre Dorada en el ángulo suroeste de la fachada del alcázar **[Img. 48]**, una estructura original en su composición que contrastaba con otros elementos de la construcción y el cuidado con la armonía que había sido creado. La construcción de la torre había sido sugerida mediante una carta expresa de Felipe II desde Bruselas el 15 de febrero de 1559 al arquitecto Gaspar de Vega, basada en un modelo flamenco que sería retomado también en la construcción de El Escorial:

> Sería muy a propósito hacer em aquella esquina [la del Sudoeste] un muy buen aposento con ventanas de vidreras que miren al campo y a la puerta principal de la casa y al cuarto de las caballerizas: y miraréis vos y Luis de Vega qué manera de aposento se podría hacer allí que fuera espacioso y a propósito para trabarle con la galería que Luis de Vega y vos decís [proyecto de galería que debe enlazar las caballerizas al palacio] aunque para lo deste aposento se hubiese de levantar alguna parede de nuevo[580].

La inspiración del rey estaría en todo aquello que había visto en Flandes. A este respecto, hay que destacar que el arquitecto Juan Bautista de Toledo también estuvo envuelto en la construcción de la torre, por lo fue necesario erigir muros avanzando sobre la fachada del alcázar madrileño para levantar la torre. Su cobertura fue provisoria hasta 1568, cuando Gautier de l'Espine y Jehan de Bruxelles se encargaron de construir la definitiva siguiendo los planos de Gaspar de Vega,

[580] *Apud* Gerard, *op. cit.* 1984, p. 81.

recubierta con pizarras, como aquellas estructuras que el rey había empezado a admirar en Flandes. Al año siguiente Juan de Til pinta el capitel que coronaba la torre, las dieciocho bolas de cobre en dorado y las catorce veletas que la adornaban, los balcones también eran dorados y adornados con bolas, de ahí que adquiriera el nombre por el cual se conocería posteriormente, contrastando con el rojo de los ladrillos y el negro de los tejados del alcázar. En el interior de la torre, Felipe II profirió un cierto protagonismo a sus gustos italianos con las pinturas al fresco que eran decoradas[581], contrastando con el modelo flamenco de la apariencia exterior de la estructura[582].

El 7 de mayo de 1561 el rey escribía desde Toledo a sus oficiales de obras del Alcázar de Madrid que: "Porque yo he determinado mi yda a esa villa con mi casa corte y deseo que mi llegada estuviessen hechas todas las cossas que os dexe ordenado la ultima vez que estuve en ella (…)"[583]. La noticia de la mudanza de la corte ya era conocida, el 19 de abril había escrito a Gonzalo Pérez el duque de Alba "Su Magd. Ha hecho dar gran priesa en la labor del Alcaçar de Madrid y quieren decir que nos mudaremos allí…"[584] El Alcázar de Toledo tenía pocas condiciones para albergar la numerosa corte igual que el Alcázar de Segóvia, al mismo tiempo que el edificio madrileño ya había pasado por recientes ampliaciones desde tiempos del emperador Carlos V, las nuevas reformas fueron realizadas con el fin de ampliar sus espacios y conseguir una armonía de acuerdo con las nuevas exigencias.

A principios de la década de 1570, el cardenal Alessandrini legado papal realizó una serie de viajes pasando por Francia, Portugal y España. El viaje fue descrito en 1571 por Giovanni Battista Venturino di Fabriano que también, el cual hizo una descripción de la planta principal del Real Alcázar de Madrid, describiéndolo con una escalera monumental y una gran galería sin decoración, "una sala grande nuda", junto con la galería tres cámaras decoradas con tapices flamencos, "tre camere ornati de panni ordinarij de Fiandra", siguiendo la descripción de las camaras y de los frescos pintados por Gaspar Becerra y Giovanni Castello, *il Bergamasco*, además de las magnificas pinturas de Tiziano, "di man di Titiano gia poco tempo morto: Prometeo, Sísigo, Ticio et Ixione"[585]. La Torre Dorada del Alcázar también fue descrita por Giovanni Battista como "uno appartemento

[581] "Relación de las cosas en que los officiales de pintura, estuco, doradores, y alvañiles pueden entender al presente en la torre de palácio". AGS.CSR. leg. 247, fol. 22.; Checa Cremades, F.: "Arquitectura y decoración en el alcazar de Felipe II", en Checa Cremades, F. (ed.): *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los reyes de España*, Madrid, Nerea, 1994, pp. 142-149.
[582] Sobre la decoración interior de la torre y del palacio véase: Gerard, *op. cit.* 1984, p. 83.
[583] AGP.CR, tomo III, fol. 104v. Llaguno y Amírola, E.: *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, Tomo II, Madrid, Imprenta Real, 1829, p. 5.
[584] Iñiguez Almech, F.: *Casas reales y jardines de Felipe II*, Madrid, CSIC, 1952, p. 21.
[585] Venturino di Fabriano, G. B.: *Del Viaggio fatto dal Illmo et Rmo Card. Alessandrino legato Aplico alli Sermi Rè di Francia, Spagna et Portogallo. Con le Annotationi delle cose più principali* [1571], Biblioteca de Dresden, ms. sign. Mscr.Dresd.F.128.

puto et delicato di quatro stanze, com mure di stucco candido come alabastro", subrayando las bonitas vistas, "Quindi nelle commitá dele torre detta di filippo, in una loggia dipinta, e con finestre di Christallo si scopre con molta campagana et intorno tutto Madrid...", pero criticando el tamaño de las habitaciones[586].

El rey había elegido el ala oeste del palacio para sus habitaciones, que fueron situadas sobre el Campo del Moro, con las mejores panorámicas el río Manzanares, mientras que las dependencias de la reina se hallaban en el lado este. Según el relato del jesuita Luis Frois en su *Tratado dos embaixadores japões*, al pasar por la corte madrileña de la misión de jóvenes japoneses cristianos en 1584[587], estos fueron recibidos por el rey en sus aposentos de la Torre Dorada, allí dónde "tem por costume ver tudo quando se faz, e quem entra, ou sabe do Paço [...] sem ninguém o ver á elle"[588]. La importancia de la torre quedó plasmada al hallarse un despacho real y una biblioteca. La influencia que tuvo ese tipo de estructura también puede ser observada en las torres a su semejanza en los palacios de El Escorial **[Img. 49]** y de Valsaín **[Img. 50]**. En el siglo XVII fue erigido en el lado suroriental otra torre a semejanza de la Torre Dorada, diseñada en 1610 por Juan Gómez de Mora, dentro del proyecto de remodelación del estilo y simetría de la fachada principal del palacio. Por desgracia, toda la estructura del alcázar fue destruida en el incendio de 1734, por lo que la reconstrucción que se puede hacer del alcázar actualmente es fragmentada, al no disponer de las imágenes de su fachada norte y vistas de sus jardines y espacios internos, aunque podemos conocemos las plantas del edificio y la apariencia externa de esa magnífica estructura a partir de los dibujos del flamenco Anthonis van den Wijngaerde de 1569 **[Img. 47 y 48]**, de Jehan L'Hermite de 1596[589], representando la presentación de volantineros delante del alcázar **[Img. 51]**, y pinturas como la vista del Alcázar de Felix Castelló de c. 1630 **[Img. 52]**.

La llegada de los Habsburgo al trono lusitano supuso una situación casi inevitable para Portugal de convertirse en un reino de monarca ausente[590]. El interés de Felipe II por los ceremoniales y las etiquetas en la corte portuguesa, su atención al servicio y el control de las

[586] *Idem.*
[587] La embajada era compuesta por cuartro jóvenes entre trece y cuatorze años, que habían salido del Japón el 20 de febrero de 1582, constituyendo una delegación de obdiencia al Papa. Véase: Frois, L.: *Tratado dos embaixadores japões que forão de Japão a Roma no ano de 1582*, Lisboa, siglo XVI, BNPT, ms., sign. F.5987, fols. 29v-31v.
[588] *Idem*.
[589] L'Hermitte, J.: *Le passetemps* [1602], Bibliothèque Royale de Belgique, Bruxelles, Manuscripti historici n. 17.; L'Hermitte, J. y Ruelens, CH. (ed.): *Le passetemps. Publié d'après le manuscrit original*, Genève, Slatkine Reprints, 1971, entre las pp. 290-291.
[590] La extensión, grado de desarrollo y diversidad administrativa del reino portugués era comparable, a su época, con los de la Corona de Castilla. Portugal logró mantener su singularidad política fijada en los privilegios del *Estatuto de Tomar* de 1581, que sintetizaba la tradición de los *Artigos de Lisboa* de 1499. Bouza Álvarez, *op. cit.* 2000, pp. 113-115.; Martínez Millán, *op. cit.* 2005, pp. 507-516.

prácticas de la Casa Real estuvo moderada por una buena dosis de cálculo político, que aconsejaba la observancia de algunas de las tradiciones del reino respetando el *Estatuto de Tomar* y por tranquilizar el entorno político[591].

Un relato anónimo de la Casa de Alberto de Austria durante su gobierno transcrito por Francisco Ribeiro da Silva no deja lugar a dudas sobre la continuidad de determinados procedimientos protocolares, que, además, el propio rey durante su estancia en Lisboa había intentado observar. En el Consejo de Estado, que se reunió en Paço da Ribeira, Felipe respetó la disposición de los consejeros y secretarios, sabiendo que tendrían que estar allí de manera diferente a lo que era practicado en Castilla.

El *Estatuto de Tomar* también establecía algunas salidas, además de la creación del Consejo de Portugal, para paliar la ausencia del rey: la designación de una junta de gobernadores portugueses o el nombramiento de un virrey, aunque no portugués, siempre una "persona real, hijo, sobrino o hermano suyo"[592]. A finales de 1582 Felipe II deseaba volver a Castilla para observar la finalización de las obras del palacio de El Escorial, pero la muerte de su heredero el príncipe don Diego el 21 de noviembre retrasó su regreso, surgiendo la necesidad de la jura para al nuevo heredero don Felipe. Se organizaron las Cortes en Lisboa el 20 de enero de 1583. El 31 de enero nombró a su sobrino el Cardenal Alberto el nuevo virrey de Portugal[593], sin aceptar la petición de los portugueses de nombrar a su hermana, la viuda emperatriz María. La ceremonia de la jura de su *alter ego* en el reino fue realizada por el propio soberano el 10 de febrero[594], partiendo de la capital el 11 de febrero. El cardenal Alberto firma como virrey los documentos de Portugal desde el 17de febrero de 1583[595] hasta 2 de agosto de 1593[596], el 16 de del mismo mes el cardenal partió para Madrid. Sus atribuciones eran muy semejantes a la de otros *alter nos* del rey en la monarquía y su gobierno estuvo bajo instrucciones y un regimiento muy preciso[597].

Entre las principales obligaciones que debía de cumplir estaban, entre otras, el respeto por la capitalidad de la ciudad de Lisboa y la continuidad de los servicios de oficiales portugueses que Felipe II se empeñó en mantener, como vimos en el capítulo I. Además, en las instrucciones constaba el funcionamiento de los órganos burocráticos de la Corona e informaciones sobre la

[591] Labrador Arroyo, *op. cit.* 2009.
[592] Establecido en el *Estatuto de Graças*, sancionado en las Cortes de Tomar de 1581. Bouza Álvarez, *op. cit.* 2000, pp.117-122.
[593] Caeiro, F.: *O arquiduque Alberto de Áustria: vice-rei e inquisidor-mor de Portugal, cardeal legado do Papa, governador e depois soberano dos Países Baixos: história e arte*, Lisboa, Ed. do Autor, 1961, p. 92.
[594] Ribeiro, J. P. (ed.): *Dissertações chronologicas e criticas sobre a historia e jurisprudencia ecclesiastica e civil de Portugal*, vol. 3, Lisboa, Academia Real das Sciencias de Lisboa, 1810-1836, p. 199.
[595] ANTT, Casa Real: Núcleo Antigo, ms., Livro 3 das Ementas, fol. 146
[596] ANTT, Casa Real: Núcleo Antigo, ms., Livro 3 das Ementas, fol. 142v.
[597] Caeiro, *op. cit.* 1961, pp. 90-92.

organización de los palacios. Entre las atribuciones del virrey estaba también la de presidir el Consejo de Estado, el más importante órgano consultivo portugués mantenido *in situ*, además de otras tareas de las que se habría ocupado personalmente el monarca si hubiera estado presente[598]. El gobierno del Cardenal Alberto se desarrolló a lo largo de casi diez años y tuvo una gran proyección por centralizar en su persona un amplio dominio de jurisdicciones eclesiásticas, inquisitoriales, así como la administración del imperio portugués, quedando marcado también por las disputas sobre la hegemonía en el Atlántico entre la Monarquía Hispánica, los ingleses y los holandeses, en el que Portugal desempeñó un importante rol. La ciudad de Lisboa también fue escenario de hechos de esa disputa política entre las monarquías, pues allí se reunió en 1585 la flota de la Gran Armada organizada para luchar contra la empresa inglesa. En este sentido cabe decir que la capital del reino fue testigo de asaltos de corsarios ingleses y de asedios de las armadas inglesas en respuesta a las acciones de 1585.

El virrey también constituyó una pequeña corte, siguiendo el modelo de los últimos Avis, con servidores para su Casa y un estricto consejo privado[599]. En 1593 dejó el gobierno del reino para volver a la corte española, renunciando sus títulos eclesiásticos en 1598 con motivo de su matrimonio con la hija mayor de Felipe II y su prima, la Infanta Isabel Clara Eugenia, el 18 de abril de 1599. La boda confirió a los novios la soberanía sobre los Estados de Flandes, dónde el archiduque vivió y gobernó al lado de su esposa hasta su muerte, el 15 de julio de 1621[600].

El archiduque Alberto de Austria nació en Wiener-Neustadt el 13 de noviembre de 1559, fue hijo del emperador Maximiliano II y de la infanta María, hermana de Felipe II, y bisneto del rey portugués don Manuel. En 1570 llegó a la corte española, dónde fue educado[601], acompañado de su hermano más joven Wenceslao y su hermana mayor Ana de Austria, prometida como cuarta esposa al rey[602]. Felipe II tenía por objetivo otorgarle el arzobispado de Toledo, que tenía las más elevadas rentas de la cristiandad después de las de la Santa Sede, mientras tanto no fue hasta el 7 de noviembre de 1594 que fue nombrado[603]. Para ello, el rey logró que el papa Gregorio XIII

[598] Caeiro, *op. cit.* 1961, pp. 509-517.
[599] Bouza Álvarez, *op. cit.* 2000, p. 122 (nota 29).
[600] Sobre las ceremonias fúnebres de Alberto de Austria véase: Francquart, J.: *Pompa funebris optimi potentissimiq. principis Alberti Pii, archiducis Austriae, ducis Burg. Bra. & c.*, Bruselas, Joannem Mommartium, 1623, BNE, sign. ER/2884.
[601] Sobre la educación definida para os archiduques en la corte española, véase: Caeiro, *op. cit.* 1961, pp. 28-32.
[602] Alberto y Wenceslao ocuparon el espacio dejado por sus hermanos Rodolfo y Ernesto tras partieren de la corte española. El rey estableció para los jóvenes archiduques un programa educativo y vigilaba muy de cerca sus progresos, mientras proyectaba los destinos de ambos en la carrera eclesiástica. Parker, *op. cit.* 2008, pp. 453-457.
[603] La arquidiócesis quedó vacante en mayo de 1576, el archiduque Alberto era muy joven para ocuparla y Felipe II nombro el obispo de Cuenca, Gaspar de Quiroga creyendo que sería un episcopado transitorio, pero Quiroga murió con 82 años, en noviembre de 1594. Martínez Millán, J.: "El archiduque Alberto en la corte de Felipe II, 1570-1580", en Thomas, W. y Duerloo, L. (eds.): *Albert & Isabella, 1598-1621*, Turnhout, Brepols, 1998, pp. 33-34.

nombrase, el 3 en marzo de 1577, a Alberto como cardenal *ex peculiar gratia*, pues él tenía aún tan sólo 17 años[604]. En 1580 Alberto acompañó a Felipe II en su campaña portuguesa y fue presencia permanente al lado del soberano en los años siguientes en sus despachos diarios sobre los negocios del reino, actos públicos y ceremoniales.

Como afirmó el embajador imperial en la corte de Felipe II, Hans Khevenhüller[605], conde de Franquenburg, por recomendación del rey, el Cardenal Alberto debía adoptar y seguir los ceremoniales, etiquetas y servidores que cuidaban de la *caza do governo*, es decir, los espacios dedicados a la administración del reino y las *salas de riba* y las *cazas de baixo e pátio*, igual que en los tiempos del rey D. Juan III y D. Sebastián[606]:

> Depois que entrei nestes reinos quisera que no serviço de minha casa entraram todos aquelles officiaes portugueses que tinhao os senhores reis meus antecesores, que se chamão da casa, e nao se acabando isto de ordenar en todos, assi como me agora sirvo de alguns o que espero de enteiramente mandar por em efeito com a mais brevidade que puder ser (...) me parecero dar logo principio a cousa de tanto meu contentamento com vos ficarem servindo os dittos oficiaes sendo cada hum delles tam continuo na obrigaçao de seu officio (...) entradas que en nossa casa hao de ter os oficiáis que nella vos hao de servir e os fidalgos, que a ella vierem, sera conforme ao que antigamente se costumava na casa real de que vos conformareis [607].

En el regimiento escrito para su *alter ego*, Felipe II subrayaba la necesidad de mantener el gobierno de la Casa Real portuguesa. Joaquim Veríssimo Serrão[608] nos presenta, a partir de un relato anónimo de un cronista, la descripción de las zonas más íntimas del Palacio del Paço de la Ribeira con espacios con "armadas de guadamecis e hum docel na primeira aonde comia o Archiduque", y otras habitaciones que también presentaban el dosel y "mais dentro adonde dormía o Archiduque" estaba decorada con "panos de tela amarela e veludo carmesi". Los jóvenes japoneses cristianos habían sido recibidos por el Cardenal Alberto en Portugal antes de llegar a España. Posteriormente a su llegada en el reino portugués, los japoneses fueron recibidos como una embajada oficial del Japón, tratados como si se tratara de príncipes de sangre[609].

Igual que en el caso de don Hernando en Zaragoza, en Lisboa tuvo lugar únicamente el ceremonial de jura del virrey, sin el aparato de la entrada solemne virreinal. El cardenal Alberto estuvo al lado de Felipe II desde el principio de la campaña portuguesa en 1580, haciendo compañía

---

[604] Duerloo, L.: *El Archiduque Alberto: piedad y política dinástica en la época de las guerras de religión*, Madrid, CEEH, 2015, p. 32 (nota 26).
[605] Khevenhüller, Veronelli y Labrador Arroyo, *op. cit.* 2001, p. 223 y 270.
[606] BPNA, ms., sign. códice 51-VI-35, fols. 287-289v.
[607] BPNA, ms., sign. códice 50-V-28, fols. 20r-20v.
[608] Serrão, J. V.: *O tempo dos Filipes em Portugal e no Brasil (1580-1668)*, Lisboa, Ed. Colibri, 2004, p. 290.
[609] Sin embargo, en los relatos jesuítas y cartas del viaje, en ningún momento se les llaman de principes, no habiendo ninguna evidencia de que los jesuitas ha intentado falsear el rango de los japoneses o de la expedición.

al soberano en los actos públicos, despachos diarios y negocios del reino, período que constituyó una importante e intensa experiencia para la formación política y el conocimiento sobre los negocios del reino para el cardenal[610]. Además, Felipe II tenía en su sobrino una pieza fundamental para sus ambiciones en los dominios espiritual y temporal del gobierno lusitano, dónde logró poner en las manos del Alberto los cargos de legado *a latere* del Papa[611] e inquisidor general[612]. Así, hasta un cierto punto, el cardenal se convirtió al mismo tiempo en el *alter ego* del rey y del pontífice en Portugal. Como virrey de sangre real, sobrino de Felipe II y bisnieto del rey portugués D. Manuel, era auxiliado por un Consejo de Estado con tres colaboradores fieles indicados por el rey, don Jorge de Almeira, arzobispo de Lisboa, don Pedro Alcaçova Carneiro, Conde de Idanhas, y don Miguel de Moura.

2.2 Las primeras entradas solemnes de virreyes

La primera entrada virreinal que se hizo en Nápoles en el que se observó la síntesis de las tradiciones ceremoniales resultando en un nuevo grado de complejidad fue la que se celebró el 4 de septiembre de 1532 con motivo de la entrada del virrey don Pedro de Toledo[613]. El recorrido fue muy similar al que se celebraría tres años después la cabalgata de la entrada triunfal de Carlos V, y repitiéndose en la mayoría de las entradas de los virreyes, hasta que llegase la ocasión por la cual tenían que optar, o bien acercarse a la capital por la *via de campagna*, o bien por el camino de tierra. Antes de su entrada en la capital, el II Marqués de Villafranca fue recibido por los embajadores napolitanos en la ciudad portuaria de Gaeta en la parte septentrional del reino que hacía frontera con los Estados Pontificios[614]. Era el camino más habitual para los virreyes que llegaban desde Roma a partir de la *Via Appia*[615], ya que Nápoles era un estado vasallo del Papa. El cortejo del virrey hizo su entrada por la Porta Capuana acompañado de una guardia de alabarderos, la suntuosa cabalgata

[610] Parker, G.: *Felipe II: la biografia definitiva*, Barcelona, Planeta, 2010, pp. 467-471.
[611] El nombramiento original llegó pocas semanas después del Cardenal Alberto asumir como virrey, delimitando su mandato en dos años, pero otro nombramiento de 16 de noviembre de 1582 extendía indefinidamente. Caeiro, *op. cit.* 1961, pp. 289-319
[612] La proclamación del Cardenal Alberto como inquisidor general por el Papa Sixto V fue en 25 de janeiro de 1586. El hecho tenía precedentes, pues, en la minoridad del rey D. Sebastián, su tío, el Cardenal D. Henrique centralizó los cargos de regente, legado pontificio e inquisidor general. Palomo, F.: "Para el sosiego y quietud del reino: en torno a Felipe II y el poder eclesiástico en el Portugal de finales del siglo XVI", *Hispania, Revista Española de Historia*, n. 64 (2004), pp. 70-71
[613] Miccio, S.: "Vita di Don Pedro de Toledo", en Palermo, F. (ed.): *Narrazioni e documenti sulla Storia del Regno di Napoli dall'anno 1522 fino al 1667*, Firenze, Gio. Pietro Vieusseux, 1846, p. 14.; D'Agostino, G.: *La capitale ambigua: Napoli dal 1458 al 1580,* Napoli, Sociertà Editrice Napoletana, 1979, p. 193.; Hernando Sánchez, *op. cit.* 1994, p. 196.
[614] Sobre la entrada de don Pedro de Toledo, véase: Capasso, B.: "La Vicaria vecchia. Pagine dell astoria di Napoli studiata nelle sue vie e nei suoi documenti", *Archivio Storico per le Province Napoletane,* n. 15 (1890), pp. 417-422.
[615] *Apud* "Libro de ceremonias 1489", en Antonelli, *op. cit.* 2015a, pp. 268-276.

siguió por las calles hasta la catedral, dónde se celebró el juramento y el ceremonial de consagración religiosa, finalizando el cortejo en Castelnuovo, la residencia destinada a los virreyes[616]. Ese modelo era la mayoría de las veces adaptado a las circunstancias y al contexto de cada entrada de virrey, aunque el ritual y el conjunto de actos y celebraciones eran prácticamente los mismos: empezando por la recepción del virrey fuera de la ciudad; el *possesso* y la entrada de hecho en la ciudad; la cabalgata que partía hacía la catedral; la jura de los foros y privilegios de la capital y del reino hasta finalizar con las fiestas en el palacio de gobierno y en la ciudad[617].

En el caso del reino de Nápoles, el nombramiento y el cambio de virreyes era más frecuente que en los reinos de Aragón o en los de Nueva España y Perú, dónde los gobiernos con una frecuencia mayor duraban más tiempo que el habitual trienio[618]. Esa característica podría haber influenciado la relación del reino napolitano con las celebraciones de entradas de virreyes, dado que al principio no se produjo relaciones o dibujos y grabados para la memoria de las entradas en el siglo XVI[619].

A lo largo de siglo XVI, tras la llegada de la noticia del nombramiento de un nuevo virrey en Nápoles, el virrey en funciones invitaba a las autoridades de la capital a su residencia para transmitirles su despedida. El primer escenario del viaje del nuevo virrey normalmente era desde España dónde recibía su nombramiento e instrucciones hacía Italia. El 11 de noviembre de 1582, don Juan de Zúñiga y Requeséns ponía fin a su gobierno en Nápoles y embarcaba hacía España, siendo su sucesor don Pedro Téllez-Girón, I Duque de Osuna, que salió de Barcelona a principios del mes con un numeroso séquito embarcado en seis galeras que fueron incrementándose a lo largo del viaje por el Mediterráneo hasta su entrada solemne en Nápoles el 28 de noviembre del mismo año[620].

Los virreyes nombrados en España para Nueva España o Perú tras ser obsequidados con los honores y los privilegios de su función, se alojaban en los Reales Alcázares de Sevilla, estancias que

[616] La pompa para la recepción de don Pedro de Toledo fue aún más evidente en su entrada en Castelnuovo, donde el regio tesorero, Alonso Sánchez, había preparado "apparecchi più regali che di ministro": Filonico, *Vita di Pedro de Toledo*, BSNSP, ms. xx D 15, f. 271v.; Capasso, *op. cit.* (1890), p. 420.

[617] Mauro, I.: "Cerimonie vicereali nei palazzi della nobiltà napoletana", en Denunzio, A. E. y Birra, C. (coords.): *Dimore signorili a Napoli: Palazzo Zevallos Stigliano e il mecenatismo aristocratico dal XVI al XX secolo*, Nápoles, Arte'M, 2013, pp. 257-274.

[618] De Cavi, S.: "El possesso de los virreyes españoles en Nápoles (siglos XVII-XVIII)", en De Jonge, K. y otros (eds.): *El legado de Borgoña. Fiesta y ceremonia cortesana en la Europa de Los Austrias (1454-1648)*, Madrid, Marcial Pons, 2010.; Hernando Sánchez, C. J.: "Virrey, corte y Monarquía. Itinerarios del poder en Nápoles bajo Felipe II" en Ribot, L. y Belenguer, E. (coords.): *Las Sociedades Ibéricas y el mar a finales del siglo XVI, Vol. III, El área del Mediterráneo*, Lisboa, Sociedad Estatal Lisboa '98, 1998b, pp. 343-390.

[619] Para un repertorio de las imágenes y grabados de estas fiestas, véase: Mínguez, y otros, *op. cit.* 2014.; Mancini, F.: *Feste ed apparati civili e religiosi in Napoli dal viceregno alla capitale*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1968.

[620] Antonelli, *op. cit.* 2015a.

sólo servían de residencia de los monarcas en sus visitas. Se les permitía llevar cuántos criados creyeran necesarios, su abultado equipaje e incluso una docena de armas diversas y su guardia personal[621]. Ni a ellos, ni a su familia (cuando los acompañaba), ni a sus criados se les cobraba flete por tan pesado equipaje. Además, se les pagaba seis meses de sueldo por el viaje, tanto a la ida como a la vuelta. El embarco y la salida del séquito virreinal salió del puerto de San Lúcar de Barremeda o Cádiz hacía las Islas Canarias para la preparación y abastecimiento de provisiones para el largo viaje hasta la isla fortificada de San Juan de Ulúa para los virreyes novohispanos o el puerto de Cartagena de Indias para los virreyes peruanos.

La etapa marítima del viaje de los virreyes napolitanos por la costa mediterránea podría pasar por regiones de Génova y Livorno, y ciudades como Cagliari o Palermo. Roma era un destino casi obligatorio por la condición feudataria de Nápoles, dónde también varios virreyes recibieron su nombramiento, además de los casos en que los personajes nombrados como virrey ejercían en la Santa Sede la función de embajadores españoles, como don Per Afán de la Ribeira, I Duque de Alcalá, y el Cardenal Granvela. don Per Afán de la Ribeira hizo su entrada en Nápoles el 12 de junio de 1559 y se mantuvo a frente del virreinato hasta su muerte, en abril de 1571, siendo sucedido por el cardenal Granvela.

Tras su llegada al puerto de Gaeta el virrey era recibido por una comisión de embajadores enviada por el consistorio de la capital para darle las bienvenidas, informarle sobre los protocolos a ser seguidos durante el ceremonial de entrada solemne y se le ofrecía una carroza para la realización del trayecto[622]:

> [El virrey] recibe [a los embajadores de la ciudad] en su cámara en pié, con mucha cortesía, dejándoles decir algunas palabras de su embajada, haciéndoles señal con la mano que se cubran, no permitiendo acaben su razonamiento descubiertos: respondiéndoles con mucha cortesía, agradeciéndoles con amorosas palabras su embajada, tratándoles Su Excelencia de tercera persona. Y si viniere con Virreina, el Virrey los ha de ir apadrinando á su cuarto, y la Virreina les hará las mismas ceremonias[623].

Durante el trayecto, el virrey contaba con una seguridad reforzada por soldados. Al aproximarse a la capital el nuevo virrey y el virrey saliente realizaban una entrevista en Melito, al norte de Nápoles, y se dirigían en carroza a la entrada de la capital para la entrada por la Porta Capuana. Para la cabalgata del virrey las calles de la capital se llenaban a su espera, mientras que,

[621] BNE, sign. R/38739-38742, tomo II, libro III, título 3, fols, 12r-23.
[622] Véase: Sola. D.: "Gaeta, puerta de entrada", en Mauro, I, Viceconte, M. y Palos, J.-L. (eds): *Visiones cruzadas. Los virreyes de Nápoles y la imagen de la Monarquía de España en el Barroco*, Barcelona, Universitat de Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona, 2017.
[623] BNE, ms. 2979, fol. 80r.

tras el paso del cortejo del virrey por la Puerta de Capuana y el desfile por la Vía Toledana, el virrey y el arzobispo de la capital se desplazaban juntos hasta la capilla del Santísimo Sacramento de la Catedral para el juramento. El virrey don Pedro Tellez de Girón realizó su juramento en 1582 llevando una rica ropa blanca, sombrero de penas altas, espada y presilla, además de estribos y espuelas doradas, el caballo que montaba en la cabalgata estaba cubierto con una tela brocada de oro[624].

Más complejo se volvía el protocolo si el virrey decidía hacer su llegada por el mar. Desde Gaeta, el nuevo virrey se encaminaba para el puerto de Ischia y después a Pozzuoli, dónde se realizaba la entrevista entre ambos virreyes. Además, este lugar se convirtió para el nuevo virrey para hacer una parada en el camino alojándose en el antiguo palacio de don Pedro de Toledo[625], como lo hicieron don Pedro Téllez-Giron en 1582 y don Enrique de Guzmán en 1595[626]. Allí los virreyes aguardaban los preparativos para el día de su entrada solemne en Nápoles. Según Diéz de Aux y Renao, la flota del nuevo virrey al pasar por las colinas del Posillipo ya era avistada desde el Castel Sant'Elmo, por su ubicación privilegiada desde lo alto, dónde además se realizaba los disparos de cañones blancos con el fin de darle la bienvenida, replicadas en seguida por el Castel dell'Ovo, el Palazzo Reale y el Castelnuovo, además de los navíos del puerto. Se enviaba una góndola al nuevo virrey para que pudiera recorrerlo en su nave hasta la dársena dónde *il ponte del mare*, también erigido para la entrada de Fernando el Católico en 1506[627].

El puente cubierto era una estructura ornamentada especialmente para el ceremonial de las entradas reales y los costes de su encargo y decoración eran de responsabilidad del gobierno de la ciudad. Podemos encontrar en otros espacios de la monarquía elementos paralelos del *ponte del mare*, como el realizado para la entrada de Felipe II en Amberes en 1548[628], subrayando la suntuosidad del acto y el paso del ilustre personaje. En Nápoles, el puente construido para el recibimiento del virrey don Pedro Téllez-Girón el 28 de noviembre de 1582 estaba ricamente adornado con damasco y satén de varios colores y decoraciones efímeras[629], siendo recibido por los principales personajes del reino, autoridades, magistrados y prelados, contando con dos arcos triunfales en los extremos y un aspecto a medio camino entre un castillo de popa de una galera real y

[624] Antonelli, *op. cit.* 2015a, p. 148.
[625] Antonelli, A.: "Maestros y libros de ceremonias del Palazzo Reale di Napoli", en Antonelli, A. (coord.): *Cerimoniale del Viceregno spagnolo di Napoli 1503-1622*, Napoli, Arte'm, 2015c, p. 268-276.
[626] Don Enrique de Guzamán llegó a Pozzuoli en noviembre de 1595 y realizó su entrada solemen en la capital el 27 del mismo mes. Antonelli, *op. cit.* 2015a, p. 148.
[627] Passero, G.: *Giuliano Passero, cittadino napoletano, o sia Prima pubblicazione in istampa, che delle storie in forma di giornali, le quali sotto nome di questo autore finora erano andate manoscritte*, Napoli, Vicenzo Orfino, 1785, p. 146.
[628] Checa Cremades, *op. cit.* 1998, p. 126.
[629] Antonelli, *op. cit.* 2015a,

un arco triunfal alargado. Ese tipo de recepción era considerado más digno y lleno de simbología regia, según Capaccio: "l'attione si fa con maggior pompa, e così si costuma da' signori grandi"[630]. De los virreyes de la época de Felipe II que llegaron por mar a Nápoles, solamente el virrey don Juan de Zúñiga y Requeséns, príncipe de Pietraperzia, en 1579, rehúso el puente para evitar los gastos para la ciudad[631]. Tras ser recibido en el puente, el virrey saliente acompañaba al nuevo virrey hasta el Palazzo Reale para entregarle el gobierno y realizar su discreta despedida.

A partir de esta etapa el nuevo virrey estaba listo para cumplir el ceremonial de jura y posesión y realizar su cabalgata, que seguía la jerarquía interna de la corte y la reforzaba ante los ojos de los súbditos por la ciudad. En el ceremonial de posesión en Cattedrale di Santa Maria Assunta el secretario del reino leía los títulos otorgados, el nombramiento del virrey y al escuchar la invocación real todos los miembros presentes se levantaban, descubrían la cabeza en una actitud de respecto a la autoridad cómo si el mismo rey estuviera allí presente físicamente. Los mismos gestos se repetían cuando el secretario terminaba de leer la cédula de nombramiento pronunciando las palabras finales "Yo, el Rey", el ceremonial se encerraba con el canto del *Te Deum*[632]. Tras la jura el virrey en su cortejo seguía hacía el Palazzo Vecchio, pasando por la plaza del Castelnuovo y la via Toledo.

En Aragón, al igual que en Nápoles, el ceremonial de jura del virrey era realizado en la catedral de la capital. Sabemos que el 24 de noviembre de 1566 don Hernando de Aragón realizaba el ceremonial de jura a los fueros del reino en La Seo de Zaragoza[633]. El acto se asemeja a la ceremonia de jura realizada por Carlos V en 1518 y Felipe II en 1542 en Zaragoza[634]. El secretario del consejo zaragozano Miguel Español, siendo testigo de la ceremonia la describe de esta forma:

> Eodem die, entre las tres y las quatro horas, después de vísperas, el Reverendisimo y Excelentisimo señor don Hernando de Aragon, arçobispo de Çaragozça, juro en Lugarteniente General del presente Reyno de Aragon, en el rellano del altar mayor de La Seo Metropolitana de la dicha ciudad, sobre un misal - y estaba puesto en un sitial de brocado y para ello estaba puesto en la forma acostumbrada -, en poder de don Juan de Lanuça, justicia de Aragon, el qual estaba asentado en una silla guarnescida, despladas hazia el altar mayor y con la gorra puesta en la cabeça; presentes seis diputados del presente reyno y los señores cinco jurados de la dicha ciudad del presente año, vestidos con sus gramayas, estando el altar

630 BNE, 3/14987, p. 407.
631 BNE, ms. 2979, fol. 247. Sobre el puente de mar véase: Sorgente, M. A.: *Aureus tractatus praefecti praetorio reliquorumq[ue] antiquorum magistratuum, cum viceregе alijsq[ue] magistratibus nostri temporis comparationem continens, eorumque potestatem, ordinem, et inter se praecellentiam*, Neapoli, Tarquinio Longo, 1602, p. 265.
632 BNE, ms. 2979, fols. 84v-85r.
633 Fernando de Aragón, arzobispo de Zaragoza: *Historia eclesiástica y profana / Dignidades eclesiásticas y Reyes de Aragón*, Tomo II, RAH, ms, colección de don Luis de Salazar y Castro, sign. 9/485.
634 BNE, R/26876, pp. 27 y ss.; Quinto, J. de: *Discursos políticos sobre la legislación y la historia del antiguo Reino de Aragón. Del Juramento político de los antiguos Reyes de Aragón*, Madrid, Celestino G. Álvarez, 1848, pp. 410-411.

> mayor abierto y las cabeças y reliquias y con los paños de brocado y entapiçada la dicha iglesia, dende la puerta principal hasya el altar mayor de la una parte y la otra. Y jurado que hubo, se salieron de la dicha iglesia, quesdandose en ella el dicho justicia de Aragon, yendo el jurado en cap a la mano derecha del visorrey y el gobernador a la mano izquierda con la guarda y alabarderos que para ello estaba aparejada. Y sallidos de la Yglesia, el dicho señor visorey y gobernador y jurados se pusieron a caballo para ver y pasear por la ciudad. Y assi fueron los dichos visorey y jurado en cap y gobernador. Y delante el jurado segundo en medio del çalmedina y maestro racional de Su Magestad. Y delante el jurado tercero entre medio del fabriquero de La Seo y de micer Juan Mirabete consejero de la Real Audienci. Y delante el jurado quarto entre medio del señor de Pinsech y del escribano de racion. Y delante el jurado quinto entre medio de don Juan Frances y Martin Iñiguez ciudadanos, yendo delante dellos muchos cavalleros y ciudadanos que acompañaban a dicho señor visorey. Los quales fueron por la Cuchilleria arriba al cado de la calle, la calle mayor adelante a la puerta Toledo, el mercado arriba y volvieron por la calle Nueva adelante a San Pedro y de allí drecha via a la plaça de La Seo y a la casa del dicho señor arçobispo y visorey y llegados los dichos señores jurados se apearon y subieron hasya la sala y aposento con el dicho señor visorey. Y allí se despidieron y volvieron con los dichos ciudadanos cabalgando a las casa de la ciudad y de allí se despidieron. Y fueron cada uno a sus casa. Y por memoria de la venidero se hizo el presente reclutamiento por Miguel Español, notario y secretario de la dicha ciudad[635].

Durante la ceremonia de recepción del virrey en Zaragoza salían los tribunales a su encuentro en las puertas de la ciudad, hecho que no sucedió con don Hermando que ya se encontraba en la capital. El ceremonial tuvo su inicio a partir de los rituales de entrada en la La Seo y de la jura, y al final de la recepción del virrey los tribunales repetían la visita concluyendo el ritual. Los diputados de Zaragoza no salían para recibir a los nuevos virreyes y enviaban una embajada en su representación. De forma paralela se presentó otra particularidad en la ceremonia, la cual era el papel preponderante del Justicia de Aragón durante el juramento[636]. La entrada virreinal en Zaragoza también carecía de algunos elementos propios de las reales, como el palio y la ceremonia del besamanos. Además, el virrey no podía jurar su cargo sin antes presentar nombramiento al privilegio dado por el rey, algunos virreyes tuvieron que permanecer aguardando hospedados durante días hasta que llegase dicho privilegio,

No conocemos con exactitud la fecha de nombramiento de don Hernando, pero se sabe que ha sido a comienzos de julio de 1566, la decisión regia fue llevada a Zaragoza por el escribano Diego de Talayero, el día 7 del mismo mes el arzobispo contestaba positivamente a la oferta y el 14 Felipe II le escribía para agradecerle[637]. En la carta dirigida al secretario don Luis de Requesens y Zúñiga, don Hernando escribe: “Esta nominación que Su Magestad ha hecho es en muy grande

[635] AMZ, Libro de Actas, caja 2.115, ms. 35, fols. 360v-361r.
[636] El justicia era la única autoridad del reino que permanecía sentado y cubierto mientras se realizaba el juramento. El resto de las autoridades permanecían en pie. Además, ocupaba el lugar más alto en el altar mayor, por encima del sitial donde debía jurar el virrey. Ibáñez de Aoyz, J. L.: *Ceremonial y breve relación de todos los cargos y cosas ordinarias de la Diputación del reino de Aragón*, s. XVII, BNE ms., sign. 987, pp. 244-245.
[637] ACA, Registros de la Real Cancellería, ms. 4349, fol. 241r.

beneficio deste regno por concurrir em el arçobispo las partes que concurren de lo cual a vuestra Señoría há de caber su parte como natural desta Corona"[638]. Todavía era necesario aguardar la dispensa papal que autorizase el arzobispo a ser nombrado virrey, tras el *Breve*[639], finalmente, el 12 de noviembre Felipe II enviaba el privilegio a don Hernando[640].

Don Hernando de Aragón estaba íntimamente vinculado a la corona, perteneciendo a la Casa Real por lazos sanguíneos, lo que le confirió un importante rol y legitimidad en los cargos políticos y eclesiásticos que desempeñó. Fue educado como su condición merecía como nieto de Fernando el Católico y en 1521 decide ingresar en la vida religiosa yendo para el monasterio de Piedra dónde recibe las sagradas órdenes en 1524. Don Hernando permaneció como un monje de la orden cisterciense hasta que 1535 el emperador Carlos V lo asciende a abad del Monasterio de Veruela y diputado del brazo eclesiástico. En 1539, tras demostrar una serie capacidades de gestión en Veruela, don Hernando fue propuesto para la archidiócesis de Zaragoza y aceptado por la bula papal el 21 de mayo, logrando la máxima dignidad de la Iglesia aragonesa, la sede de Zaragoza era la más rica del reino[641].

Al parecer, ni Carlos V ni Felipe II debían sentir un gran afecto por el arzobispo. Los Austrias siempre habían utilizado los familiares para gobernar su imperio y a pesar de la enorme necesidad que existía en Aragón, convulsionada política y socialmente a lo largo del siglo XVI, de una figura natural del reino y de prestigio como don Hernando y que vivía desde 1539 en el palacio arzobispal al lado de la Diputación del reino, parece ser consciente de la decisión de mantenerlo apartado del gobierno. Las razones por las cuales Felipe II decide en 1566 nombrar a don Hernando como virrey probablemente sean las de calmar los conflictos políticos del reino y, probablemente, a su edad, con sesenta y ocho años, que podrían significar más facilidad a la hora de controlarlo. Sin embargo, don Hernando también contaba con una larga experiencia y un perfecto conocimiento del reino, de sus leyes y de su gente, cumpliendo los requisitos de los que habían carecido algunos de sus antecesores.

Entre las principales preocupaciones de don Hermando a comienzos de su pontificado fue un ambicioso plan de mejoras entre los edificios de la mitra cesaraugustana y el estímulo a diferentes proyectos de promoción material y artística, desarrollando una importante labor de mecenazgo en Aragón en el patrimonio de la diócesis, la ampliación de La Seo de Zaragoza y el Palacio Arzobispal

[638] ADPZ, ms. 199, f. 60v.
[639] ACA, Registros de la Real Cancellería, ms. 4351, fol. 20v.
[640] ACA, Registros de la Real Cancellería, ms. 4351, fol. 93v.
[641] Colás Latorre, García y Criado Mainar, *op. cit.* 1998, pp. 29-30.; Buesa Conde, D. J.: "La diócesis de Zaragoza. Aproximación a su Historia", en Agudo Romeo, M. del M. (coord..): *El espejo de nuestra historia. La diócesis de Zaragoza a través de los siglos*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1991, pp. 27-65.

fueron dos de los más marcantes de su gestión[642]. El arzobispo tenía ciencia de su pertenencia a la Casa Real y realizó el encargo de una capilla funeraria con una interesante galería escultórica familiar en La Seo, constituyendo un panteón propio. En este sentido la ampliación de la catedral siguió las obras emprendidas allí desde su padre, el arzobispo Alonso de Aragón.

El Palacio Arzobispal de Zaragoza, que estaba destinado como residencia de los prelados cesaraugustanos y dónde residió don Hernando, responsable de llevar cabo por importantes cambios en la estructura del palacio ordenando la realización de ampliaciones y reformas con el fin de transformar la antigua residencia medieval en un moderno palacio renacentista, incluyendo en la fachada principal del palacio con ladrillos que se localizaba el su lado norte, hacía el río, que daba la bienvenida a todo que se aproximaban de la ciudad cruzando el puente de piedra. Además, en tiempos de Hernando de Aragón, fue creada una capilla renacentista en la planta noble del nuevo palacio, en la misma planta se crearon también tres grandes salones otorgando un espacio institucional a la residencia de los prelados, como el gran salón denominada "Salón del Trono" [643].

En el mismo Palacio Arzobispal residió también en sus visitas al reino Felipe II, usando el Salón del Trono como salón de audiencias de la corte[644], además de haber sido el edificio escenario de las fiestas en marzo de 1585 de la boda de una de sus hijas, Catalina Micaela con Carlos Manuel I, Duque de Saboya, con la presencia del rey y de su séquito. Durante esta estancia se celebraron varios banquetes, torneos y justas en honor del matrimonio en el palacio y la ciudad[645].

El aspecto de la fachada del Palacio Arzobispal en tiempos del arzobispo don Hernando quedó registrado por el dibujo Wijngaerde, de 1563 **[Img. 53]**. Podemos observar la fachada

[642] Ibáñez Fernández, J.: Arquitectura aragonesa del siglo XVI. Propuestas de renovación em tiempos de Hernando de Aragón (1539-1575), Zaragoza, Instituto de Estudios Turolenses, 2005, p. 37; Colás Latorre, García y Criado Mainar, *op. cit.* 1998, p. 148.

[643] El Palacio Arzobispal de Zaragoza tuvo su origen en el siglo XII, tras la toma de la ciudad del control musulmán por el rey Alfonso I el Batallador y regalado a Pedro de Librana, el primer obispo de la ciudad, un torreón anexo a la muralla de defensa en las orillas del río Ebro. A finales del mismo siglo, el rey Alfonso II el Casto decidió por la ampliación del torreón con la construcción de un edificio que serviría también como residencia regia para las visitas reales, convirtiendo con el paso de los siglos en la residencia de varios reyes de la corona de Aragón. El edificio sufrió una remodelación entre 1779 y 1787. Véase: Pano Gracia, J. L.: "Las ampliaciones constructivas de Don Alonso y Don Hernando de Aragón", *La Seo de Zaragoza*, (1998), pp. 263-273.; Ibáñez Fernández, *op. cit.* 2005.

[644] Ansón Navarro, A.: "Colección de retratos de obispos y arzobispos de Zaragoza, hasta el siglo XVIII", en Agudo Romeo, M. del M. (coord..): *El espejo de nuestra historia. La diócesis de Zaragoza a través de los siglos*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1991, pp. 145-148; Buesa Conde, *op. cit.* 1991.; Rincón García, W.: "Colección de retratos de los arzobispos de Zaragoza. Siglos XIX y XX", en Agudo Romeo, M. del M. (coord..): *El espejo de nuestra historia. La diócesis de Zaragoza a través de los siglos*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1991, pp. 152-154.

[645] Véase: Cock, H.: *Relación del viaje hecho por Felipe II en 1585 a Zaragoza, Barcelona y Valencia*, Madrid, Imprenta Real, 1876, BNE, sign. 1/66563, p. 145.; Albaladejo Martínez, M.: "Las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela: modelos de la perfecta princesa educada e instruida", *Anales de historia del arte*, n. 24 (2014a), pp. 115-127.; Albaladejo Martínez, M.: "Ritos y ceremonias en la corte de Felipe II: lutos en honor a la infanta de España Catalina Micaela", *Potestas: Religión, poder y monarquía. Revista del Grupo Europeo de Investigación Histórica*, n. 7 (2014b), pp. 147-157.; Pérez de Tudela, A.: "El lujo en el matrimonio de la infanta Catalina Micaela con el duque de Saboya en Zaragoza en 1585", *Ars & Renovatio*, n. 7, 2019, pp. 379-400.

renacentista del edificio del palacio, con la inscripción "La Casa del Vespo" **[Img. 54]** estando ya por estas fechas anexado al Palacio de la Diputación del reino, con la planta baja, la planta noble con sus grandes ventanales y el torreón. Detrás del palacio observamos parte del cimborrio de la Seo y a la derecha el acceso a Zaragoza por el norte, a través de la "Puerta del Ángel" a partir del puente de piedra. Otra representación de las vistas de la ciudad, por un plan semejante al de Wijngaerde, lo hallamos en la pintura de Juan Bautista Martínez del Mazo, de 1647, en la que podemos observar algunos cambios en el torreón y los ventanales del palacio **[Img. 55]**[646].

Tras la muerte de don Hernando, Felipe II nombra a don Artal de Alagón y Martínez de Luna (1533-1596), III Conde de Sástago, como virrey de Aragón[647] en 1574, su juramento tuvo lugar el 19 de marzo del mismo año, y ejerció la función hasta 1588[648]. Además de los diversos problemas de gobierno y de administración que incluyeron conflictos entre el poder que encarnaba y los intereses de la corona con los foros aragoneses y la nobleza del reino - en especial el caso del "pleito del virrey extranjero" y la disputa del condado de Ribagorza con Fernando de Gurrea y Aragón, Duque de Villahermosa. Las fiestas de la celebración de la boda de Catalina Micaela en 1585 duraron más de un mes y la capital del reino vivió un momento extraordinario con la presencia del sequito real. El virrey fue el responsable de velar por la organización de varios detalles, como los pagos y preparativos para la recepción del novio, el Duque de Saboya. En el mismo año, don Artal de Alagón acompañó al rey en las cortes de la Corona de Aragón celebradas en Monzón.

Mientras tanto, tras la boda, el ambiente en el reino de Aragón seguía con los enfrentamientos con la autoridad regia. Felipe II envió en abril de 1590 a la capital del reino a don Íñigo López de Mendoza y Manrique de Luna, I Marqués de Almenara, como representante de los intereses de la corona frente a los foros aragoneses. Sin embargo, las posiciones del Marqués de Almenara no tardaron mucho en enfrentarse con la oposición de la nobleza aragonesa, incluso con la del virrey don Artal de Alagón. La incapacidad política del virrey, mismo habiendo sido fiel al

[646] Chiribay Calvo, R.: "El Palacio Arzobispal de Zaragoza", en Álvarez Gracia, A. y otros: *La plaza de la Seo. Zaragoza. Investigaciones histórico-arqueológicas*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, Sección Municipal de Arqueología, 1989, pp. 45-60.

[647] El linaje aragonés los condes de Sástago eran una de las ocho Casas Grandes de Aragón según el *Fuero De Iure Dotium* en las Cortes de Monzón de 1533 y era considerada como la segunda en grandeza. Véase: Blanco Lalinde, L.: "Las "ocho casas" de aragón y el inexistente Fuero de las cortes de monzón de 1528", *Emblemata: Revista aragonesa de emblemática*, n. 6 (2000), pp. 101-112.; Mateu Ibars, J.: "Don Artal de Alagón, Conde de Sástago, Virrey de Aragón (1575-1588): algunas notas sobre su alcurnia y gobierno (el pleito sobre el Virrey extranjero y disposiciones contra el bandolerismo)", en Ayerbe Iríbar, M. R (coord.), *Estudios dedicados a la memoria del profesor L. M. Díaz de Salazar Fernández*, vol. I, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1993, pp. 431-446.

[648] "Carta de Artal de Aragón y Luna, III conde de Sástago, virrey de Aragón, a Bernanrdo de Bolea, vicecanciller del Consejo de Aragón, comunicándole que, en el día de la fecha, había jurado su cargo de virrey, en manos de Juan de Lanuza, justicia de Aragón, … con el mayor concurso de jente q. se ha visto, porq. no ha quedado hombre de capa prieta que no fuese conmigo…" (original), 19 de marzo de 1574, RAH, colección Luis de Salazar y Castro, n. 7877, A-49, fol. 322.

defender los intereses del rey, puso en dudas su autoridad para estar frente al gobierno del reino como *alter ego* de Felipe II. El Conde de Sástago, descontento con la situación en la que se encontraba, escribió al rey solicitando ser cesado y sustituido.

Felipe II tuvo por intención nombrar al Marqués de Almenara como virrey, como lo había sido su tío Diego Hurtado de Mendoza y de la Cerda, pero su nombre fue rechazado en Aragón por ser extranjero[649]. En abril de 1590 el rey eligió nombrar otro miembro perteneciente al rango eclesiástico como su *alter ego* en el reino de Aragón, el obispo de Teruel, don Jaime Jimeno de Lobera[650]. Don Jaime Jimeno de Lobera asumió el gobierno del reino de Aragón afrontando los mismos problemas que don Artal de Alagón, aunque fue incapaz de enfrentarse, añadiendo a todo esto el conflicto y el enjuiciamiento de Antonio Pérez en 1591, culminando en las "Alteraciones de Aragón" [651] y la muerte del Marqués de Almenara en mayo del mismo año.

El carácter reservado de hombre de iglesia de don Jaime Jimeno es subrayado por la historiografía que destaca su incapacidad para enfrentar los problemas políticos de Aragón en la época, presentando su renuncia al rey en mayo de 1593[652]. En las Cortes de Tarazona a finales de 1593, Felipe II con el apoyo de los nobles aragoneses logra imponer su decisión de poder nombrar a cualquier persona, mismo que no sea natural del reino, como su *alter ego* en Aragón. No obstante, no fue nombrado un nuevo virrey para Aragón hasta 1599, por Felipe III.

---

[649] El derecho foral aragonés no establecía claramente tal posibilidad. Prohibía que fueran extranjeros los "oficiales del rey". Podía interpretarse que el virrey era un representante del rey y no un oficial. Véase: Martínez, P. L.: *Discurso y alegaciones de derecho del licenciado Pedro Luis Martinez en que trata y declara el origen, y principio del ... Reyno de Aragon…* [1591], Zaragoza, casa del Prior del Pillar. AGS, Estado, lib. 0023.

[650] Don Jaime Jimeno de Lobera provenía de una familia de hidalgos de aragón. El 24 de noviembre de 1579 el rey le encomendó el obispado de Teruel, diócesis creada dos años antes y en la que realizó una importante labor de organización. Véase: Polo Rubio, J. J.: *Jaime Jimeno De Lobera (1580-1594). Organizador De La Diócesis De Teruel*, Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1988.

[651] Sobre ese tema contamos con una rica historiografía, véase: Colás Latorre, G. y Salas, J. A.: *Aragón en el siglo XVI. Alteraciones sociales y conflictos políticos,* Zaragoza, Universidad, 1982.; Arrieta, *op. cit.* 1994.; Gascón Pérez, J.: "La rebelión aragonesa de 1591 a través de su historiografía: revisión crítica y nuevos enfoques metodológicos para el estudio del conflicto", en Ubieto Arteta, A. (coord.): *Metodología de la investigación científica sobre fuentes aragonesas: (actas de las X Jornadas)*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1996, pp. 97-106.; Gil Pujol, X.: "Ecos de una revuelta: el levantamiento foral aragonés de 1591 en el pensamiento político e histórico europeo de la Edad Moderna", en Serrano Martín, E. y Sarasa Sánchez, E. (coords.): *La Corona de Aragón y el Mediterráneo: siglos XVI-XVI,* Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1997, pp. 295-332.; Colás Latorre, G.: "Felipe II y el constitucionalismo aragonés", *Manuscrits: Revista d'història moderna*, n. 16 (1998b), pp. 131-154.; Arrieta Alberdi, J.: "Gobernar rescribiendo. Felipe II y el Consejo de Aragón", en Belenguer Cebrià, E. (coord.): *Felipe II y el Mediterráneo*, vol. 3, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999, pp. 65-96.; Gascón Pérez, J.: "Los fundamentos del constitucionalismo aragonés Una aproximación", *Manuscrits*, n. 17 (1999), pp. 253-275.; Gascón Pérez, J.: "De las alteraciones a la rebelión: una alternativa a la interpretación "aristocrática" del conflicto entre Felipe II y Aragón en 1591", *Pedralbes: Revista d'historia moderna*, n. 21, 2001, pp. 165-191.; Jarque, E.: *Zaragoza en la Monarquía de los Austrias. La política de los ciudadanos honrados (1540-1650)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2007.; Gascón Pérez, J.: "Epígonos de la rebelión: los cronistas de Aragón y sus escritos sobre 1591", *Revista de historia Jerónimo Zurita*, n. 88, 2013, pp. 117-144.

[652] Véase: BNE, sign. 1/2413, pp. 59, 102 y 150.; Polo Rubio, *op. cit.* 1988.; Polo Rubio, J. J.: "Ocho personajes eclesiásticos turolenses del siglo XVI-XVIII", *Aragonia Sacra*, Vol. VI (1991), pp. 172-174.; Gascón Pérez, J.: *La Rebelión Aragonesa De 1591*, Tesis Doctoral, Vol. II, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2000, pp. 1274-1277.

En los virreinatos americanos el trayecto seguido se desarrollaba de un modo que variaba de acuerdo con su destino final. En la Nueva España, tras la llegada de la flota del virrey en San Juan de Ulúa una barca se adelantaba a la flota con el aviso de la llegada próxima del nuevo virrey y la documentación de su nombramiento. La Real Audiencia de México y el gobernante saliente recibían la noticia para empezar los preparativos y la fecha de recibimiento del virrey en la capital. El cabildo de la ciudad elegía los miembros para las comisiones responsables de aprobar y encargar los detalles necesarios para la entrada solemne, como ropas, tejidos, tapices, carros, el caballo para regalar al virrey y el arco triunfal, de estructuras efímeras, pues muchas veces se guardaba sus materiales para reutilizarlos en otras ocasiones[653].

En el viaje hacía la capital del virreinato novohispano fue consolidando a lo largo del siglo XVI, el virrey realizaba tres entradas solemnes antes de llegar a la capital del virreinato. La primera ciudad era Veracruz, en recuerdo del desembarco de Hernán Cortes y el principio de la conquista. El virrey era recibido al llegar al muelle y se enarbolaban banderas y disparos de cañón y se daban réplicas de campanas. Las autoridades lo recibían y acompañaban hasta la iglesia para la celebración religiosa dónde besaba la cruz y al entrar en el templo se cantaba el *Te Deum* en acción de gracias. Además, le agasajaban durante unos días hasta el nuevo mandatario y su séquito iniciar su camino hacia la capital.

De camino de la capital, el nuevo virrey y su séquito realizaban la segunda entrada solemne en Tlaxcala, como privilegio de ser la antigua capital de la república indígena aliada de los conquistadores, que simbolizaba la alianza entre nativos y españoles para la conquista de Tenochtitlan. En Tlaxcala el virrey también era recibido con gran solemnidad, entrando a caballo y erigiéndose arcos triunfales para el gran desfile por las calles de la ciudad con el cortejo formado y organizado respetando una estricta jerarquía política y social. La ruta seguía hasta Puebla, la segunda ciudad más importante del virreinato a mediados del siglo XVI, fundada por los españoles y que rivalizaba con la antigua capital de los Aztecas, representando también el origen de las poblaciones criollas. El virrey entraba a caballo en la ciudad dónde se celebraban grandes fiestas y se regalaban obsequios, además, se construía en la entrada arcos triunfales, así como una fachada en perspectiva con jeroglíficos alusivos al virrey que también visitaba los conventos de los que era vice patrono[654]. En Otumba, región dónde se había realizado en 1520 una importante victoria de las tropas lideradas por Hernán Cortés durante la conquista, partir de 1580 con la llegada del virrey don Lorenzo Suárez de Mendoza por veces se realizaba en las Casas Capitulares la entrevista entre el

[653] Fernández Arenas, J. (coord.): *Arte efímero y espacio estético*, Anthopos, España, 1988, p. 10.
[654] Rubio Mañé, *op. cit.* 1983, p. 118.

virrey saliente con el nuevo mandatario, se realizando la transferencia de los poderes antes de su entrada solemne a la capital del virreinato[655]. El acontecimiento era algo semejante al protocolo realizado en Mieto antes de la entrada solemne del virrey en Nápoles[656].

Antes de entrar en la capital del territorio, el virrey realizaba dos paradas, en el castillo y bosque de Chapultepec dónde descansaba y aguardaba todos los preparativos para su recepción estar listos en la ciudad, y en la villa de Gradalupe, dónde la Virgen había aparecido al indígena Juan Diego en 1531 y donde se erigió un pequeño templo para los fieles. El don Gastón de Peralta fue el primer virrey a realizar el ritual y a establecer esa tradición en 1566. El 17 de octubre de 1566 el acta del cabildo informa: "(…) su excelencia a de venir a haser noche a la casa de nuestra Señora de Guadalupe que esta una legua desta dicha ciudad y porque la gente que con su excelencia viniere tendrá necesidad de ser proveyda de lo necesario ansy de comida como de mahis para las bestias y otras cosas (…)"[657]. El virrey hizo su entrada en la ciudad el 19 de octubre, pero, de hecho, los preparativos para su recepción ya eran discutidos en las sesiones del cabildo de la capital desde septiembre de del mismo año, y el 7 de octubre deciden recibirlo bajo palio:

> Este dicho día mes y año los dichos señores justicia e rregidores desta dicha sibdad abiendo tratado e platicado sobre el recibimiento que por esta dicha cibdad se debe hacer al excelente señor marquez de falza y conde de Santisteban que viene por visorrey y gobernador y capitán general de esta nueva españa y presidente de la rreal abdiencia que en ella rresido dixeron que por ques cosa justa que sea recibido como persona que representa la rreal persona del rey don Felipe nuestro señor y con la rreverencia que se le debe dixeron que hordenaban e hordenaron que su execelencia sea recibido por el rregimiento desta cibdad y que entre en esta dicha cibdad debaxo de un palio con sus varas y para ello el señor procurador mayor lo haga hacer luego de tela de plata y gaste en ello de los propios rrentas desta dicha cibdad lo que sea necesario y vista la quenta de lo que se gastare se dara libramiento dello y que así mismo se agan a costa de la dicha cibdad de rraso carmesi a costa desta dicha cibdad para los rregidores que han de trar las baras del palio - Nota donde dice de tela de plata, debe añadirse o de oro. - Otra. Donde dice, se agan a su costa de la dicha cibdad, no dice el original que se había de hacer; pero se supone que serian vestidos de raso carmesi[658].

Como comentado anteriormente, el protocolo para la recepción del nuevo mandatario novohispano en la capital solía empezar antes mismo de su entrada solemne, con la ceremonia de juramento del nuevo virrey en la Sala del Acuerdo en la segunda planta del Palacio Virreinal, lugar en dónde

[655] *Idem*, pp. 124 y 128.
[656] Paz, O.: *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, México, Siglo XX, 1982, pp. 193-195.; Rodríguez Moya, *op. cit.* 2003, p. 88.
[657] Bejarano, I. (dir.): *Actas de Cabildo de la Ciudad de México*, t. XVII, México, s. n., 1889-1907, p. 302.
[658] *Idem*, t. XVII, p. 300.

también recibía sus títulos. Según la descripción de don Isidro de Sariñana y Cuenca de 1666[659], la Sala del Acuerdo dónde el virrey se reunía periódicamente con sus oidores para tratar del gobierno estaba ricamente decorada con cortinajes y tapicerías de damasco carmesí en sus paredes, en el centro de una larga mesa se hallaba el sillón del virrey bajo dosel, rodeada de doce sillas de los oidores, bajo un baldaquino de brocado rojo y de oro ornamentado con el escudo de armas reales el retrato del monarca reinante:

> En el corredor alto [del Palacio Virreinal de México], de la parte del oriente, están tres Secretarias de Camara de la Real Audiencia, dos de lo Criminal, y vna de lo Civil. En el de la parte del Sur, la puerta à la antesala, y Sala del Real Acuerdo, que todas tienen valcones al Medio dia. La principal es de mas de treinta varas de largo, y diez de ancho. Sus pareces (aora enlutadas) adorna de ordinario vna rica colgadura de damasco carmesi, y su cabecera vn valdoquin de brocado encarnado, y oro, con su escudo de Armas Reales, en que está el Retrato del Rey N. Señor D. Carlos Segvndo, que Dios guarde, desde que le aclamò esta Imperial Ciudad. (…) Por lo bajo la rodea vna cenesa de azulejos. Los estrados se forman sobre vna tarima de tercia de alto, que empieça debajo del dosel, y se extiende por nueve varas à lo largo, cubierta con vna preciosa alfombra Cairina, cuyas sobras viesten casi todo el pavimento de la Sala. Sobre la tarima está à lo largo vna mesa con cubierta de damasco carmesi, y la cenesa de terciopelo, guarnecida de oro. Debajo del dosel la silla de los Virreyes, que es del mesmo brocado del dosel, con franjas, y fluecos de oro, y à los lados de la mesa doce sillas, bordadas de sedas de colores, con lar Armas de Castilla, y Leon en los espaldares[660].

Antes de realizar su entrada el nuevo virrey se alojaba en el Convento de San Francisco para que la capital tuviera tiempo para realizar la finalización de los preparativos para su recibimiento y las fiestas. El primer virrey que hizo su entrada solemne en la capital de un virreinato americano fue el primer virrey de Nueva España, don Antonio de Mendoza, el 14 de noviembre de 1535[661]. Los preparativos para su recibimiento eran discutidos por el cabildo desde el conocimiento de su nombramiento, en 20 de agosto del mismo año, una comisión fue organizada para organizar la bienvenida[662]. En la sesión de 27 de agosto el cabildo de la ciudad acuerdo el encargo de "los arcos que se an de hacer para el rescibimiento del señor bisorrey en los lugares conbinientes e para aderezar todo lo que conviene para el dicho rescibimiento"[663]. Para la entrada del virrey don Martín Enríquez de Almansa el 4 de noviembre de 1569, bajo palio, el cabildo había encargado en sesión del 30 de septiembre que "en la calle que va desta cibdad al pueblo desta palapa a la esquina de las

[659] Sariñana y Cuenca, I. de: *Llanto del occidente en el ocaso del mas claro sol de las Españas: funebres demostraciones… en las exequias del rey N. Señor D. Felipe IIII,* México, por la viuda de Bernardo Calderón, 1666, BNE, sign. 2/13585, pp. 11-17
[660] BNE, sign. 2/13585, 14r-15v.
[661] Chiva Beltrán, *op. cit.* 2012, p. 114.
[662] Bejarano, *op. cit.*, t. III, 1889-1907, pp. 121-123 y 129-131.
[663] *Ibdem*, p. 123.

casas de la moradia del dicho señor alcalde hernan gutierrez altamirano se haga un muro de lienzo por la horden y forma que se yzo para el recibimiento del visorrey marques de falses en la calle del monasterio de señor santo domingo desta dicha cibdad y allí se haga una salva de tiruos y artillería y arcabuzeria"[664]. Rubio Mañé[665] subraya que fue a partir de la entrada del virrey don Gastón de Peralta que la esquina de Santo Domingo queda como la tradicional ubicación de uno de los arcos triunfales de la Ciudad de México y desde dónded las autoridades municipales saludaban al nuevo virrey y le entregaban las simbólicas llaves de la ciudad, mientras la artillería sonaba con salvas.

En los primeros momentos de la creación del virreinato, don Antonio de Mendoza y la Real Audiencia de México, ante la falta de una residencia oficial tuvieron que residir y realizar sus actividades gubernamentales en las antiguas casas de Moctezuma, propiedad de don Hernán Cortés. Desde el primer momento los virreyes se quejaban de las malas condiciones de su alojamiento y la necesidad de un espacio adecuado para el ejercicio y la exhibición del poder de la Corona, cargado de un simbolismo visual y espacial[666]. En 1555 el segundo virrey de Nueva España, don Luis de Velasco el Viejo, propuso al emperador Carlos V la compra de "nuevas casas a Cortés", más amplias y ubicadas en la Plaza Mayor frente a la catedral, para convertirlas en residencia oficial de los virreyes. La compra de la propiedad de don Martín Cortés, hijo del conquistador, fue concluida en 1562[667]. El espacio también albergaría la Real Audiencia, la Caja Real y Contaduría de la Real Hacienda, calabozos y otras instalaciones administrativas.

Además de sus atribuciones jurídicas y administrativas, el primer virrey de Nueva España fue el responsable de instaurar la corte virreinal y el ceremonial semejante a las de la corte del soberano. Su sequito estaba formado por funcionarios nombrados por él para que pudiera llevar a cabo esas tareas, además de sus servidores personales, los pajes y las damas de la virreina. El virrey también disponía de una guardia personal, la Guardia de Alabarderos, formada por una compañía de caballería y otra de infantería, que velaban por su seguridad del virrey y del palacio. En la corte

[664] Bejarano, *op. cit.* t. VII, 1889-1907, p 417.
[665] Rubio Mañé, *op. cit*. 1983, p. 126.
[666] Valle-Arizpe, A. de: *El Palacio Nacional. Monografia histórica y anecdótica*, Méxíco, Cía. General de Ediciones, 1952, p. 23.; Castro Morales, E.: *Palacio Nacional De México: Historia De Su Arquitectura*, Museo Mexicano, México, 2003.; Schreffler, M. J.: "No Lord without vassals, nor vassals without a Lord": The Royal Palace and the shape of kingly power in Viceregal Mexico City", *Oxford Art Journal*, vol. 27, n. 2 (2004), p. 159.
[667] Alamán, L.: *Disertaciones sobre la historia de la república mejicana desde la época de la conquista que los españoles hicieron a fines del siglo XV y principios del XVI de las islas y continente americano hasta la independencia*, 3 vols., t. II, México D.F., Editorial Jus, S.A., 1969, p. 90.; Castro Morales, *op. cit.* 2003, p. 35.; Rubial García, A.: "El Real Palacio de los Virreyes de Nueva España: sus espacios y funciones", en García, P. B., Soler del Campo A. y Punzo Díaz, A. (eds.): *Tesoros de los Palacio Reales de España. Una historia compartida*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2011, p. 209.

virreinal también vivían literatos, artistas y otros miembros de la cultura cortesana a semejanza de las cortes europeas.

La primera residencia oficial de los virreyes novohispanos tenía una planta irregular, reconstruida en distintos momentos tras su adquisición. El Palacio Virreinal se alzaba sobre el antiguo solar de Moctezuma que fue propiedad de los Marqueses del Valle de Oaxaca, ubicación cargada de simbolismo al reivindicar al mismo tiempo el prestigio y legitimidad de un nuevo rey sobre el antiguo espacio del soberano azteca. El arquitecto encargado de adecuar la estructura a sus funciones administrativas y ceremoniales fue Claudio de Arciniega[668].

El origen del sitio dónde se erigió el Palacio Virreinal del Perú encuentra semejanzas con el de Nueva España. El siglo XVI peruano no fue tranquilo, los conflictos internos entre pizarristas y almagristas sumieron a la población en un largo período de inestabilidad e inseguridad. Después del asesinato de Pizarro, la Real Hacienda adjudicó su antigua residencia como pago de deudas con la Corona, destinando el espacio a ser el palacio del gobierno y la futura residencia de los virreyes. Allí residió el primer virrey, don Blasco Núñez Vela en 1544 hasta ser asesinado en 1546. El siguiente virrey, don Antonio de Mendoza, tuvo la misión de instaurar la institución virreinal, así como todo el aparato de una corte para Lima. Además de sus atribuciones jurídicas y administrativas, también tuvo la responsabilidad de implementar las *Leyes Nuevas* en el virreinato, que prohibía privilegios de los encomenderos, siendo rechazada por la élite local.

En un dibujo fechado en 1562 de la Plaza Mayor de México del AGI **[Img. 56]**, a pesar de la falta de escala, podemos observar su calidad para presentarnos una representación de la zona central de la capital novohispana a mediados del siglo con sus casas, calles, con la "Yglesia Mayor", la "Casa arçobispal" y las "Casas reales". La estructura del palacio presenta un parecido al de una fortaleza, con sus piedras decoradas con rosetones, además de una magnífica representación de la portada de su fachada con el escudo imperial entre las dos columnas de Hércules y sobre el dintel la inscripción *Philipus:Rex:Ispaniar[um]:et:Indiarum*. En otro dibujo fechado en 1596 del AGI **[Img. 57]** vemos otra imagen de la Plaza Mayor con los edificios circundantes, como los soportales de las estructuras comerciales, con la fachada del palacio en una representación más sencilla, abandonando su apariencia de fortaleza, ahora contando con tres portadas coronadas con los escudos reales, el reloj en la parte central de la fachada y la puerta lateral de la Casa de la Moneda.

Según la descripción del Palacio Virreinal de Isidro de Sariñana[669] en el siglo XVII, este tenía dos plantas y tres patios que se comunicaban entre sí, al suroeste el más extenso llamado "patio

[668] Toussaint, M.: *Arte colonial em México*, Mexico, UNAM, 1974, pp. 60-61.
[669] BNE, sign. 2/13585, pp. 11-17.

de los virreyes" y el "de la Real Audiencia", que daban a la Plaza Mayor, mientras que el "de la Contaduría" daba a la Plazuela del Volador al sureste. El palacio sufrió los ataques de los disturbios de 1624 y 1692, siendo el último el más violento, cuando la población hambrienta prendió fuego al edificio que necesitó ser reconstruido[670]. En la pintura de Cristóbal de Villalpando de 1695 **[Img. 58]** podemos observar la Plaza Mayor con el palacio al fondo parcialmente destruido dónde antes se hallaba la parte de la administración regia como la Sala del Real Acuerdo, mientras que la parte dónde se encontraban las dependencias del virrey permanecieron erguidas[671].

Podemos imaginar la apariencia exterior del palacio en el siglo XVII a partir de las fuentes visuales como los biombos del Museo de América **[Img. 59 y 60]** y de la colección Rodrigo Rivero Lake **[Img. 61 y 62]** en el que se representa la imagen de la fachada de la residencia oficial de los virreyes de Nueva España[672]. En ambos biombos parece faltar algunas hojas, además de que se repite la temática de representar el paisaje urbano y las nubles doradas. En el biombo del Museo de América las tres hojas a la izquierda parecen representar el Parque de la Alameda de la capital y el escenario se interrumpe abruptamente componiendo más cinco hojas con la fachada del Palacio Virreinal con la representación del "balcón de la Virreina", de madera labrada y dorada construido entre 1640 y 1642 por el ingeniero Juan Lozano Ximénez de Balbuena, con sus tres portadas y varias ventanas, además de contar con varios balcones y el reloj. En la Plaza Mayor la escena se compone con la fuente de agua y el paso de caballos, un carruaje y la presencia de ciudadanos y el comercio vivenciado el espacio. El biombo de la Colección Rodrigo Rivero Lake está formado por cuatro hojas con diferentes escenas decorativas; la primera hoja a la izquierda presenta el Paseo del Canal de Santa Anita Ixtacalco, la segunda hoja la Alameda y la tercera y la última hoja a la derecha la fachada del Palacio Virreinal con caballos, carruajes, el comercio y la fuente de la Plaza Mayor. Las escenas cotidianas muestran el espacio compartido entre indígenas, españoles y negros, así como las figuras de dos personas cargando una litera cruzando un puente de la acequia, además de una simbólica águila mexicana dorada en la fuente de la Plaza Mayor.

---

[670] Véase: Angulo Iñiguez, D.: "El palacio de los virreyes antes de 1692", *Arte en América y Filipinas*, Sevilla, 1935.

[671] Chiva Beltrán, J.: "La red de Palacios Virreinales del Imperio Hispánico. La Sala del Real Acuerdo de México en el siglo xvi", en López Guzmán, R., Guasch Marí, Y y Romero Sánchez, G. (eds.): *América: cultura visual y relaciones artísticas*, Granada, Universidad de Granada, 2015

[672] Los biombos eran un elemento esencialmente decorativo, con temas alegres y cotidianos, a menudo narrativos y escénicos. De distintos tamaños, en la Nueva España se utilizaban en muchos puntos de las casas, desde la recamara hasta las salas destinadas a recibir invitados. Véase: Martínez del Río, M. J.: "El mueble civil", en *El mueble mexicano. Historia, evolución e influencias*, México, Fomento Cultural Banamex, 1985, pp. 49-70.; Martínez del Río, M. J.: "Los biombos en el ámbito doméstico, sus programas moralizadores y didácticos", en Tovar, R., Estrada, G. y Hernández, R. (eds.): *Juegos de ingenio y agudeza, la pintura emblemática en la Nueva España*, México, Museo Nacional del Arte, Ed. del Equilibrista, 1994, pp. 133-150.

En ambas piezas, los biombos resaltan la irregularidad de la fachada del palacio, realzando la importancia del reloj y la campana, el carruaje del virrey con seis caballos, su escolta y las actividades comerciales de la plaza en un intento por representar la realidad. El origen de los biombos todavía sigue siendo tema de debates entre posiciones que sostienen el argumento de que las piezas fueron producidas en Asia y llevadas a Nueva España o que fueron producidas por artistas orientales en el virreinato[673]. En el Museo Franz Mayer hallamos otro biombo del siglo XVII **[Img. 63]**, este está completo con sus diez hojas y tiene dos caras, de un lado nos presenta una representación del asedio y la conquista de México por las tropas de Cortés y sus aliados y del otro lado una vista panorámica de la ciudad desde Chapultepec. En esa detallada representación de la capital del virreinato podemos observar y localizar diversos sitios y edificios principales enumerados con su identificación en un cuadro en la parte inferior izquierda del biombo. En la parte superior de la hoja número seis **[Img. 64]** tenemos la representación de la Plaza Mayor con una fuente y la fachada oeste de la antigua catedral, el campanario del templo y su fachada principal hacía la plaza. Podemos observar también la fachada principal del Palacio Virreinal novohispano, con su estructura irregular y las tres portadas, además de las ventanas y el balcón de la virreina hacía la plaza y una torre en la esquina sur al lado de la acequia. De forma distinta a los otros dos biombos que vimos, en esa vista de la ciudad no fue representado sus habitantes y ni escenas cotidianas.

En el interior del palacio virreinal novohispano se albergaban distintas salas utilizadas para los ceremoniales y las audiencias públicas y privadas del virrey. En una de ellas se entraba por una puerta labrada en el friso con la inscripción PHILIPPUS HISPANORUM ET INDIARUM REX ANNO 1564[674]. A lo largo del siglo XVI los sucesivos virreyes fueron adornando, modificando y ampliando las salas y galerías del palacio, cargando de mayor lujo y esplendor sus espacios. Según Toussaint, el virrey Gastón de Peralta encargó a Simon de Pereins que pintase los muros con escenas de batallas a su llegada en 1566. Posteriormente y hacía 1585 se iniciaron las obras de una Capilla Real, construida por el obrero mayor Cristóbal de Miranda, que fueron finalizadas en 1599[675]. La necesidad de ostentación de los virreyes provocó que en varias ocasiones los gobernantes se aprovechasen de su posición para hacer fortuna y rodearse de objetos lujosos. En un juicio abierto contra don Álvaro Manrique de Zúñiga, el virrey tuvo que defenderse de numerosas denuncias que desvelaban las tramas corruptas para enriquecerse, ya que los denunciantes afirmaban que él y la virreina habían conseguido comprar o que les regalasen objetos de alto valor en oro y plata, lujosos

[673] Rivero Lake, R.: *El arte namban en el México virreinal*, Madrid, Tarner, 2005, p. 183.
[674] Maza, *op. cit.* 1968, p. 62.
[675] A finales del siglo XVI ya estaban edificadas también la cárcel, la casa de fundición, la Casa de la Moneda y la sala de armas en el mismo edificio del palacio. Toussaint, *op. cit.* 1974.

tejidos o pieles a precios muy bajos a cambio de favores[676]. No obstante, en 1597 el virrey Gaspar de Zúñiga, V Conde de Monterrey, se quejaba de las condiciones en las que el anterior virrey, Luis de Velasco el Joven, había dejado el palacio, solicitando la realización de reformas[677].

Conocemos un poco el paisaje urbano de Lima a comienzos del siglo XVII a partir del relato de Pedro León Portocarrero[678], que llega a Perú alrededor del 1600, estableciéndose en primer lugar en Ica y después en Lima, donde vivió cerca de diez años, haciendo la siguiente descripción de la capital del virreinato:

> La ciudad de los Reyes es cabeza de todo el reino del Perú, y es asiento y corte de bisorreyes, aquí está la Audiencia Real y aquí vive el arzobispo, ques arzobispado grande y rico. Aquí está la Inquisición, tan temida y aborrecida de todas las gentes, aquí asisten los prelados de las cuatro órdenes mendicantes, que son: dominicos, franciscos, agustinos y mercenarios, y no han entrado otros en el Perú, ni el Rey les ha dado licencia. Aquí residen oficiales del Rey, tesoreros y contadores reales; aquí ocurren todos los oficios, cargos principales del reino…[679]

El cronista peruano Felipe Guamán Poma de Ayala también presenta una imagen **[Img. 65]** y la descripción de la Ciudad de los Reyes como la sede de los poderes políticos, administrativos, sociales, económicos y religiosos del virreinato en su obra *El primer nueva corónica y buen gobierno* [1615] dedicada al rey Felipe III:

> La dicha ciudad de los Rey de Lima, corte rreal, adonde rrecide su Magestad y su corona rreal, pricedentes y oydores, alcaldes de corte y justicias, dotores, lesenciados y los excelentícimos señores bizorreys, da donde gobierna todas las Yndias orentales, osedentales. (…) Ací gobierna el papa la santa madre yglecia de Roma y nuestro señor, rrey monarca del mundo don Phelipe el terzero; en su lugar, el excelentícimo señor, bizorrey, cauesa de las Yndias, patrón de la santa madre yglecia. (…) Y es tierra de mucha comida y rrica de plata, adonde gobierna el muy rrebrendo yn Cristo arzoobispo, adonde abía de estar la segunda persona del papa, cardenal, para el gobierno de la santa madre yglecia de Roma. Y en la dicha ciudad rricide señoría ynquicidor y familiares y señoría de la santa crusada y los rrebrendos, perlados, comisarios y bicarios generales, auadesas generales deste rreyno con toda su pulicía y cristiandad y caridad y amor de prógimo, gente de pas, grandes seruidores de Dios y de su Magestad, el qual es Ciuilla, Castilla la nueua deste rreyno.[680]

---

[676] Hanke, *op. cit.* 1976b, p. 67.

[677] Estas fueran ejecutadas entre 1601-1602 a cargo de la Hacienda Real. AGI, México, 23, N.85.; AGI, México, 25, N.27 y México, 24, N. 63.

[678] Su identidad, española o portuguesa, todavía no hay concenso entre los investigadores, sobre su obra véase: Lewin, B.: *Descripción del Virreinato del Perú. Crónica inédita de comienzos del siglo XVII*, Rosario, Universidad Nacional del Litoral, 1958.; Lohmann Villena, G.: "Una incógnita despejada: la identidad del judío portugués autor de la 'Discriçion General del Piru'", en *Revista de Indias*, año XXX, ns. 119-122 (1970), pp. 315-387.; Loureiro, R. M., Costa Gomes, A. C. y Resende, V. (eds.): *Don García de Silva y Figueroa e os "Comentarios da embaixada à Pérsia" (1614-1624)*, Lisboa, CHAM, 2011.; Loureiro, R. M. y Resende, V. (coords.): *Estudos sobre Don García de Silva y Figueroa e os "Comentarios" da ambaixada à Persia (1614-1624)*, Lisboa, CHAM, 2011.

[679] León Portocarrero, P. de: *Descripción del virreinato del Perú*, Lima, Universidad Ricardo Palma, 2009, p. 17

[680] Guamán Poma de Ayala, F.: *El primer nueva corónica y buen gobierno*, 1615/1616, BRD, ms., sign. GKS 2232 4º, fol. 1032 [1040].

Ilustrada con 398 imágenes, la obra de Guamán Poma de Ayala presenta una compleja síntesis, así como el hibridismo de la colonización de la mentalidad de la sociedad del virreinato por la tras la conquista y conversión al cristianismo de las poblaciones indígenas, presentando con dibujos denuncias que también condenan la idolatría de los incas y los abusos de los conquistadores españoles, constituyendo una narrativa a partir de una iconografía europea. Guamán Poma de Ayala también buscó recuperar la memoria indígena del pasado como fuente de legitimidad para el presente, pues el propio cronista decía descender de antiguos jefes regionales. En su obra podemos observar la influencia del fraile mercedario español Martín de Murúa que realizó una obra ilustrada sobre la historia de los Incas *Historia del origen y genaologia real de los reyes yngas del Piru de sus hechos, costumbres, trajes y manera de gouierno* [1590-1595][681], en la cual Poma de Ayala se ha servido de varias partes del texto como fuente para su propia obra.

Las imágenes de la obra del cronista, aunque no tienen el propósito explícitamente artístico, contemplan también un testimonio del protagonismo que los espacios urbanos empiezan a adquirir en el espacio urbano andino, subrayando el valor simbólico de las plazas mayores como centro de los poderes políticos, religiosos y ceremoniales del virreinato. En el texto de León Portocarrero también se subrayaba la descripción del plan urbano de la capital, dividido en manzanas, la anchura de las calles, los "cercados de indios" - reducciones donde los indígenas eran evangelizados -, y los alrededores de la Plaza Mayor con el palacio del virrey:

> En medio de Lima está su plaza mayor. En esta plaza está el palacio questá de la parte del sur; y por la parte del norte de palacio pasa el río. Es estos palacios, que son muy buenos, vive el bisorrey; tiene dos patios grandes. En el uno, que está de la parte de oriente, están todas las salas y tribunales donde se juzgan todas las causas, ansí criminales como civiles. Aquí tiene oidores y alcaldes de corte sus salas y tribunales donde presiden, aquí están los tesoreros y contadores y el tribunal de Consulado de mercaderes. Aquí tienen sus escritorios todos los secretarios destos oficios de palacio. Estas salas todas corresponden a la plaza. En el patio de la parte de occidente están las Cajas Reales, donde entra el oro y la plata del Rey; por otro lado, que corresponde con estas Cajas Reales, está la capilla de palacio, donde dicen misa el bisorrey y demás señores. Por encima de la capilla y Cajas Reales está un pasadizo por donde pasa el bisorrey a las salas y tribunales questán correspondientes a la plaza. En este patio occidente están unas escaleras muy anchas por donde se sube al cuarto del bisorrey y virreina. Aquí tiene el bisorrey su guardia, que son treinta alabarderos, y siempre aquí tiene alguna pieza de artillería y algunos pedreros. (…) Todo palacio se anda en redondo por todos cuatro lienzos. Dentro viven algunos criados del bisorrey, y todos son ricos y poderosos; y dentro de palacio hay muy grandes riquezas[682].

[681] Murúa, M. de y Ossio Acuña, J. (ed.): *Historia del origen y genaologia real de los reyes yngas del Piru de sus hechos, costumbres, trajes y manera de gouierno*, entre 1590-1595, ms., Repositorio Institucional de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.
[682] León Portocarrero, *op. cit.* 2009, pp. 19-20.

Sobre la residencia de los virreyes de Lima lamentablemente no tenemos ninguna descripción detallada o registro visual del siglo XVI, además del conocimiento de varios cambios y reformas que fueron hechos en el palacio virreinal de Lima debido a una serie de daños causados por los terremotos e incendios, los cuales fueron responsables de las constantes reconstrucciones que el edificio tuvo que pasar. A finales del siglo XVI y a comienzos del XVII el palacio presentaba dos plantas construido por una serie de crujías longitudinales agrupadas alrededor de dos grandes patios internos; cada un presentaba una función específica para las salas a su entorno, como la sala de la Real Audiencia y el Tribunal de Cuentas en uno, y en el otro la Caja Real y la Sala de Armas, además de una gran escalinata dando acceso a las habitaciones del virrey. La fachada principal, frente a la Plaza Mayor, era asimétrica con una gran portada dividiendo su estructura[683]. En un grabado anónimo del siglo XVII **[Img. 66]** podemos observar la representación de un gran cortejo de auto de fe en la Plaza Mayor de Lima, con una fuente de agua en el primer plan y el palacio virreinal al fondo, su fachada irregular y grandes balcones abiertos en los dos lados de su portada principal. En una esquina de la calle podemos ver también los toldos de las tiendas que eran albergadas en la primera planta del palacio; a la izquierda, al fondo, el gran arco triunfal fijo construido para las entradas virreinales frente al puente del río Rímac. El mesmo escenario, pero a partir de otra perspectiva, podemos contemplarlo en una pintura anónima del siglo XVII **[Img. 67]**. En la parte superior de la obra se observa la inscripción que identifica a la "PLAZA MAIOR DE LIMA CABEZA DE LOS REÍNOS DE EL PERV AÑO DE 1680", representando la Plaza Mayor de la capital del virreinato con una fuente de agua en el centro y una movida y compleja escena cotidiana, con diversas carruajes, caballos y personajes de la capital del virreinato. A la izquierda de la pintura, la fachada principal del Palacio Virreinal, con su gran portal, columnas y otros elementos arquitectónicos, sus varias ventanas en los balcones del edificio y las tiendas de comercio en la planta baja en el nivel de la Plaza Mayor. En la parte central, al fondo de la pintura, vemos el Palacio Arzobispal de Lima y la catedral con las torres de sus campanarios y el blasón de la ciudad en la parte superior central. A la derecha podemos observar los edificios con sus arcos en la planta baja hacía la plaza. En este escenario se presenta las principales edificaciones de la capital del virreinato y sus habitantes, criollos, españoles, indígenas y negros, compartiendo el mismo espacio de una rica zona de comercio, identificado por las leyendas de ambos lados del cuadro que enumeran sus palacios, iglesias y monasterios a la izquierda y los ítems comercializados, como "guaiabas", "piñas" y "papas", a la derecha.

[683] BNE, ms. 2835, cap. XI "De la entrada del Virrey en esta cibdad de los Reies".

El virrey don Francisco de Toledo durante su gobierno remitió al rey Felipe II quejas sobre las estructuras y condiciones de la antigua casa de Pizarro, solicitando autorización para realizar transformaciones y mejorías. Igual que en México, los virreyes buscaron enriquecer el palacio con adornos, mobiliarios y decoraciones más suntuosas, dignas para el centro del poder de la capital del virreinato y su corte. Mientras tanto, en 1586 un terremoto afectó seriamente a las estructuras del palacio, inhabilitando el edificio. El virrey don García Hurtado de Mendoza fue el responsable de reedificar el palacio a finales del siglo que, con el paso de los años, fue destruido y reconstruido en un par de ocasiones debido a los terremotos que asolaban la capital.

El primer virrey nombrado por Felipe II para Nueva España fue don Gastón de Peralta, III Marqués de Falces, que hizo su entrada solemne en México en 1566. El cortejo del virrey empezó en la Ermita de Santa Ana, al norte de la ciudad, siguiendo en carruaje hasta el primer arco triunfal encargado por el cabildo municipal en la calle del Santo Domingo. Allí el virrey bajaba del carruaje y hacia un juramento dónde además recibía las llaves de la ciudad. Después del acto montaba a caballo obsequiado por el cabildo municipal en compañía de los regidores que sostenían las varas del palio. Los concejales del ayuntamiento dieron instrucciones precisas para que el palio fuera confeccionado con seda dorada, flecos de oro y plata, así como las varas doradas, con el tejido bordado con cinco escudos con las armas de la ciudad, un grande al centro y otros cuatros en las esquinas del palio[684]. El desfile seguía de camino a la Plaza Mayor con salvas de tiros, repiques de campanas y fuegos de artificio. En la esquina de la Catedral se posicionaba el segundo arco triunfal encomendado por el cabildo eclesiástico. En el atrio de la Catedral el virrey bajaba de su caballo y era recibido por el arzobispo de México con la cruz y por el cabildo eclesiástico para que entrasen en el templo dónde se desarrollaba el ceremonial religioso y el canto del *Te Deum*. Una vez que finalizaba la ceremonia religiosa el virrey salía de la Catedral en carruaje de camino al Palacio Virreinal para el degustar el banquete ofrecido por las autoridades municipales, además de empezaren las fiestas públicas celebradas en las plazas del centro de la capital.

Las fiestas que eran oficiadas con motivo de la entrada del virrey duraban de media tres días, el ayuntamiento quedaba encargado de costear una buena recepción al gobernante, ofreciéndole comidas, cenas, refrescos, además de conciertos musicales, bailes, mascaradas, organizadas con todo el lujo apropiado para la ocasión[685]. Las fiestas con toros ya eran costumbre en 1535 con la llegada del primer virrey a Nueva España, trompetas y atabales también hacían parte del espectáculo y los

[684] Rubio Mañé, *op. cit.* 1983, p. 124.
[685] Gutiérrez de Medina y Romero de Terreros, *op. cit.* 1947, pp. 55-59 y 83-89.

juegos de cañas empezaron a formar parte de las festividades a partir de 1597[686]. En Palacio Virreinal, se representaban comedias en el pequeño coliseo erigido para la gente de la más alta estirpe y oficiales invitados por el virrey. De forma paralela se organizaban otras fiestas públicas a las que podía acudir el resto de la sociedad como las toradas que se celebraban en la Plaza del Volador, ubicada al lado del Palacio Virreinal, aunque el virrey y su corte también podrían observar los festejos desde sus habitaciones.

Desafortunadamente no se preservaron suficientes documentos con detalles de descripciones o dibujos de las estructuras efímeras producidas para las primeras entradas solemnes de los virreyes de Nueva España. De hecho, como en otras ocasiones en que fueron requisitadas estructuras efímeras para las celebraciones de entradas de virreyes en el siglo XVI, no llegaron hasta nuestros días más informaciones de la época[687]. Como vimos, el simbolismo particular en el trayecto del itinerario de los virreyes novohispanos desde su llegada al continente hasta su entrada en la capital del virreinato seguía básicamente el camino del conquistador Hernán Cortés. Por supuesto, también hubo condiciones geográficas que explican la coincidencia de las rutas, pero no es necesario descartar el argumento simbólico en absoluto, ya que la travesía de los virreyes se convertía en un rito que recordaba la conquista de los territorios y la lealtad debida a la Corona, configurándose como verdaderos triunfos, casi a la manera clásica.

Cuando el rey nombraba su *alter ego* para Perú, eran despachadas tres cédulas con las atribuciones del nuevo gobernante con copias enviadas a las audiencias de las principales ciudades del virreinato. Al tomar conocimiento del nombramiento, el cabildo de la capital del virreinato ordenaba que los vecinos más ilustres recorriesen a caballo la Plaza Mayor llevando hachas además de la iluminación de los edificios públicos de la ciudad, igual que sucedía en Zaragoza, Nápoles y México, en Lima una comisión era nombrada para organizar la recepción del nuevo virrey, la recaudación de contribuciones para las fiestas, la compra de tejidos y elementos decorativos, además de la compra del mejor caballo a ser obsequiado al virrey[688].

La ruta seguida por el virrey peruano hasta llegar a la capital del virreinato era la más larga de la monarquía para el siglo XVI. Tras su llegada a Cartagena de Indias, el nuevo virrey enviaba

---

[686] Véase: Rangel, N.: *Historia del toreo en México. Época Colonial (1529-1821)*, México, Imp. Manuel León Sánchez, 1924.

[687] Maza, *op. cit.* 1968, pp. 56-59, 92-99 y 104-121.; Morales Folguera, *op. cit.* 1991, pp. 95-154.; Solano Pérez-Lila, F. de: "Fiestas en la Ciudad de México", en *Seminaire interuniversitaire sur l'Amerique espagnole coloniale*, París, 1984, pp. 243-332.; García Panes, D. y Díaz-Trechuelo López Spínola, M. L.: *Diario particular del camino que sigue un virrey de México desde su llegada a Veracruz hasta su entrada en la capital*, Madrid, Ministerio de Obras Públicas, Transporte y Medio Ambiente, Centro de Publicaciones, 1994.

[688] Lee, B. T. y Bromley, J.: *Libros de Cabildos de Lima*, vol. X, Lima, Concejo Provincial de Lima, 1935-1962, p. 182.; Bromley, *op. cit.* 1953, pp. 5-108.

una carta a Lima avisando de su llegada y el cabildo de la capital le escribía también una carta dándole la bienvenida. La comunicación se mantenía a lo largo del camino hacia la capital, con informaciones sobre fechas aproximadas de la llegada y las impresiones del virrey. Esta comunicación podría ser hecha por un chasqui, el correo indio, o un soldado o miembro de su comitiva. De Cartagena de Indias se enviaban los primeros avisos de la llegada del virrey para la capital del virreinato peruano, al recibir las noticias sobre el nuevo gobernante, el cabildo de Lima le escribía dándole la bienvenida, y cuando tenía la oportunidad el virrey le respondía en agradecimiento.

El virrey seguía su camino hacia Portobelo, dónde el nuevo gobernante ya tenía jurisdicción política, cruzando el istmo hacía el puerto de Panamá en dirección al puerto de Paita en Perú. Dicho trayecto era siempre lento, marcado por las inclemencias de la navegación. Sí el virrey nombrado para el Perú estuviera en Nueva España, como fueron los casos de los virreyes don Andrés Hurtado de Mendoza[689] y don Luis de Velasco el Joven[690], este viajaba de México al puerto de Acapulco, en el Pacífico, con destino al puerto de Paita, desde dónde el virrey elegía, de forma semejante a Nápoles, realizar los trayectos o bien por mar o por tierra hasta llegar a la capital del virreinato. Esta decisión también determinaba los cambios de preparativos para su recibimiento, comunicando su antecesor y la Real Audiencia de Lima[691].

El camino por tierra se realizaba a través de la zona de la costa peruana **[Img. 60]** permitiendo a los gobernantes conocer el territorio y sus necesidades. Para ello el cabildo de Lima enviaba una comisión para recibirlo en el camino, entre Trujillo y Carabayllo, hasta la frontera de la jurisdicción de Lima, mientras que el camino por mar se realizaba hasta Callao, dónde se pedía la preparación de su recibimiento y el alojamiento para el virrey y su séquito. Los primeros virreyes del Perú nombrados por Carlos V, don Blasco Núñez de Vela y don Antonio de Mendoza, eligieron el camino por tierra, ya que o bien estaban cansados o enfermos de realizar largos viajes marítimos. El trayecto recorrido por tierra hacia Perú no tenía nada que ver con el sentido alusivo alegórico político de la conquista del camino que se seguía en Nueva España.

Cuando se avistaba la llegada de las naves del virrey por mar hacia Callao, igual que sucedía en Nápoles, la artillería del puerto saludaba disparando una salva de tiros que era contestada por las naves del virrey. Tras realizar su desembarco una nueva salva de tiros de la infantería saludaba al virrey, además de ser recibido por la caballería llevando sus banderas, las autoridades de la Real

[689] Nombrado virrey dl Peru por Cédula Real expedida por el Imperador Carlos V en Bruselas el 10 de mayo de 1555.
[690] Promovido al virreinato peruano por Real Cédula de Madrid el 6 de junio de 1595.
[691] Périssat, K.: *Lima fête ses rois: XVIe-XVIIIe siècles: hispanité et américanité dans les cérémonies royales*, Paris, Harmattan, 2002, pp. 44-50; Bromley, *op. cit.* 1953.

Audiencia y de los cabildos secular y eclesiástico de Lima. Después las autoridades se dirigían a la iglesia del puerto dónde se cantaba el *Te Deum* y le daban las gracias. Al final de la ceremonia el virrey era conducido a una residencia preparada para recibirlo con un banquete, música, fuegos artificiales y otros halagos de bienvenida para agasajarlos y permitir el descanso de estos. Por mar llegaron a Callao solo dos de los virreyes nombrados por Felipe II: don Martín Enríquez de Almansa[692] y don García Hurtado de Mendoza. Gracias a un acta del Cabildo de Lima podemos conocer con más detalles la llegada y la recepción de don Martín Enríquez de Almansa en Callao:

> Su Excelencia llegó al puerto de esta ciudad Jueves 4 de Mayo, dia de la Ascensión de Nuestro Señor Jesuscristo, en un navío nombrado "Visaya" y por otro nombre "La Santísma Trinidad", habiéndose embarcado en uno de los puertos de Nueva España; y llegó á este dicho puerto sin tomar puerto en ninguno de esta costa, y estuvo en el dicho puerto hasta el dicho día 15 de mayo, donde por esta ciudad se procuró se diese todo lo necesario y que estuviese proveído el dicho puerto de bastimentos y otras cosas, siendo comisarios los señores Martín de Ampuero y Luis Rodríquez de la Serna, demás de que en todo tiempo estuvo en el dicho puerto un alcalde ordinario y algunos de los regidores de esta ciudad[693].

De camino a Lima normalmente el virrey y su séquito aguardaban y descansaban para la entrada solemne en una casa-huerta cerca de la capital. Cuando los preparativos para la entrada estaban finalizados, el virrey se dirigía hacia Lima en carruaje hasta llegar a un arco triunfal erigido por el Cabildo de Lima en la calle Espirito Santo, cerca del Convento de Montserrat, motivo por el cual pasó a ser conocida hasta nuestros días como la calle del Arco[694]. Este primer arco efímero, aún fuera de la ciudad, era de madera y cubierto con lienzos blancos imitando el mármol, y podría ser deshecho para ser reutilizado[695]. Su decoración por lo general traía un contenido iconográfico político con alusiones a lo que debería ser un buen gobierno[696].

El primer arco triunfal también era el escenario de la ceremonia del juramento del virrey que bajaba de su carruaje[697]. La peculiaridad del acto en Lima fue que la ceremonia se celebraba con un sentido más privado que en otras capitales. Como vimos, en Nápoles y Aragón eran realizadas en el mismo salón de la Catedral dónde los antiguos reyes hicieron sus juramentos, tal y como también

[692] Nombrado virrey por Real Cédula, en Badajoz, el 26 de mayo de 1580. Tras actuar como virrey en Nueva España, don Martín Enríquez de Almansa partió del territorio desde Acapulco el 9 de diciembre de 1580, llegando a Callao el 4 de mayo de 1581. Poco duró el gobierno de don Enríquez de Almansa en Perú, falleciendo el 15 de marzo de 1583 y celebrándose las exequias correspondientes a su título en la Iglesia de San Francisco. Lavalle, *op. cit.* 1891.
[693] BML.LCL, t. 8, Libro IX, "Acta de Cabildo, Lima, 15 de mayo de 1581".
[694] Bromley, J. y Barbagelata, J.: *Evolución urbana de Lima*, Lima, Editorial Lumen, 1945, p. 30.
[695] Bromley, *op. cit.* 1953, p. 20; Moore, J. P.: *The cabildo in Peru under the Habsbougs. A study in the origens and Powers of the Town Concil in the viceroyalty of Peru 1530-1700,* Duham, 1954.; Durán Montero, *op. cit.* (1990), p. 57-60.
[696] Véase: Ramos Sosa, *op. cit.* 1992, pp. 27-69.; Rodríguez Moya, *op. cit.* 2003, p. 89.; Rama, A.: *The Lettered City*, Durham, Duke University Press, 1996, pp. 23-25.
[697] Ulloa, A. de: *Viaje a la América meridional*. Tomo B, Madrid, Ed. Historia 16, 1990, p. 61.

ocurría en México con el juramento antes de la entrada solemne, en una sala de la Real Audiencia en presencia de las autoridades locales. En Lima, se organizaba un escenario junto al primer arco triunfal, con un estrado que reproducía un ambiente privado con colgaduras de tapices y tejidos. En el interior del ambiente organizado se hallaba un bufete con un crucifijo, un misal y cuatro luces. El virrey ingresaba en el espacio ritual en presencia de los alcaides, el regidor más antiguo de Lima o el alguacil mayor y el escribano o secretario municipal. En el ceremonial el virrey se ponía de rodillas delante del bufete y escuchaba el pronunciamiento del escribano, que preguntaba si él salvaguardaría los foros, privilegios y libertades de la ciudad y las gracias y mercedes que vendría a ofrecer en su gobierno. Con las manos en el crucifijo y en el misal el virrey confirmaba su compromiso y jura, como podemos observar en el acta del cabildo que describe el ceremonial de entrada de don Martín Enríquez de Almansa realizado el 15 de mayo de 1581:

> Excelentísimo Señor: "¿Vuestra Excelencia jura por Dios Nuestro Señor y por Santa María y por las palabras de los Santos Evangelios y por este crucifijo y señal de cruz que guardará á esta ciudad de los Reyes todas las mercedes y privilegios, exsenciones y libertades, franquezas y honores que Su Majestad le ha hecho é hiciere y Vuestra Excelencia de su real nombre le concediere é hiciere?". Lo cual por Su Excelencia juró sobre un crucifijo y libro misal, por ante mí Blas Hernández, Escribano del Cabildo. I la ciudad le encargó diciendo: "Si así Vuestra Excelencia lo hiciere, Dios Nuestro Señor se lo pague, y si no se lo perdone". A lo cual Su Excelencia respondió: "Así lo juro, amén"[698].

El juramento del virrey simbolizaba un pacto entre la ciudad y su nuevo gobernante. Este acto imitaba los foros concedidos desde la Edad Media en España y tanto el cabildo de Lima como el de México buscaron seguir esa tradición. Tras la jura, las puertas del arco del triunfo en la entrada en la ciudad eran abiertas y el cabildo municipal le ofrecía un caballo, igual que ocurría en México, para empezar la entrada pública del virrey, convirtiéndose en una tradición que parece haberse iniciado a partir de la entrada de don Diego López de Zúñiga y Velasco, el 17 de abril 1561[699]. Aún sobre la entrada solemne de don Martín Enríquez de Almansa, el acta del cabildo nos informa sobre los personajes que han recibido al virrey - bajo palio, las ropas, el caballo con la silla y telliz regalados por la ciudad al nuevo gobernante y parte del trayecto recorrido:

> En la muy noble y muy leal Ciudad de los Reyes, á 15 días del mes de Mayo de 1581, lunes por la tarde, segundo día de Pascua de Espíritu Santo, fue recibido en esta ciudad el

[698] BML.LCL, t. 8, Libro IX, "Acta de Cabildo, Lima, 15 de mayo de 1581".

[699] Cuando la ciudad fue amurallada por don Melchor de Navarra y Rocafull, Duque de la Palata, a finales del siglo XVII, el nuevo gobernante recibió las llaves de la ciudad. También había un palo de mando, la insignia de mando, con mango de oro, adornado con diamantes, que el Cabildo le entregó inmediatamente después del juramento en la primera reverencia de recepción. Ramos Sosa, *op. cit.* 1992, p. 42.

> Excelentísimo Señor Don Martín Enríquez, Virrey de estos reinos, por el Cabildo, Justicia y Regimiento, (…) El dicho día que entró en esta ciudad le recibieron los dichos señores Justicia y Redimiento en un arco que para este efecto estaba en la esquina de la cuadra del hospital del Espíritu Santo, la calle abajo, donde le estaban esperando con sus ropas de raso carmesí, gorra de terciopelo de la misma color, y le trajeron debajo de un palio hasta la Iglesia Mayor; habiéndose primero tomado juramento en la forma que abajo irá declarado, sobre un libro misal por el Alcalde Juan Maldonado de Buendía y Nicolás de Ribera como regidor más antiguo, que fue el que tomó el juramento, habiendo hecho el Alcalde plática. Envióse, primero, por esta ciudad, con su mayordomo, un caballo á Su Excelencia, ensillado con silla de terciopelo y su teliz encima de la silla, un trecho antes que llegase á la ciudad, y recibiólo y entró con él. Recibióse con su Compañía de Infanteria y otros regocijos de parte de esta ciudad[700].

Las sillas y las mantas regaladas con los caballos a los virreyes don Martín Enríquez[701] y don García Hurtado de Mendoza eran ambas semejantes, "de terciopelo negro, con sus guarniciones, labrada de oro, y la cubierta de la propia silla del color de ella, con las armas del virrey"[702]. En la entrada de la ciudad, el cortejo del virrey pasaba por la calle Espirito Santo hasta la calle Mantas, pasando para la calle Mercaderes y continuando por la calle Espaderos hasta la iglesia de la Merced. Luego, cuando tomaba la calle de las Casas de Martín de Ampuero (calle de la Coca), siguiendo por la calle de Ropavejeros (o Bodegones) llegando a la Plaza Mayor y el atrio de la catedral. Hubo ocasiones, como la entrada de don Andrés de Mendoza Hurtado (1556)[703] en las que, además del primer arco, se erigieron otros arcos efímeros pagados por los ricos gremios de la ciudad, el primero frente a la Plaza Mayor y el segundo en la calle Mercaderes[704]. El número de arcos que podrían ser erigidos en honor a los virreyes peruanos parecen ser un hecho específico de Lima, pues en México los dos que eran presentados tenían el cabildo municipal y el eclesiástico como patrocinadores; mientras que en Nápoles y Zaragoza, como vimos, en ambas ciudades se utilizaban los arcos de las puertas de las murallas de las ciudades.

Frente al templo el virrey bajaba de su caballo y era recibido por el arzobispo de Lima y el cabildo eclesiástico para el ceremonial religioso dentro de la catedral con oraciones y el canto del *Te Deum*. Una vez que terminaba este rito el virrey volvía a montar a su caballo, dirigiéndose hacia el palacio virreinal mientras las compañías militares de artilleros y mosquetes saludaban con disparos.

[700] BML.LCL, t. 8, Libro IX, "Acta de Cabildo, Lima, 15 de mayo de 1581".
[701] BML.LCL, t. 8, Libro IX, "Acta de Cabildo, Lima 28 de abril de 1581".
[702] *Idem.*
[703] Para más detalles, véase: "Discursos de gobiernos de Virreyes y Gobernadores del Perú", BNE, ms., sign. 2835, fol. 97 y ss.; Informe enviado por la ciudad de Lima al rey sobre los gastos que se hicieron em la ciudad por las entradas de los virreyes, AGI, Lima, 108.
[704] Además del arco, los comerciantes quedaron encargados de arreglos en la Plaza Mayor, todo eso a cambio de les permitir participar de la recepción al virrey, luciendo sus mejores trajes en la entrada de la ciudad. En el siglo XVII la construcción del arco para la entrada del virrey se convirtió en un privilegio codiciado y permanente de la élite mercantil de Lima. BML.LCL, t. 3, Libro V, "Acta de Cabildo, Lima, 20 de mayo de 1556".; Bromley, *op. cit.* 1953, pp. 20-21.; Bromley y Barbagelata, *op. cit.* 1945, pp. 21-23.

Por la noche el espectáculo de quemas de fuegos artificiales lanzados en la Plaza Mayor coronaba el cielo de la ciudad[705]. Las fiestas continuaban en los sucesivos días con corridas de toros en la Plaza Mayor, juegos de cañas, desfiles de caballeros y banquetes entre otras celebraciones observadas por el virrey desde las galerías de las casas del cabildo[706].

Cuando el camino elegido por el virrey en Paita hacía Lima se hacía por tierra él y su sequito se hospedaban en alguna de las casa-huertas en las afueras de la ciudad, como las del Conde de Torres, o de los Ribera y Dávalos que estaban de camino a Callao, o las de Julián Izquierdo y don Sancho de Castro, ubicadas entre Carabayllo y Lima. Por tierra también llegaron a Lima en el siglo XVI los virreyes don Andrés Hurtado de Mendoza el 29 de junio de 1556, don Diego López de Zúñiga y Velasco, don Francisco de Toledo el 30 de noviembre de 1569[707], don Francisco Torres y Portugal (1585) y Luis de Velasco el Joven el 24 de julio de 1596[708]. El cabildo de la capital enviaba una comisión para saludarlo en el valle de Carabayllo en la frontera de jurisdicciones con Lima.

El primer virrey que hizo su entrada solemne en la capital del virreinato del Perú fue don Blasco Núñez Vela (1544-1546)[709]. En medio de la animosidad creada por su estatus y las políticas que traía para ser implantadas a su llegada, el cabildo de la ciudad, tras varios debates, tomó la decisión de celebrar la llegada del gobernante con una entrada solemne[710]. El cabildo sabía la importancia política que tendría el recibimiento del *alter ego* del rey y la posibilidad que la ocasión daba para la ciudad transmitir una imagen poderosa. Otro motivo fue la esperanza de causar buena impresión al virrey y obtener favores. En la obra póstuma del cronista peruano Inca Garcilaso de la Vega, *Historia General del Perú* [c. 1603-1612], se describe el recibimiento de don Blasco Núñez Vela en Lima:

[705] Bromley, *op. cit.* 1953, pp. 30-31.
[706] Sobre las normas y ceremonias de las entradas de los virreyes en Lima para los siglos XVII y XVIII, véase: Bromley, *op. cit.* 1953, pp. 13-18 y 31-33.
[707] Nombrado por Real Cédula, en Aranjuez el 30 de noviembre de 1568. Hay fuentes y autores que divergen sobre la fecha de su entrada entre el 26 y el 30 de noviembre de 1569. Lavalle, *op. cit.* 1891.
[708] Permaneció en el gobierno hasta el 8 de diciembre de 1604, entregando el cargo a al mismo sucesor que había tenido en su primer gobierno en Nueva España (1590-1595), don Gaspar de Zúñiga y Acevedo. En su gobierno ocurrió la muerte de Felipe II el 13 de septiembre de 1598, siendo encargado de la proclamación y jura en Lima del nuevo rey Felipe III. Durante su segundo gobierno recibió el título de Marqués de Salinas. Luis de Velasco el Joven gobernó por segunda en Nueva España hasta el 10 de junio de 1611, dejando América hacía España por un llamado rey para ejercer el elevado puesto de presidente del Consejo de Indias. Conservó su privilegio como virrey hasta el momento de embarcarse para que no hubiese otro virrey en el territorio mientras el estuviera el suelo mexicano, y falleció el 7 de septiembre de 1617 en Sevilla.
[709] El primer virrey no tuvo suerte en su función, entrando en conflictos con la sélites locales, siendo depuesto por la Real Audiencia de Liam y decapitado en 1546.
[710] Montesinos, F.: *Anales del Perú*, vol. 1. Edición de Víctor M Maurtua, Madrid, Imprenta de Gabrile L. y del Horno, 1906, pp. 142-143.; Bromley, op. cit. 1953, pp. 42-43.; Cobo, B.: "Historia de la Fundación de Lima", en Cobo, B y Mateos, F.: *Obras. Biblioteca de Autores Españoles*, vols. 91-92, Madrid, Atlas, 1956, pp. 89-90.

> (…) llegò el Visorrei à três léguas de la Ciudad de Rimac, donde fueron muchos Vacalleros Principales, y entre ellos, el Lic. Vaca de Castro, y D. Geronimo de Loaysa, Obispo de ella, que despues fue Arçobispo, para entrar en la Ciudad, en s Acompañamiento. Quando llegaron al paso del Rio, hallaron, que los estaban esperando Garci-Diaz de Arias, Electo Obispo de Quitu, con el Cabildo de aquella Santa Iglesia, con la demás Clerecia, donde hubo mucho contento, fiesta y regocijo. Poco mas adelante, à la entrada de la Ciudad, hallaron el Cabildo de ella, con todos los Vecinos, y Cavalleros Principales, donde salió, según todos los tres Autores, lo dicen, el Fator llen Suarez de Carvajal, como persona principal del Cabildo, y tomò Juramento al Visorrei, en Nombre de la Ciudad, que guardaría los Privilegios, Franqueças, y Mercedes, que los Conquistadores y Pobladores del Perù, tenían de su Magestad, y que los oiría de Justicia, sobre la suplicacion de las Ordenanças. (…) y aunque metieron al Visorri, de bajo de vn Palio de Brocado, y los Regidores, que llevaban las Varas, iban con Ropas, que llaman Roçagantes, de Raso Carmesì, aforradas en Damasco Blanco, y aunque se repicaban las Campanas de la Iglesia Cathedral, y de los demás Conventos, y sonavan Instrumentos Musicales por las Calles, y ellas estaban enramadas de mucha Juncia, con muchos Arcos Triunfales, que (coimo hemos dicho) los Indios los Hacen, con mucha variedad de Flores, y hermosura, todo esto, (…) Asi fueron, hasta la Iglesia Maior, y hecha la Adoración del Santisimo Sacramento, lo llevaron à las Casas del Marquès Don Francisco Piçarro, donde quedó aposentado el Visorrei, con toda su Familia[711].

El 24 de marzo de 1556 el cabildo de Lima tuvo la noticia de la llegada del virrey don Andrés Hurtado de Mendoza a tierra firme dónde fueron encendidas luminarias en el alto de las casas, además, todo aquel que tenía caballos salió con antorchas encendidas. El regidor Antonio de Solar y el procurador mayor Jerónimo de Silva salieron al encuentro del virrey de camino a Trujillo, además los concejales de la capital también organizaron los preparativos para su recibimiento, como ropas y decoraciones[712]. Hubo varias ocasiones en las que la llegada del virrey a la capital era anunciaba a partir de un embajador o un miembro de su comitiva - un caballero, o su secretario o gentil hombre de su séquito - que era recibido por los alcaides y regidores de Lima en las afueras de la ciudad[713]. A la llegada del embajador se pregonaba en las cuatro esquinas de la Plaza Mayor de Lima las cédulas de nombramiento del virrey, acto que se hacía solemne con la presencia de música y trompetas, además de encendieren luces y quemar fuegos de artificio.

Desgraciadamente, igual que sucede en Nueva España y Nápoles, no contamos con mayores detalles de la descripción de los programas iconográficos presentados o imágenes de los arcos de triunfo erigidos para las entradas solemnes de virreyes peruanos. La escasa información que llega hasta nosotros la encontramos en algunas actas del cabildo de Lima, con muy breves descripciones de los materiales y colores utilizados em las estructuras efímeras, trajes y demás objetos de decoraciones encomendadas para la celebración.

---

[711] Garcilaso de la Vega: *Historia General del Perú. Libro IV. Capítulo V*, Cordoba, Impreso por Andrés Barrera, 1616, BNE, R/24420, fols. 114v-114r.
[712] Bromley, *op. cit.* 1953, p. 47.
[713] Ulloa, *op. cit.* 1990, pp. 58-62.

La llegada a la capital por tierra cambiaba el trayecto de la entrada solemne en comparación con la entrada desde Callao. En esta ocasión el virrey entraba por el puente sobre el río Rímac, dónde era realizado el acto de juramento antes de entrar en la ciudad. Con motivo de la entrada del virrey don Diego López de Zúñiga en 1561, los regidores de Lima encargaron la construcción de dos arcos, el de la jura pagado por la ciudad y otro en la plaza mayor pagado por los mercadores, produciéndose un cambio para el primer arco del recibimiento. El arco sobre el río Rímac fue construido de albañilería emblanquecida y pintado durante el gobierno del virrey don Andrés Hurtado de Mendoza:

> (…) en este cabildo se trató que esta ciudad a de hacer un arco para la entrada del señor conde de Nieva... y conviene que se comience a hacer luego y porque ha cerlo de lienzo e otras cosas se gastan y queda luego perdido se proveyó y mandó que a la entrada de ia puente nueva desta ciudad Diego de Placencia mayordomo de esta ciudad haga luego hacer un arco de adobe todo que tome toda la dicha puente e al anchor de ella y que se quede allí para siempre y lo haga blanquear y pintar lo mejor que se pueda y para ello se le da comisión bastante y lo que en ello se gastare se le tome y descuenten e sea de los propios y rentas de esta ciudad (...)[714].

Además, se acuerdo el valor de 300 pesos para la compra del caballo que iba a ser regalado al virrey, la silla y su entrada bajo palio, las ropas de los cabildantes que en un principio sería de terciopelo leonado fueron cambiados de color satín y rasos, ya que el color anterior era vinculado al dolor y la ceremonia era un acto de alegría, además de detalles sobre el banquete[715]. Entre la documentación que mejor describe la decoración producida para una entrada solemne de virrey en Lima está el del programa iconográfico para la recepción del virrey don García Hurtado de Mendoza el 6 de enero de 1590[716]. El virrey había llegado con su esposa y séquito al puerto de Callao el 25 de diciembre de 1589, aplazando su entrada en la capital para coincidir con el día de Reyes. El arco triunfal mandado erigir por el cabildo municipal de Lima para la entrada del virrey fue una estructura de “razonable altura”, con una puerta “vistosa y espaciosa”. Por lo general, el material utilizado para los arcos eran listones de madera recubiertos con lienzos pintados de blanco, imitando el mármol. En el extremo superior estaba decorado con las armas reales en ambos lados y una inscripción que decía: "Feliz vida aumenta la majestad divina", las armas del nuevo virrey y las de la ciudad también decoraban el arco. Debajo de los escudos una inscripción que decía que el rey y la

[714] *Apud* Ramos Sosa, *op. cit.* 1997, p. 274.
[715] Bromley, *op. cit.* 1953, p. 48.
[716] Véase: Durá Montero, M. A.: “La entrada en Lima del virrey Don García Hurtado de Mendoza”, *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, n. 3 (1990), pp. 57-62.; Harriet, F. C.: *Don García Hurtado de Mendoza en la historia americana,* Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1969, p. 128 y ss.

Iglesia "guiarán hasta la muerte" y los pilares del arco también estaban decorados con pinturas alegóricas[717]. La estructura del arco podría ser desarmable, para que fuera posible utilizarlo en otras oportunidades[718].

El arco erigido tras pasar sobre el río Rímac hizo parte del paisaje de la ciudad como podemos observar en el plano de Lima de fray Pedro Nolasco de 1685 **[Img. 69]** y que necesitó ser reconstruido en varios momentos tras derribarse afectado por los terremotos en Lima.[719] Bajo el arco permanente también entraron en Lima los virreyes don Francisco de Toledo y don Fernando Torres y Portugal. Don Francisco de Toledo llego a Panamá desde España el primero de junio de 1569, enviando a Martín García de Loyola al puerto de Callao como embajador para informar al gobernador don Lope García de Castro de su llegada. El nuevo virrey hizo su desembarco en Paita y siguió su camino hacia la capital visitando algunas ciudades del litoral del virreinato, realizando una entrada solemne en Trujillo[720],mientras que el séquito del virrey hizo el viaje por mar hasta Callao. Por diversos motivos que atrasaron el viaje marítimo y el desembarco de su cortejo, el virrey tuvo que aguardar en la Villa de Arnedo, cerca de Chancay al norte de Lima dónde fue saludado por el gobernador en funciones, los oidores de la Real Audiencia y por los miembros del cabildo secular y eclesiásticos, culminando con la llegada de las naves a Callao para entonces acordar el día de su entrada en la capital[721].

La ruta del cortejo en la capital desde el arco sobre el río Rímac se hacía pasando al lado de una de las fachadas del Palacio Virreinal y después por la calle del Santo Domingo (o calle del Correo), calle Diego de Ruiz Cerrato (o calle de Plumeros) y calle Mantas hasta llegar a la Plaza Mayor[722]. El desfile por las calles de la ciudad seguía el mismo modelo con una rigorosa orden jerárquica y como observamos en Nápoles y en México. En Lima el cortejo empezaba con las

[717] El diseño clásico del arco y su iconografía, que emulaba las virtudes de un buen gobernante e inscripciones de textos bíblicos y de la *Enéida*, fue cargado al arquitecto agustino fray Mateo de León. Para una descripción más detallada véase: BNE, ms. 2835, cap. XVI "Del recibimiento que esta ynsigne çibdad, hizo al Virrei don garçia de mendoça".; Ramos Sosa, R.: "La huella clásica en el arte y la fiesta limeña", en *Clássica boliviana: actas del II Encuentro Boliviano de Estudios Clásicos*, La Paz, Plural Editores, 2002, pp. 160-165.

[718] Bromley, *op. cit.* 1953, p. 20; Durán Montero, *op. cit.* 1990, pp. 57-60.

[719] Son múltiples los testimonios y trabajos que aportan datos sobre los temblores que sufrió la ciudad al largo de su historia, sobre los temblores en el virreinato, véase: Silgado Ferro, E.: *Terremotos de los siglos XVI y XVII en el Perú*, Lima, Sociedad Geográfica de Lima, 1974.; Gieseke, A. y Silgado Ferro, E.: *Terremotos en el Perú*, Lima, Rickhay Perú, 1981.; Crespo Rodríguez, M. D.: *Arquitectura doméstica de la Ciudad de los Reyes (1535-1750)*, Sevilla, CSIC, 2006.

[720] Vargas Ugarte, *op. cit.* 1966, p. 95.

[721] BML.LCL, t. 11, Libro X, "Acta de Cabildo, Lima, 4 de noviembre de 1585".; Bromley, *op. cit.* 1953, p. 49; Osorio, *op. cit.* 2006, pp. 768-769.

[722] Bromley, *op. cit.* 1953, p. 12

compañías de infantería de indios y de españoles, seguida por las compañías de arcabuceros[723], alabarderos y otros cuerpos militares, después los oficiales magistrados, de la Real Audiencia, los regidores, alcaldes y el teniente de la guardia del virrey, con guardias a ambos lados. El virrey entonces venía a caballo y bajo palio, normalmente de seis varas de largo y con flecos de oro y seda. Los palos del palio solían ser de cuatro varas de alto, dorados o plateados, sostenido por los oidores, mientras que la guardia de los Alabarderos organizaba la seguridad del virrey junto con los miembros de su séquito personal. El desfile culminaba con los nobles, los caballeros de Lima y la guardia municipal. Desde las calles, ventanas y balcones adornados con flores, tapices y lienzos el virrey era saludado por la población. Dentro del ritual de la entrada, probablemente, el privilegio más codiciado era el derecho de entrar bajo palio, que era permitido solamente al rey, el Sagrado Sacramento y, durante un tiempo limitado, a los arzobispos.

Según los Montesinos y Cobo[724], el primer virrey de Perú, don Blasco Núñez de Vela fue el primero en entrar a la capital bajo el palio. De forma sistemática, otros *alter nos* de Felipe II que utilizaron el atributo para su entrada fueron[725]: don Diego López de Zúñiga y Velasco (1561), don Martín Enríquez de Almansa el 15 de mayo de 1581 - tenía su palio hecho de terciopelo carmesí con gotera y flecos dorados y los palos con sortijas de plata[726], don García Hurtado de Mendoza el 6 de enero de 1590 y don Luis de Velasco el Joven el 24 de junio de 1596[727].

Aunque Felipe II ya había prohibido el uso del palio en tiempos de don Francisco de Toledo[728], el virrey escribió una carta al rey en 1572 argumentando que en Perú él no era el único que usaba el palio y las insignias reales, también los gobernadores[729], recibiendo la siguiente respuesta:

> (…) en lo que toca a las ceremonias que decís se usan con los gobernadores, de entrar en los pueblos con guión y palio, estas son cosas, insignias y ceremonias reales, de que no ha de usar sino la persona real, y no gobernadores, y de los palios y cortinas, aunque sean virreyes, y así lo ordenáis de aquí adelante, sin dar lugar a lo contrario [730].

[723] La compañía de arcabuceros fue creada en Lima por don Antonio de Mendoza en 1551, a semejanza de la que con la real autorización también había creado en México, constituyendo la guardia personal del virrey. Don Andrés Hurtado de Mendozala la reorganizó en 1557, creando también la de los Gentileshombres Lanzas. Bromley, *op. cit.* 1953, pp 28-29.
[724] Montesinos, *op. cit*. 1906, pp. 142-143.; Cobo, *op. cit.* 1956, pp. 89-90.
[725] Don Francisco de Toledo había recusado tras el juramento entrar en la ciudad bajo palio. Bromley, *op. cit.* 1953, p. 4.9
[726] Bromley, *op. cit.* 1953, p. 26.
[727] *Idem*, p. 24-25
[728] "Extracto de una Real Cédula prohibiendo a los virreyes el uso de guión y palio. Año 1571", RAH, col. Mata Linares, sign. 4465, T. XCVII, fol. 382.
[729] "Provisiones Reales para el Gobierno de las Indias", Panamá, 7 de septiembre de 1620, BNE, ms., sign. Mss/2989, f. 1271.
[730] La carta del rey al virrey don Francisco de Toledo estaba fechada el 1 de diciembre de 1573, Solórzano cita una carta fechada en 1571, que contiene esencialmente el mismo texto. BNE, sign. 2/79918 V.5, cap. XII, n. 48.

Mientras tanto en otra Real Cédula de 2 de junio de 1596[731], el rey informa que: "Convineme que entiendan que sola la persona de mi virrey ha de entrar debajo de palio, porq(ue) representa la mia, y no Prelado ninguno, ni otra persona de ninguno Estado, preeminencia ni calidad". De hecho, la legitimidad y permisión para la utilización del atributo quedó en debate hasta la expedición de una Real Cédula de Felipe III de 28 de diciembre de 1619 prohibiendo su uso[732]. Tras el paso del virrey, el cortejo seguía con el estandarte del virrey y su caballerizo mayor y su chambelán, seguidos por dos escuderos, uno con una lanza y el otro con una maleta de terciopelo, que era acompañado por los lanceros que, dirigidos por su capitán, avanzaban de dos en dos en la retaguardia de la procesión[733]. Durante casi todo el siglo XVI los indios, negros, mestizos, mujeres[734] y grupos religiosos estuvieron excluidos del cortejo de entrada de los virreyes, hecho que sucedía igualmente en las capitales de los territorios que analizamos en América y Europa. Tan sólo a partir de 1589, con la entrada del virrey don García Hurtado de Mendoza que eses grupos empiezan a formar parte de las celebraciones. Según Cañeque[735], la ausencia de eses grupos en Nueva España era debido al fuerte carácter político de la ceremonia, ya que los miembros de estos grupos no ejercían poder político, quedando fuera del ceremonial.

Durante el recorrido el virrey era saludado desde los balcones y ventanas de las casas por las damas, que en ocasiones lanzaban flores y perfumes sobre el cortejo, mientras tambores, trompetas, chirimías, añafiles y sacabuches creaban el ambiente musical de la fiesta. Los festejos organizados con motivo de la entrada del virrey se sucedían en los días siguientes con la realización de corridas de toros en la Plaza Mayor, juegos de cañas, de alcancías y sortijas, donde los principales caballeros de la ciudad, con trajes de gala, se exhibían en los torneos y observados por la mirada del virrey desde las galerías de las casas del cabildo dónde le ofrecían banquetes.

En Lima, en la segunda mitad del siglo XVI, las entradas lucían un esplendor especial, pues la ciudad se convertía en el emporio más rico de las Indias Occidentales, gracias a la llegaba de remesas de metales preciosos de las minas del virreinato, incluso las del cerro de Potosí. El cronista Bernabé Cobo consideraba la capital del virreinato como "emporio y corte de este reino de la Nueva

[731] "Extracto de una Real Cédula disponiendo que sólo el Virrey puede ir bajo palio. 2 junio de 1596", RAH, col. Mata Linares, sign. 4699, T. XCVII, fol. 755.
[732] "Real Cédula ordenando que los Virreyes no sean recibidos con palio. Madrid, 23 de diciembre de 1619", RAH, col. Mata Linares, sign. 4924, T. XCVIII, fols. 374-378.; Lee, B. T. y Bromley, J.: *Libros de Cabildos de Lima,* vol. III, Lima, Concejo Provincial de Lima, 1935-1962, pp. 431-432.
[733] BNE, ms. 2835, cap. XI "De la entrada del Virrey en esta cibdad de los Reies". El orden seguía lo establecido para las procesiones de entradas solemnes realizadas en España.
[734] Por lo general, el despliegue de poder y lujo de las entradas virreinales era un privilegio masculino en los territorios estudiados, la presencia de las mujeres quedaba restricta a observadoras pasivas.
[735] Cañeque, *op. cit.* 2004, p. 326.

Castilla del Perú", que podría incluso competir en grandeza con el paso de los años con las más nobles ciudades de Europa[736]. El ceremonial y las fiestas organizadas para el recibimiento del virrey correspondían con las finalidades políticas de honrar tributo al *alter ego* del rey y de deslumbrar la sociedad.

Los gastos con la celebración de las entradas fueron siempre debatidos por el cabildo y las comisiones encargadas de su organización. Para la entrada del virrey don Martín Enríquez de Almansa (1581), el cabildo no tenía permitida la provisión real para los gastos, haciendo que los miembros del cabildo suplicasen al rey revocar un decreto que prohibía los gastos. Así pues, mientras aguardaban la respuesta, el cabildo financió los gastos con ingresos fiscales, acordando que en el caso de ser denegada la suplica sus miembros serían los responsables por el pago del ceremonial[737]. Para el recibimiento de don Fernando de Torres y Portugal (1585), el alcalde de Lima, Juan de Heredia, se posicionó a favor de gastar lo mismo que en los recibimientos pasados, aunque siempre que fuese posible gastar más se debería hacerlo[738]. De esta forma el cabildo acordó nuevamente cubrir los costes de la entrada con sus sueldos si los ingresos públicos no fuesen suficientes para los gastos [739]. Los elevados costes para el ceremonial hicieron que el cabildo municipal fijase un techo de 4.000 ducados, cantidad que después fue elevada a 12.000, y en el caso en que los costes superasen el techo los miembros del cabildo que tuviesen autorizado los gastos serían los responsables por cubrirlos. Para el recibimiento del virrey don García Hurtado de Mendoza (1590) el Cabildo de Lima destinó 12.508 pesos[740] para los gastos en trajes[741] y en el arco triunfal[742].

El cabildo de la capital era el encargado de relatar las entradas solemnes de los virreyes en la capital para distribuir a otras partes del virreinato. El hecho de que la capital del virreinato se estableciese en Lima, una ciudad sin lazos históricos con el imperio conquistado, creó una larga disputa entre las dos ciudades a lo largo de los siglos[743]. Tras su establecimiento en la capital, fueron pocos los virreyes que salieron de la corte virreinal y realizaron entradas en otras ciudades de territorio. No obstante, cuando las ciudades tuvieron la oportunidad no dejaron de desafiar al poder y

[736] Cobo, *op. cit.* 1956, p. 282.
[737] Véase: BML.LCL, t. 8, Libro IX, "Acta de Cabildo, Lima, 28 de abril de 1581". Los argumentos del alcalde ordinario Juan Maldonado de Buendia: BML.LCL, t. 9, Libro X, "Acta de Cabildo, Lima, 2 de mayo de l581".; BML.LCL, t. 9, Libro X, "Acta de Cabildo, Lima, 21, 26 y 28 de abril y 2 de mayo de 1581".
[738] BML.LCL, t. 9, Libro X, "Acta de Cabildo, Lima, 24 de mayo de 1585", p. 188.
[739] BML.LCL, t. 9, Libro X, "Acta de Cabildo, Lima, 30 de abril de 1585", p. 186.

[741] BML.LCL, t. 9, Libro X, "Acta de Cabildo, Lima, 15 de junio de 1585", pp. 201-202.
[742] BML.LCL, t. 9, Libro X, "Acta de Cabildo, Lima, 4 de noviembre de 1585", p. 247.
[743] Osorio subraya que la disputa tuvo su conclusión en 1671, cuando Lima logró coronar en Roma a santa Rosa de Lima como la primera santa nacida en América. Véase: Osorio, *op. cit.* 2008, pp. 35-55 y 121-143.

a la autoridad de la capital, intentando superar en magnificencia el recibimiento de los virreyes, tal y como pasó en 1570 en Cuzco, dónde se organizó una entrada solemne para el virrey don Francisco de Toledo[744]. Además de Cuzco, don Francisco Toledo fue recibido de forma solemne en otras ciudades del virreinato como Potosí y Quito, entre otras ciudades desde su llegada al territorio en su trayecto de Paita hasta la capital, pese la existencia de un decreto real que decía que los virreyes sólo podrían tener entradas solemnes en las capitales de los virreinatos americanos[745].

***

Durante el reinado de Felipe II sus *alter nos* consolidaron el ceremonial de las entradas solemnes en las capitales de los territorios del rey ausente. En estos actos confluyeron las tradiciones del cortejo cívico y religioso, buscando manifestar el poder y magnificencia de la monarquía, incorporando en el desfile los súbditos de mayor rango que reconocían y garantizaban la autoridad y legitimidad del soberano, en el espacio urbano y social, presentándose ambos de forma organizada y jerarquizada. Estas celebraciones sirvieron de herencia para el desarrollo de rituales en los siglos posteriores, que incorporarían un aparato simbólico y ceremonial cada vez más complejo y lujoso. Desde el nombramiento del virrey y la comunicación para su conocimiento, la organización de las diferentes comisiones en las ciudades para la recepción del *alter ego* del rey, los espacios para los rituales, los elementos decorativos a ser producidos, el orden del cortejo, las jerarquías y las fiestas, todo era cada vez más complejo, aparatoso y lujoso a lo largo del siglo XVI.

A pesar de las semejanzas en varios actos de los ceremoniales que hemos analizado, podemos percibir también las especificidades en cada territorio, la comprensión de la autoridad y legitimidad de los *alter nos* no parecen estar en duda y por ese motivo, igual que estuviera la persona física del rey, los virreyes deberían someterse a las distintas tradiciones que cada dominio presentaba para consagrar su poder como representante del soberano.

La importancia política de la perpetuación de la tradición de las entradas solemnes y de sus protocolos se basaba en su ancestralidad y en los elementos que componían una relación entre los poderes que se utilizaban de la memoria como fuente de legitimidad. El ceremonial estaba cargado de conceptos de centralidad dónde emanaba el poder - el príncipe o sus *alter nos*, y del buen gobierno - que no era absoluto o arbitrario, sino que se sometía voluntariamente en la jura o *possessio*, respetando los foros y privilegios de la comunidad, igual que sus antecesores. Un

[744] Véase: BNE, ms. 2835, cap. XXII "De el Viaje del virrei hasta El Cuzco y Recibimiento q. se le hizo".
[745] *Provisiones Reales para el Gobierno de Indias*, BNE, ms., sign. Mss/2989, fols. 1271-1274.

conjunto de objetos e imágenes como las llaves, el palio, los trajes y gestos eran reconocibles por la población dentro de los elementos del aparato organizado para las entradas que garantizaban la transmisión para las masas de una idea de magnificencia y poder. Las entradas eran herramientas que comprobaban la potencia y prosperidad de la monarquía, así como la grandeza de las ciudades, de las instrucciones y de los grupos sociales.

Las entradas eran celebraciones que envolvían toda la sociedad, entre los que actuaban en el desfile y los espectadores de la fiesta. Este orden preciso y estrictamente jerarquizado de la procesión desde el primer momento dejaba clara la distribución del poder en el cuerpo político del territorio. Las fiestas públicas y la magnificencia de las celebraciones y del espectáculo estaban dirigidas para toda la sociedad, para los estamentos privilegiados y para los populares, creando un ambiente idealizado de integración, pero, sobre todo, de orden establecido y de legitimidad de la autoridad. Los programas iconográficos se encargaban de persuadir y hacer propaganda. Pese a la ausencia física del rey, este no dejaba de estar presente en la vida pública de sus dominios a través de su *alter ego*.

La realidad política del Antiguo Régimen hacía imprescindible que los soberanos estuvieran presentes en sus dominios, aunque ausencias no prolongadas eran aceptadas. No podemos olvidarnos de que las descripciones de entradas y los programas iconográficos producidos para eses ceremoniales están cargados de un elevado grado de idealización por aquellos que los concibieron. Los emblemas, las alegorías, los atributos y demás objetos del lenguaje visual utilizados en las entradas y fiestas públicas tenían un rol esencial para la persuasión de la sociedad y hacer comprensible dichos símbolos con una función didáctica y moral del poder establecido.

El origen de la forma de representar el poder y la autoridad se hallaban en una concepción de la soberanía que fue tomada de la tradición romana realzada por el cristianismo y que experimentó una notable intensificación a lo largo de la Edad Moderna. El ceremonial de la Monarquía Hispánica en tiempos de Felipe II se ha desarrollado en este sentido y, en particular, ha demostrado ser sumamente eficaz al cumplir con dos objetivos complementarios: certificar el orden jerárquico y armonioso de la sociedad y representar la majestad real. Jerarquía, orden y majestad, comprendían un conjunto proyectado para las normas ceremoniales más o menos restringidas que demandaban la presencia del monarca o sus *alter nos* que visaban el control sociopolítico.

Las entradas se constituían como un conjunto de distintos actos como “ritos de paso”, ya que cuando se cruzaba bajo el arco triunfal se suponía que el gobernante marcaba la separación de un estado anterior y el ingreso a una nueva realidad con una dinámica específica, asumiendo nuevos deberes y privilegios traducidos con todo el aparato simbólico desplegado por el ceremonial. La

presencial y exhibición del virrey también era consecuencia de una ausencia del rey, situación que se veía subsanada por medio de una representación suya, es decir, su *alter ego*, quien se convertía en la encarnación del poder real. Los elogios que originalmente se dirigían al rey se trasladaban a la figura del virrey en la exaltación tanto de su persona como del poder que le era conferido, dentro de la teatralización del ceremonial. Lo que esta simbologia buscaba era manifestar el "deber ser" del virrey, es decir, lo que se esperaba de su gobierno mediante el recurso de alegorías y personajes religiosos, o de antigüedad clásica y medieval.

Como vimos en el primer capítulo, la *virreinalización* de la Monarquía Hispánica estuvo caracterizada por una dualidad de poderes del *jurisdictio* y *gubernaculum* representados por las Audiencias y virreyes de cada territorio, que tenía por objetivo limitar y moderar los poderes y esferas de autoridad de ambos. Los ritos de los ceremoniales en las entradas de virreyes estaban determinados por las condiciones jurídicas bajo las que se estableció la institución virreinal siendo estos incorporados en cada territorio a la monarquía. A pesar de ser majestuosas, las entradas de virreyes en Nápoles y Aragón no mencionan elementos de representación regia en el cortejo, como el palio, al igual que en Nápoles dónde no se producía la entrega de las llaves de la ciudad. Los virreyes recibían las llaves de la ciudad al inicio de cada virreinato hasta la entrada de Carlos V en 1535, momento en el que la entrega de llaves a los virreyes fue sustituida por la ceremonia del juramento[746]. No obstante, la ausencia de algunos de estos símbolos regios no hace menos simbólico y representativo el complejo ceremonial de las entradas.

La entrada solemne del virrey era un ritual importante para su legitimación. El ceremonial, los atributos y elementos simbólicos desplegados debían traer el recuerdo de la majestad que representaban y la procesión por las ciudades y sus calles se veía como una peregrinación del gobernante tomando posesión de sus territorios. Una característica que se repite tanto en las ciudades de los territorios europeos como en los americanos fueron los costes que suponían las festividades, la decoración, los espectáculos, los tejidos, los obsequios, así como de las estructuras efímeras, tales como los arcos, el embellecimiento de calles, plazas y edificios en las ciudades por motivo de la entrada del virrey. Dichos costes corrían a cargo de la ciudad en las cuales se formaba una comisión de miembros responsables de la evaluación y de los detalles del recibimiento. Como ha subrayado Chiva Beltrán[747], el virrey obsequiado por tantas festividades, regalos y otros favores desde su llegada al territorio hasta su entrada solemne en la capital, no podría olvidarse de aquellos que lo habían recibido tan bien, y con tantos intereses. El sistema, de esta forma, ya se "corrompía"

[746] De Cavi, *op. cit.* 2010, p. 331.
[747] Chiva Beltrán, *op. cit.* 2012, pp. 103-107.

a partir de esta red de favores y privilegios que necesitaban ser mantenidas para que el virrey lograse gobernar con el apoyo de los grupos locales.

El juramento del virrey en Nápoles y Zaragoza se hacía en la misma catedral dónde fueron coronados los antiguos reyes de cada territorio. En este sentido, en el mismo espacio cargado de sentido de legitimidad dinástica dónde los *alter nos* del rey juraban la defensa del reino y la protección de sus privilegios, buscando también afirmar la autoridad y legitimación del monarca. En Perú, el recorrido por tierra realizado por los virreyes no parece haber tenido la misma importancia simbólica que en Nueva España, dónde el trayecto revisitaba escenarios importantes en la conquista española hasta la capital del virreinato, ubicada prácticamente en el centro físico y geográfico del territorio. De hecho, Cuzco, la antigua capital inca nunca hizo parte de la ruta hacía la capital del virreinato peruano y pocos virreyes viajaron más allá de centro del poder político virreinal andino debido la posición de Lima en la costa. Los centros urbanos de la Monarquía Hispánica constituyeron instrumentos eficaces e importantes de comunicación social por los cuales se diseminaba y persuadía su ideología de poder. Los grupos sociales urbanos fueron los responsables del control de los costes que suponían el aparato y la reestructuración de los espacios de las ciudades para que se volvieran escenarios de los recibimientos de virreyes y estableciendo el pacto de orden y jerarquías sociales.

El poder y autoridad del rey debería ser sentida como real y concreta en sus dominios, a través de objetos o representaciones, mismo cuando el soberano no era visible o presente, en analogía al propio Dios. Ese teatro político en la segunda mitad del siglo XVI puso en práctica su poder a partir de los elaborados rituales públicos que buscaban convertir conceptos abstractos a través de imágenes reconocibles por la sociedad. Por ello, se piensa que la apropiación del lenguaje litúrgico católico fue objeto de gran atención para la representación del poder político. Las ceremonias públicas como las entradas solemnes de los virreyes servían para hacer presente al rey ausente delante de sus súbditos a partir de sus *alter nos*. El poder y cuerpo transmutado del rey en su *alter ego*, la sacralización de su figura bajo el palio o bien rodeado por otros atributos asociados directamente a la majestad y potestad del rey han sido los ejemplos más destacados y corrientes. Tanto en Europa como en América, las celebraciones públicas y el arte juegan un rol similar, ya que la monarquía y la religión se convierten en las bases de la estabilidad política y social para la prosperidad. Artistas y artesanos eran los responsables de crear una imagen ideal del modelo de un buen gobernante, con sus virtudes y cualidades, las cuales tenían que ser representadas por sus *alter nos* ante la ausencia física del soberano.

Como subraya Hernando Sánchez[748], más allá de las diferencias sociales y jurídicas entre los territorios europeos y americanos de la monarquía, hubo un fuerte paralelismo en la organización del poder en estos territorios con su expresión más directa en la transformación de las ciudades de sus respectivas cortes virreinales. Eso culmina en la primera mitad del reinado de Felipe II, con el establecimiento de la corte regia en Madrid en 1561 y con el desarrollo de una intensa reflexión sobre la ciudad y su relación con el poder, tal y como podemos comprobar con las célebres *Ordenanzas de descubrimiento, nueva población y pacificación de las Indias* dadas por Felipe II, el 13 de julio de 1573[749]. Se establecía un tipo de reciprocidad entre las capitales de los territorios y su sociedad con la Corona - que aseguraba concesiones y prerrogativas reales a los dominios - a la vez que el Rey - representado por sus *alter nos* - reafirmaba su dominio.

Según Pagden[750], en la Monarquía Hispánica, sobre todo en el ultramar, la creación de centros urbanos, como Lima, o la restructuración de centros urbanos imperiales, como Tenochtitlan y Cuzco, y el proyecto de reubicación de las poblaciones autóctonas en reducciones significaban esa ideología de gobierno a través de la *civitas* o experiencia urbana, dónde la ciudad se convertía en el centro civilizador y productor cultural, al igual que el poder político. Podemos observar que tanto en la Península Ibérica cómo en Nápoles o en América, las entradas solemnes de los virreyes festejaban el poder real constituyendo, exponiendo mecanismos del control social y legitimación del orden, cuyos ejes de expresión eran la fidelidad a Dios y la lealtad al rey.

Como máximo representante de la Corona, la figura del virrey fue alabada y ensalzada, en un discurso propagandístico apoyado en las artes plásticas y la literatura que buscaba crear una iconografía de naturaleza mitológica elogiando a sus virtudes y, por extensión, las del rey. Los objetivos de las entradas solemnes eran claros: exaltar no solamente a los *alter nos* del rey, sino también a la propia monarquía, el orden social y la religión. A una gran cantidad de personas en las ciudades de la monarquía, que de otro modo no tenían lugar en el teatro de las jerarquías políticas, se les permitía participar de la escenificación del poder durante los cortejos, aunque fuera como público observador o en las fiestas y celebraciones públicas organizadas para el ceremonial de recibimiento. La procesión reflejaba una imagen idealizada del orden y de la armonía social, aunque desde un punto de vista estratificado, la procesión estaba unida y estructurada por las ciudades.

[748] Hernando Sánchez, C. J.: "Corte y ciudad en la monarquía española del siglo XVI" en *Torre de los Lujanes*, n. 46 (2002), pp. 53-96.
[749] Véase: Solano Pérez-Lila, F. de: "Significado y alcances de las Nuevas Ordenanzas de Descubrimiento y Población de 1573", en *Ciudades Hispanoamericanas y Pueblos de Indios*, Madrid, CSIC, 1990, pp. 60 y ss.; Morales Folguera, J. M.: "Las ordenanzas de Felipe II de 1573 y el urbanismo hispanoamericano", en *IX Jornadas de arte. El arte de las cortes de Carlos V y Felipe II*, Madrid, CSIC, 1999, pp. 283-294.; Morales Folguera, J. M.: *La Construcción De La Utopía. El Proyecto De Felipe II (1556-1598) Para Hispanoamérica*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001.
[750] Pagden, *op. cit.* 1995, pp. 14-28 y 44-45.

Quedaba evidente también en la profusión de referencias y representaciones a héroes, reyes, seres mitológicos o del cristianismo en alegorías que tenía por intención abordar temas y problemáticas esenciales dentro del contexto del momento, como la lucha contra las heterodoxias religiosas y la legitimidad dinástica.

La entrada triunfal de los virreyes en los territorios de la Monarquía Hispánica representaba la exhibición de la ausencia física del rey al igual que se representaba por medio de sus *alter nos*, simulacros o imagen viva del rey, a quién los elogios y celebraciones que originalmente se dirigían al monarca se trasladaban a la figura del virrey, exaltando su persona y el poder de él que se le confería a partir de la narrativa de un discurso simbólico, emblemático y ceremonial. La escenificación del ritual también buscaba enseñar al gobernante la dignidad e importancia de la ciudad y la expectativa que se tenía a partir de ejemplos desde la Antigüedad hasta la Modernidad para su mandato. Aunque la ausencia física del monarca podría haber generado un debilitamiento del poder real, este hecho no sucedió en la Monarquía Hispánica del siglo XVI, ya que los distintos territorios tenían instituciones representativas y el poder político se hallaba disperso en centros relativamente autónomos, las tensiones sociales entre grupos políticos por mantener y obtener privilegios fomentaba y creaba al mismo tiempo una competencia y un equilibrio débil entre distintos actores del tablero político en los territorios, pero que fortalecía el poder simbólico y mediador de la figura regia.

Capítulo III

Los retratos de los *alter nos* de Felipe II

Em lo alto pendientes de la solera estàn veite y quatro lienços de retratos verdaderos de medios cuerpos de los Uirreyes, que à tenido la Nueva-España, desde el famosissimo Heroe D. Fernando Coretes, su Consquistador, y primero Governador, aunque sin titulo de Virrey, hasta el Ex.mo señor Marques de Manzera, que oy la govierna.
Isidro de Sariñana y Cuenca,
Llanto del occidente en el ocaso del mas claro sol de las Españas, 1666[751].

Así don Isidro de Sariñana y Cuenca describía el Sala del Real Acuerdo del palacio virreinal de Nueva España al año de 1666 por las ceremonias y exequias de Felipe IV de España. En el salón se hallaban 24 retratos de virreyes colgados en orden cronológica alrededor del espacio. El primero, del conquistador Hernán Cortés, y el último del virrey gobernante, don Antonio de Toledo y Salazar (1664-1673), II marqués de Mancera, en el mismo salón también estaba el baldaquín con la silla del virrey. Esta série de retratos buscaba legitimar el poder de los gobernantes, igual hacían las galerías de retratos en palacios, edificios gubernamentales y religiosos en Europa, donde las series tenían por intención justificar la sucesión y dominio sobre los poderes.

El retrato moderno transmitía el sentimiento de la más reiterada y vívida comunicación con el observador y ya era una práctica común en las cortes europeas desde finales del siglo XIV[752]. En el siglo XVI las galerías de retratos en palacios se convertieron en un medio de cumplir las principales funciones del género retratístico: representar no apenas la imagen verosímil de alguien importante, sino también su significado político y simbólico de legitimidad dinástica. Aunque la idea de constituir gabinetes con retratos de familiares o personajes ilustres fuera antigua y con raíces durante la Edad Media; fue durante el Renacimiento que la empresa se difundió y se afianzó entre las cortes europeas. Las galerías de retratos o series icónicas se constituyeron por varios territorios en Europa desde el Renacimiento influenciadas por las series italianas de *uomini illustri*, que no eran estrictamente familiares y servian tanto para la exaltación genealógica como de modelos a seren seguidos por sus propietarios[753], como presentaba Francisco de Holanda en su tratado *Do tirar polo natural* [1549][754] sobre la retratística, cargadas también por un sentido de representación histórica y de memoria para los reinos o dinastias. Las galerías de retratos daban a conocer la imagen de

[751] BNE, sign. 2/13585, fols. 14r-15v.
[752] Existen incluso testimonios de monarcas que besaban los retratos de las princesas extranjeras con las que habían firmado acuerdos matrimoniales, deshaciéndose de los objetos tras la llegada de sus esposas, véase: Warke, M.: *O artista de corte: os antecedentes dos artistas modernos*. Sao Paulo, Ed. da Universidade de Sao Paulo, 2001, p. 314.; Falomir Faus, M.: *Arte en Valencia 1472-1522*, Valencia, Generalitat Valenciana / Consell Valencia de Cultura, 1996, pp. 375-380.
[753] Campbell, *op. cit.* 1990, pp. 41-44.; Checa Cremades, *op. cit*, 1995, pp. 54-56.
[754] Holanda, F. de: *Do tirar polo natural*, Lisboa, Livros Horizonte, 1985.

personajes que en muchos casos eran representaciones inventadas o idealizadas, de hecho, la principal función era transmitir la idea de majestad, actitud y gestos solemnes[755].

El retrato fue el género pictórico por excelencia elegido por la monarquía para representar al soberano y su familia para la corte o incluso un público más amplio y diverso. Para representación al natural de la imagen del rey, tan solo un pequeño y selecto grupo de artistas estaba autorizado a pintar los retratos regios. Los retratos de Estado, aquellos en que el rey o su familia eran pintados de cuerpo entero en tamaño natural o mayor, siguiendo distintos modelos representativos y tipología, en pie, a caballo o sedentes entre otras, llevaban una alta carga ritual y simbólica. Como legítimos simulacros del rey, incluso podían presidir ceremoniales, y delante de los retratos de Estado debían guardar los mismos protocolos como si la propia persona real estuviera presente[756].

Los retratos de Estado del rey, como apunta Falomir Faus[757], no rendían tributo a la personalidad del soberano o su individualidad, sino que consistían en presentar su figura idealizada, como encarnación de la monarquía. O sea, presentaban su figura bajo la noción de los dos cuerpos del rey, en su naturaleza física y mortal encarnaba la representación ideal, política e inmortal. El proceso de síntesis del concepto de los dos cuerpos del rey pasó por un largo camino desde la Baja Edad Media hasta consolidarse en la primera mitad del siglo XVI, el retrato de Estado ha tenido un papel fundamental en consolidar y representar esa teoría. Como bien decía el teórico Fadrique Furió Querol en siglo XVI:

> Todo príncipe es compuesto casi de dos personas. La una es obra salida de manos de Naturaleza, en quanto se le comunica un mesmo ser con todos los otros hombres. La otra es merced de Fortuna i favor del Cielo, hecha para gobierno i amparo del bien público, a cuia causa la nombramos persona pública; […] i en lengua vulgar de España lo más ordinario es nombrarla rei…[758].

El emperador Carlos V entre las décadas de 1530 y 1540 logró conciliar a través del pincel de Tiziano un modelo representativo que exigía la verosimilitud (*imitatio*), propia del género del retrato, con la representación del ideal de majestad (*decorum*). Felipe II también heredó ese modelo

[755] Portús Pérez, J.: "Soy tu hechura". Un ensayo sobre las fronteras del retrato cortesano en España", en Checa Cremades, F., Portús Pérez, J. y Falomis Faus, M.: *Carlos V. Retratos de familia,* Madrid, Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.

[756] En las principales ciudades y capitales de los territorios las juras reales podían contar con la presencia de los retratos regios. Como lo ha estudiado Alejandra Osorio, en Lima la ciudad virreinal que nunca había visto al rey. Véase: Osorio, *op. cit.* 2008.

[757] Falomir Faus, M.: "Imágenes de poder y evocaciones de la memoria usos y funciones del retrato en la corte de Felipe II", en *Un príncipe del renacimiento: Felipe II, un monarca y su época* [catálogo de exposición], Madrid, Museo Nacional del Prado, 1998, p. 209.

[758] Furió Ceriol, F., Méchoulan, H. y Pérez Durà, J. (eds.): *El Consejo y consejeros del príncipe. Bononia,* Valencia, Alfons el Magnànim, 1996, p. 85.

representativo, donde las columnas, cortinas, orbes, espadas, libros, sillón, gabinetes, leones, águilas, perros entre muchos otros elementos que podían componer el retrato servían como símbolos de expresión del poder y magnificencia, representando al monarca con su postura hierática, mirada distante y trajes sobrios y negros.

Imágenes mecánicamente codificadas en sus poses, vestimentas y elementos compositivos que llevavan los personajes o el escenario representado, era común también inscripciones para identificar a los personajes retratados. Como subraya Gombrich, en las artes, y en la galería de retratos, se hace uso de una serie de relaciones, sistemas de referencias suelen estar dispuestos entre las obras, desarrollando un sentido común, la identidad del significado y representación del retrato se sostiene también en las relaciones con el espacio en que se hallaban y su conjunto[759]. En la edad moderna el retrato consolidase como género artistico y estaba lejos de ser tan sólo una representación del personaje retratado[760]. La nobleza en Europa pronto siguió la práctica de constituir sus galerías de retratos tambíen, dedicando espacios en sus palacios y residencias para salas de linajes, a las que se unían los retratos de los soberanos con intención de subrayar su lealtad, proximidad y vinculación de sus casas con los príncipes[761].

El fortalecimiento de las monarquías europeas al largo del siglo XVI llevó consigo la necesidad de la difusión de la imagen de los soberanos. Felipe II, en contraste a lo que hizo el emperador, emulando el precedente de la relación entre Alejandro el Grande y Apeles, y confiando la exclusividad de su retrato a Tiziano, no otorgó tal privilegio a un único pintor, pese a los consejos de Felipe de Guevara, que advertía de los "inconvenientes que en ser pintado de muchos se ofrecen"[762].

En España las galerías de retratos de reyes remontan a series medievales como las que se hallaban en los alcázeres de Segovia, de Sevilla o incluso de los reyes moros en Granada[763]. La galería de retratos también era una práctica dentro de la Casa de Austria, como la que empezó a constituir Margarita de Austria (1480-1530), hija del emperador Maximiliano I, y siguió su sobrina

[759] Gombrich, *op. cit.* 2007, pp. 51-52.
[760] Campbell, *op. cit.* 1900.; Bouza Álvarez, F. J.: *Palabra e imagen en la Corte: cultura oral y visual de la nobleza en el Siglo de Oro*, Madrid, Abada Editores, 2003, p. 96.; Bodart, D. H.: "Le portrait royal sous le dais. Polysémie d'un dispositif de représentation dans l'Espagne et dans l'Italie du XVIIe siècle", en Colomer, J. L. (ed.): *Arte y diplomacia de la monarquía hispánica en el siglo XVII*, Madrid, Fernando Villaverde, 2003, pp. 89-111.
[761] Algunas pinturas a menudo habían sido regaladas por los propios monarcas y podían incorporar también retratos de otros soberanos europeos, series de emperadores romanos e incluso personajes asiáticos.
[762] Falomir Faus, *op. cit.* 1998, p. 213.
[763] Falomir Faus, M.: "El origen del retrato en España. De la falta de especialistas al gran taller", en Portús Pérez, J. (org.): *El retrato español: del Greco a Picasso* [catálogo de exposición], Madrid, Museo Nacional del Prado, 2004, pp. 63-83.; Falomir Faus, M.: "O retrato de corte", en Falomir Faus, M. (org.): *El retrato del Renacimiento* [catálogo de exposición], Madrid, Museo Nacional del Prado, 2008, p. 109.

María de Hungría, hermana de Carlos V, en los Países Bajos[764]. María de Hungría reunió entre las décadas de 1540-1550 una serie de retratos pictóricos en su palacio de Turnhout que sirvió de modelo para la del palacio de El Pardo creada por Felipe II al regresar a España[765].

Uno de los espacios físicos donde se manifestaban las funciones representativas del poder real para los súbditos y los visitantes fueron los palacios, como en el emblemático Salón de Reyes del Alcázar de Segovia o del palacio de El Pardo. A lo largo del reinado de Felipe II, la aparición de las galerías de retratos, típicas del Renacimiento y de génesis bajomedievales, se difundieron en los sitios reales. Primeramente, en el palacio de El Pardo en 1563, y luego en el Alcázar de Madrid, en los monasterios de El Escorial y de las Descalzas Reales, sin duda, en cada uno de estos sitios respondían a un criterio distinto en su concepción.

La intención de la galería del Pardo disponiendo jerárquicamente los retratos de la Casa de Austria, era la de constituirse como una apologia a la dinastia, presentando la idea de sucesión y continuidad como expresión de legitimidad del poder, constituyendo una memória histórica y personajes que sirvían de modelo a ser seguido, un medio de conservar la imagen y memória de sus familiares[766]. Desde el establecimiento de la corte en Madrid, las reformas en el Alcázar madrileño y la construcción del palacio del Buen Retiro, los soberanos de la Casa de Austria en España mantuvieron una constante demanda de series de retratos para adornar sus palacios, incluso los conventos fundados por Juana de Austria - de las Descalzas Reales (1559) **[Img. 70]** - y Margarita de Austria - de la Encarnación (1611) **[Img. 71]** - siguieron ese modelo al constituir en sus espacios galerías de retratos. Por desgracia los retratos originales del palacio de El Pardo se perdieron en el incencio del mismo en 1604, y conocemos algunos de los que componían la galería por cópias conservadas[767], pérdida igual a de la galería de retratos del Alcázar de Madrid que se consumió en el incendio de 1734.

La difusión de las galerías, siguiendo el modelo establecido por Felipe II en la del Pardo, pronto empieza a establercerse en los territorios bajo su dominio, llegando a América en mediados

[764] Duverger. J.: "Marie de Hongrie, gouvernante des Pays-Bas, et la Renaissance", en Rózsam G. (ed.): *Actes du 22 Congrés Internationale d'Histoirire de l'Art*, Budapest, 1969, pp. 715-726.; Duverger. J.: "Margareta van Oostenrijk (1480-1530) en de Italiaanse Renaissance", en *Relations artistiques entre les Pays Bas et l'Italie à la Renaissance. Etudes dediées à Suzanne Sulzberger*, Bruxelas / Roma, Institut Historique Belge de Rome, 1980, pp. 127-143.

[765] Varios de los retratos procedían de la herencia de su tía María de Hungría y de su padre, el emperador Carlos V. Entre la galería del Pardo se encontraban obras de Antonio Moro, Sofonisba Anguissola, Tiziano Vecellio y Sánchez Coello, en copias y originales. Se incluía también un autorretrato de Tiziano y otro de Moro, subrayando la importancia que el monarca daba al arte de la pintura y a estos dos artistas en particular. Kusche, *op. cit.* 1991.; Checa Cremades, o*p. cit.* 1995, p. 55.

[766] Portús Pérez, *op. cit.* 2004, p. 40.; Checa Cremades, *op. cit.* 1992, p. 144.

[767] Lapuerta Montoya, M. de: "La Galería de los Retratos de Felipe III en la Casa Real de El Pardo", *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, n. 143 (2000), pp. 28-39.

del siglo XVI y consolidandose hasta el final de la centuria en praticamente todas las cortes virreinales de la monarquía. Se trataba no sólo de que sus súbditos conocieran a su monarca a través de su representación pictórica o grabada, sino también de hacer propaganda de su poder y su dominio sobre el territorio, se dedicaba una sala o gabinete para los retratos de los virreyes y reyes. Estas galerías de retratos además de legitimar el poder y presentar al rey como la cabeza del reino, presentaban a su *alter ego* como el legitimo representante en el gobierno del territorio. Entre los dominios que analizamos encontramos ejemplos de series de retratos de reyes y virreyes.

En el virreinato del Perú, el virrey don Francisco de Toledo fue el responsable por la iniciativa de encargar en 1572, a un taller de artistas indígenas de Cuzco, una serie de lienzos con 17 pinturas para ser enviadas a Felipe II. El encargo contemplaba una serie de retratos de los Incas y sus genealogías hasta Huayna Capac (1493-1525). Hay que subrayar que para esta serie estaban incluidos retratos de Carlos V y Felipe II representados como Incas[768]. En el encargo también se incluía un gran lienzo sobre la captura del soberano inca Atahualpa (1532-1533) en Cajamarca y otros hechos del territorio con inscripciones explicativas[769]. En el inventario de los bienes del Alcázar Real de Madrid tras la muerte de Felipe II encontramos algunas informaciones sobre esa serie de pinturas enviadas por el virrey:

> Cuatro lienzos grandes en que está pintada, en uno, la descendencia de los Yngas que gobernaron el Perú y, en los otros tres, los retratos de los doce Yngas hasta Guacayana [*sic*] que fue el último, en cuyo tiempo se tomó posesión por Su Magestad de aquellas provincias; que el uno tiene de largo cuatro varas y cuarta y, de alto, tres varas y tres cuartas; y el otro tres varas y una tercia; y el otro, tres varas y tres cuartas y, de largo cuatro varas y tres cuartas; y el otro, una vara y cinco sesnas de alto y, de largo, seis varas y dos tercias. Tasados a cincuenta reales cada uno[770].

En el inventario también quedó el registro de otros diecisiete lienzos "de los Yngas y otras cosas del Pirú", de distintos tamaños, que había traído consigo el virrey Toledo. Esta serie de pinturas estaba en las colecciones del Alcázar de Madrid y fue perdida en el incendio de 1734[771].

---

[768] Estabridis Cárdenas, R.: *El grabado en Lima virreinal: documento histórico y artistico (siglos XVI al XIX)*, Lima, Fondo Editorial de la UNMSM / BCP 2002, p. 178.

[769] Marco Dorta, E.: "Las pinturas que envió y trajo a España don Francisco de Toledo", *Historia y cultura*, n. 9 (1975), pp. 70-72.; Sarmiento de Gamboa, P.: *Historia de los incas*, Buenos Aires, Emecé, 1942, p. 47.

[770] Transcripción del manuscrito de los "Inventarios Reales de Palacio Real de Madrid [1600]" por Sánchez Cantón y reproducida en: Marco Dorta, *op. cit.* 1975, p. 70.

[771] Dean, C.: "Inka nobles: Portraiture and paradox in colonial Peru", en Pierce, D. (ed.): *Exploring new world imagery: Spanish colonial papers from the 2002 Mayer Center symposium*, Denver, Frederick and Jan Mayer Center for Pre-Columbian and Spanish Colonial Art, Denver Art Museum, 2005, p. 86; Polleross, F.: "América en las artes plásticas", en Sommer-Mathis, A. y otros: *El teatro descubre América: Fiestas y teatro en la Casa de Austria (1492-1700)*, Madrid, MAPFRE, 1992, p. 290; Marco Dorta, *op. cit.* 1975, p. 27.

Según Cummins[772], a pesar de haber sido pintados por indígenas, los lienzos no fueron una representación indígena, sino europea. Esta misma idea de continuidad de linajes de los soberanos del territorio que componía el antiguo Tahuantinsuyo la observamos en tres obras del siglo XVIII en la Catedral **[Img. 72]** y el convento de la Virgen de Copacabana en Lima **[Img. 73]**, y en la Catedral de Cuzco. Las tres pinturas siguen el mismo modelo de representación con los catorce Incas y los reyes de la Monarquía Hispánica presentados en secuencia y en retratos de busto, con el objetivo de presentar el dominio español como un *translatium imperium* y no una conquista propiamente dicha.

En la pintura de la Catedral de Lima **[Img. 72]** observamos en la parte superior y central la imagen de Jesús Cristo, a quien se dedica la obra, en frase que circunda la parte superior de su imagen se puede leer "Rey inmortal de los siglos, rey de reyes y señor de señores (…)". Es el monarca supremo sobre cualquier rey mortal, con una corona imperial de oro y una túnica roja, una cruz en su mano derecha y un ramo de olivo en la izquierda. En ambos lados de Cristo se presentan el escudo de armas de Castilla y de León a la derecha, y el escudo de armas de los Incas, concedido por la Corona española, a la izquierda. En los extremos de la primera línea de efigies, representados de pies y cuerpo entero, las figuras de los que se creen ser los fundadores de los Incas, a la izquierda Manco Capac, que señala con la mano izquierda al Sol, la divinidad *Inti* para la cultura andina, y a la derecha su esposa Mama Huaco. En la larga leyenda que rellena la cabecera se describe la historia del pueblo Inca.

Los Incas están representados con el símbolo de su realeza, una especie de turbante alrededor de la cabeza cuya borla estaba hecha de lana roja e hilos de oro en el centro de la frente. En esta parte central tenía también dos plumas del ave falconiforme corequenque, que simbolizaban la división del mundo en el *Hanan* (mundo superior) y en el *Hurin* (mundo inferior)[773]. Otro de los atributos del Inca representados es la *tupa yauri*, cetro de madera con la punta dorada simbolizando el poder que *Inti* les habría concedido, así como el control y la conquista militar. De los reyes españoles representados, e identificados con una inscripción abajo sus efigies, sólo el primero, de Carlos V, porta su corona y lleva armadura - en referencia a su poder imperial. De igual modo, el emperador es el único en que aparece con una cruz que señala con su mano, simbolizando la conquista religiosa del cristianismo en el antiguo Tawantinsuyu. También por los rasgos faciales del retrato de Carlos V parece ser el único más fiel, los demás son figuras poco fidedignas con la

[772] Cummins, T. B. F.: "Representation in the 16th Century and The Colonial Image of the Inca", en Boone, E. H. y Mignolo, W. D.(eds): Writing Without words: alternative literacies in Mesoamerica and the Andes, Durham/London, Duke University Press, 1994, p. 191.
[773] Véase: Cummins, T. B. F.: *Toasts with the Inca: Andean Abstraction and Colonial Images on Kero Vessels*, Ann Arbor University of Michigan Press, 2002.

fisionomía de los reyes. Felipe II y Felipe III aparecen con traje negro y lechuguilla y a partir de Felipe IV hasta Felipe V, el último rey representado, se aprecia un cambio en la moda y el color de los atuendos. En el lienzo del convento de la Virgen de Copacabana **[Img. 73]**, probablemente una copia del que se ubica en la Catedral, podemos observar una mayor cualidad en la técnica en la pintura y los detalles, el linaje de los reyes españoles finaliza con el retrato de Fernando VI y bajo sus efigies una breve descripción de los personajes. Esas series nos enseñan como el poder social del linaje era comprendido en Perú, incorporando a la genealogía de los Incas la dinastía hispánica como herederos legítimos del Tahuantinsuyo[774].

En 1586 la Diputación de Zaragoza[775] encargó al pintor italiano Filippo Ariosto[776] una serie de retratos que quedó conocida como la *Galería de retratos de Reyes de Sobrarbe, Condes de Aragón y Reyes de Aragón*, el destino era la Sala Real del Palacio de la Diputación del reino[777] **[Img. 7466]**. Situada en la planta superior del edificio, la Sala Real era el espacio destinado a las más importantes y solemnes ceremonias del palacio, como los actos de las Cortes, las juras de reyes y príncipes. Diego José Dormer (1649-1708) describe y relata el valor histórico de la Sala Real en los preludios de la obra *Inscripciones latinas* [1680]. Ubicado en la Plaza la Seo, al lado del Palacio Episcopal y la Puerta del Ángel, el Palacio de la Diputación empezó a ser erigido por orden de Alfonso V (1416-1458) en 1437 y concluido en 1450. Podemos observar una imagen del edificio en

[774] Cummins, *op. cit.* 1991, pp. 203-231; Cummins, T. B. F.: "Guaman Poma: The Formation of a Pictorial Peruvian Colonial Manuscript", *The National Gallery of Art*, feb. 8. (1996b).

[775] Véase: Morte García, M. C.: "Pintura y política en la época de los Austrias: los retratos de los reyes de Aragón para la Diputación de Zaragoza (1586), y las copias de 1634 para el Buen Retiro de Madrid(I)", *Boletín del Museo del Prado*, vol. 11, n. 29 (1990), pp. 19-36.; Morte García, M. C.: "Pintura y política en la época de los Austrias: los retratos de los reyes de Sobrarbe, condes antiguos y reyes de Aragón para la Diputación de Zaragoza (1586), y las copias de 1634 para el Buen Retiro de Madrid (II)", *Boletín del Museo del Prado*, vol. 12, n. 30 (1991), pp. 13-28.; Galdeano Carretero, R.: "La sèrie iconogràfica dels comtes i comtes-reis de Catalunya-Aragó, del pintor Filippo Ariosto, per al Palau de la Generalitat de Catalunya (1587-1588): art, pactisme i historiografia", *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, n. 7 (2003), pp. 51-70.; Galdeano Carretero, R.: "Historiografia i iconografia: la sèrie icònica dels comtes de Barcelona del Palau de la Generalitat de Catalunya (1587-1588)", *Arxiu de textos catalans antics*, n. 25 (2006), pp. 375-409.;

[776] Parpal y Marqués, C.: "Felipe Ariosto, pintor del siglo XVI y sus obras para la Generalidad del principado catalán", Revista crítica de historia y literatura españolas, portuguesas é hispano-americanas, s. n. (192-), pp. 86-99.

[777] Entre otras designaciones por la que era referenciada, como "Sala de las Cortes" o "Sala Dorada". Conocemos detalles de este encargo gracias a la documentación conservada en el Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza y de las descripciones literarias de Jerónimo de Blancas *Inscripciones latinas* [1587] que se imprimieron en Zaragoza por Simón de Portonariis. Una traducción al castellano del libro de Blancas fue editada por Diego José Dormer en 1680, dónde se describe la "Sala Real" en los preludios de la obra realizada para celebrar la inclusión del retrato de Carlos II a la galería. Véase: Jerónimo Andrés, 4 de agosto de 1586, AHPNZ, ms., fols. 125r-128v..; Blancas, J. de: *Inscripciones latinas a los retratos de los reyes de Sobrarbe, Condes antiguos, y Reyes de Aragón puestos en la Sala Real de la Diputación de la ciudad de Zaragoça*, Zaragoza, herederos de Diego Dormer, 1680, BNE, sign. U/5022.

su fachada hacía al río Ebro en la *Vista de Zaragoza* de Wijngaerde **[Img. 75]** en 1563[778]. En el contrato firmado con Ariosto el 4 de agosto de 1586 quedaba determinado que:

> Ariosto ha de pintar quarenta retratos en heneo de los Reyes de Aragón que han sido hasta el que de presente reina, pintados al olio con diferentes traxes conforme a los tiempos pasados se usaban con su escudo de armas colocado donde mejor cupiere, con sus empresas y letras, y dichos retratos han de ser enteros del tamaño que dize la planta que es seis palmos de ancho y doze de alto[779].

Las medidas de los retratos eran de alrededor de 240 x 120 cm, el cronista Jerónimo de Blancas Tomás (c. 1530/40-1590), además de configurar el programa decorativo de la Sala Real, quedaba responsable por las inscripciones latinas que identificaban a los personajes retratados[780]. La Diputación de Zaragoza exigía la finalización de la empresa hasta abril de 1587[781]. La serie finalizada a tiempo empezaba con representaciones de los míticos reyes de Sobrarbe hasta la de Felipe II, posteriormente fueron añadidos los retratos de nuevos soberanos en el siglo XVII. Poco después de 1587 algunos de estos se copiaron para el Alcázar de Madrid y en 1634 se ordenó la cópia de todos los retratos de la serie para el palacio del Buen Retiro[782]. La serie original zaragozana desapareció en el incendio y destrucción del Palacio de la Diputación causado por los ataques de las tropas francesas a finales de Enero de 1808. Conocemos actualmente los retratos de la serie zaragozana por las copias para el palacio del Buen Retiro que están bajo la guardia del Museo Nacional del Prado y dispersos en distintos sitios en España.

La serie fue realizada en retratos de cuerpo entero representando los personajes con los rostros en tres cuartos o de frente, siguiendo el modelo del retrato moderno de la corte de Felipe II consolidada a partir de los pinceles de Moro y Tiziano. Cada retrato presenta un escudo condal o real en el angulo superior izquiero y el escudo personal y la inscripción latina en la parte inferior del lienzo. El modelo de representación de los personajes sigue el de retrato de aparato, llevando atuendo civil o militar, cargados de anacronismos, y atributos como corona condal o real más el cetro para los reyes, la espada es el símbolo usual para todos los retratados. El encargo de la serie

[778] Véase: Fatás Cabeza, G.: *Zaragoza, 1563, presentación y estudio de una vista panorámica inédita,* Zaragoza, 1974, p. 39.; Kagan, R. L. (dir.): *Ciudades del Siglo de Oro: las vistas españolas de Anton Van den Wyngaerde,* Madrid, El Viso, 1986, pp. 142-149.

[779] Para la documentación de los retratos encargados a Ariosto, véase: Morte García, M. C.: "Documentos sobre pintores y pinturas del siglo XVI en Aragón, II", *Boletín del Museo* e *Instituto Camón Aznar,* n. 31-32 (1988a), doc. n. 280, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 298, 299, 300, 301 y 305.

[780] Blancas, *op. cit.* 1680.

[781] También exigieron cuidado en representar del modo más veraz posible a los efigiados, mandando al pintor a los panteones reales de la Corona de Aragón en Barcelona, Poblet, Huesca y Sijena. Morte García, *op. cit.* 1990.

[782] En el inventarlo del Alcázar madrileño, realizado entre 1701-1703, se recogen dos retratos de Reyes de Aragón, véase: Fernández Bayton, G.: *Inventarios Reales. Testamentaría del rey Carlos II. 1701-1703*, vol. I, Madrid, Museo Nacional del Prado, 1975, n. 691 y n. 740.

estuvo envuelta en cuestiones políticas de un contexto muy específico de la época, las tensas relaciones del reino de Aragón con el rey Felipe II.

En una acción muy característica de la diplomacia del período moderno y su estrecha relación con los usos políticos del arte, Ariosto se dirigió a la corte en Madrid para enseñar algunas de sus obras al rey Felipe II, al tener conocimiento del encargo de la galería de retratos manifestó su interes en acompañar el proyecto. En mayo de 1587 Ariosto se presentó a la corte con ocho de los retratos de los reyes de Aragón, entonces Felipe II decidió que el retrato de su padre y el suyo fuesen pintados por Alonso Sánchez Coello[783]. El deseo del rey fue respetado, quedando Ariosto responsable al final por treinta y ocho de cuarenta retratos encargados para la galería. El significado simbólico de la galería de retratos de la Sala Real de la Diputación de Zaragoza estaba articulado también con el intento de integrar armónicamente a la tradicional historia del reino y la monarquía de Aragón la legitimidad y continuidad que representaba la de los Austrias, corroborando para eso otras iniciativas en la decoración de otros salones de la Diputación contando la historia del reino con pinturas[784].

La influencia de la difusión de la moda de la galería de retratos en Aragón en tiempos de Felipe II fue posible de ser observada a partir de las series de linajes y reyes cada vez más frecuentes desde mediados del siglo XVI, tanto en los espacios de la nobleza como entre los eclesiásticos[785]. Un proyecto poco común de exaltación del linaje, por el material empleado, lo costeó a mediados del siglo XVI el arzobispo Hernando de Aragón en su capilla funeraria dedicada a San Bernardo, construida a los pies de La Seo de Zaragoza, su lugar de entierro y de su madre. En este espacio, además de los sepulcros y retablos, se dispusieron imágenes orantes de sus antepasados ilustres con sus correspondientes blasones[786]. La galería de retratos de la Diputación sirvió de modelo para otras, tanto institucionales como privadas, como la conocida galería de retratos de don Martín de Gurrea y Aragón, IV duque de Villahermosa, pintada por el flamenco Roland de Mois y conservada en el palacio ducal de Pedrola, y aquella que los Condes de Sástago encargaron para su palacio en Zaragoza. Otras galerías de retratos en el ámbito eclesiástico, y que podemos observar hasta hoy, son las de los obispos en Tarazona y de los arzobispos en Zaragoza.

---

[783] Morte García, *op. cit.* 1988, doc. n. 289, 290, 298, 299 y 300.

[784] Tormo y Monzó, E.: *Las viejas series icónicas de los reyes de España*, Madrid, Blass, 1916, pp. 77-92.: Puig y Cadafalch, J. y Miret y Sans, J.: "El Palau de la Diputación general", en Udina Martorell, F. (ed.): *Textos clásicos para la historia de Barcelona: [recopilación de libros digitalizados]*, Madrid, Fundación MAPFRE, 2000.

[785] En su mayoría desaparecidos y que conocemos a través dos contratos de obras. Morte García, C. M.: "Rolan Moys, el retrato cortesano en Aragón y la Sala de Linajes de los duques de Villahermosa", en *El arte en las Cortes de Carlos V y Felipe II*, Madrid, CSIC, 1999, p. 452 y ss.

[786] Morte García, C. M.: "Enseñas, blasones, emblemas, divisas y motes en las series icónicas reales", *Emblemata: Revista aragonesa de emblemática*, n. 20-21 (2014-2015), p. 353.

En 1590 el própio Felipe II encargó al virrey de Nápoles, don Juan de Zúñiga y Avellaneda (1586-1595), la restauración de los sepulcros de los reyes aragoneses de la sacristia de la Iglesia de San Domenico Maggiore, en la capital del virreinato[787], y al arquitecto Domenico Fontona le fue encargada la reforma del mausoleo de los reyes angevinos en el Duomo de Nápoles[788]. Felipe II también había encargado completar las series medievales de reyes del Alcazar de Sevilla y de Segóvia hasta los Reyes Católicos. La iniciativa de estas galerías tenían por intención minimizar el recuerdo de la conquista y subrayar el sentimiento de continuidad de las casas reales en cada territorio en defensa de los derechos del soberano en sus dominios, como legítimo heredero de una linaje de poder, que bien conocemos, fue descontinuado. En las cortes provinciales de Aragón, América y Nápoles estas galerías de retratos ocuparon las salas más importantes de las instituciones representativas del poder político de la monarquía. En contrapartida, en tiempos de Felipe II las series de retratos de linajes de reyes de los distintos territorios de la Monarquía Hispánica ocupaban rincones menos proeminentes del Alcázar de Madrid o del palacio del Buen Retiro, además de haber sido encargadas a artistas menores[789].

Dentro de la cultura visual europea y trasladada a los dominios hispánicos en América, los súbditos habían sido acostumbrados a observar y asimilar las representaciones del soberano, sea en retratos, símbolos regios u otros simulacros, como su presencia de hecho. Del puerto de Sevilla salieron hacía la América hispánica a lo largo del siglo XVI diversos cargamentos llevando retratos de Felipe II, emperadores romanos, o de príncipes e infantas españolas, muchos de ellos destinados a componer los gabinetes en edificios institucionales o en la residencia de los miembros de la élite en el Nuevo Mundo[790].

No nos quedan a días de hoy muchos ejemplos de objetos visuales, como retratos con la imagen de Felipe II, y producidos a lo largo de su reinado en los territorios que estudiamos, a excepción de algunos emblemas y blasones. En México encontramos en el Instituto Cultural Helénico, en la Ciudad de México, una rara escultura identificada como Felipe II, de cuerpo entero

[787] Mateu Ibars, J.: "Iconografia Real de Aragón en San Domenico Maggiore de Nápoles", *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, n. 29 (1962).

[788] El arquitecto Domenico Fontona también fue el responsable por la construcción del nuevo Palacio Real de Nápoles en 1600, donde se hallaba en la Sala de Audiencia una serie de retratos de los reyes de Nápoles, iniciada con Roger I (1071-1101). Di Resta, I.: "Sull'architettura di Domenico Fontana a Napoli", *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, n. 15/20 (1992), p. 675.

[789] La valoración política de los territorios americanos estaba prácticamente ausente en los programas iconográficos de la principal empresa artística del reinado de Felipe II, el palacio monasterio de El Escorial. Las referencias más destacadas bajo su reinado se hicieron con el motivo de la inclusión de Portugal a la monarquía, durante su entrada en Lisboa en 1581, en que el tema de de la unión de los imperios ultramarinos de los reinos se puso en relieve. Checa Cremades, *op. cit.* 1997, pp. 268-272 y 281-282.

[790] Serrera, *op. cit.* 1990, pp. 56-58.; Varela, *op. cit.* 2000, pp. 99-134.; Rodríguez Moya, *op. cit.* (2001a), pp. 287-288.; Bouza Álvarez, *op. cit.* 1998b, p. 63.

en pie en madera policromada estofada de autor anónimo, fechada a finales del siglo XVI **[Img. 76 y 77]**, el personaje lleva atuendos de la moda en la época filipina de la segunda mitad del quinientos: jubón, lechuguilla, gorra alta, barba y bastón largo en la mano derecha. Mientras tanto, se hace notar la ausencia de uno de los atributos más caros en las representaciones de Felipe II, el collar del Toisón de Oro. En el mismo instituto se halla un retrato de Felipe II atribuido a Tintoretto **[Img. 78]**, en este retrato queda clara la identidad del personaje representado. Felipe II sobre fondo con una tela dorada decorada con motivos florales y sus rasgos faciales conocidos, la mirada, la barba larga y afilada, el labio inferior grueso y el mentón con su prognatismo. El rey lleva un jubón negro con rayas, botones dorados, lechuguilla blanca y en la cabeza una gorra negra, en sus hombros recaen el collar del Toisón de Oro hasta su pecho, con la mano derecha sujeta la cinta de la espada donde reposa en el pomo su mano izquierda. Por los rasgos faciales y la moda de los atuendos que lleva, podríamos identificar la pintura como de la década de 1570, mientras tanto, infelizmente por la escasez de documentación al respecto, no se puede afirmar la fecha en que el retrato puede haber llegado a México[791].

En México también podemos observar en el Museo Nacional de San Carlos el retrato de Felipe II como rey de Portugal **[Img. 79]**. Igual que el retrato del Instituto Cultural Helénico, por la documentación inexistente no podemos establecer la fecha exacta que la pintura llegó a América y su atribución, que a principios era dada a Alonso Sánchez Coello, hoy queda en abierto, pero se supone que sea de un taller de un círculo próximo al pintor[792]. En su estancia en el reino portugués, Felipe II estuvo acompañado por el pintor que probablemente realizó su retrato en las Cortes de Tomar para la ceremonia de su coronación en 1581[793], la pintura del MNSC puede ser una copia del original y presenta al rey con rasgos faciales y postura semejante al retrato pintado por Sánchez Coello, hoy en el Pollok House de Glasgow.

El rey, retratado como Felipe I de Portugal, está representado de medio cuerpo sobre fondo negro y rostro de perfil en tres cuartos, una gorra negra en la cabeza y barba corta afilada,

[791] En la colección del MNHCC existe un retrato de Felipe II datado en 1752 de fray Miguel de Herrera (óleo sobre lienzo, 1,95 x 1.30 cm, inv. 747). En el retrato el rey está de pie viste traje negro y sobre el pecho lleva el collar del orden del Toisón de Oro, con su mano izquierda sostiene su sombrero y la derecha está apoyada sobre documentos sobre un bufete junto a su corona, cetro y cojín. Al fondo un cortinaje rojo, y en el ángulo inferior directo constan sus datos biográficos y una firma de fray Miguel de Herrera.

[792] En 1974 el intelectual mexicano Arturo Arnáiz y Freg expresó su deseo de donación del retrato "A favor del Antiguo Museo de San Carlos (…) el cuadro al óleo de Felipe Segundo, pintado por Sánchez Coello". El retrato había sido comprado en las "Galerías la Granja" de la Ciudad de México a principio de la década de 1570. Véase: Registro del Inventario, México, D. F., 21 de febrero de 1983, MNSC.; Museo Nacional de Artes Plásticas: *Yo el rey: semblanza de Felipe II* [catálogo de exposición], México, D. F.: Museo San Carlos, 1983, p. 3.

[793] Kusche, M.: *Retratos y Retratadores. Alonso Sánchez Coello y sus competidores Sofonisba Anguissola, Jorge de la Rúa y Rolán Moys*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2003, p. 301.

sosteniendo con la mano derecha el cetro de oro, atributo tradicional de los reyes portugueses. Desde Elvas, en Febrero de 1581, el rey había ordenado al merino mayor don Álvaro Pires, responsable por los preparativos del ceremonial de las cortes: "E ordenareis que se leve a Tomar o cetro de outro que debe estar no tesouro [del Paço da Ribeira en Lisboa] e mandareis chamar o Rei d'Armas de Portugal, e lhe diréis que dê informaçao a Alvaro Pirez do fornecimento sobre os bancos das Cortes"[794]. La mano izquierda descansa sobre el pomo de la espada prendida en su cintura. Contrastando con la tradicional sobriedad conocida en otros retratos donde el color negro se impone sobre sus vestimentas, el rey se hace representar llevando una "ropa rica" blanca y dorada con brocados semejante a la que fue descripta, que estaba llevando en las Cortes de Tomar - rompiendo el luto de la corte hispánica por la muerte de la reina Ana de Austria en el año anterior y aunque fuera contra su voluntad, pero respetando la costumbre del ceremonial portugués -, como relata el rey en cartas a sus hijas, el 3 de abril de 1581 en Tomar: "me quieren hacer vestir de brocado muy contra mi voluntad, mas dicen que es la costumbre de acá"[795]. En la parte superior a la izquierda el escudo de armas del rey con la inclusión del reino portugués entre los escudos de Castilla y Aragón, Bouza subraya que las nuevas armas del rey eran muy importantes, pues eran la proyección de su imagen para toda la Monarquía[796], y bajo el escudo la inscripción "D. FILIPE PRIMEIRO DE PORTY/GAL E II DE CASTELLA".

Durante la ceremonia de coronación Felipe escuchó el pronunciamiento del obispo de Leiria, don António Pinheiro y del procurador de Lisboa, el doctor Damião de Aguiar, y después, de rodillas delante de un bufete con un misal y un crucifijo, y ante la presencia de los obispos de Braga, Évora y Lisboa repitió las palabras del juramento pronunciadas por Miguel de Moura, que actuava como escribano de la puridad. Entonces se siguieron los demás rituales como el besamanos con los presentes, representando la adhesión oficial de los súbditos al nuevo monarca. Curiosamente, en el retrato como Felipe I de Portugal, el rey no lleva el collar de la orden portuguesa de Cristo, sino el tradicional collar de la orden del Toisón de Oro descansando sobre su pecho y en el canto superior izquierdo se representan las armas del rey con la incorporación de las quinas portuguesas al centro en la parte superior entre las armas de Castilla y Aragón. Las armas del rey en sellos y escudos, reproducidos en documentos, retratos, fortalezas, palacios entre otros espacios, era un modelo de lenguaje visual tradicional para afirmar que la jurisdicción de los territorios de la monarquía estaba

[794] BPNA, ms., sign. códice 49-X-1, fol. 314
[795] *Apud* Bouza Álvarez, F. J.: *Cartas de Felipe II a sus hijas*, Madrid, Akal, 1998c, pp. 34-41.
[796] Desde 1581 las quinas portuguesas pasaron a "juntarse" a las grandes armas del rey, em una carta a sus hijas desde Tomar, el 3 de abril de 1581, Felipe II da la noticia de que les envía el "primer sello nuevo en que se han puesto las armas de Portugal". Bouza Álvarez, *op. cit.* 2000, p.75.

bajo el poder real, o sea, una forma simbólica de personificar el rey. El retrato es un majestuoso ejemplo del aparato visual que el monarca dispuso para presentarse delante de las cortes portuguesas, sus nuevos súbditos y respeta las costumbres del reino.

La retratística en el reino portugués, a partir de mediados del siglo XVI, tiene una gran deuda e influencia del estilo practicado e introducido por Antonio Moro. La herencia dejada por el pintor flamenco en la corte portuguesa quedó plasmada a través de los retratos reales que hizo, tanto para la demanda recibida en la misión dada por la reina María de Hungría, como por el encargo de la reina de Portugal Catalina de Austria para constituir su propia galería de retratos, además del taller constituido por el pintor y los artistas y discípulos que fueron influenciados por sus trabajos[797]. La princesa Juana que se había casado con el heredero del trono portugués, el príncipe D. Juan en 1552 y desde entonces había vivido en Portugal, pocos meses después de quedar viuda y del nacimiento de su hijo D. Sebastián en Enero, tiene su presencia en la corte de Castilla requisitada por su padre, el emperador Carlos V. Doña Juana debeía hacerse cargo de la regencia en nombre de su hermano, el príncipe Felipe, en razón de su prolongada ausencia por motivo de su boda con la reina inglesa María Tudor. La princesa salió de Portugal en mayo de 1554, sin poder llevar consigo a su hijo y futuro rey, el joven heredero fue encomendado a los cuidados de la reina madre de Portugal, su tía y suegra, Catalina de Austria.

La distancia y el deseo de acompañar el crecimiento de D. Sebastián llevaron a Doña Juana a encargar retratos de su hijo a pintores como Cristóbal de Morales y Roland de Mois, madre e hijo ya no volverían a verse jamás. Doña Catalina también se encargaba en enviar a su sobrina retratos documentando el crecimiento de su nieto. Cristóbal de Morales fue discípulo de Moro, en los retratos conocidos de D. Sebastián atribuidos a él podemos observar la figura del joven e imberbe rey portugués en retrato de aparato. En el único retrato firmado por el pintor, datado en 1565 y actualmente en el monasterio de las Descalzas Reales de Madrid **[Img. 80]**, el joven rey está presentado de cuerpo entero de pie llevando una rica indumentaria cortesana, ropilla y calzón en brocado dorado, calza entera blanca, capa roja con detalles de oro, además de un largo collar de oro sobre su cuerpo. En la cabeza lleva un gorro granate con plumas y detalles dorados, pelo rubio corto y mirada fría y fija hacia el observador. D. Sebastián sujeta con la mano derecha un par de guantes y la izquierda reposa sobre la empuñadura de la espada que lleva al lado de su cuadril. El personaje esta retratado en ambiente interno, a su derecha un lujoso sillón de madera y almohadado con tejidos rojos, y al fondo una gran columna. El retrato refleja en su composición y elementos representados

[797] Jordan, *op. cit*, 1994.

la influencia de la retratística fijada por la Casa de Austria destinada a establecer una imagen oficial y emblemática del poder.

El el Museo Nacional de Arte Antigua de Lisboa hallamos otro retrato datado en 1570 atribuido a Morales **[Img. 81]**, mientras que María Kusche[798] diverge de esa atribución, proponiendo la autoría del retrato al pintor Roland de Mois. El retrato de Lisboa sería una copia del original que doña Juana había encargado a Mois en 1570 y había estado en las Descalzas Reales según el inventario hecho el año siguiente a la muerte de la princesa, en 1573: "Un medio retrato de pincel, en lienzo, del dicho Serenísimo Rey de Portugal, armado, con un lebrel cabo del, de edad de diez y seis años, en un marco de madera, sin molduras, tasado en 11.250 maravedis"[799]. Según Kusche, las cualidades estéticas presentadas por el pincel de Mois no se observan en las pinturas de Morales. La atribución a Morales se debe a una nota de pago de 4 de abril de 1571 de doce mil *reais* de la reina D. Catarina al pintor portugués y la comparación de la pintura con el retrato de las Descalzas Reales de Madrid firmada por el pintor[800].

El retrato presenta a D. Sebastián ya consagrado como rey de Portugal tras la muerte de su abuelo, el rey D. Juan III en 1557, en tres cuartos sobre fondo oscuro. El joven rey lleva una rica armadura de aparato de medio cuerpo ricamente detallada y calzón gregüesco o abombachado rojo con hilos dorados ricamente detallados, la luz proyectada sobre la armadura crea reflejos en tonos metálicos que producen una ilusión de iluminar al ambiente de fondo neutro y oscuro. D. Sebastián con su mano izquierda reposa sobre el pomo de la espada con su empuñadura y guarda en un visible formato de cruz, y su brazo derecho flexionado en ángulo recto apoya la mano con anillos sobre la cintura, transmitiendo el sentido estático de su posición casi estatuaria. En la parte inferior a la izquierda cerca de su mano la cabeza de un perro lebrero mirando hacia el rey con un collar rojo y el escudo del reino portugués.

La presencia de la cabeza del perro lebrero trae movimiento a la composición en contraste con la pose hierática de D. Sebastián. El perro carga una alusión al valor simbólico dentro de la

[798] Según Kusche, el retrato del monastério de las Descalzas Reales o fue el original y se hizo una réplica para la corte portuguesa o al revés. El retrato de Lisboa sería el que se halla actualmente em el Museo de Arte Antiga y el ejemplar equivalente de doña Juana ya no existe. Sobre el segun retrato, el ejemplar que se halla em el Museo Nacional del Prado, que proviene de las colecciones reales, debe ser un ejemplar de doña Juana. Kusche cree que hubiera existido un ejemplar también en Lisboa. Una cópia o replica de tres cuartos se halla en una colección madrileña y otra copia suya en el Palacio de las Dueñas en Sevilla. Kusche, *op. cit.* 2003, p. 105.

[799] *Apud Idem.* Después de la muerte de doña Juana el retrato puede haber seguido para el Alcazar de Madrid, integrando la colección de Felipe II como podemos encontrar la referencia del inventario de 1600 "Otro retrato de medio cuerpo, de pincel, en lienzo, del serenisimo Rey de Portugal don Sebastián, armado, con un lebrel al lado". Véase: Leite, S.: "O retrato do rei D. Sebastião do Museu de Arte Antiga", *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, 2.º tomo, n. 93 (1999).; Pérez de Tudela, A.: *Los inventarios de doña Juana de Austria, princesa de Portugal (1535-1573)*, Jaén, Universidad de Jaén, 2017a.

[800] Jordan, *op. cit.* 1994.

tradición de la retratística de la fidelidad, mantenimiento de la fe, vigilancia y perseverancia, además, su presencia frecuente en los retratos nobiliarios recuerda la actividad por excelencia de la nobleza, la caza. En la parte superior izquierda vemos la inscripción que hace referencia al personaje y su edad: *REX PORTVGAL ET ALGARBIORVM XVI*. Los rasgos faciales de D. Sebastián nos enseñan a un joven de tez pálida e imberbe, una mirada provocadora y orgullosa con sus ojos azules hacía el espectador, pelo corto rubio, una sonrisa disimulada y el labio inferior más grueso y un leve prognatismo. La riqueza y cualidad de la ejecución de varios detalles como en el rostro, cabellos, en la cabeza del perro, en la armadura y la elegancia de la composición son apuntados por Kusche como pruebas de que el retrato no sería de los pinceles de Morales, sino de Roland de Mois, ya que el pintor portugués no logra alcanzar tal refinamiento si comparamos la obra con otros retratos de D. Sebastián pintados por él. En 1570, Mois estaba trabajando para la princesa Juana y había realizado, entre otros, su retrato sentado con un perro. Según Kusche, parece probable que Juana, tal vez descontenta con el retrato de su hijo de 12 años realizado por Morales, enviara a Mois, su retratista favorito, a Portugal para hacer un retrato más lúcido de su hijo[801].

Según Hermann[802], D. Sebastián habría presentado dos grandes pasiones desde muy joven: la guerra y el celo religioso, creciendo en la convicción de que Dios lo había creado para grandes hazañas, y educándose entre dos partidos palaciegos de intereses opuestos: el de su abuela D. Catarina de Austria, pendiente de la influencia hispánica; y el de su tío abuelo el cardenal D. Henrique (1512-1580), a favor de una orientación más "nacional". D. Sebastian desde su mayoría se habría alejado abiertamente de las dos ramas, incorporándose al partido de los válidos, hombres de edad cercana, intrépidos y exaltados, siempre dispuestos a seguir sus determinaciones. Destinado a apartar el enemigo islámico y establecer un reino cristiano en el norte de África, don Sebastián esperaba tener el apoyo de su tío, Felipe II, con quien tuvo un encuentro en la Navidad de 1576 en el Monasterio de Guadalupe, dónde el rey español intentó disuadir a su sobrino de la aventura[803].

Otro retrato de D. Sebastián **[Img. 82]** que tiene su atribución a Morales contestada por Kusche[804] presenta al joven rey de cuerpo entero con armadura y bastón de mando. Este retrato sería

[801] Kusche, *op. cit.* 2003, p. 105 (nota 271).
[802] Véase: Hermann, J.: *No reino do desejado: a construção do sebastianismo em Portugal, séculos XVI e XVII*, São Paulo, Companhia das Letras, 1998.
[803] Muy probable que en esa ocasión Sánchez Coello estuviera acompañando a Felipe II y realizó un retrato de don Sebastián, hoy tres cuartos - no se sabe si era de cuerpo entero. El rey portugués se presenta de forma muy similar a la del archiduque Wenceslao (Castillo de Nelahozeves de Praga), vestido de la misma manera, una ropilla negra sobre un jubón de tafetán blanco bordado en oro y pantalón, en su cuello lleva el collar de la orden Cruz de Cristo y se apoya en una silla con la mano derecha y con la izquierda sostiene la espada. Sobre el encuentro de tío y sobrino, véase: Rodríguez-Moñino, A.: *Viaje a España del rey don Sebastián de Portugal (1576-1577)*, Badajoz, Imprenta Provincial, 1948.
[804] Kusche, *op. cit.* 2003.

el segundo retrato pintado por Mois, estando descripto en el inventario de doña Juana: "Otro retrato de pincel, en lienzo, del Serenísimo Rey de Portugal, armado, con bastón en la mano, de edad de diez y ocho años, que tiene de largo dos varas y cinco dozavos y de anchos vara y quarta, con un tafetán carmesí en que se envuelve y una caja abierta de encerado en que se mete, tasado en 15.000 maravedíes"[805]. Según Kusche, este sería una versión de cuerpo entero del retrato con el perro lebrero, pintado dos años después. D. Sebastián está representado con una armadura de medio cuerpo muy semejante, y su fisonomía se repite del mismo modo, variando detalles como en la proporción del cuerpo y la posición de las manos, sujetando el bastón de mando dorado con la derecha y un par de guantes con la izquierda. El escenario retratado presenta un mayor grado de elaboración arquitectónica y simbólica, siendo compuesto por una ventana al fondo en la parte superior derecha y una columna rizada a la izquierda. Al fondo cerca de la ventana la inscripción identifica el retratado y su edad: *SEBASTIANVS PRIMVS REX·PORTVGALLAE ANNVM AGES XVIII*.

El retrato busca presentar una imagen oficial e idealizada de su dignidad real, cargando la composición con símbolos, postura y atributos regios. Según Kusche[806], doña Juana planteaba tener una representación definitiva de su hijo de cuerpo entero que superase las limitaciones estéticas y técnicas del retrato de Morales. Estos retratos suenan como de un príncipe Habsburgo y se hallan aislados dentro de la iconografía retratística de los reyes portugueses del siglo XVI cuando comparamos con los retratos cortesanos del rey D. Juan III **[Img. 83]**, de Moro, o de su hijo Juan Manuel **[Img. 84]**, de Juan de la Rúa. Los retratos están cargados por la simbología de *maiestas* y la ideología caballeresca[807].

Siguiendo en el territorio de Nueva España, conocemos la existencia de la llegada de una misión diplomática enviada por Felipe II en la década de 1580 con destino a establecer una embajada en China. En ese contexto llega al territorio novohispano el artista toledano Alonso Franco, junto con el un retrato de Carlos V, dos de Felipe II, y una *Imaculada Concepción* de Sánchez Coello, esas pinturas, además de relojes, fueron enviados como regalos del rey español para el emperador chino[808]. No obstante, el fracaso de la embajada hace con que Franco se fije en

[805] *Idem*, (nota 268)
[806] *Ibdem.*
[807] El rostro de D. Sebastián pintado por Mois siguió utilizándose en miniaturas enviadas a otras cortes hasta los últimos años de la vida del rey. Fue Sánchez Coello quien pintó un retrato del rey portugués (San Sebastián, Museo de San Telmo) con la cruz de la orden de Cristo y un concepto distinto, imponiéndose y copiado ampliamente. Kusche, *op. cit.* 2003, pp. 326-327.
[808] Felipe II encarga a Sánchez Coello cinco cuadros: un Cristo en la cruz y otra de la Virgen, con fines religiosos y evangelizadores, y tres retratos, dos ecuestres, un de Carlos V y otro suyo, el tercer retrato era del heredero infante Diego, armado, de pie. Carta do pintor a Felipe II de 20 de junho de 1580. AGS.CSR, leg. 280, fol. 1067. Véase

México, donde se sospecha que permanecieron las pinturas también[809]. Sariñana y Cuenca hace referencia a una pintura de Carlos V albergada en el Palacio Virreinal de Nueva España a mediados del siglo XVII, descrita como:

> En la pared de la mano derecha [de la Sala del Real Acuerdo] se conserva en vn lienço grande con marco dorado, y negro vn retrato original del Señor Emperador Carlos V, de mano de Tiziano, remitido por su Magestad Cesarea, luego que tuvo la feliz nueva de la Conquista de estos Reynos. Està a su Augusta Magestad à caballo, enteramente armado, con lança en ristre, penacho carmesi, y banda roja[810].

Muy probablemente una copia del retrato del emperador en Mühlberg de Tiziano. Igualmente, Toussant[811] hace referencia a dos retratos de Felipe II de cuerpo entero con armadura y otro de medio cuerpo. Por cierto, es probable que estas pinturas también hayan sido perdidas en el incendio provocado en el Palacio Virreinal de México debido a las revueltas que ocurrieron en la capital del virreinato en 1692, mismo incidente que destruyó la galería de retratos de virreyes del palacio.

En el retrato de Felipe II **[Img. 85]** hecho para la Diputación de Zaragoza podemos observar una representación muy semejante al retrato de su padre, además de ambos ser pintados por Alonso Sánchez Coello, llevan armadura de aparato completa, bastón de mando y el collar del Toisón de Oro, y se distinguen por el sombrero alto negro que lleva Felipe II, la gola y las calzas. Ambos muy distintos del retrato del rey Fernando II el Católico, que se representó con un rico y lujoso atuendo, con collar de cadena de oro con perlas[812]. Las divisas del emperador y de Felipe II también se relacionan **[Img. 86 y 87]** con el lema de Carlos V, *PLVS VLTRA* acompaña la imagen de las columnas de Hércules y el lema del Rey Prudente *VT QUIESCAT ATLAS* acompaña la imagen de Hércules en pie con la piel del león de Nemea sosteniendo el mundo en sus espaldas, una alusión directa a la sucesión dinástica. En la descripción presentada en *Inscripciones latinas* vemos esa clara referencia:

---

también: Lohmann Villena, G.: "Cuatro pinturas desconocidas de Alonso Sánchez Coello", *Archivo Español de Arte*, n. 90 (1950), p. 159.; Ruiz Gomar, J. R.: "Notícias referentes al paso de algunos pintores a la Nueva España", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n. 53 (1983), pp. 67-73.; Mulcahy, R. M.: "Two Letters by Alonso Sánchez Coello", *The Burlington Magazine*, Vol. 126, n. 981 (1984), pp. 775-777.

[809] En 1588 regresa a la Península Ibérica en compañía del pintor Baltasar de Echave Orio, hasta volveren a Nueva España y realizar trabajos en conjunto. Toussaint, *op. cit.* 1974, p. 21.; Tovar de Teresa, *op. cit.* 1979, pp. 100-103.

[810] BNE, sign. 2/13585, fol. 14v.

[811] Toussaint, M.: *Pintura colonial en México*, México, Impr. Universitaria, 1965, pp. 51-52

[812] Sobre la iconografía de Fernando el Católico, véase: Morte García, C. M: "La imagen de Fernando el Católico en el arte: el tiempo vivido y el tiempo recreado (1452-1700)", en Egido, A. y Laplana Gil, J. E. (coord.): *La imagen de Fernando el Católico en la Historia, la Literatura y el Arte,* Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2014, pp. 279-374.

> Felipe primeiro, hijo de Carlos, nieto de la reyna doña Juana, bisneto del rey don Fernando, rey vigesimoseptimo de aragon, monarca poderoso del mas dilatado imperio que jamás conoció el orbe, y los tiempos han visto triunfador, y pacifico. Llego con el favor divino a tan elevada grandeza de poder, y magestad, que como substituyera la pesadumbre trabajosa de atlante, sustento solo sobre sus ombos, para que descansasse aquel, toda la redonsez de la tierra[813].

El mismo tema iconográfico de la sucesión del Atlas por Hércules ya había sido utilizado en una medalla de Giovanni Paolo Poggini[814] de 1557 **[Img. 88]**, en la ocasión de las abdicaciones de Carlos V de Bruselas en favor de Felipe II a partir de octubre de 1555, motivo de amplias y distintas efemérides y celebraciones, como las fiestas del capítulo del Toisón de Oro y de la producción de objetos artísticos, aludiendo a la sucesión de los territorios heredados por su hijo[815]. La medalla acuñada por Poggini presenta en el anverso la inscripción *PHILIPPVS. D. GET. CAR[olus]. V. G. FAT[er]. BENIGNIT. HISP[aniae]. REX*. Felipe II está representado en busto de perfil a derecha, con barba y pelo corto, arnés y la banda de la orden del Toisón de Oro. En el reverso vemos la imagen de Hércules cargando el mundo en las espaldas rodeado con la inscripción *Ut quiescat Atlas*, en referencia a la abdicación y retiro de Carlos V en una alusión al titán Atlas, con la sucesión del nuevo Hércules, su hijo Felipe.

En el Cincinnati Art Museum se halla una obra singular sobre la imagen de Felipe II **[Img. 89]**, una rara representación suya sentado en un trono suntuoso, sosteniendo un cetro y con una corona dorada abierta y adornada con piedras preciosas en la cabeza[816]. El retrato no pertenecía a

[813] BNE, sign. U/5022, pp. 451-452.

[814] Giovanni Paolo Poggini (h. 1518-1582), era de una familia florentina de orfebres, escultores y talladores de gemas. En Italia trabajó en la corte de Cosimo de Médicis y en el año de 1557 se trasladó para Bruselas en respuesta al llamado de Felipe II para trabajar en la ceca, entrando a su servicio. Al trasladar la corte hasta España, Poggini acompañó el séquito real, permaneciendo hasta su muerte en la corte, trabajando también en la ceca de Toledo y Segovia. Junto con Leoni Leoni y Jacop de la Trezzo fue responsable por crear la historia metálica en el reinado de Felipe II. Estella Marcos, M.: "Los Leoni, escultores entre Italia y España", en *Los Leoni (1509-1608): escultores del Renacimiento italiano al servicio de la corte de España* [catálogo de exposición], Madrid, Museo Nacional del Prado, 1994, p. 54.; Checa Cremades, *op. cit.* 1997, p. 109.

[815] La serie de abdicaciones del emperador en favor de su hijo empezó el 25 de octubre de 1555, renunciando al gran magisterio de la orden del Toisón de Oro, los Países Bajos y Borgoña. El 16 de enero de 1556 se dio la renuncia de los reinos de Aragón, Castilla, Cataluña, Cerdeña, Sicilia y las Indias. La renuncia de la corona imperial en favor de su hermano Fernando se dio el 28 de agosto de 1556, pero reconocida solamente en 1558.

[816] La trayectoria del retrato sigue caminos aún un poco borrosos. Su primera mención estaría en un inventario echo por Carlo Ridolfi en 1648, dónde hace referencia a obras encontradas en la casa de Tiziano a su muerte. La venta de la casa del pintor fue realizada en 1581 por su hijo Pomponio, el comprador fue su antiguo amigo Cristoforo Barbarigo, que compró también su taller con las obras existentes allí. El retrato habría pasado para la colección de Sebastiano Giustiniani Barbarigo, en Pádua, donde Cavalcaselle y Crowe lo estudiaron en el siglo XIX. Después de pasar por otros dueños la pintura fue adquirida por el Cincinnati Art Museum en la década de 1920. Hope reconsideró la cuestión sobre la ubicación del retrato, concluyendo que no existe, de hecho, evidencia de que Cristoforo Barbarigo haya comprado al mismo tiempo la casa y los cuadros de Tiziano allá albergados. Además, Hope observa que el cuadro no aparece en la lista de cuadros inventariada en 1600, poco antes de la muerte de Barbarigo. Cavalcaselle, G. B. y Crowe, J. A.: *Titian: his life and times*, vol. II, Londres, Garland Pub, 1878, pp. 157-159.; Barbarigo. G.: *Portraits of Philip II of Spain and Francis I of France by Titian: formerly in the possession of Count Sebastian Giustiniani Barbarigo (of Padua)*, Londres,

ninguna galería o colección particular, ya que fue objeto de distintos restauros y sigue abierto a debates historiográficos sobre su origen, creando una mística y un desafío sobre su análisis sin caer en interpretaciones demasiado intuitivas[817]. En el estudio de Rogers-Mayer[818] sobre las radiografías del retrato parece ser posible verificar la inclusión de la corona, que no suele ser aceptada por manos de Tiziano, en un momento distinto del cetro, pintado al mismo tiempo que la mayor parte de la composición. Felipe II está representado coronado sentado bajo dosel en un trono de madera dorada y tejido rojo con detalles dorados, sostiene el cetro dorado en la mano derecha mientras reposa la izquierda en el sillón, sobre su pecho recae el collar del Toisón de Oro que hace contraste con el solemne atuendo en tonos verdoso oscuro y blanco que lleva Felipe II[819]. Al fondo podemos observar una gran ventana y un paisaje y su fisionomía presenta un gran parecido con otro retrato pintado por Tiziano en armadura de cuerpo entero **[Img. 90]**.

Para Wethey[820] el retrato se trata de un esbozo, visiblemente perceptible por detalles como las manos y el atuendo no finalizados, de 1551[821] y probablemente fue retocado en 1554 o 1556. La inclusión de la corona *a posteriori* puede corroborar esa hipótesis del retoque, pues lo haría coincidir con la ascensión de Felipe al trono de Nápoles o el español, respectivamente. Tietze-Conrat[822] apunta que la fecha para el retrato sería el año de 1554 o 1555, coincidiendo también con la coronación como rey de Nápoles y la boda con la reina María Tudor de Inglaterra.

El retrato presenta un raro momento en que Tiziano usa el recurso de la tipología del retrato sedente regio, tradicionalmente utilizada en la Edad Media, desarrollando una imagen muy evidente de majestad a partir de una profusión de atributos simbólicos regios como el trono, el dosel y el cetro. Los elementos representados en el retrato llaman atención por representaren objetos cargados de una simbología, distinto de otras pinturas de la misma tipología sedente realizados por Tiziano en

---

Bradbury, Agnew & Co. Ld., 1912.; Valcanover. F.: *Tutta la pittura de Tiziano*, vol. II, Milano, Rizzoli, 1960, p. 36.; Wethey, *op. cit.* 1971, p. 130.; Rogers Jr, M. F. y Mayers, L. R.: "Titian's modello of Philip II", *Cincinnati Art Museum Bulletin*, n. 12 (1984), p. 5; Hope, C.: "Titian, Philip II and Mary Tudor", en Trapp, J. B., Chaney, E. y Mack, P. (eds.): *England and the Continental Renaissance: Essays in Honour of J.B. Trapp*, Woodbridge, Suffolk, Boydell Press, 1990, p. 57.; Ridolfi, C.: *The life of Titian* [Conway Bondanella, J. (ed.)], University Park, Pennsylvania State University Press, 1996, pp. 124-125.: Miller, S. R.: "A Tale of Two Portraits: Titian's Seated Portraits of Philip II", *Visual Resources*, vol. 28, n. 1 (2012), p. 105.

[817] Rogers Jr. y Mayers, *op. cit.* 1984, pp. 4-10.

[818] *Idem*, p. 7.

[819] Una colección particular de Ginebra alberga un cuadro ligeramente más pequeño, pero muy semejante al retrato del Cincinnati. John Spike insinuó la posibilidad de que la versión final puede no ser del pintor. Miller también se posiciona de forma cética a la autoría del retrato a Tiziano o de su taller. Su ubicación permanece incierta. Véase: Berenson. B.: *Italian pictures of the Renaissance: the venetian school*, Londres, Phaidon, 1957, vol. I, p. 184, vol. II, p. 994.; Valcanover, *op. cit.* 1960, tav. 49.; Pallucchini. R.: *Tiziano*, Florença, G. C. Scansono Editore, 1969, p. 300, fig. 289.; Wethey, *op. cit*. 1971, pp. 130-131.; Spike, J.: *Italian paitings in the Cincinnati Art Museum* [catálogo de exposición], Cincinnati, Cincinnati Art Museum, 1993. p. 93.; Miller, *op. cit.* 2012, pp. 109 y 106.

[820] Wethey, *op. cit*. 1971, pp. 129-130.

[821] El Cincinnati Art Museum lo fecha c. 1550 y 1551.

[822] Tietze-Conrat, E.: "Titian's workshop in his late years", *The Ars Bulletin*, vol. 28, n. 2 (1946), pp. 76-88.

que se logra crear una atmosfera de majestad sin hacer uso de tantos atributos regios, como en los retratos del Papa Paulo III **[Img. 91]** o incluso para el emperador Carlos V **[Img. 92]**. Una representación de Felipe II así tan solemne y suntuosa, incluso sosteniendo un cetro dorado, sólo le encontramos paralelo en su retrato como rey de Portugal **[Img. 79]**. Mientras tanto, por el carácter particular y no finalizado en que parece haber estado la pintura durante tantos siglos ella no ha influenciado las representaciones del rey, ni en Italia ni en otras partes de la monarquía.

Como analizamos en el capítulo anterior, mientras que las entradas y sus elementos decorativos presentaban un soporte visual en espacios abiertos y frecuentemente bajo la mirada de los súbditos de la monarquía, la galería de retratos fue concebida para espacios cerrados y con una limitada circulación de público, normalmente en los palacios y otros edificios representativos del poder institucional de la Corona. No ha tardado mucho, tras la consolidación de la institución del sistema virreinal, para que los *alter nos* del rey buscasen solucionar la ausencia del soberano en sus dominios a partir de la idealización y creación de galerías de retratos regios y virreinales en sus palacios, con el intento primordial de fundamentar su autoridad y legitimad frente al gobierno de los territorios de la monarquía. Estas series de retratos virreinales evocaban la continuidad de los gobiernos creando "linajes artificiales", como llama Álvarez-Ossorio[823], de sucesión de virreyes de sangre diversa, pero compartiendo la misma misión, encarnar la persona del soberano y simbolizar la unión de los distintos territorios de la monarquía con la Corona.

La presencia de estas galerías de retratos expone las características primordiales del género, además de presentificar la ausencia de los monarcas, presentifica y crea la construcción de una memoria histórica con el registro del paso de los personajes por el cargo, y la construcción lineal y ordenada cronológicamente de los gobernantes encarnados como *alter nos* del rey. No podemos olvidarnos de la importancia del retrato como modelo ejemplar, o sea, las representaciones podrían servir a los gobernantes como espejos a ser seguidos en el buen gobierno y administración de los territorios. Las galerías de retratos de virreyes en las distintas cortes provinciales de la Monarquía Hispánica fueron emprendidas en momentos muy distintos, dependían de una iniciativa particular de los virreyes y del contexto político de cada territorio que también incluyeron en estas empresas. Las series de retratos estaban ubicadas en una sala importante y solemne presidida por el retrato del monarca reinante y rodeada por sus *alter nos*. Las representaciones solían presentar a los virreyes en su función de poder, carecían de alusiones a emblemas regios, a recursos de personajes y alegorías

[823] Álvarez-Ossorio, A. A.: *Milán y el legado de Felipe II: gobernadores y corte provincial en la Lombardía de los Austrias*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001, pp. 16-17.

clásicas, mientras tanto sintetizan la información de gobernantes, con elementos como bastón de mando, papeles con instrucciones, bufetes, sillas entre otros.

Estas distintas diferencias y contextos hacen muy especial y atractivos el estudio y análisis de la formación de esas galerías de retratos, investigando los aspectos que tuvieron en común y las distinciones de estas series que se han convertido con el paso del tiempo en signos distintivos de la institución virreinal, cada una puede ser entendida cumpliendo sus funciones como una metáfora de su ambiente histórico y momento político. Al largo del siglo XVI los virreyes ejercieron y coincidieron su mecenazgo como observamos en las iniciativas de construcción y reformas de sus palacios residenciales, galerías de retratos, capillas, iglesias y en reformas urbanísticas, sobre todo en las capitales.

Por desgracia no tenemos muchas fuentes descriptivas o inventarios de las galerías virreinales en los territorios en análisis en nuestra investigación. Sabemos que en América la galería de retratos de virreyes fue más temprana que en otras cortes virreinales de la monarquía, el caso novohispano despierta especial atención por ser el único caso que conocemos en que contamos con dos series de galerías de virreyes. Una de ellas de carácter muy especial, pues se trata de una serie hecha y preservada para el Salón del Cabildo del Antiguo Palacio del Ayuntamiento la Ciudad de México **[Img. 93 y 94]**, que aún se conservan sesenta y dos retratos. La otra serie con sesenta retratos y que a principios pertenecía a la Sala del Real Acuerdo del Palacio Virreinal, está preservada en el Museo Nacional de Historia - Castillo de Chapultepec **[Img. 95 y 96]**, en la capital. Las dos series muy probablemente fueron encargadas alrededor de 1566 por el virrey don Gastón de Peralta, III marques de Falces. Como vimos en el primer capítulo, el virrey llegaba al territorio en un momento con un ambiente político y social inestables tras los acontecimientos de la "conspiración" de don Martín Cortés.

En ese contexto la decisión del virrey y de la Real Audiencia en constituir las series de retratos se puede interpretar como una tentativa de reafirmación del poder virreinal y, en consecuencia, del poder y legitimidad de la Corona. En acta del 19 de septiembre de 1567, el cabildo de la capital recuerda en carta escrita al rey para "decirle que todo se encuentra en absoluta tranquilidad bajo el gobierno del virrey Gastón de Peralta y pedirle que no se diga ni escriba nada sobre el alzamiento del marqués del Valle [de Oaxaca]"[824]. Dentro mismo del cabildo había sospechas sobre regidores de tener vínculos con la conspiración y era menester limpiar la imagen de la institución y subrayar la lealtad de sus miembros como afirma otra acta de 22 de septiembre del

[824] Bejarano, *op. cit.*, t. XVII, 1889-1907, p. 366.

mismo año "guardando el honor y lealtad de esta ciudad y reyno", "pues la Nueva España no es culpable de lo que ellos hicieron"[825].

La llegada de una importante figura con la comitiva del virrey don Gastón de Peralta como el pintor flamenco Simón Pereyns (c. 1530-1589) puede haber contribuido y hecho posible la decisión de creación de una galería de virreyes para Nueva España[826]. Pereyns fue una pieza clave en el desarrollo de la retratística novohispana, pues conocía bien el género ya habiendo trabajado en Lisboa y Madrid donde pudo entrar en contacto con las obras de Antonio Moro y Sánchez Coello antes de partir para América[827]. En México el pintor fue acusado de luteranismo por artistas locales y tuvo que comparecer al tribunal del Santo Oficio en 1568, los documentos del proceso que han sobrevivido nos apuntan su gusto por la retratística y las influencias artísticas recibidas[828]. Por el motivo de su llegada en el séquito del virrey don Gastón de Peralta, el historiador Toussaint atribuyó el retrato de este y de los virreyes anteriores, don Antonio de Mendoza y don Luis de Velasco al pincel del artista, apuntando similitudes técnicas y estilísticas entre las obras[829]. Mientras tanto, la referencia más temprana de la existencia de un grupo de retratos realizados para el Palacio Virreinal novohispano es del año de 1650:

> A Sebastián de Arteaga, maestro del arte de pintor, ciento y cincuenta pesos de oro común, que por mandamiento del presidente y oidores de estas Real Audiencia a cuyo cargo estuvo el gobierno de esta Nueva España, de diez y siete de marzo de DCL, refrendado de Nicolás de Guijo, se le mandaron a dar y pagar por tantos, en que se mandaron cuatrocientos pesos de dicho oro que pidió a los dichos bienes, por el precio de cuatro retratos que hizo el susodicho y otros cuatro que retocó y los dichos pesos se le mandaron pagar luego sin dilación alguna, como parece por mandamiento y libranza de cinco de abril del dicho año, tomado razón y los pesos de ella recibió él mismo, que dio carta de pago [830].

Por la orden de pago se puede constatar que hubo el encargo de cuatro nuevos retratos sin más detalles que podrían ser para complementar la serie de virreyes del palacio, además de la restauración de otras cuatro obras. Otra referencia a la existencia de una galería de retratos en el Palacio Virreinal, la encontramos en la obra de Sariñana y Cuenca, *Llanto del occidente*…:

---

[825] *Idem.*

[826] Tovar de Teresa, G.: *Pintura y escultura del Renacimiento en México*, México, INAH, 1979, pp. 83 y ss.; García Saíz, M. C.: "Portraiture in Viceregal America", en Benson, E. P. y otros: *Retratos: 2,000 years of Latin American portraits*, San Antonio, Tex., San Antonio Museum of Art, 2004, pp. 74-85; Pierce, D. y otros: *Painting a new World Mexican Art and life. 1521-1581* [catálogo de exposición], Denver, Denver Art Museum, 2004, pp. 55-56.

[827] Museo Nacional de Historia: *El otro yo del rey: Virreyes de la Nueva España, 1535-1821* [catálogo de exposición], México, Museo Nacional de Historia, 1996, p. 15.

[828] Toussaint, M.: "Introducción", en *Proceso y denuncias contra Simon Pereyns en la Inquisicion de Mexico*, Mexico, Instituto de Investigaciones Esteticas, 1938, pp. VII-XX.

[829] *Idem*.

[830] *Data de lo pagado al pintor Sebastián de Arteaga, por la pintura de cuatro retratos que hizo para las Casas Reales.* AGI, Contaduria Real 743, publicado en *Palacio Nacional*, México, Secretaría de Obras Públicas, 1976, p. 161.

> En la pared de la mano derecha [de la Sala del Real Acuerdo] se conserva en vn lienço grande con marco dorado, y negro vn retrato original del Señor Emperador Carlos V, de mano de Tiziano, remitido por su Magestad Cesarea, luego que tuvo la feliz nueva de a Conquista de estos Reynos. Està a su Augusta Magestad à caballo, enteramente armado, con lança em ristre, penacho carmesi, y banda roja. En lo alto pendientes de la solera estàn veite y quatro lienços de retratos verdaderos de medios cuerpos de los Uirreyes, que à tenido la Nueva-España, desde el famosissimo Heroe D. Fernando Coretes, su Consquistador, y primero Governador, aunque sin titulo de Virrey, hasta el Ex.mo señor Marques de Manzera, que oy la govierna[831].

Sariñana y Cuenca nos detalla elementos decorativos de la Sala del Real Acuerdo, como las colgaduras de damasco carmesí, y la disposición del mobiliario, como el baldaquino de brocado y la silla del virrey, incluyendo el escudo de Armas Reales, y dónde se hallaba el retrato del monarca reinante y los veinticuatro retratos de los *alter nos* del rey que ya habían gobernado Nueva España hasta la fecha colgados alrededor de la sala. El Palacio Virreinal novohispano fue finalizado en 1562 y sufrió varios ataques en los tumultos de 1624 y 1692, mismo año en que un incendio destruyó la galería de retratos de la Sala del Real Acuerdo y otras dependencias del edificio que tuvo que ser reconstruido en 1697[832].

La serie de retratos de virreyes perdida tuvo que ser rehecha a partir de copias de la serie del Salón de Cabildos de la ciudad[833], sin embargo, podemos observar distinciones notables entre los retratos de ambas series. La serie copiada quedó en el Palacio Virreinal sin haber más registros de su estado y composición hasta el año de 1830, cuando fue realizado un inventario del edificio que actualmente es el Palacio Nacional de México[834]. En el inventario se menciona la existencia de setenta y cuatro retratos de virreyes que por decreto de Lucas Alamán fueron trasladados al recién creado Museo Nacional y que actualmente están expuestos en el MNHCC.

A pesar del buen estado de preservación de los retratos de los virreyes de la época de los Austrias (siglos XVI y XVII), ninguna pintura está firmada, solamente los retratos de la época borbónica (siglos XVIII y XIX) presentan firmas de conocidos artistas del período[835]. Análisis de radiografías realizadas en los retratos del museo de tres virreyes del siglo XVI, don Antonio de Mendoza, don Lorenzo de Suárez de Mendoza y don Álvaro de Manrique de Zúñiga confirmaron que las cartelas y escudos de los virreyes en los retratos fueron incluídos o modificados *a posteriori*,

[831] BNE, sign. 2/13585, fols. 14r-15v.
[832] Véase: De Valle Arizpe, A.: *El Palacio Nacional de México: monografía histórica y anecdótica*, México, la Secretaría de relaciones exteriores, 1936.
[833] Vargaslugo, E.: "La pintura de retrato", en Nieto, E. (coord.): *Historia del arte mexicano*, tomo VI, México, Salvat, 1986, p. 75.; Rodríguez Moya, *op. cit.* 2001b, pp. 81-82.
[834] De Valle Arizpe, *op. cit.* 1936, p. 161.
[835] Artistas como López Herrera, Sebastian López de Arteaga, Juan Rodríguez Juarez, José de Ibarra, Miguel Cabrera, Juan Patricio Morlete Ruiz, Antonio Vallejo.

con el intento de establecer un conjunto coherente entre los personajes retratados y los elementos iconográficos, para formar un modelo de representación en serie para la galería[836].

Sobre la serie de retratos del Salón de Cabildos la primera información de su existencia y composición la encontramos en las actas del cabildo de 11 de julio de 1692, año de la revuelta:

> El licenciado Carlos de Sigüenza y Góngora entregó al tesorero, don Francisco Manrique Alemán algunos objetos que rescató de la sala capitular durante el tumulto. Entre ellos se encontraban un lienzo don Carlos II, otro de los reyes católicos, Fernando e Isabel; uno más en el que están Carlos V y Felipe el hermoso y tres retratos de los virreyes Marqués de la Laguna, Conde de la Monclova y Conde de Galve.[837].

En estas actas sabemos el origen del estado de conservación precario de varios de los retratos que hasta hoy presentan señales del incendio sufrido, apenas algunos de mediados del siglo XVII parecen no haber sido afectados por el fuego, y también dónde se hallaban los retratos dobles de los Reyes Católicos y el de Felipe el Hermoso con el emperador Carlos V que hoy están en el MNHCC. La serie del Salón de Cabildos[838] permaneció allí hasta el año de 1826 cuando fue creado el Museo Nacional y entregados al conservador don Ignacio Isidro Icaza. Entre los años de 1842 y 1846 los regidores del ayuntamiento realizaron una serie de peticiones para que la serie de retratos regresase a las dependencias del cabildo municipal. En 1846 parte de la serie fue devuelta, faltando cinco retratos que tuvieron que ser rehechos y los demás restaurados por el conservador Ignacio Velasco en 1871. Inmaculada Rodríguez Moya[839] sugiere que tal vez sea debido a esta restauración que varios retratos, sobre todo los de los siglos XVI y XVII, sean anónimos, además puede haber sido en ese momento en que fueron pintadas las cartelas de los retratos de la serie del Salón de Cabildos, pues se podría observar que fueron pintadas en el mismo momento y tapando la parte inferior de los retratos.

Las dos series de retratos, del antiguo Palacio Virreinal y del Salón de Cabildos, presentan muchas similitudes, como una clara relación entre los retratos que la componen y por la continuidad de su esquema visual, además de las medidas aproximadas de los retratos, entre 90 y 95 cm de alto por 65 a 75 cm de ancho. Ambas series empiezan por el retrato del conquistador don Hernán Cortés **[Img. 97]** en armadura y con bastón de mando, pero en estilos distintos para cada serie, probablemente hechos por pintores diferentes, además de presentaren la misma tipología de

[836] Kraselsky, R.: "Una galería pictórica del poder: los virreyes de la Nueva España", en Mazín, Ó. (ed.): *Las representaciones del poder en las sociedades hispánicas*, México, El colegio de México, 2012.
[837] "1692 Ayuntamiento Ciudad de México," Actas de Cabildo, consulta 16 de noviembre de 2019, https://www.bib.ibero.mx/actasc/items/show/1112.
[838] En fechas mas recientes, fue colgada em los vestíbulos adjuntos al salón de cabildos, donde se celebran recepciones de persoas ilustres que visitan la capital. Véase: Pérez Abreu, y Gomez de la Puente, *op. cit.* 1921.
[839] Rodríguez Moya, I.: *op. cit.* 2001b, p. 83.

representación de los personajes al centro, figuras de medio cuerpo en pose de perfil en tres cuartos revezándose a derecha y a izquierda, sobre fondo neutro oscuro y en la parte superior de la pintura sus escudos personales y en la parte inferior la cartela con una breve inscripción en latín identificando al personaje.

Los atuendos de los virreyes del siglo XVI siguen la moda de la época de Felipe II, austeros y de color negro, gorra o copete, el pelo corto y barba afilada, con una pequeña lechuguilla blanca en el cuello para los virreyes de la primera mitad del quinientos y que se va agrandando con la sucesión de los *alter nos* y al paso de las décadas hasta el final de siglo. Otro elemento que se destaca en los retratos es la vestimenta del virrey, en algunos personajes podemos observar si pertenecía a una orden de caballería, como la Cruz de Santiago en los retratos de don Luis de Velasco el viejo **[Img. 98]** y en el de su hijo **[Img. 99]** o el pertenecer a una condición eclesiástica, como en el retrato del arzobispo Pedro Moya de Contreras **[Img. 100]**. En ambas series también podemos observar a los virreyes tomando guantes o papeles con las manos, en la serie del MNHCC las figuras descansan una de las manos sobre la balaustrada del retrato.

Aunque existan muchas similitudes entre los retratos de las dos series, podemos observar también variaciones físicas, gestuales o escudos entre los mismos personajes en los retratos del MNHCC y del Salón de Cabildos. A pesar de considerarse el origen de las galerías en la década de 1560, tampoco se desconoce la autoría de los retratos de los virreyes anteriores a esta época, pero es posible reconocer en los retratos de los tres primeros virreyes de Nueva España, don Antonio de Mendoza **[Img. 101]** y de don Luis de Velasco, el Viejo **[Img. 98]** y del don Gastón de Peralta **[Img. 102]** muchas similitudes en la técnica y estilo. La atribución al pintor Simón Pereyns del retrato de don Gastón de Peralta, como vimos, se hace por el contexto de haber llegado a Nueva España con el séquito del virrey marqués de Falces y presentar un estilo en el género retratístico muy inspirado en el modelo de retratos de Felipe II y que definió el gusto de la corte madrileña. La llegada de Pereyns en 1566 y de otros artistas españoles documentadas en el virreinato novohispano como Francisco de Morales (1562), Andrés de la Concha (1568), Alonso Franco (1581), entre otros, introdujo en la pintura virreinal los modelos practicados por las escuelas artísticas europeas dentro de la Monarquía Hispánica en la segunda mitad del quinientos y contribuyeron para la nivelación y conformación de un lenguaje visual en el territorio[840].

A finales del siglo XVI y principios del XVII la moda de las galerías de retratos se difundió en el virreinato novohispano. En las capitales de los virreinatos la presencia de obispos y arzobispos

[840] Manrique, J. A.: "La peregrinación de los modelos europeos como fuente de una tradición en Nueva España", en *Una visión del arte y de la historia*, vol. 3, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001, pp. 207-213.

hacía el ambiente de las expresiones del poder más complejas, pues el poder político de los virreyes también competía con los miembros eclesiásticos. El enfrentamiento entre ambos representantes en los dominios de la monarquía, sobre todo en América, por la primacía del poder político y la supremacía moral era frecuente. La Catedral de México organizó su galería con retratos de arzobispos para la Sala Capitular **[Img. 103]**, representando los prelados de cuerpo entero - que incluye el arzobispo virrey don Pedro Moya de Contreras **[Img. 104]**, y otra serie fue iniciada en el siglo XVIII, representando los arzobispos de medio cuerpo[841]. Las dos series se conservan a días de hoy en la catedral. La Real y Pontificia Universidad, abierta en 1553 en la capital novohispana, también organizó una galería de retratos de sus rectores y algunos catedráticos en el siglo XVIII[842].

En la capital del virreinato peruano también encontramos ejemplos de la difusión de la moda de la galería de retratos en América. La más antigua de estas series, iniciada en la segunda mitad del siglo XVI, se preserva hasta hoy en el Centro Cultural de la Universidad Mayor de San Marcos **[Img. 105 y 106]**[843], en Lima, con retratos de rectores de la universidad, de cuerpo entero en pie, desvelando una tradición cultural e institucional que se reproduciría en otros espacios, presentando los rostros de maestros, hombres de letras, filósofos, teólogos y científicos de la institución, con retratos que se remontan a la época de su fundación, con más de 460 años. El retrato más antiguo de esta galería es el de don Jerónimo López Guarnido, nombrado rector de la universidad en 1575. El año coincide con la llegada a Lima del artista jesuita italiano Bernardo Bitti (1548-1610)[844], considerado por muchos como "el padre de la pintura colonial" peruana. La importancia de Bitti

[841] UNAM: *Obras maestras del arte colonial: exposición homenaje a Manuel Toussaint (1890-1990)* [catálogo de exposición], México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990, p. 124. Del mismo modo la Real Universidad de México, corporaciones civiles como el Real Tribunal del Consulado o congregaciones religiosas como la confradía del Santíssimo Cristo de Burgos, adornaron durante estos siglos XVII y XVIII sus salones principales con los retratos de sus más ilustres miembros. Rodríguez Moya, *op. cit.* 2001b, pp. 79-92.

[842] Ruiz Gomar, J. R.: "La pintura de retrato en la Nueva España", en Mackenzie, B. (coord.).: *El retrato novohispano en el siglo XVIII* [catálogo de exposición], Puebla, Museo Poblano de Arte Virreinal, 1999, pp. 10-11.; Escamilla González, I.: "Verdadero retrato: imágenes de la sociedad novohispana en el siglo xviii", en Mackenzie, B. (coord.).: *El retrato novohispano en el siglo XVIII* [catálogo de exposición], Puebla, Museo Poblano de Arte Virreinal, 1999, pp. 47-48.; Rodríguez Moya, *op. cit.* 2003 p. 107.

[843] Tan sólo dieciséis años de la fundación de Lima, la ciudad recibió la autorización de una Real Cédula para iniciar las actividades de la Universidad de San Marcos en 1551. Real Cédula de fundación de la Universidad de San Marcos, AGI, Audiencia de Lima, ms., leg. 566, tomo 6.; Libro de Cédulas y Fundación de/la Real Universidad de S. Marcos, ACUSM, Lima, s. XVI - XVII., ms. tomo I, n. 697.

[844] Bitti no es solamente el primer pintor con obras identificadas a llegar a América del Sur, sino que es posiblemente el artista de más alta calidad activo en el siglo XVI en virreinato, considerado el padre de la pintura peruana. Inicialmente en Lima, en las tres décadas y media que vivió en el territorio Bitti pasó viajando y trabajando, recorrió gran parte de la sierra sur para desarrollar una intensa actividad como pintor y escultor al servicio de la Compañía de Jesus entre Cuzco, Arequipa, las misiones del Altiplano y Charcas, dejando una grande cantidad de obras y sembrando su estilo en las escuelas cusqueñas y altoperuanas. Además de Lima, Potosí, por su importancia económica y crecimiento, también se constituyó un foco cultural importante del virreinato. Véase: López Guzmán, R.: "Los caminos del arte" en *Perú, indígena y virreinal* [catálogo de exposición], Madrid, Museu Nacional d'Art de Catalunya / Ministerio de Cultura / Biblioteca Nacional, 2005, pp. 42-48.; Stastny, F.: "Bernardo Bitti, padre de la pintura peruana", en Stastny, F.: *Estudios de arte colonial, v*ol. I, Lima, MALI, 2013a, pp. 49-52.

para las artes en el virreinato no queda solamente en el aporte que llevó su calidad técnica y estética en la pintura de retablos, cuadros de devoción y esculturas, sino también en el proceso evangelizador de su arte, misma que difundió en los viajes que realizó dentro del territorio trabajando en la decoración de diversas iglesias y edificios religiosos de la orden jesuita en el virreinato peruano. El historiador Stastny atribuye al pincel de Bitti el retrato del rector don Jerónimo López Guarnido, basando la atribución en el tratamiento del rostro y las manos[845], a pesar del mal estado de conservación, la obra recubierta por distintas camadas de tintas de intervenciones posteriores de restauro y el deterioro de la pintura original, en que no quedan muy visibles los detalles del rostro y el escudo del personaje[846].

En algún momento a finales del siglo XVI en Lima pudo haber existido en el palacio virreinal una galería de retratos de los virreyes del Perú. El historiador Raúl Porras Barrenechea presentó en un trabajo el hallazgo de dos muy breves inventarios del pintor italiano Mateo Pérez de Alesio fechados en 1620 que incluían obras pictóricas y dibujos, entre otros documentos[847]. Entre las referencias a obras religiosas hay una referencia a un retrato "del Rey don Phelipe el Segundo" y otro de la reina Ana de Austria. El historiador Bruno Roselli atribuye al pintor el retrato del rector don Luis Lópes de Sólis, en la galería del Centro Cultural de la Universidad Mayor de San Carlos[848], por constar en los inventarios del pintor la referencia a un retrato del rector en su taller.

La llegada a Lima de Mateo Pérez de Alesio[849], o Matteo de Lecce, coincidió con la del virrey don García Hurtado de Mendoza (1535-1609), marqués de Cañete, en 1589. Pintor reconocido en Italia, tras problemas personales y un rápido declino de su reconocimiento, Alesio paso por Malta y Roma antes de seguir a Sevilla con expectativas de mejor suerte en mediados de

[845] El Museo de Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos conserva dos de los mejores retratos limeños antiguos, ambos de artistas no identificados: el primer de Feliciano de Vega y Padilla (1619), y el segundo de Diego de Vergara y Aguiar (1646). Los retratos de cuerpo entero presentan a los personajes de pie frente a un bufete, además de un texto biográfico, en el primer plan, y sus escudos de armas al fondo. Sobre está serie de retratos, véase: Stastny, F.: "La pintura limeña y los restos de la Universidad de San Marcos", en *Exposición Pintores y Catedrádicos* [catálogo de exposición], Lima, Ediciones de la UNMSM, 1975, p. 6.

[846] El retrato de don Luis Lópes de Sólis se presenta muy deteriorado, Stastny se opuso a la atribución hecha por Bruno Roselli (1962) del retrato a Mateo Pérez de Alesio. La atribución se hizo basada en la descripción de un retrato de López de Solís entre las obras inventariadas tras la muerte de Alesio en su atelier. Para Stastny no sería posible atribuir la autoría del retrato por su mal estado de conservación y deterioro tras los siglos y capas de tintas de restauros. *Idem.*

[847] Porras Barrenechea, R.: "Un inventario iconográfico del siglo XVI. El pintor Mateo de Alessio", *Cultura Peruana*, n. 90 (1955).

[848] Stastny, *op. cit.* 1975, p. 6.

[849] Sobre Mateo Pérez de Alesio véase: Stastny, F.: "Pérez de Alesio y la pintura del siglo XVI", *Annales Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo*, n. 22 (1969), pp. 9-46.; Mesa, J. de y Gisbert, T.: "El pintor Mateo Pérez de Alesio", en *de Cuadernos de arte y de arqueología del Instituto de estudios bolivianos* vol. 2, La Paz, Universidad Boliviana, Universidad mayor de San Andrés, 1972.; Bernales Ballesteros, J.: "Mateo Pérez de Alesio, Pintor romano en Sevilla y en Lima", *Archivo Hispalense*, n. 174 (1973).

1583[850]. De allí se marchó para América buscando fortuna, antes de su partida compró un libro de grabados de Durero y otro de dibujos. Lohmann nos presenta un documento de 1590 que informa que Alesio pintó un retrato del virrey marqués de Cañete, tras el hecho el pintor se autodenomina como "pintor de su Señoría del Señor Visorrey" [851]. En los años que permaneció en Lima tuvo gran prestigio y fama como pintor laico[852] - Bernando Bitti, como sabemos, fue un pintor viajero y que estuvo dedicado a pinturas de temática básicamente religiosa. Alesio fue responsable de introducir tendencias artísticas europeas de finales del quinientos, uno de los hechos más interesantes de su estadía en Lima fue su encuentro con Bitti en 1592, donde los dos pintores italianos pueden haber intercambiado experiencias artísticas[853]. A partir de sus encargos, Alesio también estableció colaboraciones con asistentes y su taller fue un centro de aprendizaje artístico[854] y de tertulias con otros intelectuales del virreinato gracias a las obras que trajo consigo.

El poeta Diego de Dávalos y Figueroa escribía en 1602 que "son causa de notable gusto y virtuoso entretenimiento, las estampas de Mateo de Alesio"[855]. La imprenta fue introducida en Lima por un compatriota de Alesio pocos años antes de la llegada del pintor, por Antonio Ricardo, en 1585, quien venía de México y realizaba una importante actividad editorial en Lima. Varios de los libros que salieron de sus talleres estaban decorados con grabados. Probablemente Alesio se decepcionó al saber que las planchas grabadas que trajo consigo no se podían usar en Lima, ya que aún no había una prensa útil para imprimir sus láminas calcográficas[856]. Los terremotos y el poco cuidado con el patrimonio artístico en Perú a lo largo de los siglos, además de la ausencia de firmas suyas, hicieron desaparecer los vestigios de Alesio de nuestros ojos.

A pesar de conocer el encargo del retrato del virrey don García Hurtado de Mendoza, no existen relatos en crónicas, actas o inventarios del siglo XVI, o incluso del siglo XVII, que

[850] Su trayectoria europea tendría un momento culminante en Roma dónde alcanzó reconocimiento por su trabajo artístico y prestigio con el encargo que, hacia 1572, le hiciera el papa Pío V para ejecutar un mural en la Capilla Sixtina y al ser nombrado pintor de cámara del papa Gregorio XIII. Tras experiencias conturbadas que lo llevaron a Malta y después regresando a Roma. Con dificultades para nuevos encargos se dedicó al grabado para divulgar sus obras y ter nuevos ingresos. Véase: Stastny, F.: "La pintura colonial y su significación artística", en Stastny, F.: *Estudios de arte colonial, v*ol. I, Lima, MALI, 2013b, p. 27; Stastny, F.: "Los grabados calcograficos de Pérez de Alesio", Stastny, F.: *Estudios de arte colonial, v*ol. I, Lima, MALI, 2013c, pp. 69-84.; Stastny, *op. cit.* 1969, pp. 86-87 y 90-99.

[851] Lohmann Villena, G.: "Noticias inéditas para ilustrar la Historia de las Bellas Artes en Lima durante los siglos XVI y XVII", *Revista Histórica, Órgano del Instituto Histórico del Perú*, tomo XIII (1940), p. 22.

[852] Fue exaltado y admirado, conforme menciones de cronistas como el agustino frey Antonio de Calancha (1638), con importantes encargos que realizo em las iglesias da la ciudad y en las fueras. Calancha, A. de la: *Corónica Moralizada del Orden de San Agustín en el Perú con sucesos egenplares en esta Monarquía…*, Barcelona Pedro Lacavalleria, 1638, BNE, sign. R/812, cap. XXXIX, fol. 248.

[853] Stastny, *op. cit.* 1969, pp. 29 y 36-41.

[854] Harth-Terré, E. y Márquez Abanto, A.: "Pintura y pintores en Lima virreinal", *Revista del Archivo Nacional,* n. XXVII (1963), p. 102.

[855] Diego de Dávalos y Figueroa, *Miscelánea austral* [1602], p. 92 *apud* Stastny, *op. cit.* 2013c, p. 79.

[856] El artista no tuvo oportunidade de emplear sus conocimentos en la calcografia, pero transmitió la técnica en buril a algunos de sus discípulos. Stastny, *op. cit.* 2013c, p. 81.

confirmen la existencia o la idea de crear una galería de retratos de virreyes en Perú. Entretanto es necesario subrayar la especificidad del caso peruano que incluye diversos incidentes acometidos en la historia del territorio y sobre la capital del virreinato, como los fuertes terremotos de 1578 y 1586 que destruyeron diversas edificaciones entre ellas el palacio virreinal de la época más de una vez y otros temblores que se repitieron en los siglos siguientes, más recientemente el trágico incendio de la Biblioteca Nacional del Perú en 1943 destruyó más de cien mil volúmenes de documentos y cuarenta mil manuscritos entre otras colecciones perdidas, quemando importantes páginas de la historia peruana.

Bitti y Alesio fueron los fundadores de la escuela pictórica virreinal peruana, un encuentro entre ambos pintores tuvo lugar en Lima en el año 1592[857]. Pero más que eso, también jugaron un papel protagónico en la formación del arte sudamericano en general, no solo por la múltiple actividad que desprendieron desde Lima, sino porque fueron portadores de las tendencias artísticas propuestas por los círculos italianos de finales del siglo XVI. Esas tendencias guiaron de alguna manera la posterior evolución de la creación artística en toda la extensión del virreinato[858]. Otro personaje del mundo de las artes que llega a Lima en una comitiva virreinal, de don Fernando Torres y Portugal en 1585, fue Pedro de Reinalte Coello[859], hijo de Alonso Sanchéz Coello y formado pintor en el taller de su padre. En la corte virreinal, Pedro Coello ejerció funciones militares como gentil hombre de la Compañía de Lanzas de la Guarda del Reino[860], pero también tuvo actividades artísticas documentadas, como pintor de un retrato de San Francisco Solano, hecho a partir del cadáver del futuro santo español fallecido en el convento de San Francisco de Lima en 1610[861], también pintó otros retratos, como el de don Diego de Vargas Carvajal (Convento de la Merced, Cuzco, *c*. 1625) y doña Usenda de Loayaza y Bazán (Convento de la Merced, Cuzco, *c*. 1625), además de realizar un dibujo grabado de don Rodrigo de Carvajal y Robles para la obra *Poema heroico del assalto y conquista de Antequera* [1627].

[857] Un tercer pintor italiano compone los tres mestres que llegaron al Perú en la segunda mitad del siglo XVI, Angelino Medoro, el más joven de los tres, de menos calidad, muy desigual en su obra, pero con suficiente nivel. Medora había trabajado en Sevilla antes de iniciar un largo periplo por América del Sur. Activo en Bogotá desde 1587, se trasladó a Tunja, Cali y Quito hasta llegar en Lima hacia 1600. Sobre la vida y obra de los tres mestres italianos, veáse: Estabridis Cárdenas, R.: "Influencia italiana en la pintura Virreinal" en *Pintura en el Virreinato del Perú*, Lima, Banco de Crédito del Perú, 1989, pp. 109-164.

[858] Stastny, *op. cit.* 2013b, p. 22, 31 y ss.

[859] Véase: Lohmann Villena, G.: "Pedro de Reinalte Coello (156...-1634): artista, ingenio, arbitrista y hombre de guerra en el Perú", en Olaya Guillinta, A. (ed.): *Homenaje al R.P. Doctor Antonio San Cristóbal Sebastián*, Lima, 2000, pp. 261-293.

[860] Angulo Iñiguez, D., Marco Dorta, E. y Buschiazzo, M. J.: *Historia del Arte Hispanoamericano*, Barcelona, Salvat, 1950, p. 476.

[861] Estabridis Cárdenas, R.: "La introducción de elementos "a la romana" en el grabado virreinal peruano. Lo profano y la estampa lúdica", *Cuadernos de Humanidades*, n. 3 (2001), p. 134.

La serie de retratos de virreyes del Perú que conocemos actualmente es la del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú **[Img. 107 y 108]**. Según Lavalle[862], esta serie se hallaba en el Salón General del antiguo Palacio Virreinal del Perú, actual Palacio Nacional de Lima, frente a la escalera de honor. La preservación de los retratos de esta serie fue gracias a la transición "tranquila" en Lima del cambio de régimen y gobierno durante la independencia peruana, y el intento de ligar los lazos del pasado al futuro, salvándose también de varios traslados y de la ocupación chilena entre 1881 a 1883. Según Querejazu Leyton[863], todos los retratos hasta el virrey don José de Armendáriz fueron hechos por el mismo pintor en el siglo XVIII, Cristóbal Lozano (1700-1776), y a partir de este siglo los retratos presentan firmas de distintos autores.

No conocemos si hubo imágenes anteriores que puedan haber inspirado al pintor en realizar los retratos y la fuente para los rasgos atribuidos a los virreyes, o incluso quien hizo el encargo de la serie al artista. Después del movimiento de independencia del territorio, entre 1811 y 1824, el presidente provisorio de la república peruana, Gral. don Luis Jose Orbegoso (1833-1836), organizó la creación de un Museo Nacional trasladando la serie de retratos para su guardia[864]. Los retratos lograron sobrevivir a una serie de riesgos y dispersión, como la Guerra del Pacífico (1879-1883) y ocupación chilena de la capital peruana entre 1881 e 1883, y en parte gracias a los esfuerzos del alcalde de Lima, Gral. don César Canevaro, que ocultó varios retratos, y del bibliotecario don Ricardo Palma, recuperando así a los extraviados[865]. Esta serie de sucesos explica la mala conservación de los retratos del museo, y las mal sucedidas tentativas de restauro a lo largo del tiempo depreciaron la calidad de las obras, cambiaron su composición pictórica y tal vez borrado sus firmas. El MNAAHP actualmente desarrolla un proyecto de restauro sobre los retratos con el que intenta descubrir en qué época pudieron haber ocurrido las alteraciones sobre las pinturas y cuales cambios fueron introducidos en los originales.

Los retratos, al igual que las series novohispanas, presentan una muy clara relación de esquema visual, pero sus medidas son más grandes, los mismos suelen tener entre 170 y 180 cm de alto por 90 a 100 cm de ancho. El primer retrato de la serie es del conquistador y primer gobernador del Perú, Francisco Pizarro - en atuendo civil con capa, jubón y lechuguilla, también se puede observar la cruz roja de la orden de Calatrava. Los virreyes también están representados en trajes de civil, el primer retrato de un virrey de la serie es de don Blasco Nuñez **[Img. 109]**, en que podemos

[862] Lavalle, *op. cit.* 1891.
[863] Querejazu Leyton, P.: "La pintura colonial en el virreinato de Perú", en Gutiérrez, R. (coord.): *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 170.
[864] Lavalle, *op. cit.* 1891.
[865] Rodríguez Moya, *op. cit.* 2001b, p. 84.

observar en su capa su vinculación a la orden de Calatrava, el otro virrey del siglo XVI que presenta la cruz de la orden es don Luis de Velasco, el Joven **[Img. 110]**, y el último virrey representado es don Joaquín de la Pezuela y Sánchez (1816-1821), I marqués de Viluma. Además de los virreyes, la serie peruana cuenta también con retratos de algunos de los gobernadores del territorio. Los *alter nos* de los reyes españoles están representados de cuerpo entero en pie, de frente o en posición levemente en perfil de tres cuartos. El fondo se distingue de las series mexicanas, pues suele traer elementos escénicos para componer el ambiente del retratado, adornados con rico cortinaje en color rojo - y raramente en verde, además de colunas y un bufete cubierto con tejido rojo.

Los atuendos de los retratos de virreyes peruanos del siglo XVI suelen presentar anacronismos en relación con la moda de la época en que de hecho vivieron, el más notable se percibe por el tamaño de las lechuguillas que llevan, mucho más voluminosos que las utilizadas en los quinientos. Mientras tanto, el color negro y austero de las vestimentas corresponde con la moda de la corte de los Austrias, llevan capas largas hasta las rodillas, o más abajo, y jubón negro hasta la cintura, las calzas también suelen ser negras, la excepción son las calzas bordadas y trencilladas de los virreyes don Martín Enríquez de Almansa **[Img. 111]** y don García Hurtado de Mendoza **[Img. 112]**. A excepción del primer virrey, don Blasco Nuñez, todos llevan tocados con sombreros o gorras de copa y zapatos negros, además de sostener en sus manos guantes y papeles, a veces apoyadas sobre el bufete. En la parte inferior de los retratos cartelas ovaladas ornamentadas presentan la identificación y datos biográficos de los virreyes.

Tal vez la primera referencia que conocemos de la manifestación del género del retrato en el antiguo territorio del Tahuantinsuyo sea el relato de 1533, en el que el capitán español Diego de Moro había retratado al Inca Atabalipa después de su captura en noviembre de 1532 en Cajamarca[866]. Con relación a la pintura incaica, existe un interesante hecho descripto por el cronista Guamán Poma de Ayala en referencia un "retrato de Manco Inca" ubicado en la roca escarpada de la montaña sagrada de Pinkuylluna **[Img. 113 y 114]**, a casi doce metros del suelo, junto a restos de un adoratorio cerca de la ciudad de Ollantaytambo donde:

> Cómo se desbarató Mango Ynga por el señor Sanctiago de los cristianos y cómo se espantó y se fue huyendo con sus capitanes y llebó muchos yndios al pueblo de Tanbo.
> Allí edeficó muchas casas y corredores y ordenó muchas chacaras y mandó rretratarse el dicho Mango Ynga y a sus armas en una peña grandécimo para que fuese memoria.

[866] Estabridis Cárdenas afirma que hay documentos que evidencian que el retrato permaneció en Lima hasta 1659. Estabridis Cárdenas, R.: "El retrato del siglo XVIII en Lima como símbolo de poder", en *El Barroco Peruano*, vol. 2, Lima, Banco de Crédito del Perú, 2003, pp. 136-171.; Lohmann Villena, *op. cit.* 1940, p. 22.

> Y como no pudo allí acistir en el dicho pueblo de [Ollantay] Tanbo, desde allí se rretiró más adentro a la montaña de Bilcabamba con los demás capitanes y llebó yndios y a su muger, la coya [reina].[867]

La pintura habría sido realizada alrededor del año de 1536, durante la sublevación de Manco contra los españoles, a su momento debió ser visible con facilidad desde el camino hacía Ollantaytambo, pero desprotegida y expuesta a la intemperie, hoy presenta mal estado de conservación y apenas nos permite ver la parte superior del cuerpo del personaje pintado de frente. En un breve ensayo sobre la pintura Flores Ocho[868] afirma que la figura estaría contorneada de blanco, vistiendo un uncu negro, con la parte superior roja, sosteniendo con la mano izquierda un escudo y con la derecha una lanza, y un casco guerrero en la cabeza. Tom Cummins[869] describe el "retrato" como una "estilización incaica" - la pintura era figurativa, a partir de convenciones propias que buscaban un parecido en la forma no en el contenido[870] -, por presentar la imagen trazos simples, la cabeza oval, el torso de forma rectangular y los miembros por líneas, siguiendo convenciones utilizadas para representar figuras humanas en los *keros* de cerámica inca. Como subraya el historiador:

> La naturaleza de la imagen de Manco no descansa, en primer lugar, en una relación metafórica entre la imagen visual y su referente fundamental (...) La pintura de Ollantaytambo, independientemente de su estilización, *debía ser leída como la apariencia humana de Manco* y como evidencia de su presencia en Ollantaytambo. La primacía de la semejanza visual entre el sujeto y la representación, como la base para entender la imagen, corresponde más a la presentación europea del personaje real que a la presentación incaica. Los reyes incas sí tenían imágenes que los representaban, pero éstas no tomaban necesariamente una forma humana[871].

Tras los siglos, se dificulta identificar la lanza y escudo descriptos por Flores Ochoa, dónde ahora sólo se observa una mancha gris, tampoco las líneas simples de los brazos y las piernas apuntados por Cummins. El uncu, de hecho, parece haber sido pintada de color azul con borde claro, y el cuerpo y la cara color rojo oscuro[872]. Probablemente al ordenar la realización de su "retrato" el Manco tenía por intención presentar su imagen delante de los invasores de forma guerrera y resistente.

---

[867] BRD, ms., sign. GKS 2232 4º, fol. 406 [408].
[868] Flores Ochoa, J. A.: "El retrato de Manco Inca", *Tampu*, n. 2 (2001), pp. 3-4.
[869] Cummins, *op. cit.* 1994, pp. 188-219.; Cummins, T. B. F.: *Brindis con el Inca: la abstracción andina y las imágenes coloniales de los queros*, Lima, UNMSM, 2004, p. 184.
[870] Cummins, *op. cit.* 1994.
[871] Cummins, *op. cit.* 2004, pp. 184-185.
[872] La imagen está siendo estudiada por Salvador Guinot y Ignacio Morell, directores del "Proyecto Ukhupacha", y por el licenciado Victor Falcón Huayta, director del "Proyecto Inkapintay".

Otra referencia de retratos de Incas la encontramos en la portada de la *Década Quinta* [1615] **[Img. 115]** de la obra *Historia General de los hechos de los castellanos en las islas i tierra firme del mar océano*[873], del cronista mayor de Indias, Antonio Herrera y Tordesillas, presentando un grabado de trece efigies de medio cuerpo de los Incas, de Manco Cápac a Huáscar. Los soberanos del Tahuantinsuyo son representados con atuendos y atributos estilizados o idealizados, como coronas o cascos, escudos y cetros. No conocemos la inspiración para las efigies, pero según Jiménez de la Espada[874] es posible que Herrera y Tordesillas, "Cronista Mayor" del reino, se haya basado en la serie de lienzos y documentos de los Incas enviadas a Felipe II por el virrey Toledo. Otra obra más temprana, *Historia del origen y genaologia real de los reyes yngas del Piru…* de Martín de Murúa incluye retratos de los incas **[Img. 116 y 117]** y coyas llevando sus vestimentas tradicionales, muy coloridas, además de la inserción de atributos europeos como coronas, escudos y armas. En la obra de *El primer nueva corónica y buen gobierno* también somos presentados a una galería de retratos de incas y virreyes. Mientras tanto, parece que ambas no tenían el objetivo de enseñar los verdaderos rasgos de la fisionomía de los personajes o de sus vestimentas, pero si su rango.

Para el territorio novohispano no conocemos representaciones comparables al género del retrato para los tlatoanis aztecas anterior a la conquista española. El manuscrito *Códice Tovar* [1585] o *Códice Ramírez* [c. 1587][875], atribuido al jesuita Juan de Tovar, nos presenta cincuenta y una imágenes pintadas en acuarela con una visible síntesis de la influencia del arte pictórico europeo y el arte de los códices pictográficos indígenas prehispánicos. La obra presenta la historia de los aztecas a partir de múltiples medios de expresión dividida en tres partes, la primera sobre la historia del pueblo mexica y azteca desde su migración al valle del México a la conquista española, la segunda con informaciones detalladas sobre los rituales y ceremonias de los aztecas, y la tercera contiene un calendario azteca y uno cristiano. La segunda parte del manuscrito nos presenta una serie de "retratos" de los tlatoanis aztecas, pero - a pesar de la calidad de las representaciones - no hay preocupación en representar rasgos físicos individualizados propios a cada personaje.

De Acamapichtli, el primer rey azteca, hasta Moctezuma II, el último, la representación de los soberanos cambia muy poco **[Img. 118 y 119]**, suelen ser representados de cuerpo entero en pie, con un atuendo de tejido con motivos geométricos en colores gris azulado y margen blanca con

[873] Herrera y Tordesillas, A. de: *Historia General de los hechos de los castellanos en las islas i tierra firme del mar océano*, Madrid, Imprenta Real de Nicolas Rodiguez [sic] Franco, entre 1725 y 1730, BNE, sign. U/2799-U/2802.
[874] Jiménez de la Espada, M.: *Tres relaciones de antigüedades peruanas*, Madrid, Ministerio de Fomento, 1879, p. 158.
[875] Son dos versiones manuscritas de un mismo texto: una se conserva en la Biblioteca del Instituto Nacional de Antropología e Historia (inv. 10-225382), en la Ciudad de México, donde también se halla una segunda versión o copia del Códice Ramírez (inv. 10-163071). Este segundo códice también hallamos en la en la JCBL (inv. 30289), de Rhode Island, que se diferencia del documento en México por incluir un intercambio de cartas entre los jesuitas José de Acosta y Juan de Tovar, y con la composición y contenido muy semejante.

detalles rojos sobre una estera de junco. Sostienen una larga lanza o cetro dorados adornados con plumaje, una corona sencilla atada en la cabeza por una amarra roja y zapatillas adornadas con detalles. Otros elementos como pieles, animales o atributos de nobleza componen las representaciones. Moctezuma II[876] es el único que está representado llevando barba corta y el segundo, además de Moctezuma I, con una especie de dragona con plumas de quetzal en su brazo izquierdo.

La caracterización de la pintura americana no es una tarea fácil, pues podemos definir una pintura peninsular de la americana, pero no definir del todo esta última. La transferencia cultural entre los dominios de la Monarquía Hispánica ha utilizado vehículos y modelos muy semejantes, como los grabados flamencos, la pintura italiana y los ritos y ceremoniales borgoñones de la corte madrileña, penetrando y adaptándose de distintas formas en los territorios. La conquista americana supone un hito radical en la cultura visual prehispánica del continente, la ruptura trajo una nueva visualidad a partir de nuevos medios técnicos y estéticos, como la pintura en caballete, el grabado y la escultura policromada, y tuvo una función clave en el proceso de aculturación y evangelización en las sociedades americanas, impuestas por los españoles[877]. El arte americano tras la conquista no fue una ramificación o copia del arte europeo, probablemente se ha favorecido por el dialogo con las formas artísticas amerindias, cuyo refinamiento había impresionado a los conquistadores[878].

La conquista americana supuso un largo proceso de transvase a los nuevos dominios de la cultura europea y sus expresiones artísticas, la ausencia de evidencias de un género que se pueda comparar con el retrato en Europa en las culturas amerindias. La introducción de esa tipología ha dado las obras de series de grabados que llegaron a los puertos americanos, como linajes, genealogías reales y galerías de *uomini illustri*. La Monarquía Hispánica se nutría de distintos centros artísticos, sobre todo los de Flandes e Italia. Al margen de una valoración de su calidad artística o estética, las series de retratos americanas se erigen como un bien cultural, valioso testimonio histórico y reflejo de un nuevo orden de construcción social y política.

[876] Conocemos otras representaciones del último rey azteca por retratos del siglo XVII como el retrato de Moctezuma por Antonio Rodríguez del Museo degli Argenti, en Florencia, y otro de pintor anónimo de la Colección Mercedes Iturbe en Ciudad de México.

[877] Para el período de nuestra investigación no encontramos relatos ni esculturas de virreyes encargados o que se hayan preservado.

[878] El término "colonial" para el arte americano tras la Conquista española, a pesar de tener su utilidad, supone un reto en comprender la cultura visual en América por implicar la concepción de un modelo desigual y sometido al arte español o europeo. La historiografía lleva años subrayando la necesidad de comprender el arte americano a través de un proceso de intercambio e influencias interdependencias de distintos modelos entre una cultura exterior y la anfitriona, siendo un modelo más útil para comprender la compleja difusión y asimilación cultural que pasó en América vinculada con la estructura política de la Monarquía Hispánica. Véase: Brown, J.: "La antigua monarquía española como área cultural", en *Los Siglos de Oro en los Virreinatos de América 1550-1700*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999, pp. 19-26.

La escasez de retratistas en las primeras décadas de la conquista americana se dio por el fuerte carácter evangelizador de la empresa y la insipiente nueva nobleza criolla[879]. Al paso de los años una élite política, social y religiosa fue estableciéndose en las esferas del poder, era necesario hacer visible la representación de su pujanza y autoridad con la construcción de palacios y gabinetes de retratos. El retrato americano del quinientos no presentó una gran penetración psicológica, sino que buscó presentar determinadas características de los retratados, de hecho, fue esencialmente un retrato de élite que buscaba manifestar ciertos aspectos de su persona, especialmente su pertenencia a un grupo social o a una comunidad religiosa. Conforme teorizaba Francisco de Holanda el género debería ser preservado tan solo para aquellos que merecían tener su memoria e imagen preservadas, y se propuso enseñar el rango y grupo social, político o religioso de los personajes.

Mientras tanto, eso no significa que los rasgos de los retratados sean ficticios, se buscó la verosimilitud y la representación de las fisionomías cuando era posible, pero no trató de plasmar su carácter, además, la moda de la época, de rasgos austeros y frialdad se sumó el hecho de que muchos retratos representaban personajes *post mortem*, donde su parecido tenía que ser buscado en relatos literarios o retratos antiguos. La exacta reproducción de la fisonomía no era importante en la pintura de retrato iberoamericano, e incluso según Elisa Vargas Lugo[880] los pintores, dada la predominancia de la pintura religiosa, no tenían los recursos técnicos para pintar adecuadamente rostros terrenales. La escasez de retratistas era debida, como numerosos autores han puesto de relieve, a que en Iberoamérica los encargos de pintura eran predominantemente religiosos.

La llegada de pintores a América se dio en distintas olas, como en el caso del sevillano Cristóbal de Quesada que partió en el sequito del primer virrey novohispano, don Antonio de Mendoza, en 1535, o del cordobés Juan de Illescas, el Viejo, que, tras su paso por Nueva España en 1548, se trasladó al Perú en la década siguiente, dónde estableció su taller seguido por sus hijos Juan y Andrés[881]. Tras las guerras y disputas de poder decurrentes de la invasión y conquista de los territorios americanos, en la segunda mitad del siglo XVI empieza a consolidarse una estabilidad política creadas por las reformas introducidas, proporcionando una nueva ola de llegada de pintores europeos para responder a los encargos artísticos de los territorios.

[879] La pintura que llegó con los conquistadores estaba lejos de mostrar unidad estilística. La esencia de la pintura colonial fue su perfil evangelizador. Los encargos buscaban hacer uso de las pinturas para superar los problemas del lenguaje y ayudar en la comprensión de los dogmas de la fe cristiana.

[880] Vargas Ugo, E.: "Una aproximación al estudio del retrato en la pintura novohispana", *Anuario de Estudios Americanos*, n. 38 (1981), p. 672.

[881] Fraga González, C.: "Emigración de pintores andaluces en el siglo XVI", *Anales de Historia del* Arte, n. 4 (1994), pp. 577-581

En Nápoles, el antiguo palacio de los virreyes no ha concebido una galería de retratos en el siglo XVI, conocemos la existencia de una galería en el *Palazzo Nuevo* solamente para mediados del siglo XVII. El género retratístico empieza a tener proyección en la corte virreinal napolitana en la década de 1540, con el mecenazgo e influencia del virrey don Pedro de Toledo[882], conocidos son sus retratos de cuerpo entero del pincel de Tiziano **[Img. 120]** y su busto por el flamenco Jan Stephan van Calcar **[Img. 121]**. Pueden haber sido de particular importancia para la afirmación del éxito del género en Nápoles del siglo XVI. La aristocracia difundía sus símbolos en escudo de armas, sepulcros de mármol y obras donadas a iglesias de la capital, deseando tener su memoria perpetuada. Don Pedro de Toledo logró ese objetivo con el encargo a Giovanni da Nola, antes de 1550, de su sepulcro en mármol representando sus símbolos de poder y armas en una estatua de rodillas en posición orante al lado de su esposa en su mausoleo en la iglesia de San Giacomo degli Spagnoli, en Nápoles **[Img. 122]**.

La iniciativa de la creación de la galería de retratos de virreyes de Nápoles se dio por don Íñigo Vélez de Guevara y Tassis (1648-1653), VIII conde de Oñate[883]. En un contexto semejante al que hizo instaurar las galerías de retratos en Nueva España y Aragón en la segunda mitad del siglo XVI; la de Nápoles se propuso tras el virrey suprimir las revueltas populares de 1647-1648 contra el poder de la Monarquía Hispánica. El conde de Oñate puso en acción un proyecto que visaba restaurar y exaltar el poder real con el esplendor de la corte virreinal, la serie de retratos fue encargada para ocupar la *Sala dei vicerè* o *Sala grande* del Palacio Real de Nápoles. La sala era contigua a la Real Capela en la planta noble del palacio y servía para la presentación de teatro. Por desgracia los retratos no fueron preservados ni conocemos su fin o copias, tampoco tenemos documentos o inventarios que describan en detalles los retratos, sus dimensiones y autores, o incluso sobre la disposición y organización de la galería en la sala. Se supone que la serie de retratos puede haber desaparecido en la primera mitad del siglo XVIII, tras el Tratado de Utrecht de 1713 que quitó el reino de Nápoles de la órbita de la Monarquía Hispánica y le puso bajo el dominio de los Habsburgos austríacos hasta la ascensión de Carlos VII de Borbón, hijo de Felipe V de España, que retoma el territorio, ahora bajo la rama de la dinastía de los Borbones.

Conocemos los retratos que compusieron esa galería a partir de la obra de Parrino, *Teatro eroico, e politico de governi di Vicere…*. La portada del primer tomo de la obra nos informa: "Adornato de una breve, distinta, e curiosa relazione della Città, e Regno di Napoli, con le piante

[882] Antonelli, *op. cit.* 2015a.
[883] Véase: Minguito Palomares A.: *Nápoles y el Virrey Conde de Oñate: la estrategia del poder y el resurgir del reino (1648-1653)*, Madrid, Silex, 2011.

dell'una, e l'altro, e co'Ritratti de'medesimi Vicerè scolpiti in rame, presi da quell, ch'adornano una delle Galerie del Palagio Reale." La obra de Parrino nos presenta el retrato de busto de los virreyes de la Monarquía Española y un cartel con la inscripción de datos biográficos antes de las informaciones sobre sus gobiernos en el territorio italiano, el autor informa que tuvo dificultad en escribir la historia de varios virreyes y que ha recorrido a muchas fuentes documentales y manuscritos de carácter histórico "che hanno riparato notabilmente il difetto de' Libri impressi: anzi mi hanno somministrate tutte le notizie degli avvenienti di questo secolo"[884]. Para satisfacer el deseo y curiosidad de sus lectores, incluyó los retratos de los *alter nos* del rey. Los retratos grabados fueron hechos por el grabador principal en servicio de la corte virreinal, Federico Pesche, su firma o monograma *F.P.* se puede encontrar en algunos de los retratos impresos de la obra. Aunque los retratos firmados son muy pocos, la mano que ejecutó los demás no parece muy diferente y es probable que todas las planchas de "reproducción" fueran confiadas a Pesche.

Los retratos grabados parecen corresponder a representaciones idealizadas y modelos de personajes - el religioso, el soldado y el hombre de corte-, sobre todo de los virreyes más antiguos. Podemos encontrar en las vestimentas, igual que en las series de retratos novohispanos, elementos como la pertenecía a una orden caballeresca, como la Cruz de Santiago en las imágenes de don Íñigo López Hurtado de Mendoza **[Img. 123]**, don Juan de Zúñiga y Requeséns **[Img. 124]**. Por el hecho de la galería constituirse casi 150 años después de que el territorio empezara a ser gobernado por los *alter nos* de los reyes de la Monarquía Hispánica, tal vez para algunos de los virreyes no hayan encontrado fuentes iconográficas para la pintura de sus retratos. Libros con retratos de virreyes no parecen haber encontrado acogida en la imprenta napolitana del siglo XVI, a pesar de ser necesaria una investigación más profunda, parece haber existido poco interés de los gobernantes en aprovechar el género de los grabados e impresos para su propaganda personal, las representaciones quedaban reducidas a básicamente dedicatorias y escudos en algunas portadas y frontispicios, pero sus retratos están ausentes, las efigies de reyes, poco frecuentes también, suelen aparecer en series.

En 1588 el historiador napolitano Scipione Mazzella publicó *Le vite de' re di Napoli colle loro effigie dal naturale*, presentando una serie de retratos de los reyes de Nápoles, las varias ediciones que siguieron a la publicación de la obra comprueban la importancia que tuvo[885]. La serie

[884] BNE, ER/621 "Avvertimenti dell'autore a' lettori".

[885] Posteriormente enriquecido y reeditado en 1594 y después incluído en una versión resumida como un compendio en el *Descrittione del regno di Napoli* de Mazzella. En la edición de 1597 el segundo libro se enriquece con la descripción del territorio de todo el reino con datos numéricos muy detallados sobre la población, la estructura de la soberanía, el ceremonial de la coronación, las familias del estamento nobiliario y otros datos. Mazzella, S.: *Descrittione del Regno di Napoli*, ad istanza di Gio. Battista Cappelli, 1586[?], BNE, ms., sign. 2/18159.; Mazzella, S.: *Le vite de i re di Napoli, con le loro effigie dal naturale*, ad istanza di Gioseppe Bonfadino, 1596, BNE, sign. 7/17404.

de retratos de los reyes daba visibilidad a los soberanos sobre un público letrado pero anónimo, forastero o ciudadano, que tal vez no tuviese acceso a las estancias del poder en la corte napolitana. Los retratos xilográficos son de autor desconocido en marcos ovalados decorados con grutescos, pero siguiendo los rasgos algo idealizado de los reyes, representados de busto o en tres cuartos, es el caso de Felipe II **[Img. 125]** en armadura, con el collar del Toisón de Oro y sin corona, igual que a su padre Carlos V **[Img. 126]**, curiosamente los reyes anteriores a los Austrias llevan corona **[Img. 127]**. Abajo del retrato de los reyes sigue una breve biografía, constituyendo un linaje y afianzando la idea de legitimidad y sucesión entre la Casa Real napolitana, desde los Normandos a los Trastámara-Aragón y los Austrias.

En América, tan solo algunas décadas tras la Conquista de los dominios, fueron concedidas autorizaciones para la abertura de oficinas de imprenta en el Nuevo Mundo. Tanto en el territorio de la Nueva España como en Perú las primeras oficinas de imprenta fueron abiertas por italianos, en México en 1539 por Juan Pablos y en Lima en 1584 por Antonio Ricardo[886]. En las primeras décadas de operación de las imprentas americanas la producción fue de carácter religioso para la difusión de la fe cristiana y las imágenes en grabados son escasas y anónimas. Mateo Alesio tuvo una importante contribución para el grabado limeño por las obras y láminas calcográficas que trajo consigo, pero en Lima no existía aún la imprenta para este tipo de material[887]. El primer retrato grabado preservado que conocemos impreso en Lima está en la obra *Arauco Domado* [1596] de Pedro Oña[888], poema épico sobre la guerra de resistencia mapuche contra la invasión española, dedicado al virrey don García Hurtado de Mendoza que había participado de esa empresa. Curiosamente el retrato grabado anónimo en la obra no es del virrey, sino del propio escritor, Pedro de Oña **[Img. 128]**, representado dentro de un marco ovalado con la inscripción PEDRO DE OÑA + EDAD + XXV AÑOS en busto en tres cuartos, con barba y bigote afilados, vestimenta civil con lechuguilla y una banda adornada con una corona. Se desconoce el autor del retrato que no lleva ninguna firma. No hay fuentes que comprueben o preserven para los territorios americanos la existencia de series de retratos de virreyes impresos en el siglo XVI o incluso en el XVII.

[886] El primer libro impreso en Lima fue "La Doctrina Cristiana" [1581]. Sobre la prensa en los primordios del virreinato peruano, véase: Márquez Abanto, A.: "Don Antonio Ricardo, introductor de la imprenta en Lima. Su Testamento y Condicilio", *Revista del Archivo del Perú*, vol. 19, n. 2 (1955), pp. 209-303.; Vargas Ugarte, R.: "Impresos peruanos 1584-1605", en *Biblioteca Peruana*, Vol. VII, Lima, Tall. Tip. de la Empresa Periodística La Prensa, 1953.; Rodríguez Buckinham, A. M.: *Colonial Peru and the printing press of Antonio Ricardo*, Ann Arbor, University Microfilms International, 2002.; Mujica Pinilla, R.: *La imagen transgredida estudios de iconografía peruana y sus políticas de representación simbólica*, Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2016.

[887] El conocimiento de la actividad de Alesio como grabador todavía requiere un estudio especial. Stastny, *op. cit.* 2013c, p. 81.

[888] Oña, P. de: *Primera parte de Arauco Domado*, Ciudad de los Reyes (Lima), por Antonio Ricardo de Turin, 1596, JCBL, sign. B2221463.; Estabridis Cárdenas, *op. cit.* (2001), pp. 133-134.

A pesar de que los primeros impresores em América fueron italianos, la influencia flamenca en América ha dejado una fuerte huella, igual que en la Península Ibérica y otras partes bajo dominio de la Monarquía Hispánica. Las remesas de libros impresos con grabados en los Países Bajos y los que eran adquiridos y llevados por comerciantes, órdenes religiosas o particulares para Nueva España, Perú y Portugal, fueron muy frecuentes a lo largo del siglo XVI. Los talleres de Cristóbal Platín y Jan Moretus, yerno de Platín, ambos de Amberes, recibieron de Felipe II el permiso de impresión y difusión de libros litúrgicos y estampas grabadas para América, siendo responsables por una gran influencia del estilo flamenco, muy inspirado por el arte italiano hasta la aparición de Peter Paul Rubens, en los territorios de la Monarquía Hispánica[889]. En la primera mitad de la década de 1570 las casas editoriales de Amberes enviaron cerca de sesenta mil libros litúrgicos, muchos ilustrados con ricos grabados, y gran parte de ellos siguieron para el Nuevo Mundo, lo que Manrique llamó de "portátil Europa" para los artistas en América[890]. El arte de Hieronymous Wierix (1553-1619) y Maarten de Vos (1532-1603) inspiraron e influenciaron artistas en España y América.

Stastny[891] subraya que el grabado europeo fue utilizado como un estímulo de creación en la composición, en el repertorio de poses y fiador de la ortodoxia iconográfica, como una Europa "portátil" para los artistas en América. El grabado difundió un código visual que no se quedó restricto a simples copias, sino inclusiones sutiles y adaptaciones iconográficas y simbólicas, como observamos en las imágenes de obras como en el *Códice Tovar* en Nueva España, o los dibujos de Guamán Poma de Ayala y Martín de Murúa en Perú. La proyección de la cultura plástica en la América hispánica constituyó un fenómeno muy complejo, demasiado para extendernos y analizarlos dentro de esta tesis. Gutiérrez Haces[892] subraya que la aportación cultural europea al arte

[889] Hubo un intenso comercio de libros entre Europa y América, además de temas religiosos, que trataban sobre ciencia, (especialmente anatomía y botánica) y grabados a principios del siglo XVII. Los grabados que llegaron a América fueron muy numerosos y no solamente de temática religiosa, sino también con paisajes y temas de historia y mitología que también sirvieron como modelos para los pintores y pinturas americanas. Las casas editoriales de Amberes, como de Platin, Nutius e Steelsius, publicaron muchas obras en castellano y en otros idiomas durante el siglo XVI. Desde 1571 y por cinco años consecutivos Cristóbal Platín envio desde Amberes a España sesenta mil libros litúrgicos, muchos ilustrados, de los cuales gran parte pasaron para el Nuevo Mundo. Véase: Soria, M. S.: "Some Flemish Sources of Baroque Painting in Spain", *The Art Bulletin*, vol. 30, n. 4 (1948), pp. 249-259.; Kubler, G., y Soria, M: *Art and Architecture in Spain an Portugal and Their American Dominions, 1500 to 1800*, Baltimore, Penguin Books, 1959.; Estabridis Cárdenas, *op. cit.* 2002, p. 98.; Mesa, J. de y Gisbert, T.: *Historia de la pintura cuzqueña*, Lima, Fundación Augusto N. Wiese, 1982, p. 102.; Huidoro, C. y Tomé Virseda, C.: *Grabados flamencos y holandeses del siglo XVI. Obras escogidas de la Biblioteca Nacional*, Sevilla/Madrid, Caja de Ahorros San Fernando de Sevilla y Jerez i Biblioteca Nacional, 2004, p. 160 y ss.

[890] Manrique, J. A.: "La estampa como fuente del arte en la Nueva España", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n. 50 (1982), p. 50.

[891] Cabe señalar que no fue solamente en las América donde se utilizaron los grabados para crear obras de arte. La práctica era utilizada en general no sólo en la Península Ibérica como en toda la Europa de la época, quedando consagrada en los tratados de pintura de la época.

[892] La autora propone el concepto de nivelación como "reducción […] de elementos heterogéneos para lograr una determinada homogeneidad", consistiendo en dejar de lado particularidades de cada pintor a favor de que todos

en América es indiscutible, pero son necesarias numerosas matizaciones, y al igual que la lengua, la pintura estaba en un proceso de "nivelación", pues distintas influencias y escuelas la componían y al llegar a América los artistas realizaban una nueva "nivelación" con lo que ya estaba establecido allí. De igual modo, Brown[893] subraya que la transferencia cultural ocurrida entre España y sus dominios europeos también pasó en los territorios americanos, haciendo uso de los mismos vehículos de transmisión y modelos.

El grabado en España y Portugal, antes y después de haber ingresado en la Monarquía Hispánica, también estuvo bajo una influencia y dependencia muy fuerte del arte y los artistas flamencos[894]. En comparación con las esplendidas series de artistas grabadores de Italia, Alemania, los Países Bajos, Francia e incluso, en algunas épocas, de Inglaterra, los grabadores de la Península Ibérica parecen haber carecido de dedicación y esfuerzos en el trabajo con técnicas de grabados. El mosaico de distintos territorios bajo dominio de la monarquía de los Austria ayuda a comprender como los libros y estampas flamencas lograron una difusión tan fuerte en el extranjero, sea en la Península Ibérica, sea en América. Según Chaves[895], la agregación de Portugal por Felipe II acaba por facilitar el intercambio e influencia de grabadores hispanoflamencos en el reino, además de la introducción del grabado, de grabadores y sus discípulos, en libros editados en el reino portugués[896]. Al final del siglo XVI son impresos en Lisboa estampas con frontispicios y retratos grabados en obras de Pedro Mariz, Fray Bernardo de Brito entre otros.

La obra *Dialogos de varia historia em que sumariamente se referem muytas cousas antiguas de Hespanha* [1594], de Pedro Mariz[897], fue la responsable por presentar por primera vez la biografía de diecinueve Reyes de Portugal acompañados de sus retratos grabados en buril, logrando un gran éxito e influencia. El autor que vivió los últimos años de un reino independiente presenta su obra ya en un contexto distinto, tras la agregación de Portugal a la Monarquía Hispánica, y se puede percibir la existencia de una reflexión en que buscaba exaltar la historia del reino, sus reyes y glorias

---

compartían "creando un nuevo lenguaje y un sentido de pertenencia a un grupo, acomodándose así en una nueva realidad". Uno de los problemas básicos que se presenta al explicar la pintura novohispana, y tal vez toda la pintura americana do período virreinal, es definir cual es su deuda con la pintura española y cual con la herencia indígena. Véase: Gutiérrez Haces, J.: "¿La pintura novohispana como una koiné pictórica americana? Avances de una investigación en ciernes", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* [online], vol. 24, n. 80 (2002), pp. 47-99.

[893] Brown, *op. cit.* 1999.

[894] Huidoro y Tomé Virseda, *op. cit.* 2004, p. 65.; Huidoro, C.: "La Conciencia de un Arte Propio en la Pintura Virreinal Andina" en *Primer Seminario de Pintura Virreinal, Tradición estilo o escuela en la Pintura Iberoamericana, Siglos XVI-XVIII*, México, UNAM, 2004, p. 186 y ss.

[895] Véase: Chaves, L.: *Subsídios para a história da gravura em Portugal*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1927.

[896] Lafuente Ferrari, E.: *Iconografia Lusitana. Retratos grabados de personajes portugueses*, Madrid, Junta de Iconografia Nacional, 1941, pp. 18-19.

[897] Mariz, P. de: *Dialogos de varia historia em que sumariamente se referem muytas cousas antiguas de Hespanha...*, Coimbra, Officina de Antonio de Mariz, 1547, BNPT, sign. res-54-p.

pasadas en un momento en que Portugal se veía preocupado, a pesar de mantener su autonomía, en quedar como un dominio al margen del poder del nuevo soberano, Felipe II, alejado de su rey y su corte regia, al paso que también buscaba presentar las ventajas de la unión de coronas, pasando por ejemplos retóricos de la historia del territorio portugués hasta presentar el gobierno de Felipe como una elección divina.

El primer rey retratado en la obra es el busto en un marco formado por las inscripciones identificando a don Alfonso Henriques **[Img. 129]** en armadura, barba larga y sujetando un bastón de mando con su corona. Los siguientes diecisiete reyes siguen el modelo de representación de retrato de busto y rasgos individualizados, casi todos en armadura y atributos como cetros, coronas, cruces y espadas en un marco con inscripción identificativa, además de los reyes se incluye en la obra un retrato de busto de perfil de la reina santa Isabel de Portugal. En el retrato de Felipe II como rey de Portugal, se le presenta su busto de perfil con barba y pelo cortos en armadura, como su imagen fuera representada en otras diversas monedas, dentro del marco ovalado compuesto por la inscripción PORTVGALL: REX: XVIII PHILIPPVS PRIMVS. Felipe no presenta ningún atributo regio, como cetro o corona, lleva el cuello con lechuguilla y el collar del orden del Toisón de Oro en su pecho **[Img. 130]**. Tampoco para el reino portugués encontramos publicaciones con series de retratos del virrey cardenal archiduque Alberto en el siglo XVI o para el siglo XVII.

A lo largo del reinado de Felipe II la moda en la indumentaria fijó algunas características, que fueron seguidas también en el siglo XVII, la más destacada fue la primacía del color negro[898]. La indumentaria, al margen de sus usos prácticos, y las joyas fueron elementos fundamentales para los individuos de la sociedad cortesana para proyectar su imagen y rango, enviando un mensaje codificado nítido en sus atuendos sobre su condición económica y social. La presentación de su indumentaria no era solamente una exigencia por su dignidad, sino una obligación por el decoro de su estatus[899]. A partir de la mitad del siglo XVI las lechuguillas o gorgueras blancas empiezan a ser adoptadas para adornar el cuello en los sayos y ropillas - una especie de jaquetilla con faldones -, se hacen presentes pequeñas en principio, y con el paso de los años cada vez más grandes. El jubón también era una de las principales piezas más lujosas que componían la indumentaria cortesana para los hombres, una especie de corsé que definía la silueta del cuerpo, que llevaban bajo las capas que solían ir hasta los muslos o rodillas, y las calzas enteras atacadas compuestas por pantalón hasta las

[898] Sobre la evolución de la moda véase. Laver, J.: *Breve historia del traje y la moda*, Madrid, Cátedra, 1988.
[899] Álvarez-Ossorio, A. A.: "Rango y apariencia. El decoro y la quiebra de la distinción en Castilla (siglos XVI-XVIII)", *Revista de Historia Moderna*, n. 17, (1998-1999), pp. 264-266.

rodillas. En la misma época la moda era llevar sombreros altos y cónicos de seda, terciopelo o damasco, entre otros tejidos nobles, adornados con cordones, pasamanería, joyas y plumas.

Las joyas solían ser llevadas también suspendidas en cordón de tejido o metal en el pecho o como anillos. El símbolo por excelencia presente en la representación de retratos de Felipe II es el collar de la orden del Toisón de Oro, los virreyes también adoptan la presentación del pertenecer a un orden caballaresco en sus retratos cuando les corresponde. La exhibición de joyas u otros emblemas y atributos no eran solamente una cuestión de adorno, sino que cargaba valores simbólicos al portador ante la sociedad como demonstración de su rango, pertenencia a un muy restringido grupo social o condición nobiliaria o eclesiástica.

Las medallas parecen haber sido un medio más apreciado por los virreyes que los grabados, sobre todo para los napolitanos de la segunda mitad del siglo XVI, para la propaganda y ensalzamiento de sus imágenes, o puede que fueran entendidas como un género más duradero para preservar la memoria de sus hechos y que pervive hasta nuestros días. En la Nápoles de los virreyes de Felipe II veremos como el Cardenal Granvela **[Img. 131]** y don Íñigo López de Mendoza[900], III Marqués de Mondéjar **[Img. 132],** fueron ejemplos del uso de las medallas para celebrar su propia imagen y gobiernos[901].

En los virreinatos americanos la propaganda con el recurso de las medallas será distinta, la Casa de la Moneda mexicana fundada durante el gobierno de don Antonio de Mendoza con la Cédula Real firmada por la reina Juana de Castilla en 1535, empezó a cuñar las monedas el año siguiente, ocupando distintas sedes al largo del siglo XVI, desde el antiguo Palacio de Axaýacatl (1535-1562), pasando por el Ayuntamiento de la Ciudad de México (1562-1569) hasta un edificio en la calle Moneda al lado del Palacio Virreinal (1569-1848). Las primeras monedas del virreinato

[900] Don Íñigo López de Mendoza era el primogénito de don Luis Hurtado de Mendoza, II marqués de Mondéjar, y de Catalina de Mendoza. Los marqueses de Mondéjar, pese concentrar sus señoríos y posesiones en Guadalajara, se establecieron en Granada desde 1492. Educado para asumir las responsabilidades de sus antecesores a frente de la capitanía general de Granada, en julio de 1541 don Íñigo López de Mendoza asumió en persona la dirección de la armada para la expedición a Argel, tras el fracaso de la campaña militar se acercó al ambiente cortesano acompañando al séquito imperial de Carlos V hasta ser nombrado capitán general de Granada el 4 de mayo de 1543. En 1560 tuvo un malogrado desempeño como embajador de Felipe II en Roma ante Pío IV y en 1566, tras la muerte de su padre, finalmente heredó sus títulos, convertido en el III marqués de Mondéjar. Véase: Ibáñez de Segovia, G.: *Historia de la Casa de Mondéjar: escrita para el Marqués de Valhermoso por el de Mondéjar su abuelo*, s. f. BNE, ms. 3.315.; Cepeda Adán, J.: "Los últimos Mendoza granadinos del siglo XVI", en *Miscelánea de Estudios dedicados al profesor Marín Ocete*, t. I, Granada, Universidad, 1974, pp. 183-204.; Nader, H.: "Noble Income in Sixteenth-Century Castile: The Case of the Marquises of Mondéjar, 1480-1580", en *The Economic History Review*, vol. XXX, n. 1 (1977), pp. 411-428.; _____: "The world of the Mendozas", en Nader, H. (ed.): Power and Gender in Renaissance Spain, Illinois, University Press, 2003.; Nader, H. y Valiente Malla, J.: *Los Mendoza y el Renacimiento español*, Guadalajara, Institución Provincial de Cultura Marqués de Santillana, 1986.

[901] Un estudio dedicado a la producción de medallas y medallistas y las redes de intercambios e influencias artistas en las cortes de la Monarquía Hispánica más allá de los territorios de nuestro análisis, como en Milán y Flandres, véase: Cupperi, W.: *Culture di scambio. Medaglie e medaglisti italiani tra Milano e Bruxelles (1535-71)*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2020.

novohispano empezaron a circular en 1536, toda la plata extraída del territorio pasaba por los hornos, prensas y maquinarias de fundición y acuñación, la exportación de los metales era permitida solamente acuñada[902]. No conocemos ninguna documentación en archivos mexicanos o españoles que informen sobre acuñación de medallas en la ceca mexicana en celebración de virreyes para el siglo XVI.

En el virreinato del Perú, la abertura de una Casa de la Moneda fue autorizada por Real Cédula de Felipe II el 21 de agosto de 1565[903], se estableció en un solar adyacente al Palacio del Virrey y empezó a cuñar las primeras monedas en la Ciudad de los Reyes en septiembre de 1568[904], mientras tanto, la actividad de la ceca peruana fue interrumpida en diferentes momentos. En 1572 el virrey Francisco de Toledo trasladó parte de la maquinaria para una nueva ceca en la ciudad de La Plata (Sucre) y luego a Potosí, suspendiéndose en 1574 la producción en Lima hasta 1577 cuando fue reabierta hasta ser cerrada otra vez en 1592 por la gran producción de plata en Potosí[905]. La explotación de las minas de plata en Potosí, a partir de 1545, transformó la región e hizo que la villa fuese la más rica y poblada del virreinato. El traslado de la plata sin acuñar desde Potosí hacia Lima se prestaba al contrabando y a los extravíos, lo que influyó en la decisión de fabricar las monedas en el Alto Perú. En 1572 el virrey Toledo optó por trasladar la Casa de la Moneda a Potosí donde el empleo del azogue como nuevo método de refinación, permitió una revolución en la producción de plata y las monedas empezaron a ser acuñadas en 1574.

La creación de las cecas en América respondía al creciente ritmo de explotación y producción de las minas americanas[906]. Desde las primeras acuñaciones se utilizó el escudo o los

[902] Las monedas mostraban en el anverso el escudo de la corona rodeado por la inscripción *Karolus et Iohana reges* y en el reverso *hispaniarum et indiarum*. Además, las columnas de Hércules, el lema *Plus Ultra* y la marca de la casa de la moneda que inicialmente era la letra M y luego la abreviatura Mo para distinguirla de Madrid. Fueron cuñadas a golpe de martillo entre 1536 y 1555. Cada pieza estaba marcada con la inicial de la persona encargada de verificar si las monedas tenían la calidad requerida de oro y plata. Las monedas de esa época se conocen como macuquinas o cruces.

[903] De Aliaga, L.: "Historia de la acuñación de monedas y medallas en el Perú", *Revista Numismática*, n. 4 (1965), pp. 19-24.; Haro Romero, D. de.: "Fuentes documentales y historia monetaria. La Casa de Moneda de Lima", en *Archivo General de la Nación - Archivo Colonial (1717-1829)*, Lima, PUCP - Instituto Riva Agüero, 2014, pp. 26-17.

[904] RAH, col. Salazar y Castro, Real Cédula, Madrid, 1567, febrero, 15. N-33, hojas, 252v y 253.; Callirgos, A. M., Pin F. y Rocca J.: "Casa Nacional de Moneda: 450 Años acuñando historia", *Moneda*. n. 163 (2015), pp. 4-6.; Camprubí Alcazar, C.: "IV Centenario de la Casa Nacional de Moneda (1565-1965)", *Revista Numismática*, n. 32 (1981), pp. 87-116.

[905] Mientras que la Casa de la Moneda de Potosí funcionó sin interrupciones desde su fundación, la de Lima tuvo tres periodos: el primero fue desde su primera organización en 1568 hasta 1592, el segundo fue de 1659 hasta abril de 1660 y el tercero empezó en 1684.

[906] Las barras de plata eran fundidas en hornos y convertidas en rieles con la adición de una liga o amalgama. Los rieles eran luego cortados (o tallados) en cospeles (trozos de un tamaño previsto para su conversión en monedas) con la ayuda de los tallonas (tijeras grandes de dos varas de largo), hasta alcanzar el grosor previsto. Los cospeles pasaban a manos de los martilladores, quienes estampaban el cuño a golpe de martillo. Luego se procedía a recortar los bordes, tratando de que quedaran redondos y con el peso exacto. Sobre el tema de la busca de metales preciosos véase la obra clásica de: Vilar, P.: *Oro y moneda en la historia 1450-1920*, Barcelona, Ariel, 1978.

símbolos heráldicos de Castilla con los emblemas del emperador Carlos V, enseñando las columnas de Hércules sobre las olas del océano y el lema *Plus Ultra*, con el paso de tiempo se incluyó la representación de dos hemisferios, símbolo de la monarquía donde nunca se pone el sol. No obstante, la efigie del monarca español no será introducida en las monedas hasta el reinado de Fernando VI. Según presenta Medina[907], la primera medalla acuñada en América fue por motivo de la celebración de Jura dedicada a Felipe II en 1557, presentando las efigies de Felipe II y la reina de Inglaterra María Tudor en el anverso, y las armas de la Corona y la inscripción PHILIPPVS D. G. HISPN. REX en el reverso. Por desgracia no se ha preservado ningún ejemplar conocido y la hipótesis del autor está basada en una descripción hecha por el señor Herrera a partir de la obra de Pedro de Ulloa Golfín, *La ceremonia de alzar pendones en España por el nuevo Rey*[908], y debido a no existir todavía la Casa de la Moneda en Perú, la pieza habría de ser fundida y no acuñada. Según el acta[909]:

> (…) el dicho señor Visorrey y para el mismo efecto, que fueron reales de plata, que en la una parte tenían las armas de la Corona Real de España, y de la otra las figuras de la Majestad Real del dicho serenísimo príncipe don Felipe, rey de España, su mujer, con unos letreros a la redonda, por la parte que decían: PHILIPPVS D. G. HISPN. REX, y por la otra: PHILLIP. ET MARIA D. G. AND. E. R. NEAP E. R. HISPAN., e lo derramaron e arrojaron por la dicha plaza. E ñuego tras lo susodicho, el señor Visorrey, en nombre de la Real Majestad del dicho serenísimo rey don Felipe, entregó el dicho pendón al dicho capitán D. Pedro de Córdoba y Avendaño, (…)[910].

La producción de medallas en las cecas americanas será muy rara hasta finales del siglo XVIII. En Portugal tampoco conocemos encargos de medallas para el único virrey en tiempos de Felipe II, el cardenal archiduque Alberto. Mientras tanto, hay una medalla en cobre dorado conmemorativa por la unión del reino portugués a la monarquía española presentando la imagen del perfil de Felipe II **[Img. 133]** en traje cortesano, lechuguilla en el cuello y gorra alta en la cabeza, con una inscripción superior *PHILIPP.II.HISP[ANIARUM] ET.NOVI.ORBIS.REX* ("Felipe II Rei de España e do Novo Mundo"). En el reverso se representa la imagen de un caballo cabalgando sobre

[907] Medina, J. T.: *Medallas de proclamaciones y juras de los reyes de España en América*, Santiago de Chile, Imprenta La Casa del Autor, 1919, pp. 1-2.
[908] Ulloa Golfin, P. de: *De la ceremonia de alzar los pendones en España por el nuevo Rey*, siglo XVII, BNE, ms., 3/68194.
[909] Colección de Muñoz, tomo 88, publicado en: Torres De Mendoza, L.: *Colección de documentos inéditos relativos al descubrimiento, conquista y colonización*…, vol. IV, Madrid, Imprenta de M. Bernaldo de Quirós, 1867b, pp. 395-402.
[910] Real Cédula de Carlos V el 17 de enero de 1556 al Cabildo de San Miguel y que se despachó también para el virrey y la Audiencia, dirigiendo órdenes para que "alzando pendones e haciendo las otras solemnidades que se requieren y acostumbran" se proclamase y jurase a su hijo Felipe II, y en su cumplimento dispuso el Virrey que se acuñase "cantidad de moneda", que fueron reales de plata, para repartirlas en el acto de la jura. Torres de Mendoza, *op. cit.* 1867, vol. IV, p. 390.

un orbe marcado por meridianos y el ecuador con una inscripción superior *NON SVFFI CIT ORBIS* ("el mundo no es lo bastante") y bajo del orbe la fecha de 1580[911].

Conocemos la gran propaganda y difusión que Felipe II promocionó de su imagen a partir de medallas encargadas a los más reconocidos medallistas de su monarquía, como Los Leoni, Jacopo da Trezzo, Giampaolo Poggini entre otros, que tenían por objetivo celebrar hechos notables de su gobierno como la defensa de la fe cristiana, la realización de sus bodas o las batallas victoriosas de sus ejércitos y armadas. Cupperi subraya la estrecha relación e influencias de los retratos pictóricos del rey, con la producción de joyas y medallas en piedras y metales preciosos en los talleres de los artistas, y como esa propaganda a partir de objetos visuales no estaba restricta solamente a la figura del monarca, sino que también a la imagen de su familia, esposas, hijos e hijas, otros nobles y artistas admirados por Felipe II[912].

El desarrollo de la cultura plástica visual portuguesa siguió en paralelo con la de otros reinos ibéricos, a lo largo del siglo XV acabó muy influenciada por el estilo de los centros flamencos, como Gante, Brujas y Amberes. En la segunda mitad del siglo XVI la influencia italiana, sobre todo en la pintura, se destaca a través del contacto directo con artistas italianos[913]. A lo largo de la época del Portugal filipino no hay referencias a la existencia de una galería para los virreyes que gobernaron el territorio, a pesar de ya haber una tradición de series de retratos como la del Paço da Ribeira, que tiene documentada su creación en tiempos de la estancia del pintor Antonio Moro por la corte portuguesa en 1552[914].

El pintor flamenco estaba en Portugal encargado por María de Hungría quien estaba organizando una galería de retratos de los Austrias en Bruselas, para eso envió al artista para realizar retratos de sus parientes portugueses, lo que puede haber influenciado a la reina portuguesa doña Catalina de Austria para constituir su propia galería de retratos, valorizando el género pictórico[915]. Tal como presenta Jordan, fue durante el reinado de D. Juan III en el contexto de la visita de Moro a

[911] Según Kagan, medalla del Museo Casa da Moeda (inv. 2918) teria sido cuñada en Lisboa en 1583, mientras tanto en ella está grabada la fecha de 1580. Cf: Kagan, R. L.: ""La luna de España": Mapa, ciencia, y poder en la época de los Austrias", *Revista Pedralbes*, n. 25 (2005), pp. 171-190.
[912] Cupperi, *op. cit.* (2015).
[913] Desde principios del siglo XVI hasta finales del XVII, los pintores portugueses son más que nunca "hispanos" y en el siglo XVIII buscan inspiración con modelos del clasicismo francés o del clasicismo barroco italiano. La mayoría de las pinturas eran de temática religiosa, desafortunadamente muchas obras de los siglos XVI al XVIII no sobrevivieron, principalmente debido al gran terremoto de 1754. Véase: Serrão, V. (ed): A pintura maneirista em Portugal - Arte no templo de Camoes, Lisboa, CNCDP, 1995.
[914] Jordan, *op. cit.* 1994.
[915] Es posible que Francisco de Holanda, que conocía los palacios italianos y la decoración de sus interiores, también haya tenido alguna influencia indirecta, ya que regresó en 1540, cuando el Palacio estaba experimentando cambios. *Idem*, p. 84.; Deswarte-Rosa, S.: *Ideias e imagens em Portugal na época dos descobrimentos: Francisco de Holanda e a teoria da arte*, Lisboa, Difel, 1992.

Portugal y el interés de la reina Doña Catalina de Austria, hermana del emperador Carlos V, que el retrato pasa a ser valorizado y se establece en la corte portuguesa[916]. Según Buescu[917] y Serrão[918], el género retratístico por haber sido tardíamente incorporado en la cultura visual de Portugal, quedó muy dependente de las escuelas de la pintura italiana y flamenca. En el *Livro da Recamara dos Reis Dom João III de Portugal e Dona Catharina*[919] [s.d.], con el inventario manuscrito de los bienes tras la muerte del rey portugués, constan veintisiete retratos pintados de los monarcas y familiares de la rama Habsburgo, incluyendo de Felipe II, lo que nos aclara la constitución de las obras que formaban la galería de retratos del Paço da Ribeira en Lisboa.

En el contexto de la presencia de Moro en Portugal y no dejando de subrayar la influencia que pudo haber tenido el tratado de Francisco de Holanda *Do tirar polo natural* [1549], el retrato se fijó en la tradición iconográfica del reino portugués. Mientras tanto, no tenemos descripciones sobre cómo estaba organizada la serie de retratos de doña Catalina[920] o en cual parte del palacio estaba ubicada antes de ser llevada para Madrid y ser perdida en el incendio del Alcázar Real en 1734[921]. Las antiguas plantas, objetos artísticos y documentos de las residencias reales portuguesas fueron destruidas por el terremoto de 1755, seguido por el tsunami e incendios en la capital del reino, pocos palacios reales permanecieron intactos, por ejemplo, el palacio de Sintra[922]. Según Jordan[923], la creación de la galería de doña Catalina estaría íntimamente relacionada con la estancia de Moro en la corte portuguesa a comienzos de la década de 1550, pero también no se podría descartar alguna influencia de Francisco de Holanda, que había regresado a Portugal desde Italia en la década de 1540, dónde habría conocido las decoraciones y palacios renacentistas.

Sabemos que a partir de las reformulaciones propuestas por Felipe II en el palacio del Paço da Ribeira fue erigido el *Torreão* entre 1581 y 1584. El único virrey nombrado para Portugal en tiempos de Felipe II, el cardenal archiduque Alberto, tuvo la oportunidad de acompañar tanto la construcción del palacio monasterio de El Escorial como la reforma del Paço da Ribeira en Lisboa, quedando responsable por la decoración del palacio portugués, incluyendo el *Torreão* y sus salas[924].

---

[916] Jordan, *op. cit.* 1994.
[917] Véase: Buescu, A. I.: *Imagens do Príncipe, Discurso Normativo e Representação (1525-1549),* Lisboa, Cosmos, 1996.
[918] Véase: Serrão, V.: "O Renascimento e o Maneirismo", en Ferreira de Almeida, C. A. y França J.-A. (dirs.): História da Arte em Portugal, vol. III, Lisboa, Ed. Presença, 2002.
[919] *Livro da Recamara dos Reis Dom João III de Portugal e Dona Catharina,* Lisboa, BPNA, [s.d.], sign. códice 50-V-26.
[920] Jordan, *op. cit.* 1994, p. 82
[921] Tormo y Monzó, *op. cit.* 1917, pp. 73-75.
[922] En Lisboa los palacios reales eran el Paço da Ribeira, el Paço dos Estaus, Santos-o-Novo y la Alcáçova. Había otros en Évora, Almeirim y Xabregas, este a las puertas de Lisboa. Jordan, *op. cit.* 1994, p. 82.
[923] *Idem,* p. 84.
[924] Moreira, *op. cit.* 1983, p. 45.

Según los dibujos analizados por Moreira[925] encontrados en el Archivo General de Simancas, el *Torreão* era dividido en cuatro niveles: en el primero, finalizado ya en 1584, se hallaba el arsenal con cañones; en la planta superior un "mezzanino", con habitaciones para los hidalgos de la cámara; en las plantas superiores estaba el *piano nobile* del *Torreão,* con ventanas de balcón y ocupados por la biblioteca y la "Sala do Trono", también conocida como "Sala dos Embaixadores", dónde eran celebrados actos y ceremonias solemnes.

La "Sala do Trono" era caracterizada por una grande e imponente cúpula con linterna y cuatro claraboyas que proporcionaban su iluminación, el techo en formato octogonal era dorado y estaba adornado con pinturas heráldicas, a semejanza de la "Sala dos Brasões" del Palacio Nacional de Sintra **[Img. 134]**. Moreira supone que la organización de la "Sala do Trono" puede haber sido inspirada en la "Sala de los reyes" del Real Alcázar de Segovia **[Img. 135]**, remodelada en el reinado de Felipe II y donde estaba organizada la serie de retratos de los reyes, presentando la sucesión de los monarcas de Avis con la inclusión del retrato de Felipe II, además de una decoración alegórica con empresas que exaltaban las virtudes del Rey Prudente, constituyendo un mensaje retórico legitimado por el deseo divino y en homenaje a la nueva dinastía reinante. O sea, el techo enseñaba en la representación del plan celestial y de la providencia divina la elección de Felipe II como rey para gobernar el reino desde el plan terrenal en la "Sala do Trono". La serie de retratos apuntada por Moreira podría ser la que Tormo encontró en los inventarios del Alcázar de Madrid en el reinado de Felipe IV y había pertenecido a la reina doña Catalina de Austria[926].

Sabemos que los retratos cumplieron distintas funciones, desde la perpetuación y honor de la imagen de un personaje a la personificación de alguien ausente. Como hemos visto, los virreyes nombrados por Felipe II tuvieron un perfil semejante en muchas ocasiones, pertenecientes a la nobleza y aristocracia, sobre todo, castellana y en determinados nombramientos parientes cercanos al rey, como los virreyes de sangre, pero también miembros eclesiásticos. La representación retratística de cada *alter ego* del rey como veremos a seguir parece haber estado estrechamente vinculada a su rango, por esa hipótesis dividimos los grupos de análisis no entre los virreinatos, sino entre las características de pertenencia de los virreyes.

[925] *Idem,* pp. 43-48.
[926] Tormo y Monzó, *op. cit.* 1916, pp. 73-74 y 157-169.

3.1 Los virreyes de sangre y eclesiásticos

A lo largo del reinado de Felipe II el nombramiento de virreyes de sangre coincidió con su pertenencia a los altos cuadros eclesiásticos, como el arzobispo de Zaragoza Hernando de Aragón y el cardenal archiduque Alberto de Austria. Además, otros dos miembros del clero fueron encargados del gobierno en territorios de la monarquía como *alter nos* del rey, el obispo de Teruel Jaime Jimeno, el cardenal Granvela y el arzobispo de México don Pedro Moya de Contreras. El nombramiento de los virreyes de sangre coincide con dos territorios ibéricos de la monarquía, el de Aragón y el de Portugal, también coincide el contexto histórico y político vivido en estos dos reinos a lo largo del reinado de Felipe II. Aragón pasaba un largo período de conflictos de poder y de jurisdicción entre el reino y la Corona, sobre todo con respecto al nombramiento de los representantes del rey, que deberían ser naturales del reino. En el caso portugués, fue una condición impuesta por las Cortes que, siendo conscientes de la inminencia de la ausencia física del rey, el reino fuera gobernado por un representante de sangre real. O sea, en los dos casos, el nombramiento de los virreyes, del arzobispo Hernando de Aragón y del cardenal archiduque Alberto de Austria, correspondía a una intención de respetar las determinaciones jurídicas de cada reino visando establecer una estabilidad y legitimidad de la Corona en dos contextos en que el enfrentamiento político y jurídico podría poner en riesgo el poder del rey.

Ambos virreyes también están cargados de otros poderes como representantes religiosos de gran alzada, don Hernando de Aragón era el arzobispo de la principal y más poderosa sede episcopal del reino de Aragón y venía de un linaje de arzobispos que descendían directamente del antiguo soberano del reino, Fernando el Católico. El cardenal Alberto estaba investido de una doble representación en el reino portugués, además de virrey de sangre, llevaba el título de *Legatos a Latere*, o sea, era el legítimo representante del poder y de los intereses del Papa en Portugal. Los otros dos representantes eclesiásticos *alter nos* de Felipe II también tenían una doble representatividad en su legitimación del poder, el cardenal Granvela también fue nombrado *Legatos a Latere* del reino de Nápoles, don Pedro Moya de Contreras, además de arzobispo de la principal sede episcopal de la Nueva España también era el Inquisidor General del territorio, ya el obispo de Teruel, Jaime Jimeno, apenas ostentó el título de virrey además de la dignidad eclesiástica. Mientras tanto, la comparación de las representaciones de los virreyes será muy distinta en ambos territorios.

La representación pictórica de miembros del clero constituyó un aparato distinto dentro del género retratístico, correspondiendo a características formales y conceptuales proprias del rango de los personajes. Como sabemos, el retrato de aparato en la corte filipina se caracteriza por un tono

sobrio, grave, altivo y psicológico del personaje, buscando rasgos distintivos y la verosimilitud del retratado, en pie de cuerpo entero o medio cuerpo, con fondo neutro y a veces adornado con cortinajes o columnas. Otros atributos vinculados al retratado podían componer el ambiente, como bufetes, sillas, libros o papeles. Los retratos de prelados suelen representarlos también de medio cuerpo o cuerpo entero subrayando la indumentaria eclesiástica y sus atributos, como mitras, sobrepelliz, capas, estolas, cruces, guantes, anillos y báculos. En la actitud también se evidencia la rigidez y frialdad en la pose y la mirada, normalmente hacia al espectador, las manos suelen estar en reposo, apoyadas en una mesa o sosteniendo objetos característicos a su condición, como papeles, libros o una cruz. Otro elemento que suele componer los retratos son los escudos y armas del personaje, normalmente dispuestos en algún de los lados del ángulo superior de los retratos. El retrato eclesiástico, como otros retratos oficiales o de aparato, buscan cumplir la misión de representación personal e institucional dentro de la misma idea de permanencia y continuidad de la perpetuación de un linaje o estirpe, como legitimación del poder.

En el palacio de los duques de Villahermosa en Pedrola hallamos un retrato del primer virrey de sangre y eclesiástico nombrado por Felipe II en 1566, don Hernando de Aragón, atribuido a Roland de Mois **[Img. 136]**, muy probablemente el único pintado en vida que llegó hasta nuestros días. El arzobispo está representado en medio cuerpo sobre fondo neutro rojizo y frente a un bufete cubierto con tejido rojo, sobre el cual reposa sus dedos de la mano izquierda recogida cerca de un libro abierto, en el dedo del medio lleva un anillo, y en la mano derecha sostiene un papel. El anillo sería el de don Alfonso, hijo del rey Jaime I el Conquistador, pues el fray Lope Marco, amigo y hermano de orden de don Hernando cuenta el pasaje de como en 25 de enero de 1552 la sepultura de don Alfonso fue abierta para el reconocimiento de su entierro y entre los restos se encontró la joya que fue enviada para el arzobispo[927]. Don Hernando lleva el hábito blanco y negro de monje de la orden cisterciense, a la cuál pertenecía, y ningún otro atributo. En el ángulo superior derecho está representado su escudo de armas.

Las armas de don Hernando fueron adoptadas del último escudo de su abuelo, el rey Fernando el Católico - compuesto tras la agregación del reino de Nápoles (1503) y Navarra (1515), incluyendo los elementos referentes a su calidad de arzobispo, siguiendo una práctica de sus antecesores de sangre real, su padre Alonso de Aragón y su hermano Juan II de Aragón, pero con

[927] Manuscrito misceláneo en el *Libro de los hechos y cosas del Monasterio de Veruela desde el año de 1148 que se fundó el monasterio hasta el año 1623,* Fray Lope Marco, *Traslado de un libro de memorias que el Excmo. Sr. Don Hernando de Aragón, nieto del Rey Chatholico primero Abbad de Beruela y después Arçobispo de Çaragoça por su propia mano escrivio de cosas que sucedieron a su tiempo…* leg. de la colección particular de la biblioteca de Jesús Rubio Jiménez, 72 pp.

distinciones. El escudo de don Hernando presenta en el primer y cuarto cuartel las armas contracuarteladas de Castilla y León, que Fernando el Católico empezó a utilizar desde que fue declarado rey en 1475 en razón de su matrimonio con la reina Isabel, en 1569; en el segundo cuartel se presenta una composición de las armas de los reinos de Aragón (las barras rojas y amarillas), Navarra (las cadenas doradas) y de Nápoles, formado por los blasones de los reinos de Jerusalén (la cruz amarilla) y Hungría (las listas blancas y rojas)[928]; el tercer cuartel se compone por las armas de los reinos de Aragón y Sicilia (con las águilas), en la punta abajo de los cuarteles la granada del respectivo reino, conquistado en 1492 por los Reyes Católicos. Sobre el escudo de armas se agrega, correspondiente al título de la arquidiócesis cesaraugustana, el capelo arzobispal y dos cordones verdes, entrelazados a una cruz dorada, con diez borlas pendientes en cada lado del escudo.

El capelo es un sombrero de peregrino, bajo y con alas largas, es el timbre eclesiástico más utilizado, además de la cruz y la mitra. Por el capelo penden dos cordones de cada lado que entrelazados forman la estructura de las borlas correspondientes a la dignidad de la jerarquía de cada prelado, seis borlas en el orden 1 - 2 - 3 en cada lado para los abades y obispos, y diez en el orden 1 - 2 - 3 - 4 para los arzobispos, por ejemplo. El color también estaba relacionado con la jerarquía, siendo el verde el respectivo para los abades, obispos y arzobispos, que simbolizaba el color del pasto para el rebaño espiritual, por ejemplo.

Don Hernando se hizo presente en varias oportunidades utilizando el recurso de la heráldica al incluir sus armas en diversos edificios religiosos del reino, de su época como abad entre 1535 y 1539 en el Real Monasterio de Santa María de Veruela (siglo XII)[929], encontramos sus armas en ambos lados de la puerta exterior de la muralla del monasterio **[Img. 137 y 138]**, donde está incluso el báculo y la mitra en su escudo. En el monasterio también encontramos las armas de don Hernando en el techo cubierto con una crucería estrellada en la capilla de San Bernardo, construida en el siglo XVI, y en el candelero de un arco triunfal en la misma capilla, que incluye las armas del abad Lope Marco.

Los dos abades están representados juntos en otra obra hecha para el monasterio, en los retratos que componen las puertas del retablo mayor de mediados del siglo XVI que se hallaba en la iglesia del monasterio y atribuida a los artistas Juan Pérez Vizcaíno, Miguel de Peñaranda y Pedro

[928] Jerusalém y Hungria, más Anjou antiguo fueron incorporados a su vez al escudo de Nápoles por Roberto de Anjou, proclamado rey de Jerusalén al heredar el trono de Napoles en 1309 de su padre Carlos II el Cojo y María de Hungria, hija de Esteban V de Hungria.

[929] Véase: Martínez Buenaga, I.: *La arquitectura cisterciense en Aragón, 1150-1350*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1998.; Ibáñez Fernández, J.: *Splendor Verolae. El Monasterio de Veruela entre 1535 y 1560*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses, 2002.

Moreto[930]. En la escultura del retablo **[Img. 139]** vemos los retratos de los abades de cuerpo entero sobre un fondo con detalles en arabesco dorado en pie en una base de pedestal llevando el hábito cisterciense, don Hernando sosteniente en la mano izquierda un libro junto a su cuerpo y su mano derecha, perdida por un daño, parecía estar elevada a la altura de su pecho. Debemos subrayar la calidad de la obra en presentar los rasgos individualizados fisionómicos de los personajes, don Hernando presenta una semblanza seria, labios finos cerrados, sin barba y mirada penetrante hacia la derecha, su pelo castaño presenta una calvicie en la parte superior de la cabeza, como una característica de su orden como podemos observar en semejanza a la que presenta el retrato de don Lope Marco también.

La fisionomía de don Hernando en este retablo se asemeja con los rasgos faciales del retrato del palacio de Pedrola, en ese observamos la mirada del arzobispo más serena en dirección al observador, sin barba y el labio inferior más grueso, el poco pelo que presenta, más claro, y la calvicie en la parte superior de la cabeza parecen presentar el pasar de los años. El retrato suele ser datado entre 1560 y 1570 y por su apreciable calidad y contexto tuvo su autoría atribuida al pintor de cámara de don Martín de Guerrea y Aragón[931], duque de Villahermosa y conde de Ribagorza, el retratista flamenco Roland de Mois[932].

En 1565 don Hernando, en la prerrogativa de máximo representante de la Iglesia Católica en Zaragoza, convocó un concilio diocesano provincial el 24 de marzo para la ratificación en el reino de Aragón de las determinaciones establecidas por el Concilio de Trento (1545-1563)[933]. En 1566, mismo año en que don Hernando fue nombrado virrey de Aragón por Felipe II, fue publicada la resolución del concilio zaragozano titulado:

> PROMULGATIO SACROCANCTI EOCUMENICI TRIDENTINI CONCILIIJ IN CESAR UGUSTANA PROVINCIA & PROVINCIALES SANCTIONES IUXTA IPSIUS TRIDE TINI CO CILIJ PRAESCRIPTU ANNO DNI M.D.L.X.V. INSTITUTAE SUB PIO

[930] Sobre el retablo mayor del monasterio de Veruela, véase: Abizanda y Broto, M.: *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón procedentes del Archivo de protocolos de Zaragoza. Siglo XVI*, vol. I., Zaragoza, La Editorial, 1915, pp. 49-51; Criado Mainar, J.: "El retablo mayor del monasterio de Veruela. Noticias sobre su erección y desaparición", en *II Encuentro Nacional de Estudios sobre el Moncayo. Ciencias Sociales, Turiaso*, n. X, tomo II, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses, Institución Fernando el Católico, Diputación de Zaragoza, 1992, pp. 507-545.; Ibáñez Fernández, *op. cit* 2002, pp. 149-162.

[931] Fue uno de los aristócratas más culto e interesado en temas artísticos de la generación Felipe II, mantuvo amistad con personalidades distinguidas, como Antonio Perrenot, el cardenal Granvela, uno de los coleccionistas y mecenas más importantes de las artes del Renacimiento. Véase: Morte García, *op. cit.* 1999.; Bouza Álvarez, *op. cit.* 1998b, pp. 58-81.

[932] Según Kusche, son conocidos como suyos en general solamente sus retratos para la familia Villahermosa desde sul legada a España em 1557 hasta 1582, y de los Condes de Beliche (1574), los de la família Pernstein na Boemia (1582), además de los cuarenta retratos de los Justicias de Aragón (1578). Kusche, *op. cit.* 2003, pp. 107-108.

[933] García, I. M.: "La reforma tridentina en Zaragoza: el pontificado de Hernando de Aragón (1539-1575)", en Buesa Conde, D. (coord.): *Diócesis de Zaragoza. Ocho momentos de su historia*, Zaragoza, Museo Diocesano de Zaragoza, 2014, pp. 161-183.

SANCTE MEMORIAE III. PONT. MAX. PERFECAE FREQUETI SYNODO ANNO LXVI, INDICTIONE NONA PIO V. Pot. Max & PHILIPPO HISPANIARUM REGE NOSTRO CATHOLICO XVII. Die Frebuarij II, actioe celebrata[934]

Un grabado de la efigie de busto del arzobispo **[Img. 140]**, constituyendo una clara referencia al mundo de las medallas de la cultura humanista del Renacimiento, fue publicado en la obra, representando a don Hernando en perfil con hábito monacal cisterciense y sin enseñar otras insignias o atributos de su dignidad igual que en la pintura de Pedrola, el retrato del arzobispo presenta en la parte interna del marco redondo con motivos grutescos la inscripción *FERDINANDUS+ AB ARAGONIA+ CAES+ ARCHIEPISCOP+ ANNO+ 1566*. A la fecha del concilio zaragozano, don Hernando ya presentaba la edad de sesenta y ocho años, como podemos observar por los rasgos de anciano que el grabador desconocido nos presenta en las arrugas del rostro sin barba del arzobispo, su mentón y nariz agudos y proyectados, y una larga calvicie en la parte superior de la cabeza.

Como arzobispo de Zaragoza, don Hernando de Aragón también se hizo representar en diversas ocasiones y soportes, igual que en la época como abad en Veruela, concluyendo la construcción de la Seo en la capital del reino y de sus naves y capillas, incluyendo sus escudos de armas en diversos puntos de la catedral **[Img. 141]**. Para la Seo, don Hernando encargó un grupo escultórico para erigir su panteón en la capilla de San Bernardo entre 1550-1557 **[Img. 142]**[935], incluyendo blasones y esculturas orantes de los arzobispos de la Casa Real - el suyo incluso -, y de cuatro reyes de Aragón, Alfonso V, Juan II, Fernando el Católico y el emperador Carlos V, recordando su ilustre descendencia. La misma practica de inclusión de sus escudos que encontramos en el edificio destinado para actividades mercantiles de La Lonja en Zaragoza, al cual él patrocinó la construcción (1541-1551) cerca del Palacio de la Diputación y del Palacio Arzobispal de Zaragoza - en que también encontramos sus escudos adornando distintos espacios.

A la muerte del arzobispo, el 29 de enero de 1575, su cuerpo fue embalsamado y vestido con su hábito y atributos clericales, y velado con los honores de toda sociedad aragonesa en la capilla de Santa Tecla del palacio Arzobispal. El duque de Villahermosa ordenó guardar el corazón de don Hernando en un estuche de plomo hecho en un molde del órgano **[Img. 143 y 144]** y llevar para la cartuja de *Aula Dei*, colocándolo al lado del evangelio de San Mateo, que habla "donde está tu tesoro, allí estará también tu corazón" (Mt 6, 21). En anverso del estuche se reproduce la misma

[934] En el colofón se le: "Caesaraugustae in aedibus olim Georgi Coci nunc Petri Bernuz, die nono Martij anno MDLXVI".
[935] Morte García, C. M.: Escudos de armas de los arzobispos de la Casa Real de Aragón en La Seo de Zaragoza (1460-1575), *Emblemata: Revista aragonesa de emblemática*, n. 4, 1998b, p. 189.

efigie del arzobispo en el grabado de la publicación del concilio de 1566, con la modificación de invertir la imagen y cambiar el año de la inscripción, en el reverso se representa su escudo de armas flanqueado por dos figuras masculinas de soldados romanos. Los restos mortales del arzobispo fueron albergados en su sepulcro construido en la Seo de Zaragoza.

Tras su muerte, don Hernando continuó teniendo su imagen representada en otros retratos que se conservan actualmente. En la facultad de Letras y Filosofía de la Universidad de Zaragoza hallamos un retrato sedente **[Img. 145],** de autoría desconocida y fechado a finales del siglo XVI. Don Hernando está presentado sentado en una silla de madera revestida por un tejido rojo con detalles dorados frente a una mesa cubierta por tejido también color rojo y borde dorado. Su fisionomía, mirada serena y rostro sin barba se asemeja al retrato de Pedrola. El prelado luce el hábito blanco de la orden cisterciense, además, ostenta los atributos propios de su dignidad, en la cabeza una mitra en tono verdoso con detalles rojos y dorados, en la mano derecha, que lleva un anillo en el dedo medio, sujeta un papel y con la izquierda sujeta la manzana plateada de la cruz de doble travesaño dorada, sobre la mesa observamos diversos objetos de oficio, como una pena en un tintero y un libro. Al fondo en la parte superior a la derecha la ventana abierta nos ofrece un paisaje lejano y a la izquierda el escudo de armas del arzobispo.

Curiosamente, notamos detalles anacrónicos en la pintura, como las seis bordas de los cordones del capelo del escudo de armas, correspondiente a la dignidad de un abad y no a las diez atribuidas a un arzobispo. Mientras tanto, la mitra y la cruz de doble travesaño, desde el siglo XIV, eran dignidades restringidas para los abades, concediendo su uso solamente a los cardenales, obispos, arzobispos y al Papa. La mitra consiste en un bonete de tisú redondo en su base y rematado en dos puntas que forman dos hojas en frente y por detrás - de donde penden dos largas cintas o ínfulas cayendo sobre la espalda, estando abierta y hendida por los lados, es una insignia eclesiástica que representa el grado de sacralidad del personaje, signo de honra, majestad y jurisdicción.

Podemos suponer que el retrato sea una copia de uno antiguo de don Hernando, cuando aún era abad en el monasterio en Veruela, localizado en la sala capitular de la iglesia del Monasterio de la Concepción de la Virgen de Cambrón[936], en Sádaba. Actualmente abandonado y en ruinas en una propiedad particular, el monasterio femenino cisterciense fue fundado por el rey Pedro II de Aragón en 1208, su iglesia de una sola nave aún se mantiene en pie, con su ábside semicircular románica. En la parte superior de la nave se conservan en avanzado estado de abandono y deterioro retratos al fresco de treinta y ocho abades de Veruela, incluido el de don Hernando, y en varios sitios de las

[936] Actualmente abandonado y en ruinas en una propiedad particular, el monasterio femenino fue fundado por Pedro II de Aragón, su iglesia, de una sola nave, se mantienen en pie, con su ábside semicircular románica.

estructuras en ruinas del monasterio aún podemos hallar sus escudos de abad decorando los espacios. El conjunto del monasterio pasó por una transformación renacentista a partir de la década de 1540 bajo el mecenazgo de don Hernando, que incluyó la creación de la serie de retratos realizada por el taller de Jerónimo Cosida[937].

Otros retratos pictóricos del arzobispo que se conservan actualmente son de fechas más avanzadas. El retrato de cuerpo entero en pie de don Hernando en la cartuja de Aula Dei se atribuye al pintor navarro Pedro Andrés Urzanqui, en mediados del siglo XVII **[Img. 146]**[938]. Se repite el modelo del retrato de Pedro, presentando al arzobispo luciendo el hábito cisterciense junto a una mesa con objetos de oficio apoyando su mano derecha, mientras la izquierda sujeta un papel, la característica distinta que se sobresale es una ligera barba. En el Salón del Trono del Palacio Arzobispal de Zaragoza **[Img. 147 y 148]** también se incluye un retrato de cuerpo entero de don Hernando **[Img. 149]** componiendo la galería de arzobispos cesaraugustanos. El arzobispo sostiene en la mano derecha el bastón de mando de virrey[939]. Según Ansón Navarro[940], en el siglo XVII hubo una renovación de la galería de retratos de los obispos y arzobispos, la primera había sido iniciada hacia 1540, la nueva serie fue concluida en 1693 con más de una veintena de retratos pintados por distintos artistas, y se organizó en el Salón del Trono y otros dos espacios que antecedían la estancia. Los retratos de los arzobispos se disponen a lo largo de la parte superior de las paredes del Salón del Trono, están representados en pie de cuerpo entero con una inscripción identificativa. El retrato de don Hernando, de autor anónimo, está datado hacia 1900 y probablemente sea un encargo para cubrir la desaparición del retrato original antiguo, tiene una calidad muy baja, una profusión de elementos simbólicos y atributos de poder, como el cortinaje rojo y una columna al fondo, bufete cubierto con tejido rojo, la mitra, la cruz y el escudo de armas, incluyendo un bastón de mando que sostiene el arzobispo en referencia a su rol también como virrey.

Como vimos en el primer capítulo, tras la muerte de don Hernando, Felipe II nombra a don Artal de Alagón y Martínez de Luna como virrey de Aragón, y los conflictos de intereses políticos

[937] El edificio fue catalogado por el Patrimonio Cultural Aragonés en 2004. Sobre los edificios de la diócesis cesaraugustana, véase: García, I. M.: *La diócesis de Zaragoza en el siglo XVI: El pontificado de Don Hernando de Aragón (1539-1575)*, Zaragoza, Fundación Teresa de Jesús, 2015.

[938] Viñaza, Cipriano Muñoz y Manzano, Conde de la: *Adiciones al Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez*, Madrid, Tip. de los Huérfanos, 1894, p. 9.

[939] Existe en la cartuja una copia de la obra, atribuida a Anastasio Malassigné, primer vicario después de la restauración de 1901. Colás Latorre, García y Criado Mainar, *op. cit.* 1998, p. 196.

[940] Según el profesor Ansón Navarro su realización empezó em mediados del siglo XVII con el retrato del frei Juan Cebrián (1644-1662), el número 25 de la serie, y atribuido al pintor Jusepe Martínez. Desde entonces, cada prelado tería encargado su retrato. La renovación de la antigua serie inaugurada alrededor de 1540 se completó el año de 1693. Ansón Navarro, *op. cit.* 1991, pp. 145-148.; Ansón Navarro, A.: "Retrato de don Fray Juan Cebrián, arzobispo de Zaragoza y virrey de Aragón", en Ayala Martínez, J. M. (coord.): *Zaragoza en la época de Baltasar Gracián* [catálogo de exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 2001, pp. 97-98.

entre reino y Corona llevan al rey a recurrir otra vez al nombramiento de un virrey miembro de la jerarquía eclesiástica, don Jaime Jimeno de Lobera, el obispo de Teruel, reuniendo en un mismo representante las esferas de poder civil y religioso como un intento de reafirmar su legitimidad y autoridad en un momento de inestabilidad política del reino. Lamentablemente no conocemos retratos o representaciones de don Jaime Jimeno que tengan sido encomendadas y preservadas hasta nuestros días. En las escalinatas del Palacio Episcopal de Teruel-Albarracín está conservada una pequeña serie de cuatro retratos de prelados del obispado de los siglos XVII y XVIII[941], y en la Catedral de Teruel también hallamos una esta serie de retratos de sus obispos, pero tampoco encontramos retratos del siglo XVI de don Jaime Jimeno.

Mejor suerte tenemos en encontrar representaciones pictóricas de otro prelado nombrado por Felipe II como su *alter ego*, está vez para las tierras de Nueva España, el arzobispo de México don Pedro Moya de Contreras (1583-1585)[942]. Tras actividades en Canarias y Murcia, frente a la amenaza de las reformas religiosas y la herejía, Felipe II confió a don Pedro Moya de Contreras en 1570 la misión de establecer el Tribunal del Santo Oficio en México[943], lo que hizo solemnemente en la iglesia de Santo Domingo, el día 11 de noviembre de 1571. En Nueva España fue nombrado coadjutor del arzobispo de México don Alonso de Montúfar[944], a quien más tarde sucedería en la dignidad el 15 de junio de 1573, siendo informado el virrey de Martín Enríquez de Almansa[945], don Pedro Moya de Contreras combinó desde entonces los cargos de inquisidor y arzobispo de México,

[941] Con dimensiones aproximadas de 200 x 120 cm, en los retratos están representados a don Andrés Balaguer (1602-1604), don Isidro Aliaga (1609-1611), don Jerónimo Bautista Lanuza (1622-1624) y don Lorenzo Lay (1777-1780).

[942] Nacido en Pedroches, Córdoba, c. 1530, hijo de don Rodrigo Moya de Moscoso y doña Catalina Contreras, ambos de familias hidalgas. Enviado a la corte por sus padres, estuvo a servicio de Juan de Ovando, presidente del Consejo de Indias, como su paje y después como su secretario. Ovando fue el responsable por direccionar el ingreso de Pedro Moya de Contreras a la Universidad de Salamanca para realizar sus estudios para la carrera eclesiástica y doctorarse en Cánones y Leyes.

[943] Véase: García, G. y Pereyra, C.: *La inquisición de México: autos de fe; tumultos y rebeliones en México; el clero durante la dominación Española: Don Juan de Palafox y Mendoza*, México, Editorial Porrúa, 1974.; Poole, S.: *Pedro Moya de Contreras, Catholic Reform and royal power in New Spain, 1571-1591*, Los Angeles, University Of California Press (Berkeley), 1987.

[944] Sobre el episcopado novohispano, véase: Sosa, F.: *El episcopado mexicano: galería biográfica ilustrada de los illmos. Señores arzobispos de México desde la época colonial hasta nuestros días*, México, H. Iriarte y S. Hernández, 1877-1879.; Gutiérrez de Luna, C. y Sosa, F. (eds.): *Cinco cartas del Illmo. y Exmo. Señor D. Pedro Moya de Contreras, Arzobispo-Virrey y Primer Inquisidor de la Nueva España*, Madrid, Ediciones J. Porrúa Turanzas, 1962.

[945] Por una carta de 22 de junio de 1573, el rey comunicó al virrey Martín Enríquez el nombramiento de Moya de Contreras como arzobispo de México, ordenándole que le diese sus despachos. Las bulas papales oficiales tardaron en llegar al territorio para la consagración de Moya de Contreras en el cargo el 8 de septiembre de 1574, siendo organizada una gran celebración y fiesta popular con autoridades religiosas y civiles presididas por el virrey. Sosa, *op. cit.* 1877-1879, pp. 55-56.; Bravo Ugarte, J.: *Diócesisy obispos déla Iglesia Mexicana (1519-1965)*, México, Editorial Jus, 1965, p. 61.; González, E. G.: "La ira y la sombra. Os arzobispos Alonso de Montúfar y Moya de Contreras en la implantación de la contrarreforma en México", en Martínez López-Cano, M. del P. y Cervantes Bello, F. J. (coords.): *Los Concilios Pronvinciales en Nueva España. Reflexiones e influencias*, México, UNAM, 2005, pp. 91-122.

quedando responsable, al lado del virrey, por continuar la edificación de la nueva catedral en construcción desde 1552.

El virrey Almansa había solicitado a Felipe II un visitador para ayudar a solucionar conflictos entre la Real Audiencia y el virrey, y a partir de octubre de 1583 el arzobispo fue nombrado también visitador, debiendo volver a la Corte española con sus informes al final del encargo, concluido en abril de 1586. Sin embargo, debido a la muerte del virrey conde de la Coruña, don Pedro Moya de Contreras se hizo cargo interinamente del gobierno de Nueva España y teniendo la confianza del rey, por su trayectoria y experiencia, el arzobispo fue confirmado como virrey el 25 de septiembre de 1584 hasta el 16 de octubre de 1586. Don Pedro Moya de Contreras congregó en si mismo los mayores cargos del territorio, arzobispo, visitador y virrey hasta mediados de octubre de 1585, fecha de la entrada solemne de don Álvaro Manrique de Zúñiga, I marqués de Villamanrique, como virrey.

Conocemos cuatro retratos pintados del arzobispo don Pedro Moya de Contreras, dos encargados para componer las galerías de series de virreyes de Nueva España, para el Palacio Virreinal y para el Salón de Cabildos, y otros dos para las series de retratos de arzobispos en la Catedral Metropolitana de México. A pesar de no haber documentación que confirme la fecha exacta de los encargos, los estudiosos suelen datar como el más antiguo su retrato para el Salón de Cabildos **[Img. 100]**, ya que hay un consenso de que el retrato original que se hallaba en galería de virreyes en la Sala del Real Acuerdo del Palacio Virreinal fue destruido en la revuelta de 1692, siendo hecha una copia **[Img. 150]** para reconstruir la galería a partir de la serie que había sido preservada en el cabildo metropolitano.

En ambos retratos de las dos series de virreyes el autor es desconocido y el arzobispo está presentado de medio cuerpo, sobre fondo neutro oscuro en posición de frente con rostro en perfil de tres cuartos, lleva una capa negra con capuchón sobre alba blanca de cuello alto, a semejanza de la indumentaria religiosa de la Orden de los Dominicos, y birrete negro en la cabeza. Mientras tanto hay detalles que se diferencian entre los dos retratos, el del MNHCC presenta una calidad estética más elaborada en su finalización y en sus detalles, incluso se puede percibir las arrugas en el rostro de don Pedro Moya de Contreras. En el escudo de armas del arzobispo, ambos ubicados en la parte superior a la izquierda, el retrato del Salón de Cabildos se nota más sencillo, con cuatro cuarteles en marco oval y el capelo parece presentar apenas 3 borlas, en cuanto que en el escudo del retrato del MNHCC éste se ve mucho más elaborado. Hay detalles distintos entre los cuatro cuarteles de armas de los retratos, el del MNHCC el formato ibérico, o sea la parte superior recta y la base redondeada,

presenta un marco adornado con motivo grutesco y colorido, del capelo verde penden los cordones que forman seis borlas en formato 1 - 2 - 3 en cada lado.

En ambos retratos don Pedro Moya de Contreras sostiene con la mano izquierda el mango de una cruz dorada, pero en el retrato del MNHCC el mango es de color plateado. Las dos cruces también presentan formatos distintos, siendo la del Salón de Cabildos más sencilla, y la del museo en formato de cruz griega dorada de brazos floreados. En el retrato del Salón de Cabildos, la mano que sostiene la cruz no lleva anillos y en la mano del retrato del museo lleva dos, uno en el dedo indicador y otro en el anular. Los anillos episcopales en algunas ocasiones simbolizaban determinados valores como emblemas de la autoridad eclesiástica y, en el dedo anular derecho, un símbolo de la unión mística entre el prelado y la Iglesia[946]. Mientras tanto, por la calidad del retrato y el pequeño tamaño de las joyas su detallismo queda mínimo, lo que apenas permite describirlos y aún menos extraer conclusiones.

En la parte inferior de ambos retratos un cartel identifica el personaje y el período de su gobierno, siendo la descripción del cartel del Salón de Cabildos más extenso en detalles descriptivo: "El Exmo. e Illmo. S. D. Pedro de Moya de Contreras, Arzobispo de México que en 1583 fue nombrado Visitador gral. gobernó en calidad de Virrey desde 17 de Octe. De 1584, hasta el año de 1583". La inscripción del retrato del museo dice: *Nobilis Archiepiscopus D. Petrus moia DE Contreras. 6´Guuernator Año 1583*. En la fisionomía presentada en ambos retratos también hay rasgos distintos en el personaje, que lleva el pelo corto y sin barba, pero en el retrato del Salón de Cabildos su rostro parece más delgado y la nariz más puntiaguda que en el retrato del MNHCC, igual que los ojos del retrato del Salón de Cabildos parecen más rasgados y su mirada más firme que en el de la pintura del museo, que parece más serena. Según el escritor mexicano y biógrafo del arzobispo que lo había conocido en persona, Cristóbal Gutiérrez de Luna (1550-1619)[947], don Pedro Moya de Contreras era de buena estatura y cuerpo robusto y bien formado, sin desperfectos de naturaleza, su pelo era castaño con canas y su trato con las personas amable, hablando con civilidad y cortesía.

Los otros dos retratos conocidos del arzobispo en la época virreinal se hallan en la Catedral de México. En la Sala Capitular de la catedral se empezó a organizar a finales del siglo XVI una serie de retratos de los prelados de México en un esquema compositivo de medio cuerpo en perfil tres cuartos sobre fondo neutro o con ricos cortinajes y en orden cronológico, desde el primer el fray Juan de Zumárraga (1528), los retratos más antiguos no llevan firmas. Sin embargo, algunas

[946] Righetti, M.: *Historia de la liturgia*, vol. 1, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 1954, pp. 584-585.
[947] *Vida y heroicas virtudes del Sr. D. Pedro de Moya, virrey y arzobispo de México* [1619] *apud* Icaza Dufour, F. de: *Pedro Moya de Contreras,* México, Editorial Planeta & De Agostini, 2003, p. 11

representaciones parecen menos estáticas que los retratos de las series de virreyes, presentando a los prelados con atributos correspondientes a sus cargos como mitras, báculos, cruces, indumentarias episcopales o hábitos de alguna orden a la que pertenecían, en algunas pinturas aparecen con gestual variado, con una mano extendida, haciendo señal de bendición, o sosteniendo algún objeto, como libros, papeles o báculos pastorales o una *crux archiepiscopalis*.

El retrato de don Pedro Moya de Contreras en la Sala Capitular podría ser obra del pintor Baltasar de Echave Orio, en la Catedral existe otro retrato del arzobispo de cuerpo entero **[Img. 104]**, muy semejante al de medio cuerpo, que se atribuye al artista[948]. En el retrato de la Sala Capitular, don Pedro Moya de Contreras está representado de cuerpo entero en pie con el hábito de la Orden Dominicana, semejante a sus retratos en las series de virreyes, lleva birrete negro en la cabeza y el escenario al fondo presenta un ambiente cerrado con su escudo de armas en la parte superior a la derecha, a la izquierda una cruz dorada está apoyada en una pared. Sobre la mesa cubierta con tejido verde, el arzobispo reposa su mano derecha, con dos anillos, sobre papeles al lado de una mitra de color verde con detalles dorados e incrustado de piedras preciosas y un libro con capa roja, con su mano izquierda, con un anillo, sostiene los guantes. La fisionomía seria y serena de don Pedro Moya de Contreras se distingue un poco de los retratos de las series de virreyes, pues lleva bigote y barbilla corta.

En la parte inferior del retrato el número *3* recuerda ser el tercer arzobispo de México, y un largo texto en la cartela presenta sus datos biográficos y títulos. El de cuerpo entero se diferencia por la ubicación del texto informativo biográfico, ahora en una cartela ovalada en la parte izquierda inferior:

> El Ilustrisimo Señor. Don Pedro Moya de Contretras Natural de Cordova Doctor en Canones de Salamanca, Maestre de la iglesia de Canaria, Inquisidor de Muercia, y el primero de Mexico, celebro el primer auto de fe, En ella; Electo Arzobispo de Mexico en15 de junio de 1573.fue Visitador General de Este rey No, y Fue Virrey por parte del conde de la Coruña, Celebro el primer concilio Mexicano Año de 1585. Y puso en corriente la dotación de Huerfanas en la hermita de Nuestra Señora de Guadalupe, pa So adar quenta de su visita a España fue Presidente del real Consejo de las indias y falleci al año de 1591, esta sepultado en la parroquia (de Santiago de Madrid).

El nombre del arzobispo aparece a la derecha en una tira blanca en la parte inferior en letras mayúsculas y en latín los apellidos, incluyendo el año de su muerte 1591. El fondo se hace más neutro y oscuro, dónde se puede observar una silla con borlas doradas, en la parte superior se mantienen los mismos elementos del retrato de medio cuerpo, con el escudo de armas a la derecha y

[948] Museo Nacional de Historia, *op. cit.* 1996, p. 16.

la cruz dorada a la izquierda, sobre la mesa se incluye ahora un libro con capa roja al lado de la mitra y los papeles en que apoya su mano derecha.

En noviembre de 1586 don Pedro Moya de Contreras regresa a España para dar cuenta de sus actos como visitador y virrey, desembarcando en Sevilla antes de seguir a la Corte madrileña[949]. El prelado logró favores y el aprecio del rey, siendo nombrado presidente del Consejo de Indias, siguiendo los pasos de su antiguo mentor Juan de Ovando, hasta su muerte el 14 de enero de 1591. Felipe II no nombrará otro prelado como su *alter ego* para el territorio novohispano hasta el final de su reinado, y para el peruano jamás utilizó el nombramiento de miembros de la iglesia para sus virreyes, este recurso fue más común para los dominios europeos de la Monarquía Hispánica.

Uno de los más ilustres e influyentes personajes políticos del reinado de Felipe II y miembro del clero, el cardenal Granvela fue nombrado virrey de Nápoles, haciendo su entrada solemne el 19 de abril de 1571[950]. Granvela ya había participado del gobierno de dominios de Felipe II en 1559, apoyando a Margarita de Parma en los Países Bajos, y en razón de su actuación política y religiosa en defensa de los intereses de la monarquía y la ortodoxia católica, el cardenal conquistó el odio de nobles flamencos, como Guillermo de Orange y los condes de Egmont y Hoorn. El gobierno del cardenal en Nápoles suele ser considerado práctico y moderado, buscando combatir la amenaza de la piratería y de los turcos en el mediterráneo además de respetar los privilegios de la nobleza napolitana, pero sin estimular el crecimiento de su poder[951]. El hecho más significativo durante su gobierno estuvo relacionado con los preparativos para el enfrentamiento del ejército y la flota de la Liga Santa contra la amenaza turca en el mediterráneo.

El cardenal estuvo en el cónclave que eligió al papa Pío V en 1565 en Roma, donde estuvo como embajador de Felipe II entre 1566 a 1571, contribuyendo de forma importante para la creación de la Liga Santa firmada en 19 de mayo de 1571 entre el papado, Venecia y la Monarquía Hispánica, contando con ayuda de aliados como la Orden de Malta, Génova y el ducado de Saboya, contra los turcos en 1570. La Liga Santa tenía el carácter defensivo y ofensivo para la protección de la cristiandad de los ataques otomanos en el mediterráneo. Su primera campaña de las armadas aliadas fue liderada por don Juan de Austria, en que obtuvieron la victoria en la batalla de Lepanto el 7 de

[949] Para la actuación de Moya de Contreras en la corte española al regresas de Nueva España, véase: Poole, S.: "The last years of Pedro Moya de Contreras 1586-1591", *The Americas*, vol. 47, n. 1 (1990), pp. 1-38.
[950] Toscano, T. R.: "Le vice-roi Granvelle et les homes de lettres napolitans", en Béguin, S. y otros: *Les Granvelle et l'Italie au XVIe siècle: le mécénat d'une famille: actes du colloque international*, Besançon, Cêtre, 1996, p. 225
[951] El cardenal Granvela estuvo de 1 a 19 de mayo de 1573 en Roma para participar del conclave de que eligió el papa Gregório XIII, en esta ocasión la lugartenencia del reino de Nápoles fue dada al obispo de Badajoz, Diego Simancas.

octubre de 1571[952]. El día de la victoria fue declarada fiesta de la Virgen de la Victoria por el papa Pío V y en 1573 cambiada por la Virgen del Rosario por el papa Gregorio XIII. Miguel de Cervantes participó del enfrentamiento a bordo de la galera La Marquesa, quedando inválido de la mano izquierda, el escritor se refirió a la batalla en el prólogo de la segunda parte de *Don Quijote*, como "la más memorable y alta ocasión que vieron los pasados siglos, ni esperan ver los venideros, militando debajo de las vencedoras banderas del hijo del raya de la guerra, Carlo Quinto, de feliz memoria"[953].

Como nuncio pontificio, Granvela fue el encargado de entregar las insignias de poder "al señor don Juan en nombre de Su Santidad el estandarte de la Liga con el qual venció la armada turquesa"[954], y bastón de comandante supremo de las fuerzas de la flota de la Liga, a don Juan de Austria en la ceremonia que se realizó el 14 de agosto de 1571 en la iglesia de Santa Chiara en Nápoles, en presencia de clérigos y nobles italianos, incluyendo los príncipes de Parma y Urbino. Hecho que quedó plasmado en la medalla de bronce dorada cuñada por Giovanni Melon **[Img. 131]** el mismo año de la batalla[955].

La medalla presenta en su anverso la inscripción *ANT. S. R. F. PBR. CARD. GRANVELANVS*, con el busto del cardenal llevando barba larga, pelo corto y muceta cardenalicia con capuchón, a la izquierda, firmado *MELON. F.* inciso en la parte inferior del hábito a la derecha. En el reverso de la medalla en la parte superior de la imagen la inscripción *IN.HOC.VINCES* ("Con este signo vencerás") con la escena de la ceremonia de la entrega del perdón. El cardenal Granvela está representado de cuerpo entero sentado en un sillón, lleva indumentaria eclesiástica y la mitra en la cabeza, tras el cardenal observamos a un altar con una representación en la parte de bajo de un escudo con capelo de timbre y un sagrario cubierto por un baldaquino sostenido por colunas

[952] Se enfrentaron contra 251 galeras y galeotas otomanas lideradas por el almirante turco Alí Pachá contra 202 galeras y 6 galeazas de los aliados cristianos El resultado de la batalla fue entre siete y ocho mil muertos y veinte mil heridos cristianos, y entre veinte y treinta mil víctimas turcas. Sobre la campaña de Lepanto, véase: Rivero Rodríguez, M.: *La batalla de Lepanto. Cruzada, guerra santa e identidad confesional*, Madrid, Sílex, 2008b, pp. 136 y 137.

[953] Cervantes, M.: "Prólogo", en *Novelas ejemplares*, Avalle-Arce, J. B. (ed.), Madrid, Castalia, 1982, p. 1. El autor vuelve a hacer la misma referencia en en el "Prólogo" de la segunda parte de su obra *Don Quijote de la Mancha* [1616]: "en la más alta ocasión que venieron los siglos pasados, los presentes, ni esperan ver los venideros (…) Si mis heridas no resplandecen en los ojos de quien las mira, son estimadas, a lo menos en la estimación de los que saben dónde se cobraron; que el soldado más bien parece muerto en la batalla que libre en la fuga" (parte II, p. 673).

[954] AFCA, Epistolario…, Fondo Montijo, sign. 34-1, n. 70 (Nápoles, 1.1.1575). Sobre el acto véase: Fernández Álvarez, *op. cit.* 2002, pp. 471-472.

[955] De las veintidós medallas que se conocen con el retrato del cardenal Granvela, cuatro de ellas son obra de Giovanni Melon, medallista nacido en Cremona y sobrino del pintor Altobello Milone o Melon. La fecha de las producciones de este medallista es de 1571 a 1589. Véase: Armand, A.: *Les médailleurs italiens des quinzième et seizième siècles*, 3vols., Paris, 1883-87, pp. 264 y 265.; Álvarez-Ossorio, F.: *Catálogo de las medallas de los siglos XV y XVI conservadas en el Museo Arqueológico Nacional*, Madrid, Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, 1950, p. 80.; Plon, E.: *Les maîtres italiens au service de la maison d'Autriche. Leone Leoni, sculpteur de Charles Quint et Pompeo Leoni, sculpteur de Philippe II*, Paris, E. Plon, Nourrit et cie, 1887, pp. 275 y 276.

salomónicas. Granvela, sosteniendo con la mano derecha el estandarte de la Liga, con una estampada cruz, lo entrega a don Juan de Austria, arrodillado sobre un almohadón delante al cardenal, que lo recoge con su mano derecha. La escena aún se compone con varios personajes llevando indumentarias nobles y clericales tras don Juan, al fondo se presentan los soldados con lanzas y arcos y colunas de aspecto clasicista de la iglesia.

En carta enviada a don Martín de Gurrea y Aragón, IV duque de Villahermosa, datada en Nápoles el 1º de enero de 1571, el cardenal Granvela comenta el envío de regalos incluyendo una copia de la medalla "no sólo la cara del señor don Juan y la mía tienen vn poco del natural, más aun todas las de los asistentes, y también N.S.y N. Sra., gestados en oro y no tan bien como yo quisiera, sino como aquí se ha podido hacer"[956], haciendo una queja sobre la calidad de la acuñación napolitana "bien como yo quisiera, sino como aquí se ha podido hacer"[957]. En el Museo de Santa Cruz, en Toledo, alberga uno de los estandartes de la batalla de Lepanto consagrado por el papa Pío V y donado por Felipe II a la Catedral de Toledo **[Img. 151]**[958]. En forma triangular bordada en seda azul de damasco rematado en dos picos y decorada con cruces, láureas, florones dorados, cenefas de roleos en hilos de oro y plata y los emblemas de la Liga Santa. Representado en la mitad superior del estandarte un Cristo crucificado, a cuyos pies se veían dispuestos los escudo con las armas del papa Pío V flanqueado a su derecha por el escudo de España y a su izquierda por el escudo de Venecia, los tres ligados por una cadena dorada de la que pende el escudo de armas de don Juan de Austria. La armada de la Liga, bajo el mando de don Juan de Austria, era compuesta por más de 300 naves, en que desplegaban en los palos y en los extremos de las entenas los símbolos de la Liga Santa y no la particular de sus miembros. Los colores de los estandartes correspondían a la posición de las escuadras en el enfrentamiento, el azul era para las del centro, donde estaba don Juan.

La victoria de la batalla de Lepanto fue una de las victorias más celebradas por la cristiandad en el mediterráneo[959], con la realización de numerosas medallas conmemorativas, pinturas, estampas

[956] AFCA, sign. 34-1, n. 70 (Nápoles, 1.1.1575)

[957] *Ibdem*. Esta información nos confirma que Giovanni V. Melon, buen técnico pero artista mediano, de quien tenemos poca información, ha trabajado en Nápoles al menos desde 1571 antes de su partida a los Países Bajos, protegido también por el cardenal Granvela.

[958] El papa consagró otros estándares, entregándose uno personalmente a Marco Antonio Colonna, comandante de su flota, y enviando el otro a Sebastián Barbarigo, jefe del ejército veneciano. La inscripción que llevaste la tuya era la misma que el lema de esta medalla Melon: con este signo ganarás. La Catedral de Toledo tiene varias bandas de la batalla de Lepanto y de la Liga Santa, donadas por Felipe II.

[959] Además de las celebraciones y obras encargadas por la Monarquía Hispánica, los otros países de la Liga Santa produjeron sus propias exequias, otro ejemplo de medalla conmemorativa fue la producida para el papa Pío V, en bronce, en el anverso se presenta el busto del papa en perfil con camuro, muceta y un crucifijo en sus manos, en la inscripción se le *PIVS.V.PON.MAX .AD.MDLXXI*. En el reverso una escena de la batalla de Lepanto y la inscripción en la parte superior *DEXTERA.DO().FECIT.VIRTVTEM*.

y fiestas encargadas por los miembros de la Liga Santa[960]. Según una carta del 28 de noviembre, don Juan de Zúñiga y Requeséns, embajador español en Roma, escribía a don Juan de Austria que "a [comandante de la frota pontificial] Marco Antonio [Colonia] quiere hacer el pueblo romano un gran recibimiento a manera de triunfo de los antiguos"[961]. La noticia parece haber llegado a la península ibérica a finales del mes de octubre, según Michele Olivieri[962], fue en la ciudad de Barcelona, en donde se recibió primero la noticia. A finales de mes Felipe II también habría de recibir la información en Madrid, comunicada por el embajador de Venecia, mientras tanto, el aviso oficial fue dado al rey una semana después en el monasterio del Escorial. Por fin, a finales del mes de noviembre, el enviado de don Juan de Austria, el general Lope de Figueroa, entregó al rey el estandarte de los enemigos turcos informando los detalles de la batalla[963]. La recepción de las noticias dio lugar en Madrid a misas de acción de gracias, celebraciones para la memoria de los combatientes muertos en la batalla, procesiones oficiales y otras festividades.

Según Francisco Javier Campos[964], Felipe II habría demostrado cautela en desplegar la maquinaria propagandística de la monarquía para celebrar la victoria de Lepanto, debido a una relación vacilante del rey prudente con su hermanastro, y que podría convertirse en héroe. Felipe II, todavía sin heredero, podía haber pensado en el peligro que la popularidad de una figura como don Juan de Austria, hijo bastardo de Carlos V, podría representar para su sucesión. Finalmente, en el 4 de diciembre, día del nacimiento don Fernando, heredero del rey, más de un mes después de la recepción de la noticia de Lepanto, fue que Felipe II mandó anunciar las dos nuevas a las diferentes cortes de los reinos ibéricos y en consecuencia una ola de celebraciones en honores empezó[965].

---

[960] Para las celebraciones en Venezia, véase: Benedetti, R.: *Ragguaglio delle allegrezze, solennità, e feste fatte in Venetia per la felice vittoria*, Venetia, Gratioso Perchaccino, 1571.; Campana, C. y Viallon-Schoneveld, M.: "Les célébrations de la victoire de Lépante", en Viallon-Schoneveld, M.: *La fête au XVIe siècle: actes du Xe Colloque du Puy-en-Velay*, Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2003.; Mínguez, *op. cit.* (2011), p. 261.

[961] Carta del embajador español D. Juan de Zúñiga a D. Juan de Austria, Roma, 28 de noviembre de 1571. BNE, ms. 783, fol. 110.; Lorenzo Vander Hammen y León, biógrafo de Don Juan de Austria, describe las magnificencias de la recepción del comandante en la ciudad de Messina, tierra española e integrante del virreinato de Sicilia, el día 14 de octubre. Se conserva una estampa del arco triunfo montado para la llegada de Don Juan de Austria en el puerto de Mesina. Véase Marías, F.: "Una estampa con el arco triunfal de Don Juan de Austria (Messina, 1571)", *Lexicón: Storie e Architettura in Sicilia*, n. 5-6 (2008), pp. 65-74.

[962] Olivari, M.: "Los discursos festivos en Barcelona tras la Batalla de Lepanto: alcance e implicaciones de un gran acontecimiento sentimental", *Historia Social*, n. 74 (2012), pp. 145-166.

[963] Campos y Fernández de Sevilla, F. J.: "Cervantes, Lepanto y El Escorial. Nueva interpretación de la historiografía clásica sobre la relación existente entre la batalla naval y el monasterio, a la luz de los documentos de la época y del propio testimonio de Cervantes", en Bernat Vistarini, A. P. (coord..): *Volver a Cervantes: actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Lepanto 1-8 de Octubre de 2000*, vol. 1, Palma, Universitat de les Illes Balears, 2001, p.14.

[964] *Idem.*

[965] Testimonios históricos conservan la memoria de las festividades oficiales en la ciudad de Barcelona, de Lorca, de Utiel, de Granada y de Sevilla, véase: Pérez de Hita, G.: "Libro de la oblación y hazañas de la muy noble y muy leal ciudad de Lorca: Cantos 31, 32 y 33", en *Apuntes sobre Ginés Pérez de Hita, primer historiador de Lorca*, Lorca,

De hecho, la victoria tuvo un efecto propagandístico mucho más eficaz que su efecto político o militar, ya que en pocos años la armada turca se recompuso, territorios en el mediterráneo fueron recuperados u ocupados y la Liga no emprendió ninguna otra acción conjunta. Mientras tanto, el suceso de Lepanto fue utilizado por Felipe II como una señal de la providencia divina que estaría a su lado contra los infieles, el principal eje de la política filipina. La idea de caballero cristiano en defensa de la fe fue reforzada por los encargos realizados por Felipe II, incluyendo la última pintura realizada por Tiziano, la alegoría del nacimiento del infante don Fernando, lienzo que llegó a la corte madrileña poco antes del fallecimiento del pintor en 1576[966]. A mediados de los años ochenta del siglo XVI, Felipe II también decidió utilizar el tema de la batalla de Lepanto para la decoración de una de las galerías con escenas de batallas para El Escorial compuestas por seis grandes lienzos pintados por Lucas Cambiaso[967].

La importancia de la victoria y su propaganda se proyectó incluso en América[968]. El 26 de diciembre de 1571, Felipe II envió una real cédula para informas a los territorios ultramarinos sobre la victoria y el nacimiento del heredero, el infante don Fernando el 4 de diciembre. El rey encargó primero a los obispos poner en marcha en sus diócesis y monasterios las celebraciones de acción de gracias y misas por las almas de los muertos en la batalla, a los virreyes de Nueva España y del Perú y las distintas audiencias encargó la organización de grandes festividades[969]. La real cédula llegó a México el 30 de mayo de 1572, el virrey don Martín Enríquez ya tenía conocimiento de sus novedades por cartas particulares, en la ciudad se realizó la recepción con hacimiento de gracias, procesiones[970] y una gran fiesta en conmemoración tuvo lugar en el *Corpus Christi* de aquel año[971]. En el *códice Aubin* se hace referencia a una representación de la batalla naval de Lepanto el 25 de julio, día de Santiago Matamoros, apóstol símbolo de la "Reconquista"[972]. En el virreinato

Llinares, 1929, pp. 282-303.; Casillas Pérez, A.: "Vencer al Turco en la ficción: la imagen negativa de los otomanos en las fiestas de moros y cristianos", *eHumanista*, n. 33 (2016), pp. 1-18.

966 Mulcahy, *op. cit.* (2005), pp. 2-15.

967 A pesar de que la iconografía más habitual en el monasterio era, por supuesto, de tipo religioso, el rey no descartó el uso de temas profanos e incluso militares en diferentes momentos de su gran proyecto.

968 Sobre el tema de la batalla de Lepanto en las Américas véase: López de Toro, J.: "Lepanto en América". Relación de las fiestas que se hicieron en la Ciudad de Cuzco por la nueva de la batalla naval", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 10 (1949), pp. 93-102.; Taboada, H.: *La sombra del Islá en la conquista de América*, Mexico, FCE / Unam, 2004, pp. 120-121.; Rivero Lake, *op. cit.* 2005, p. 54.; Mínguez, V.: "Lepanto en los virreinatos americanos", en López Guzmán, R., Guasch Marí, Y. y Romero Sánchez, G. (eds.): *América: cultura sivual y relaciones artísticas,* Granada, Universidad de Granada, 2015, pp. 175-182.

969 AGI, sign. Indiferente, 427, L.30, fols. 225r-228r.

970 AGI, sign. Diversos, 25, n.12, n.16.

971 Bejarano, *op. cit.*, t. VIII, 1889-1907, p. 25.

972 *Códice Aubin*, 1576, TBM, ms, sign. Add.MSS.31219, fol. 58.

novohispano encontramos representaciones del combate naval en dos cuadros pintados por Andrés de Concha de comienzos del siglo XVII, en San Francisco de Texmelucan y en Yanhuitlàn[973].

En el virreinato peruano, la real cédula fue recibida en abril de 1572[974], una semana antes de la Semana Santa, el virrey don Francisco de Toledo estaba en la ciudad de Cuzco y escribió una carta el 8 de mayo para felicitar al rey por la victoria y el nacimiento del heredero[975]. En esa época una gran expedición militar estaba a punto de partir para luchar contra los indios rebeldes de Vilcabamba. Fue entonces, en víspera del enfrentamiento, que grandes fiestas se organizaron en esta ciudad durante la Semana Santa. Dos testimonios describen los grandes momentos de la fiesta, una relación anónima dedicada al rey y la crónica de Baltasar de Ocampo Conejeros, soldado de la guerra de Vilcabamba, quien integró el relato de la fiesta urbana dentro su *Descripción de la Provincia de San Francisco de la Victoria de Vilcabamba* [1611][976]. En el virreinato del Perú encontramos una representación de la batalla naval en la Iglesia de Santa Ana de Potosí (Bolivia) y otra en una bóveda de la nave central de la catedral de Cuzco[977].

Granvela fue un hombre del Renacimiento, con su formación humanística, sentimiento de servir al Estado y gran mecenas, buscó fijar su imagen en una profusión de encargos para su representación en medallas, pinturas y grabados[978]. Su actividad fue notable como podemos

[973] Mínguez, *op. cit.* 2011, pp. 268-269.; Sotos Serrano, C.: "La imagen de Felipe II en México", en Tovar Martín, V. (dir.): *Felipe II y las Artes*. Madrid, Universidad Complutense, 2000, pp. 553-567; _____: "Luces y sombras en torno a Andrés y Pedro de Concha", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n. 83 (2003), pp. 123-152.

[974] La real cedula se recibió en la ciudad de Cuzco, acompañada de otra carta retrasada de dos años que relataba los meritos del Gran Duque de Alba que sometió a las tropas de Luis de Nassau en julio de 1568 en la batalla de Jemmingen, en Flandes. "Cédula del Rey Felipe II participando a la ciudad de Cuzco el nacimiento del Infante y la victoria de don Juan de Austria en la batalla de Lepanto" (copia), diciembre de 1571, RAH, col. Mata Linares, sign. 1184, T. XXIII, fol. 188.; "Real Cédula participando a la ciudad de Cuzco el nacimiento del infante y la victoria de Lepanto. 4 de diciembre de 1571", RAH, col. Mata Linares, sign. 4473, T. XCVII, fol. 391. López de Toro, *op. cit.* 1949, pp. 93-94.

[975] "Carta del virrey Don Francisco de Toledo a S.M. expresando su satisfacción por una carta suya, y celebrando los triunfos obtenidos contra los turcos y herejes", en Levillier, R. (dir.): *Gobernantes del Perú: cartas y papeles siglo XVI. Documentos del Archivo de indias*, tomo 4, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1921, pp. 368-369.

[976] Ocampo Conejeros, Baltasar de: "Descripción de la Provincia de San Francisco de la Victoria de Vilcabamba" [1611], en Bauer, B. S. y Halac-Higashimori, M. (eds.): *Baltasar de Ocampo Conejeros y la Provincia de Vilcabamba*, Cuzco, Ceques Editores, 2013, pp. 19-56.; [Varios papeles tocantes a Indias], Descripción de la Provincia de San Francisco de la Victoria de Vilcabamba, 1611, BNE, ms., sign. 3044.

[977] Mínguez, *op. cit.* 2011, pp. 268-269.

[978] Sobre su gran mecenato y la producción artistica relacionada al cardenal Granvela, véase: Pérez de Tudela, A.: "La diffusion des portraits d'Antoine de Granvelle dans les sources documentaires", en Reibel, L y Mucciarelli-Régnier, L. (dirs.): *Antoine de Granvelle l'eminence pourpre: images d'un homme de pouvoir de la Renaissance*, Milán, Silvana Editoriale, 2017b, pp. 68-79.; Pérez de Tudela, A.: "Las relaciones artísticas de Antonio Perrenot con la ciudad de Nápoles previas a su virreinato en su correspondencia conservada en el Palacio Real de Madrid", en Denunzio, A. E. y Birra, C. (coords.): *Dimore Signorili a Napoli. Palazzo Zeballos Stigliano e il mecenatismo aristocratico dal XVI al XX secolo*, Nápoles, Intensa, Sanpaolo, 2013, pp. 323-344.; Smolderen, L.: "Les médailles de Granvelle", en De Jonge, K. y Janssens, G. (eds): *Les Granvelle et les anciens Pays-Bas*, Louvain, Leuven University Press, 2000, pp. 293-320.; Leone de Castris, P.: "Le Cardinal de Granvelle et Scipione Pulzone", en Brunet, G. y Toscano, G. (coords.): *Les Granvelle et l'Italie au XVI siècle: le mécénat d'une famille*, Besaçon, Cètre, 1996, pp. 175-188.; Reibel, L. y Mucciarelli-Régnier, L.

comprobar por su extensa, importante y conservada correspondencia con el emperador Carlos V, con la reina María de Hungría, con Felipe II, además de secretarios, embajadores en Roma, Viena, Londres y Paris, artistas e intelectuales, como Simón Renard, Diego Hurtado de Mendoza, Tiziano, Antonio Moro y los Leoni. La admiración de Granvela por las ciencias y las artes lo convirtieron en uno de los más importantes mecenas del siglo XVI, y junto a María de Hungría, jugó un papel fundamental en la formación del gusto artístico de Felipe II. Las estancias de Granvela en Bruselas y Roma, como embajador de la monarquía, fueron decisivas en la consolidación de sus gustos y su influencia en los principales círculos culturales del *Cinquecento*, siendo el propietario de una importante colección de pinturas, medallas[979] y antigüedades, además de bibliotecas en la serie de palacios y casas de campo que poseía, dignas de un rey.

El retrato de Granvela **[Img. 152]** y los de la familia imperial pintados por Tiziano en Augsburgo en 1548, pintor que había sido invitado a la corte del emperador para realizar el encargo de representar la victoria de Carlos V en Mühlberg, y que influyeron en la retratística de Moro al llegar a Bruselas a finales de la década de 1540. El pintor flamenco tuvo contacto muy cercano con el arte del pintor veneciano a partir de los lazos que fue desarrollando con en el círculo de Granvela y en seguida de la corte de María de Hungría. Podemos observar el modelo de retrato desarrollado por Tiziano, poniendo en relieve la figura del retratado, los colores, el volumen de los objetos representados y la postura de los personajes, como podemos ver en el retrato de Granvela. Presentado en pie de medio cuerpo en perfil hacia la izquierda sobre fondo neutro, con la mirada penetrante hacia el espectador y un austero traje negro, Antonio de Perrenot lleva pelo y barba negros y cortos, sujetando en su mano izquierda, con dos ricos anillos, un libro y en la derecha un par de guantes. El libro de su mano también está apoyado sobre una mesa cubierta con terciopelo rojo, dónde se depositan una carta y un reloj dorado en alusión a las cualidades personales del retratado.

Por motivo de la llegada del príncipe Felipe a los Países Bajos[980], el cardenal Granvela estuvo presente en el territorio, ocasión en que fue pintado por Moro **[Img. 153]**. En ese retrato podemos observar, además de la cualidad del pintor flamenco, como el artista logra seguir el modelo presentado por Tiziano para la imagen de Antonio Perrenot, en su composición y postura, al paso que también logra dejar su estilo personal en la pintura cargada de elegancia, dignidad y un perfil

(eds.): *Antoine de Granvelle, l'Éminence pourpre: Images d'un homme de pouvoir de la Renaissence*, Milan, Silvana Editoriale, 2017.

[979] Las medallas se conservan principalmente en gabinetes, colecciones y museos de Besançon, Neuchâtel, Munich, París, La Haya, Viena, Nuremberg, Berlín, Basilea, Florencia, Bruselas y Madrid Sobre las medallas de Granvela vid. Smolderen, *op. cit.* 2000.

[980] Woodall, *op. cit.* 2007, p. 139.

psicológico del retratado. Esta vez Granvela está representado en pie de medio cuerpo en perfil hacia la izquierda, con una mirada al espectador más serena y austera, su pelo corto y barba más larga siguen los rasgos del personaje, aparentemente, un poco más maduro y la misma moda austera y negra para sus trajes. En su mano izquierda, con dos anillos, sujeta un par de guantes, mientras que la derecha está apoyada en una mesa cubierta con tejido verdoso donde se encuentran un libro de capa roja y un reloj. Moro logra desarrollar con su técnica un retrato de gran elegancia y dignidad, incluyendo una sutileza psicológica.

Dentro del mismo contexto, Moro también fue encargado de realizar un retrato cortesano del príncipe Felipe **[Img. 154]**, presentado de tres cuartos de cuerpo sobre fondo neutro y con una elegante indumentaria cortesana de cuello alto y ricamente adornada con botones y brocados dorados, su rostro nos enseña los rasgos joviales del príncipe en perfil tres cuartos, con una mirada fría y distante y una barba rubia corta, además de llevar una gorra con detalles dorados y plumaje blanco en la cabeza. Felipe está representado llevando el collar de cadenas doradas de la orden del Toisón de Oro sobre el pecho y apoya su mano derecha sobre un bufete cubierto con terciopelo rojo, su mano izquierda sujeta un par de guantes cerca de la empuñadura de su espada presa a una pretina. No conocemos con exactitud la fecha del retrato, pues no está descripto en los inventarios del príncipe o de sus familiares. J. Woodall[981] en sus estudios dedicados a Antonio Moro establece la fecha de realización del retrato entre abril de 1549 y mayo de 1550, con motivo de presentar y plasmar la imagen del futuro soberano de los Países Bajos en el momento que era recibido en el territorio tras *el felicíssimo viaje*. Conrad Schot, ayudante en el taller de Moro hacia 1553, afirma que el pintor había realizado un retrato del príncipe en Bruselas[982]. Checa Cremades llegó a afirmar que el retrato sería posterior[983], coincidiendo con el período en que Felipe y Moro estuvieron en Inglaterra, entre 1554 y 1555, atribuyendo al retrato un intento de impresionar a la corte inglesa con la imagen de la autoridad que ejercía su nuevo rey consorte, tras la boda entre Felipe y la reina María, pero después de conocer los estudios de Woodall, se ha posicionado a favor de las fechas presentadas por la historiadora inglesa[984].

Mientras tanto, Granvela tuvo poco tiempo para disfrutar del artista, a quien reconocía el talento y nutria gran simpatía. Documentado como "pintor do bispo de Arras" entre 1549 y 1554, a

[981] Woodall, J.: "Visualizando la identidad: retrato de Felipe II de España, realizado por Antonio Moro", *Urtekaria 1992: asterlanak, albistak = anuario 1992: estudios, crónicas,* Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1992, pp. 11-18.
[982] *Apud* Hymans. H.: *Antonio Moro. Son oeuvre et son temps*. Bruxelas, G. van Oest, 1910, pp. 40-41.; Campbell, o*p. cit*. 1990, p. 156.
[983] Checa Cremades, *op. cit.* 1997, p. 104.
[984] Checa Cremades, *op. cit.* 1998. p. 282.

pesar de nunca haber reclamado exclusividad de sus servicios, Moro fue introducido y apreciado en el ambiente de la corte imperial en los Países Bajos donde era constantemente requisitado por María de Hungría[985]. En abril de 1550 el pintor fue encargado de viajar a la Península Ibérica para retratar a los miembros de la Casa de Austria para cumplir con los deseos de componer la galería de retratos dinástico de María de Hungría[986].

El modelo de retrato de corte que Moro fijó en la corte española a mediados del siglo XVI tuvo influencia también en otras cortes ibéricas, como hemos visto en la galería de retratos de Aragón y en la obra de Roland de Mois y también en Portugal tras su paso por allí. Esa influencia también tuvo reflejo entre pintores italianos y en Nápoles, como podemos observar en el caso de Scipione Pulzone que también retrató al cardenal Granvela durante su gobierno en el virreinato o después de su retorno a Roma[987]. Conocemos algunas versiones del retrato, como la del Courtauld Gallery de Londres **[Img. 155]** y otra del Musée du Temps de Besançon **[Img. 156]**

El retrato de Londres está datado en 1576, Granvela informa en carta de 1578 a Felipe II sobre el encargo de retratos incluyendo el nombre de Pulzone; Juan de Zúñiga y Requeséns comentaba: "Granvelle loda il disegno di Geronimo Murciano, il colore di Marcelo, e i rittrati di Scipione da Gaeta" [988]. En el inventario de 1607 de los bienes del cardenal en su palacio de Besançon consta la mención: "Portrait de fut monsieur le cardinal de Granvelle, sur lame de cuivre, de la main de Scipion Gaetan, d'hauteur de deux piedz unze polces et demy, large de deuz piedz un polce, molure noire, n.º 171" [989].

Granvela está representado en busto de perfil hacia a la izquierda sobre fondo neutro decorado con un lujoso cortinaje azul, llevando la muceta cardenalicia roja con un cuello blanco, en su mano izquierda, donde vemos un anillo en el dedo indicador, sujeta un libro. Su mirada fija y serena, frente larga por la calvicie, con pelos y barba canosos presentan una fisionomía compatible con los rasgos del personaje rondando los sesenta años en esa época. El retrato atribuido al taller de Pulzone, según Curie[990] sería una copia de la época, o ligeramente posterior, con probables intervenciones del propio pintor en el rostro del cardenal. Son pocos los detalles que cambian entre ambos retratos, como la luz sobre el personaje y la mayor sencillez del fondo, además de la posición

[985] Woodall, *op. cit.* 2007, p. 140; Bouza Álvarez, *op. cit.* 2003, p. 112
[986] Kusche, *op. cit.* 2003, pp. 78 y 81.
[987] Londres, Courtauld Instituo of Art. La version del retrato conservada en el Palacio de Granvela en Besançon era una replica, mencionada en el inventario *post morten* del cardenal realizado por François Perrenoud, conde de Cantecroix (1607). Castan, A.: *Monographie du Palais Granvelle a Besançon*, Paris, Impr. Impériale, 1867, p. 109 y ss.
[988] Zeri, F.: *Pittura e Controriforma: L'arte senza tempo di Scipio da Gaeta*, Torino, Giulio Einaudi, 1957, p. 15.
[989] Transcripción de: Castan, *op. cit.* 1867, p. 55.
[990] Curie, P.: "Quelques Portraits du Cardinal de Granvelle," en *Les Granvelle et I'Italie au XVIe siècle: Le Mécénat d'une famille: actes du Colloque International organisé par la Section d'Italien de l'Université de Franche-Comté*, Besançon, Cêtre, 1996, pp. 159-174.

más elevada de la mano con el libro y una barba con un poco más de volumen. Este retrato estaba en la antigua colección del cardenal que fue comprada por el abad Boisot de Besançon para evitar su dispersión e incorporada al convento de los benedictinos en 1694.

Los dos retratos del círculo de Pulzone presentan al cardenal en una tipología de retrato distinta y en una edad más avanzada con respecto a otra representación suya llevando la muceta cardenalicia de principios de la década de 1560 del pintor flamenco Willem Key **[Img. 157]**[991]. En el retrato de Key, Granvela está representado sobre fondo neutro de medio cuerpo con la tradicional indumentaria roja de los cardenales sentado en una silla de madera de tejido rojo y detalles dorados. El color rojo se hace presente otra vez en el tejido que cubre la mesa representada en la parte inferior izquierda del retrato, donde se encuentran un reloj dorado y un libro con capa roja adornado con detalles y hojas doradas. Al fondo a la derecha, a la altura del hombro del cardenal, una columna se presenta como único elemento arquitectónico cargado con su tradicional simbolismo. La fisionomía de Granvela, que lleva pelo y barba cortos oscuros un poco canosos, lo presentan con una mirada suave y complaciente, pero atenta al espectador.

Estos retratos de Granvela como cardenal siguen un modelo de representación fijados en el Renacimiento atribuidos al pintor Rafael con su retrato *El Cardenal* **[Img. 158]**[992], a pesar de no haber consenso sobre quién sería el retratado, el ingenio y calidad de la pintura con el estudio de la naturaleza fisionómica y de la mirada, además de la riqueza de detalles en los tejidos de la muceta y del birrete que aún con la ausencia de demás accesorios y atributos, logra crear una singularidad y psicología para el personaje. El retratado está presentado en busto de perfil hacía la izquierda sobre fondo neutro en una composición de postura triangular, donde su cuerpo sirve de soporte para la cabeza siguiendo modelos renacentistas de retratos de busto en esculturas y pinturas.

La imagen de Antonio Perrenot siempre estuvo vinculada a sus títulos y rango eclesiástico, como podemos observar en una gran variedad de representaciones en medallas, pinturas y grabados. Ese modelo de representación también está presente en el retrato grabado de Granvela en la obra de Parrino **[Img. 159]**, basado en la galería de los virreyes de Nápoles del siglo XVII. Mientras tanto, en el grabado de Parrino, el retrato de Granvela está más inspirado por las representaciones del busto en perfil del cardenal en medallas como en la de Leone Leoni, de mediados de la década de 1550 **[Img. 160]**, o en la de Melon, del tercer cuarto del siglo XVI **[Img. 161]**, que en sus retratos

[991] El Rijksmuseum de Ámsterdam tiene un retrato del cardenal Granvela que parece ser una versión del retrato de Williem Key, pero centrado en su rostro. Anónimo, *Portrait of Antoine Perrenot, Cardinal de Granvelle, Minister to Charles V and Philip II*, c. 1565, oleo sobre tabla, 47,8 x 35,7 cm, Rijksmuseum, Ámsterdam.

[992] A obra datada hacia 1510 por su similitud y la comparación con los retratos de Tommaso "Fedra" Inghirami (hacia 1510, Palazzo Pitti, Florencia) y del papa Julio II (1511-1512, National Gallery, Londres).

pintados u otros grabados como el de Martín Rota en la obra *Imagines quorundam principum et illustrium virorum. Ritratti di alcuni prencipi, et huomini illustri* [1568] **[Img. 162]**. En ambas medallas en el anverso Granvela está presentado en retrato de busto en perfil hacía la izquierda, cabeza descubierta y llevando ropas eclesiásticas. Su imagen se distingue por detalles, en la medalla de Leoni el cardenal lleva el pelo y barba cortos y la inscripción ANTONI PERRENOT EPI ATREBAT., en la medalla de Melon observamos la calvicie más presente y su barba rizada más larga, con la inscripción ANT. S. R. E. PBR. CARD. GRANVELA. VS. Las representaciones en el reverso, a pesar de distintas, siguen un mismo tema, el marino e inspirado en la *Eneida*[993]. En el reverso de la medalla de Leoni observamos la figura del dios Neptuno con su tridente rescatando a Thetis desnuda de un mostro marino, abajo náufragos y un tritón tocando una doble trompeta, al fondo una escena conflictiva con naves destruidas. Un tema que puede ser interpretado como una metáfora, o sea la intervención de Neptuno en favor de Eneas para guiar su nave enfrentando sus problemas como una metáfora del auxilio de Carlos V a Granvela delante los conflictos en conducir la situación política y religiosa en los Países Bajos. En el reverso de la medalla de Melon una nave es representada azotada por los vientos en medio a una tormenta. Las dos medallas traen en el reverso la inscripción *DVRATE*, sacada de la *Eneida* "durate, et vosmet rebus servate secundis"[994] ("Perseverad y conservaos para un futuro mejor"), la nave de Eneas es vista luchando contra la tempestad con las cabezas de los ventos soplando de ambos lados mientras la tripulación intenta cargar las velas.

El grabado de Antonio Perrenot en el *Teatro eroico, e politico de governi di Vicere…* lo presenta de perfil a la izquierda, con barba corta, birrete y muceta cardenalicia y un cortinaje al fondo dentro de un marco ovalado con detalles grutesco, los rasgos fisionómicos del cardenal se asemejan a las medallas citadas. En la inscripción del marco podemos leer: *luogot.e e Capitan Generale nel Regno di Napoli 1571 + D.Antonio Perinotto. Cardinal Granuela*. Bajo el marco ovalado del retrato otro redondo con un escudo, con listas diagonales y con el capelo de timbre, de donde colgar los cordones con apenas cuatro borlas visibles. También es posible observar, bajo el marco del escudo, dentro del detalle grutesco inscripto el año "1574".

Granvela estuvo frente al gobierno de Nápoles hasta el 2 de mayo de 1575, por petición del rey Felipe II escribió una relación sobre como el nuevo virrey, don Íñigo López de Mendoza debería conducir el territorio tras su partida, realizada el 18 de julio de 1575 hacia Roma para representar los

[993] Existen otros ejemplos de medallas en el Museo Arqueológico Nacional de España atribuidas o de autoría de Pompeo Leoni (inv. 1993/80-167) y de Melón (inv. O001043; O001016; O000993) también con el tema marino y el lema DVRATE de comienzos de la década de 1550.
[994] Virgilio: *Eneida*, Madrid, Gredos, 1992, canto I, 207.

intereses de la Monarquía Hispánica al lado del embajador don Juan de Zúñiga y Requeséns. En 1579 fue llamado por Felipe II para ir Madrid y ser miembro del Consejo de Estado, donde actuó hasta su muerte, el 21 de septiembre de 1586. Sobre Granvela, Henri Pirenne escribió: "De la monarquía nunca le interesó nada más que la persona misma del monarca. No experimento la menor simpatía por el Pueblo que le rodeaba en Bruselas ni, luego, en Nápoles ni Madrid. Su verdadera patria era la corte y su fidelidad al príncipe le hacía las veces de patriotismo"[995]. La actuación de Granvela en Madrid fue muy importante en un período destacado del reinado de Felipe II durante la jornada de sucesión a la corona de Portugal. Entre 1581 y 1583 Felipe II estuvo en la capital del reino lusitano hasta regresar a España, confiando el gobierno del nuevo territorio de su monarquía a otro miembro eclesiástico de muceta roja y con sangre real, el *alter ego* elegido para virrey fue su sobrino el archiduque cardenal Alberto de Austria[996].

Como vimos en el segundo capítulo, la aparición de Felipe II en los actos de las Cortes de Tomar no se hizo según su tradicional representación en traje negro sin ostentar atributos y símbolos regios, sino llevando una "opa riquissima de brocado tão grande e tão fraldada e com tamaño rabo que quasi se não ficava elRey enxergando dentro nella"[997], a semejanza del retrato del Museo San Carlos **[Img. 70]**. Al ser nombrado virrey de Portugal por Felipe II, Alberto de Austria ya tenía veintitrés años y había estado al lado de Felipe II a lo largo de la campaña de conquista de Portugal, período que constituyó una importante e intensa experiencia para la formación política y el conocimiento sobre los negocios del reino para el cardenal[998]. El rey tenía en su sobrino una pieza fundamental para sus ambiciones en los dominios espiritual y temporal del gobierno lusitano. Además de virrey, Alberto de Austria logró aglutinar en sí los títulos de Prior del Crato, *Legado a Latere* del Papa[999] e inquisidor general[1000], o sea era el representante del rey y del pontífice en Portugal.

La primera imagen temprana que conocemos de Alberto con la indumentaria cardenalicia es de la época en que recién había sido nombrado en 1577, el retrato pintado por Alonso Sanchéz

[995] Pirenne, H.: *Histoire de Belgique*, vol. II, Bruxelles, H. Lamertin, 1902, pp. 385-386.
[996] Aunque en las Cortes de Tomar de 1581, Felipe II se había comprometido a nombrar virreyes de sangre real, la promesa estaba muy lejos de ser respetada por sus sucesores que durante muchos años ni siquiera enviaron virreyes, sino que pusieron a frente del reino a gobernadores.
[997] Según relato de la Carta de novas das cortes de Tomar. Bouza Álvarez, *op. cit.* 2000, p. 74.
[998] Parker, *op. cit.* 2010, pp. 467-471.
[999] El nombramiento original llegó pocas semanas después del cardenal Alberto asumir como virrey, delimitando su mandato en dos años, pero otro nombramiento de 16 de noviembre de 1582 extendía indefinidamente. Caeiro, *op. cit.* 1961, pp. 289-319
[1000] La proclamación del cardenal Alberto como inquisidor general por el Papa Sixto V fue en 25 de janeiro de 1586. El hecho tenía precedentes, pues, en la minoridad del rey D. Sebastián, su tío, el cardenal D. henrique centralizo los cargos de regente, legado pontificio e inquisidor general. Palomo, *op. cit.* 2004, pp. 70-71.

Coello **[Img. 163]**[1001]. El joven Alberto está representado con una mirada distante, de cuerpo entero en pie sobre fondo neutro y piso rojo llevando la tradicional indumentaria moaré rojo de los cardenales, con birrete y muceta cardenalicios, y camiseta de mangas largas blancas plisado con detalles en dorados. En su mano derecha lleva un anillo y sostiene un par de guantes, con su mano izquierda reposa entre las hojas de un libro abierto sobre una mesa de madera cubierta con tejido rojo y detalles en dorados. La fisionomía del joven cardenal imberbe, con pelos rubios cortos y mirada distante, sin dirigirse al espectador, traza un posible retrato psicológico de la falta de seguridad e inquietud del personaje en su nueva condición. En la parte superior a la derecha una inscripción identifica el personaje, su título y el año del retrato: *ALBERTUS D. G.S. R. E. DIAC. CARD. ARCH. AUSTR. AETATIS SUA ANO XVIII Ao. 1577* [1002].

Se conservan pocos retratos de Alberto del periodo anterior a su abdicación de las funciones como prelado para realizar su matrimonio con su prima en 1598, la hija mayor de Felipe II, la Infanta Isabel Clara Eugenia. Como hemos visto, en Portugal tampoco hubo la creación de una galería o serie de virreyes durante la dinastía filipina. El contexto histórico y político en que fue realizada la "Restauração", o sea, la contestación del dominio hispánico sobre el reino y la proclamación de los Braganza como nueva dinastía para la corona portuguesa, además del terremoto de 1755, probablemente contribuyen para el ocultamiento, destruición y olvido de los registros y representaciones visuales para esa época. Para el único virrey del reinado de Felipe II en Portugal encontramos tan solo algunas estampas sueltas en la BPNA y la BNPT, por ejemplo, no existe conocimiento de documentación referente al encargo de retratos o medallas cuñadas de Alberto de Austria a lo largo de su gobierno.

En el Instituto Valencia don Juan, en Madrid, hallamos un retrato de busto de Alberto de Austria pintado por Luis de Velasco **[Img. 164]** que parece haber inspirado otras versiones en pintura y grabados en que podemos observarlo llevando tradicional indumentaria roja cardenalicia, en un modelo de representación semejante al retrato pintado por Rafael **[Img. 158]**. Su rostro de tez pálida, mejillas rosadas, mirada serena hacia al espectador y la muceta roja se destacan sobre el fondo negro. Alberto lleva pelo rubio y barba afilada cortos, ojos azules y su labio inferior grueso y con un prognatismo disimulado que presenta el rasgo fisionómico más característico de los

[1001] Stepanek, P. y Bukolska, E.: "Retratos españoles en la colección Lobkowicz en Roudnice", *Archivo español de arte*, tomo 46, n. 183 (1973), pp. 319-340; Stepanek, P. y Bukolska, E.: "Retratos españoles en Checoslovaquia", *Bellas artes*, n. 35 (1974), pp. 8-13.

[1002] El retrato hace par con del archiduque Wenceslao, que no está firmado como ocurre en los casos donde el pintor firmaba tan solo en uno de los retratos, existe un busto en el Castillo de Inssbruck, en Ambras, atribuido al pintor. Stepanek y Bukolska, *op. cit.* 1973, pp. 124-131.; Stepanek y Bukolska, *op. cit.* 1974, pp. 8-13.

Austrias[1003]. No hay ninguna referencia, inscripción o escudo de armas que identifique al personaje, tan sólo su figura hierática y distante. Este retrato se asemeja mucho al que podemos observar en la serie de arzobispos de Toledo de la Sala Capitular de la Catedral toledana pintado por Cristóbal de Velasco **[Img. 165]**[1004]. En este retrato **[Img. 166]**, de medio cuerpo, Alberto está representado con el birrete y la muceta cardenalicia rojos, en la parte superior a la derecha está representado su escudo de armas, con el capelo rojo como timbre sobre una corona y donde penden los cordones rojos con seis borlas (1 - 2 - 3) sobre cada lado del escudo. La disposición y número de borlas no corresponde al atribuido a arzobispos o cardenales como ya hemos visto, sino a los *protonotarius apostolicus*, titulo concedido por el papa a prelados confiriendo privilegios especiales en la administración eclesiástica. El escudo cuartelado en formato ibérico de Alberto presenta en el primer y en el cuarto cuartel las fajas rojas y plateadas referente al territorio de Austria, en el segundo y en el tercer cuartel un león rampante de plata sobre fondo rojo referente al territorio de Bohemia, al centro del escudo entre los cuatro cuarteles se incluye un escusón con escudos de distintos territorios imperiales de los Austria.

Este modelo de representación del archiduque cardenal Alberto lo observamos también en los grabados del flamenco Antonius Wierix **[Img. 167]** presentado en retrato de tres cuartos hacia la izquierda llevando la muceta cardenalicia sobre un fondo estampado con motivos florales y su escudo de armas en la parte superior a la derecha. Bajo el retrato la inscripción en latín identifica al personaje y sus títulos con la firma del autor del grabado:

> ALBERTVS D.G.ARCHIDVX, S.ROM.ECCLESIAE TT.S. CRVCIS IN HIERVSALEM CARDINALIS, LEGATVS, ET PROREX LVSITANIAE, ARCHIEPISCOPVS TOLETANVS, ARCHIDVS AVSTRIA, DVX BVRGVNDIAE, COMES HAPSBVRGI, ET BELGICAR.PROVINCIAR. PRILIPPI CATHOLICI HISPAN.REG.GVBERNATOR GENERALIS.
> Anton. Wierx facit, et excud.

En otro retrato del cardenal Alberto impreso por Heinrich Ulrich **[Img. 168]** podemos observar la misma postura que en el grabado de busto a la izquierda llevando su indumentaria y birrete cardenalicios bajo un arco sostenido por columnas dóricas formando un marco. El rostro del cardenal parece más ancho, la barba y pelo con más volumen y su mirada firme y seria hacia la derecha, en la parte superior sobre el arco dos figuras alegóricas femeninas sujetan en cada una de

[1003] Sobre la descripción física del cardenal Alberto, véase: Montpleinchamp *apud* Caeiro, *op. cit.* 1961, p. 38.; Guido Bentivoglio *apud* Duerloo, *op. cit.* 2015, pp. 37-38.
[1004] En 1º de diciembre de 1598 se pagan 30 ducados a Cristóbal de Velasco por el retrato que ha pintado. Documentos del Archivo de la Catedral de Toledo, Colección Zarco, publicación de: Sánchez Cantón, F. J.: *Los pintores de Cámara de los Reyes de España*, vol. II, Madrid, 1916, p. 306.

sus manos una palma y un lazo, este sostiene el escudo de armas de Alberto de Austria y en la parte inferior del retrato un texto presenta informaciones sobre el personaje: *Albertus Dei Gratia Archidux, S. Rom. Ecclesiae TT. S. Crvcis In Hiervsalem Cardinalis Avstriae. Levatvs, Et Prorex Lvsitae. Archiepiscopvs Toletanvs et Belgicarvm Provinciarvm Philippi Catholici Hispan Regis Gubernator Generalis* y el detalle de producción *Heinrich Ullrich sculp*.

Los rasgos fisionómicos siguen muy semejantes a los que podemos observar también en la portada de Philips y Theodoor Galle para la obra *XII cardinalium pietate doctrina rebusque gestis maxime illustrium imagines et elogia* [1598] **[Img. 169]**, un retrato de busto de Alberto de Austria llevando birrete y muceta cardenalicia en el marco ovalado, con un timbre de capelo y cordones con seis borlas en cada lado. La inscripción del marco identifica al personaje como: *Albertus Card. Archiep. Tolet. Archidux Austriae, Belgicar, Provinciar, Gubern.* Y en la base bajo el título de la obra podemos leer la inscripción en latín: *Sereniss. Principi Alberto Maxmil. II. Imp. F. Archid. Austriae. S.R.E. Cardin. Et Archiep. Toletano Belgicae Provinciae Pro Rege Catholico Gubernatori.*, y la identificación de la producción y publicación por los autores de la obra en los cantos a la derecha e izquierda de la base arquitectónica.

Otros dos grabados de los flamencos Crispijn de Passe el Viejo **[Img. 170]** y Dominicus Custos **[Img. 171]**, nos presentan representaciones de Alberto en su condición de cardenal que parecen haberse inspirado entre sí por muy semejantes, pero sin poder establecer exactamente cuál fue la original. En el retrato de Crispijn de Passe el Viejo, el cardenal Alberto está presentado en busto a la izquierda, mirando al espectador, llevando el birrete y la indumentaria cardenalicia tradicional. Hay un pequeño monograma con la firma *CVP* a la derecha de la cabeza de Alberto y bajo el retrato dentro del marco ovalado podemos leer la leyenda *Patriis virtutibus,* y sobre el marco del retrato la inscripción identifica el personaje y sus títulos eclesiásticos, nobiliarios y gobernativos: *Albertus. D. Gra. Archidux Austriae RE. Card. Leg. De Latere. Archiepvs. Lvsitaia. Prorex. Phili. Cat. Hisp. R. Belgi. Prov. Guber. Gnalis*.

En el retrato de Dominicus Custos, Alberto de Austria está presentado de forma semejante, pero en busto a la derecha, entre los detalles que se distinguen del grabado de Crispijn, podemos observar que el cardenal lleva barba y pelo más largos, en el marco ovalado se identifican y presentan sus títulos: *Albertus D.G. Archid: Austriae R. Eccl. Card. Leg. De Latere. Archiepiscopvs Toletanvs: Philippi Catholi. Hispania R. Regis. Belgicar. Provinciar. General. Gubernator*. En la parte superior del grabado a la izquierda un escudo en listas con una corona imperial cerrada, probablemente una referencia a su escudo personal como archiduque de Austria, a la derecha podemos observar el escudo de armas del reino portugués con una corona abierta, las cinco quinas al

centro y los siete castillos alrededor. En la parte inferior del grabado un texto en latín dice: *Tu regere imperio populus Albert E memento. Hae tibi erunt. artis. Pacique imponere morem. Parcere subiectis. et debeliare superbos.* ("Tú, Alberto, recuerda gobernar a los pueblos. Estas serán tus artes. E impondrás la civilización con paz, para evitar a los entregados y vencer a los rebeldes"), una referencia a *Eneida* de Virgilio[1005], en qué el poeta preconiza que las almas del paraíso pueden transmitir a los futuros héroes la capacidad de fundar ciudades y ampliar el poder de Roma, y más abajo a la derecha probablemente la identificación del grabador *DC'ex*.

En la BNPT, encontramos otro grabado suelto del archiduque cardenal **[Img. 172]** muy semejante a estos dos. Alberto de Austria está presentado en busto a la izquierda sobre fondo neutro, como en el grabado de Crispijn, en marco ovalado con motivos florales, llevando el birrete y la indumentaria cardenalicia con su mirada hacia el espectador, pero los rasgos de su fisionomía, pelo y barba están más semejante a la imagen del grabado de Dominicus. Bajo el retrato dentro del marco una inscripción dice: *Natvs CIↃIↃLVIIII ID. Novemb*. Y fuera del marco una leyenda presenta los títulos del personaje: *Albert. D. B. Archid. Austriae, S. R. E. Card. Legat. de Latere Archiep. Toletanus Lusitaniae Pro Rex. Philippi Cathol. Hispan. Regis. Belgicarum. Provinciarum Gubertanor Generalis*.

Una rara representación del cardenal en medalla **[Img. 173]** la encontramos en el Museo Arqueológico Nacional en Madrid. En el anverso Alberto de Austria está presentado en busto de perfil a la izquierda, la cabeza descubierta y pelo corto, lleva bigote y perilla ancha y la muceta cardenalicia enmarcado por la inscripción identificando sus títulos: *ALBERTVS · D · G · S · R · E · CAR · ARC · TOL · ARCH · AVSTR. y* abajo el monograma *M · F*. referente al medallista Juan Monfort. En el reverso un águila con alas extendidas carga por una argolla una piedra con una cruz, un báculo y una mitra - insignias episcopales - en relieve y enmarcada por la inscripción *DOMINVS · MIHI · AVDITOR* ("El señor es mi ayuda") y en la orla "1595", año en que fue celebrado su nombramiento para la archidiócesis de Toledo.

La imagen del archiduque presentada en la etapa de su vida como prelado permanece muy distinta de aquella que fue adoptada y difundida a partir de su matrimonio con la infanta Isabel Clara Eugenia, conforme podemos observar a partir de su rica iconografía en retratos de Peter Paul Rubens y Frans Pourbus el Joven **[Img. 174, 175, 176 y 177**[1006]**]**, o en grabados de Jan Collaert II **[Img. 178]**, Christoffel van Sichem **[Img. 179]**, Renold Elstracke **[Img. 180]**, Christoffel van Sichem

[1005] Virgilio: *Eneida*, Santa Fe, El Cid Editor, 2004, canto VI 847-853

[1006] El retrato forma pareja con otro de su esposa en el monasterio, ambas se hallaban en las colecciones de su madre, la imperatriz María de Austria. AGS.PR, Testamentos, 31, doc. 28.

[Img. 181] entre otros. La imagen de Alberto de Austria como gobernador de los Países Bajos al lado de su esposa se asemeja a la tipología de los retratos de Estado y estampas aristocráticas, representado en cuerpo entero de pie, o sentado, o en busto de tres cuartos y de perfil, llevando lujosas indumentarias cortesanas o elaboradas armaduras en ambientes adornados con un lujosos cortinajes, paisajes, joyas y atributos como el bastón de mando y el collar de la orden del Toisón de Oro. Mientras tanto, la elección de Alberto para virrey de Portugal, además de respetar las definiciones juradas por Felipe II, supuso una curiosa continuidad de rango del gobernante del reino portugués en paralelo con el rol del último rey portugués de la dinastía de los Avis, el rey-cardenal don Henrique.

El Cardenal Alberto centralizó en su persona además del estatus de miembro del alto clero de la Iglesia y pariente con estrechos lazos de sangre con el monarca, el de inquisidor general en el reino lusitano y el de ser representante, al mismo tiempo, del Papa y *alter ego* del rey. La confluencia representativa de todos esos poderes probablemente ayudó al virrey a imponer y estabilizar su autoridad al paso que aseguraba las lealtades en el reino. Según Bouza[1007], el gobierno del Cardenal Alberto fue un ejemplo de cómo la Monarquía Hispánica hizo esfuerzos y demostró su preocupación en integrar en su seno al reino portugués a través del gobierno de sangre, hecho poco frecuente en otros virreinatos ibéricos, europeos y americanos, pero legitimado por la propia tradición y costumbres particulares del reino. Mientras tanto, la representación de Alberto fue distinta a la de otros reyes portugueses del siglo XVI **[Img. 80, Img. 81, Img. 82, Img. 83]**, incluso a la de Felipe como rey de Portugal **[Img. 79, Img. 130]**.

Felipe II logró nombrar su *alter ego* para el reino portugués con un perfil muy semejante al del último rey de la dinastía de los Avis, en su rango, sus títulos y en su representación visual. Mientras tanto, con la imagen y representaciones del cardenal Alberto tampoco se puede hacer paralelo a la de otros reyes portugueses o incluso con las de Felipe II como rey de Portugal, a excepción del cardenal-rey D. Henrique. El retrato más antiguo de D. Henrique lo conocemos por el grabado impreso en 1594 en la obra de Pedro de Mariz, *Dialogo de varia historia…* **[Img. 182]**. En el retrato grabado vemos al cardenal-rey representado de medio cuerpo llevando la muceta cardenalicia, su cara mantiene una mirada seria hacia el observador, calvo y sin barba, en su mano derecha sostiene un bastón de mando, el único atributo de poder presente ya que no lleva corona. En el marco con motivo grutesco del retrato podemos leer la identificación del personaje: HENRICVS · PRIMVS · PORTVG: · REX: XVII. Este grabado probablemente sirvió de inspiración para la representación del cardenal-rey en otras reproducciones como la de Bernando de Brito en el *Elogios*

[1007] Bouza Álvarez, *op. cit.* 2000, p. 123.

dos Reis de Portugal com os mais verdadeiros retratos que se puderaõ achar [1603][1008] **[Img. 183]** y otras **[Img. 184]**.

Tenemos pocas informaciones sobre la apariencia del D. Henrique, básicamente en su madurez, como en las descripciones de escritores de su época como Pedro de Mariz[1009], del Fray Bernardo de Brito y Miguel de Moura[1010]. Decía Pedro de Mariz: "Foy ElRey D. Henrique de meã estatura, mas nas feyções do rosto muito semelhãte a ElRey seu Pay, era breue em suas praticas, mas sempre de muyta substancia (...)"[1011]:

> De sua condição foy encolhido & vergonhoso, e por isso não tratava com soltura o que entendia; nem aos homes contentava no bom acolhimento, que dos Principes de esperão. No trato de sua pessoa era seuero & pouco mimoso; muy cõtinente & temperado. Teue grande sofrimeto nas payxões & trabalhos: & pola verdade q trataua parecia a muyto segredo, e fora de ouvir murmurações. E na justiça tao inteiro que nunca por nenhum respeito se inclinou nela. Muito livre e isento de se entregar a privados: somente trazia ante os olhos o proveito comum e o culto da religião e reforma dos costumes de seus ministros, favorecendo muito os virtuosos, e aos que não eram tais, castigando com aspereza (...)[1012].

Bernardo de Brito comentaba "mais sobre piqueno, aluo & louro, os olhos azuis, algum tanto saídos, não feo, mas pouco amauel na presença"[1013]. La representación sigue un modelo tradicional y que ya hemos visto en los retratos grabados del cardenal Alberto de Austria o de Granvela y se repite en otros grabados en los siglos siguientes, a veces presentando cambios en detalles, como la inclusión de retoques en la muceta cardenalicia, la posición de las manos o la inserción de atributos como la corona. Podemos observar esto en los grabados de Cornelio Galle **[Img. 185]** y Caramuel Lobkowitz **[Img. 186]**, en ambos vemos a D. Henrique retratado de busto en tres cuartos a la izquierda coronado sobre fondo neutro, con el traje cardenalicio - que en la versión de Lobkowitz se presenta más trabajada en detalles *moiré* - mirada serena, calvo, sin llevar barba y sosteniendo con la mano izquierda un rollo. La inscripción bajo los retratos es la misma: *Henricus Portugalliae Rex*

[1008] Brito, Bernardo de.: *Elogios dos Reis de Portugal com os mais verdadeiros retratos que se puderaõ achar*, Lisboa, Pedro Crasbeeck, 1603, BNPT, sign. res-748-v.
[1009] BNPT, sign. res-54-p.
[1010] Manuscrito del siglo XVI publicado por la primera vez en 1840. Hace uso de la misma descripción hecha por el fray Bernardo de Brito. Lobo, A.: *Chronica do cardeal rei d. Henrique: e Vida de Miguel de Moura*, Lisboa, Typographia da Sociedade propagadora dos conhecimentos uteis, 1840, p. 3.
[1011] BNPT, sign. res-54-p, p. 381v.
[1012] *Idem.*
[1013] BNPT, sign. res-748-v, p. 99.

XVII. Vixit Ann. LXVIII. Obiit Aº M.D.LXXX[1014]. Incluso en los grabados de D. Henrique coronado, su indumentaria sigue recordando su condición de hombre de la Iglesia.

En la reedición de 1677 de la obra de Manuel de Faria e Sousa *Epitome de las historias portuguesas* [1628][1015], un elogio exaltando y glorificando la historia de Portugal, nos presenta una serie de retratos grabados de los monarcas portugueses, en la estampa dedicada al cardenal-rey **[Img. 187]**, este está representado en pie llevando la tradicional indumentaria eclesiástica y muceta cardenalicia, pero el retrato presenta un lenguaje visual más elaborado de lo que hemos visto hasta ahora, con una composición más rica y detallada en su escenario y atributos. D. Henrique sostiene con su mano derecha el cetro real y con la mano izquierda un libro de horas, su fisionomía sigue la conocida en otras representaciones que ya hemos visto, calvo, sin barba y mirada serena. Compone la escena el piso cuadrangular en perspectiva y tras el retratado a la derecha una mesa cubierta dónde reposa la corona real, al fondo el escenario presenta elementos arquitectónicos como la pared y una balaustrada y un paisaje abierto con árboles. Bajo el piso del escenario del retratado, una leyenda identifica el personaje: "Don Enrique, el Casto. Primero destenombre 17. Rey de Portugal. Vixit Ann. 68. Obitt Aº. 1580. [*sic*.]".

Los retratos grabados de los reyes en la obra de Faria e Sousa siguen la tipología de cuerpo entero y con una temática más alegórica como podemos observar también en la representación de Felipe II como rey de Portugal **[Img. 188]**. Presentado en pie de arma llevando armadura completa con motivos de conchas en la cintura y rodillas, su pie derecho adelantado - siguiendo el modelo de Policleto para demonstrar el movimiento y equilibrio de las figuras -, el rey apoya su mano derecha sobre un tipo de martillo y la izquierda por tras a la cintura de su cintura y cerca de su espada. En el cuello lleva lechuguilla larga y en la cabeza la corona real adornadas con piedras preciosas, los florones en forma de hojas de apio, cerrada por arriba con las diademas con perlas unidas al centro en la parte superior con un globo y una cruz.

La fisionomía de Felipe parece un poco genérica, lleva barba larga, pelo corto y mirada fría hacia el espectador, mientras que rasgos distintivos propios del personaje como su labio inferior grueso y el prognatismo no se hacen notar, tampoco lleva presente su principal atributo, el collar con la insignia de la orden del Toisón de Oro. Al fondo el escenario se compone a la izquierda del personaje con una gran columna y en la parte superior a la derecha un cortinaje estampado con un blasón con listas diagonales. El escenario del retratado se completa con una escena de una batalla de

[1014] La influencia de estos grabados la podemos observar en el retrato pintado por Miguel António do Amaral en el siglo XVIII para la colección de veinte seis retratos de los reyes de Portugal para el Salão Nobre dos Paços do Concelho da Moita, en Portugal, encargada por el Monasterio de Alcobaça.

[1015] Sousa, M. de F.: *Epitome de las historias portuguesas*, Bruselas, por Francisco Foppens, 1677, BNE, sign. 2/42846.

caballería, picas y una edificación de fortaleza al fondo. En la parte inferior del grabado, sobre el suelo de ladrillos con motivos geométricos, a la izquierda del hacha vemos un escudo con las armas reales de Felipe, incluyendo todos los dominios de su monarquía, la corona y el collar del Toisón de Oro. Más abajo, un cuadro compuesto por objetos típicos de un espolio probablemente hace referencia a la batalla de Lepanto, donde podemos observar un turbante turco en la parte central, justo abajo del pie derecho de Felipe, además de espadas, arcos, escudos y banderas con la imagen de la luna creciente en alusión al enemigo islámico. Al centro la leyenda identificativa: "Philippus II. Hispaniarum et 18. Porte: Rex etc. Vixit An. 72. Obiit Anno 1598 [*sic*.]".

La representación de Felipe como rey de Portugal, a pesar de seguir una tipología iconográfica reconocida en la corte madrileña, presenta una imagen cargada de alegorismo y atributos regios distintos al modelo sobrio, frio y ausente de elementos decorativos y simbólicos como representados en los retratos del monarca en el siglo XVI. Este retrato grabado de Faria e Sousa igualmente se distingue del retrato conocido de Felipe como rey de Portugal con la "ropa rica" blanca y dorada con brocados **[Img. 79]** que, a pesar de presentar una imagen más compleja en sus detalles y la presencia de atributos, no trae la carga alegórica típica en las representaciones en grabados, sobre todo en el barroco del siglo XVII.

La influencia y experiencia adquiridas y demostradas por el Cardenal Alberto en Portugal hicieron con que Felipe II pensase que sería más útil en la corte de Madrid, donde podría desempeñar un papel fundamental en la transición al próximo reinado[1016]. En sustitución al gobierno de Alberto, Felipe II no nombró otro virrey de semejante rango, estableciendo una junta de cinco gobernadores portugueses, respetando el Estatuto de Tomar.

3.2 Los virreyes y *miles christianus*

La imagen de los virreyes eclesiásticos y de sangre congregando el simbolismo de la doble representación de los poderes políticos y espirituales parece haber sido igual de importante que la construcción de una imagen de defensor de la fe y la monarquía para los *alter nos* de Felipe II miembros de la nobleza. Los virreyes de casas importantes y tradicionales de España buscaron legitimar su autoridad en los virreinatos también a partir de la representación de sus imágenes como guerreros y líderes en la defensa de la Monarquía Católica.

[1016] La decisión de llamar al cardenal Alberto a Madrid fue publicada en Lisboa el 5 de julio de 1593, donde él partió en 15 de agosto y llegando el 11 de septiembre en El Escorial. El reino quedó bajo el gobierno de una comisión de gobernadores, y el Cardenal Alberto logró mantener los cargos de legado pontificio e inquisidor general, con lugartenientes en Portugal. Caeiro, *op. cit.* 1961, pp. 37 y 361-370.; Parker, *op. cit.* 2010, p. 910.

En Nápoles, el accidentado gobierno del Gran Duque de Alba, como vimos, pudo haber influido en los escasos registros de promoción de su imagen visual en el virreinato. Conocido por mantener una importante relación con artistas e intelectuales de su época y gran mecenas, el Gran Duque siempre supo hacer uso del arte como herramienta para emular su imagen y propaganda personal. Un raro ejemplo que nos queda de una representación visual de don Fernando Álvarez durante su gobierno se halla en la capilla del *Tesoro Vecchio* de la *Cattedrale di Santa Maria Assunta* de Nápoles, dónde encontramos el retrato doble del duque y su esposa **[Img. 189]**, doña María de Toledo. El retrato fue encargado por la virreina como exvoto en 1557, en Madrid también hallamos una copia del retrato en mejor estado de conservación y autor desconocido en la colección particular de los duques de Pastrana **[Img. 190]**.

Durante la campaña de la Monarquía Hispánica contra la coalición del papa y el rey francés entre 1556-1557, las tropas del duque de Guisa estaban asediando la región de Tronto, en la frontera con los estados papales al norte del territorio de Nápoles, don Fernando Álvarez de Toledo era el primer soldado frente a la defensa de la fortaleza contra un ejército francés mucho más fuerte. La duquesa de Alba, temiendo por la vida de su esposo durante el asedio hizo un voto a San Gennaro para construcción del oratorio del *Tesoro Vecchio* de la *Cattedrale* construida por Carlos II de Anjou. Tras varios intento las tropas francesas abandonaron la región en abril de 1557, lo que fue considerado un milagro, la virreina honró su exvoto organizando la decoración prometida al Tesoro de la Catedral de Nápoles donde estaban las reliquias de los Santi Compatroni, después de todo, al año siguiente el virrey duque de Alba concluía su mandato en el gobierno de Nápoles, quedando la iniciativa de doña María de Toledo sin concluir.

Sin embargo, en las paredes del oratorio ubicado en la torre escalar de la nave del Salvatore quedaron registros del exvoto de la duquesa de Alba como el retrato de la pareja de virreyes y los epígrafes. En uno de ellos se podría leer: *D.O.M. / DUM FERDINANDUS TOLETUS ALBAE DUX / ITALIAE PROREGE PRAESIDET / TRUENTOQUE INVICTA VIRTUTE HOSTES / REGNI NEAPOLITANI FINIBUS ARCET MARIA TOLETA EIUS UXOR / DIVO IANUARIO AEDICULAM HANC EX SUO DICAT / ET VOTI COMPOS ORNAT / AN. SALUTIS MDLVII*. En el retrato los duques están presentados de medio cuerpo sobre fondo oscuro, la duquesa a izquierda en perfil tres cuartos hacia la derecha y el duque a la derecha en perfil tres cuartos hacia la izquierda, ambos de tras de un bufete cubierto con tejido rojo. La virreina lleva una lujosa ropa cortesana, joyas en sus manos sobre el bufete tiene abierto un libro de horas, a su lado el Gran Duque lleva armadura oscura con detalles dorados, sosteniendo el bastón de mando con la mano derecha y apoyando el brazo izquierdo sobre el bufete, al lado del yelmo de su armadura con una rica cresta de plumaje blanca y

roja. Sobre el hombro izquierdo del duque reposa una banda roja hasta su cintura a la derecha y en el cuello lleva una pequeña lechuguilla blanca bajo la gola de la armadura y el collar con cadenas doradas de la orden del Toisón de Oro sobre su pecho. Los duques miran hacia el espectador, la fisionomía del duque lo presenta con rasgos maduros, barba longa canosa y pelo negro corto.

La representación del duque de Alba repite el mismísimo modelo suyo conocido en el retrato pintado por Tiziano **[Img. 191]** conservado en la colección de los duques de Alba en el Palacio de Liria, en Madrid, desde los detalles dorados en la estampa de la armadura brillante de aparato, hasta su pose de medio cuerpo de frente a un bufete cubierto con tejido rojo, los atributos como la banda roja carmesí, el collar del orden del Toisón de Oro y el bastón de mando en su mano derecha, hasta sus rasgos fisionómicos sobre fondo oscuro. La austeridad cromática reducida al negro, blanco y rojo, creando una delimitación espacial para el retrato con el bufete ricamente trabajado en la textura del tejido y el almohadillado, y el brillo del tejido de la banda roja con pliegues contrastan con el color oscuro del metal reproducido en la armadura que parece presentar su propia luz. El retrato comparte las características tipológicas de los retratos de aparato que consolidaron a Tiziano como el más apreciado pintor retratista de su época, evidenciando las características en común con el mismo halo de otros retratos de miembros de la Casa de Austria realizados por el veneciano.

El retrato de Tiziano fue probablemente pintado entre la década de 1560 y 1570, como podemos observar por la fisionomía más madura del duque, rasgos semejantes a la descripción hecha por Emanuel van Meteren: "un homme de grande stature, maigre, droiet, & long de visage, ayant les yeux enfoncés, la mine rude & severe, le cœur grand & hautain, bien experimenté és simulations de Cour; avoit des bons dons de nature, bon entendement, & grande experience"[1017]. Esa imagen del Gran Duque por Tiziano parece haberse consolidado en su representación retratística ideal, influyendo en otros retratos conocidos, como el de medio cuerpo de Sánchez Coello **[Img. 192]** y el de busto de Willem Key **[Img. 178]**, en ambos se percibe como se repite la misma fisionomía del duque, la armadura de una frialdad metálica en sus detalles y la presencia de atributos como el bastón de mando, la banda roja y el collar del Toisón de Oro, con pequeñas alteraciones en la composición de las pinturas, como la posición de las manos. Además, ese modelo de representación de don Fernando Álvarez de Toledo en armadura de aparato, bastón de mando y

[1017] Meteren, E. van.: *Belgica, l'histoire des Pays-Bas d'Emanuel de Meteren, ou, Recueil des guerres, et choses memorables advenues tant és dits Pays, qu'és Pays voysins, depuis l'an 1315. iusques à l'an 1612*, La Haye, Hillebrant Jacobz Wou, 1618, BNE, sign. ER/309, fol. 97r.

branda roja ya tenía su antecedente como podemos observar en el retrato de tres cuartos pintado por Antonio Moro **[Img. 194179]**[1018].

La pose adoptada en el retrato de los duques de Nápoles se asemeja a la tipología de retratos de parejas como podemos observar en otro retrato de Tiziano que conocemos a partir de una copia de Rubens, hecha durante su estancia en Madrid, representando los emperadores Carlos V e Isabel de Portugal **[Img. 180]**, conservada también en el Palacio de Liria. Mientras tanto, en el retrato de la pareja imperial ambos llevan lujosas indumentarias cortesanas sobre escenario más elaborado, adornado con un rico cortinaje rojo carmesí estampado enmarcando el paisaje abierto al fondo.

La relación de don Fernando Álvarez de Toledo con el pintor veneciano empezó en Milán en mediados del siglo XVI, su interés por el arte de Tiziano resultó en la realización de dos retratos del duque. El primero por la edad y fisionomía del duque parece ser de los primeros años de la década de 1550, lo que permite suponer que la pintura original se haría en Augsburgo en 1550, cuando coincidieron allí el emperador Carlos V, el príncipe Felipe, don Fernando Álvarez de Toledo y el pintor. Lo conocemos actualmente por una copia de Rubens **[Img. 196]** y grabado de Pieter de Jode **[Img. 197]**. El retrato grabado representa al Gran Duque en tres cuartos, hacia la derecha, con una elegante indumentaria cortesana llevando capa, ropilla de gola alta y pretina, apoyando su mano derecha con dos anillos en un bufete y la izquierda cerca de su cintura. El duque tiene su mirada hacia el observador, pelo corto y lleva barba, en su pecho el collar del orden del Toisón de Oro y al fondo del retrato un arco y elementos arquitectónicos enmarcan al personaje. Bajo el retrato la inscripción presenta al personaje: *FERDINANDVS ALVARVS TOLETO DUX D'ALVA / PHILIPPVS. II REGIS HISPANIARVM BELGICARVM GVBERNAT / obyt t An.º 1582. ÆTATIS SVÆ. 74*. En el canto inferior a la izquierda la identificación del autor original cuya estampa se ha inspirado *Ticianus Pinxit* y del autor del grabado *P. de Iode excudit*.

El retrato copiado por Rubens y llevado a Amberes probablemente fue muy apreciado, sirviendo para la creación del grabado de Jode, la composición y actitud del retrato pintado por Rubens es casi idéntica al retrato grabado, pero la posición del duque se hace representar hacia la izquierda, su mano izquierda se apoya sobre una piedra, simbolizando fortaleza, y el fondo se ve neutro sin elementos arquitectónicos. La cualidad del pincel del artista nos proporciona observar la dignidad y honra del duque y el negro con detalles rojos de sus ropas, el dorado de sus joyas y su fisionomía fría y distante. El cuadro original de Tiziano debía hallarse en las colecciones regias, probablemente alguno de los que se mencionan en los inventarios de los siglos XVI y XVII, pero fue

[1018] El Hispanic American Society posee una copia del retrato. III duque de Alba, c. 1549 (óleo sobre lienzo, 106 x 84 cm).

perdido en el incendio del Alcázar de Madrid en 1734. La copia de Rubens se haría con ocasión del segundo viaje a España del pintor flamenco, entre 1628 y 1629, de acuerdo con el relato de Francisco Pacheco que afirmaba que Rubens "copio todas las cosas de Tiziano que tiene el Rei"[1019]. Wethey ponía en dudas la autoría del retrato a Tiziano, pues rechazaba la existencia de imágenes del duque en trajes cortesanos pintados por el veneciano, reconociendo solamente el retrato armado pintado en Hamburgo de 1549, como consta en el inventario de la reina María de Hungria y que fue llevado al palacio de El Pardo hasta ser perdido en el incendio de 1604[1020].

Mientras tanto, la imagen que quedaría vinculada al duque fue la del primer soldado de la monarquía, y esa representación la vemos en el retrato grabado de don Fernando Álvarez de Toledo incluido en la obra de Parrino **[Img. 198]**. Presentado en busto de perfil hacia la izquierda llevando una armadura ricamente decorada, una banda sobre el hombro derecho, lleva barba larga, pelo corto, nariz afilada y mirada seria y fija hacia el observador. Al fondo a la derecha un lujoso cortinaje estampado y sobre su hombro derecho un paisaje abierto con el Sol brillante naciente tras un conjunto de montañas con un perfil semejante al monte Vesubio en el horizonte, además de una edificación. El retrato está dentro de un marco oval en que se puede notar en la parte superior armas de guerra como espadas y lanzas. En la parte inferior del marco un escudo de la Casa de Alba ajedrezado con quince piezas y ocho banderas representando las campañas militares del I duque de Alba y en el timbre la corona ducal. Bajo el escudo la inscripción identifica: *D. Fernando Alvarez de Toledo Duca d'Alva. V. Re Luog.to, e Cap.n, Gente nel Regno di Nap. 1556*.

Las relaciones con importantes artistas del Renacimiento no estuvieron limitadas a Tiziano y Moro, el duque de Alba realizó distintos encargos además de pinturas, como medallas y esculturas. Giorgio Vasari[1021] comenta que el duque encargó a Leone Leoni a comienzos de la década de 1550 tres bustos en bronce, uno del emperador Carlos V, otro de Felipe II y el tercero suyo **[Img. 199]**, producidos entre 1551 y 1556[1022]. El pintor Antonio Ponz afirma haber visto en una galería del palacio de los duques en Alba de Tormes en el siglo XVIII sobre pedestales y con sus respectivas inscripciones: *IMP. CAES. CAR. V.AUG, PHI REX ANGLIAE & G. y FER. DUX. ALBAE*. Tras la ocupación francesa y las guerras de independencia los bustos desaparecieron hasta Ulrich

[1019] BNE, sign. BA/255, p. 100.
[1020] Wethey, *op. cit.* 1971, p. 152.
[1021] Vasari, G.: *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori* [1568] (ed. Gaetano Milanesi), t. VII, Florence, G.C. Sansoni, 1878-85, p. 538.
[1022] Ceán Bermúdez, J. A.: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, vol. III, Madrid, Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800, p. 24.

Middeldorf identifícarlos como los conservados en el palacio de Windsor, en Londres[1023]. Otro busto en bronce del duque de Alba **[Img. 200]** descrito por Ponz[1024] y firmado por el flamenco Jacques Jonghelinck[1025], de 1571, lleva la inscripción *FERDINAND. ALBAE DVX* en el pedestal y *IVNGELINGVS OPTIMO DVCI 1571* en su base, se halla actualmente en The Frick Collection, en Nueva Yorke[1026], además de "otro busto de mármol de dicho Señor", que los estudiosos suelen relacionar con el hallado en estado muy deteriorado **[Img. 201]** en las excavaciones arqueológicas de 1991 en el Palacio de Alba de Tormes[1027].

Los bustos de bronce del duque lo representan llevando armadura como un *miles christianus*, el collar de la orden del Toisón de Oro y banda sobre su hombro izquierdo hasta su cintura lazada a la derecha, ambas armaduras presentan una simplicidad en el ornamento de la superficie que presenta pocos detalles y una fina decoración. Los rasgos faciales en el busto hecho por Leoni se destacan por las características de la fisionomía del Gran Duque conocidas a partir de los retratos pictóricos de la época y está cargado de fuerte expresividad en sus detalles y mirada, el duque lleva la barba larga y el pelo corto. En el busto hecho por Jonghelinck se nota la barba más larga todavía y el pelo con más volumen, el rostro más delgado refleja el paso de los años entre una obra y la otra.

El duque lleva consigo la imagen de guerrero a los Países Bajos en 1568, tras el final de su gobierno en Nápoles y los años que siguieron en una estancia en la corte española a servicio de Felipe II, distinguiendose en asuntos diplomáticas, el III duque de Alba recibe la misión de sublevar la revuelta en Flandes. Para la defensa de la Monarquía Hispánica y de fe católica, don Fernando Álvarez de Toledo no economizó la fuerza contra sus enemigos ni el poder de la propaganda política. Una profusión de imágenes fue producida con el objetivo de enseñar al duque como un *miles christianus* en pinturas, grabados y medallas. Jonghelinck era el escultor y medallista más

[1023] Los tres bustos de bronce fueron comprados por Jorge IV en 1825 y almacenados en Carlton House. Transferido al Castillo de Windsor en 1828. Middeldorf, U.: "On some portraits busts attibuted to Leone Leoni", *The Burlington Magazine*, vol. 117, n. 863 (1975), p. 88.

[1024] Ponz, A.: *Viaje de España, ó Cartas, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse que hay en ella*, vol. XII, Madrid, por D. Joachin Ibarra Impresor de Cámara de S. M., 1773, BNE, sign. BA/736 V.12, carta última [carta X], pp. 291-292.

[1025] Jacques Jonghelinck (1530-1606) nació en Amberes, de una familia relacionada con la acuñación de monedas, lo que facilitó la entrada en círculos cortesanos. Su estilo se relaciona de manera clara con la técnica y estética de los maestros italianos, sobre todo de Leone Leoni, al que le debió unir una estrecha relación, ya que parece que fue su ayudante durante su estancia en Milán en 1552. En Bruselas desarrolló su obra escultórica y medallística, bajo la protección de influyentes personajes de la corte, como María de Hungría, Antoine Perrenot de Granvela y Viglius van Zuichem, presidente del Consejo Privado. Álvarez-Ossorio, *op. cit.* 1950, p. 123, n. 225.; Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V: *El linaje del emperador* [catálogo de exposición], Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, p. 191.

[1026] En el Palacio de Liria en Madrid, se halla una copia.

[1027] Estella estimó que esta obra podría relacionarse con el busto del duque labrado del escultor Bonanome, artista que llegó a España en 1565 acompañando una colección de bustos de emperadores romanos que el cardenal Ricci presentó a Felipe II. Estella Marcos, M.: "Algo más sobre Pompeo Leoni", Archivo Español de Arte, t. 66, n. 262 (1993), p. 147.

célebre de su época en los Países Bajos[1028], tuvo su formación en Milán con Leone Leoni y fue unos de los artistas bajo la protección del cardenal Granvela[1029].

En 1569 el duque de Alba encarga al humanista español Benito Arias Montano y al Jonghelinck y la creación del programa iconográfico y la estatua más polémica de su iconografía[1030]. La estatua alegórica de aproximadamente cinco metros fue erigida e inaugurada el 19 de mayo de 1571 en Amberes, fundida con el bronce de los cañones capturados por el duque de Alba en la victoria del ejército de la Monarquía Hispánica sobre las tropas rebeldes lideradas por el conde Luis de Nassau, hermano del príncipe Guillermo de Orange, em Jemgum el 21 de julio de 1568, deshaciendo con la derrota los planes de los insurgentes protestantes[1031]. La estatua encargada seria como un trofeo de guerra hecho con las armas enemigas y celebrando la victoria y el liderazgo de don Fernando Álvarez de Toledo, transmitiendo también honores al duque y enseñanzas morales y teológicos en sus relieves y inscripciones

La imagen de la escultura fue difundida a partir de los grabados de Philipp Galle **[Img. 202]**[1032]. En el grabado se representa la figura del duque a semejanza de los retratos suyos conocidos, llevando armadura de aparato completa y la cadena de la orden del Toisón de Oro y la banda entrelazada en su cuerpo, con su mano izquierda sostiene el bastón de mando y su brazo derecho se extiende hacía el observador. La pose hierática y la expresión distante del duque contrasta con la composición en la mitad inferior de la obra, donde podemos ver la figura caída del cuerpo de un monstruo bicéfalo con seis brazos, que por su contexto podría ser interpretado como la derrota de Nassau y Orange, o incluso con el encarcelamiento de los condes Egmont y Horn. El monstruo lleva armadura a la arcaica con una bandolera en su cuerpo, el rostro con barba, gorra y aretes en la cabeza. En sus brazos varios objetos, como un hacha, un martillo roto y una antorcha encendida, y en el suelo un mangual, una máscara y una bolsa de dinero.

[1028] Smolderen, L.: "Jacques Jonghelinck, waradin de la Monnaie d'Anvers de 1572 à 1606", *Revue belge de Numismatique et de Sigilliographie*, n. 115 (1969), pp. 83-247.

[1029] Su produción inclui el busto de Filipe II (c. 1557, atribución), un busto destruido del Gran Duque de Alba (1571) y un segundo busto (1571), una fuente perdida para los jardines reales de Bruselas (1565 y restaurado en 1597), además de medallas del de Alba y del cardenal Granvela, teniendo una posición de destaque en la ceca de Antuerpia desde 1572. Van der Stock, J. y Nieuwdorp, H.: "Het Christusbeeld van de Meir te Antwerpen: Een meesterwerk van de gebroeders De Nole uit de vergeethoek", *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, n. 15, (1986), pp. 69-95.

[1030] Sobre la estatua, su programa iconográfico, el encargo y su producción, véase: Becker, J.: "Hochmut kommt vor dem Fall: zum Standbild Albas in der Zitadelle von Antwerpen 1571-1574", *Simiolus: kunsthistorisch tijdschrift*, n. 5 (1971), pp. 75-115.; Smolderen, L.: *La Statue Du Duc D'albe À Anvers Par Jacques Jonhelinkck (1571)*, Bruxelles, Palais des Academies, 1971.; Hänsel, S.: "Benito Arias Montano y la estatua del Duque de Alba", *Norba: Revista de arte*, n. 10 (1990), pp. 29-52.; Smolderen, L.: *Jacques Jonghelinck: sculpteur, médailleur et graveur de sceaux (1530-1606)*, Louvain-la-Neuve, Université Catholique de Louvain, Département d'archéologie et d'histoire de l'art, 1996, pp. 117-151.; Kamen, *op. cit.* 2007, pp. 117-118.; Arnade, P. J.: *Beggars, Iconoclasts, and Civic Patriots: The Political Culture of the Dutch Revolt*, Ithaca, Cornell University Press, 2008, pp. 198-203.

[1031] Smolderen, *op. cit.* 1996, pp. 121-122 (nota 2).

[1032] Smolderen, *op. cit.* 1971, p. 28 (nota 1).

Bajo la composición una inscripción identifica el autor de la obra y su material: *IUNGELINGI OPUS EX AERE CAPTIVO* ("Jonghelinck trabajó sobre bronce capturado"). En la parte frontal de la estructura de base de la estatua la inscripción presenta al duque de Alba y sus cargos, haciendo un elogio a su persona y sus conquistas como fiel servidor del rey: *FERDINANDO ALVAREZ, A TOLEDO ALBA. DVC. PHILIPPI II. HISP. APVD BELGAS PRAEFEC. QVOD EXTINCTA SEDITIONE. REBELLIB. PULSIS RELIGIONE PROCVRATA IVSTITIA CULTA PROVINCIAE. PACEN FIRMARIT REGIS OPTIMI MINISTRO FIDELISS. POSITUM* ("A Fernando Álvarez de Toledo, duque de Alba, gobernador de los Países Bajos bajo Felipe II, por haber extinguido la sedición, una rebelión castigada, una religión restaurada, una justicia garantizada, una paz especial, fiel ministro se erige este monumento"). Además, consta en el grabado dos representaciones que serían los relieves laterales de la base de la estatua, a la izquierda la imagen de un pastor entre rebaño y árboles, siendo observados por un ángel; y en la parte inferior la inscripción griega: *ΑΛΕ ΧΙΚΑΚΟΣ ΗΩΣ* ("Líbranos del mal"). A la derecha la imagen de un altar con una llama al centro, con piezas de armaduras, armas y escudos por los lados, con la inscripción en su base *DEO PATRUS NOSTROR S* ("Dios padre nuestro"), y en el parte inferior escrito *PIETAS* ("Piedad").

En el AGS, un documento intitulado "Declaración de la estatua de metal del Duque de Alba y de otras que se han puesto em el castillo de Amberes", incluía el grabado de la estatua de Galle en un informe a Felipe II sobre los detalles de la composición:

> El brazo que tiene la petición o requesta en la mano significa la nobleza que presentó la requesta a Madama de Parma. / El brazo del martillo, el rompimiento de las iglesias. / El brazo de el hacha de cortar leña, el rompimiento de las imágenes. El de la maza de armas significa los que tomaron las armas contra S.M. / El brazo de el hacha alumbrada, el fuego que pusieron a los templos y al país. / El brazo de la bolsa, la gran suma de dineros que presentaron por haber la confesión augustana. / Las dos cabezas en un cuerpo significan la herejía; la que tiene el bonetillo es el común, y las de las calabacillas y escudillas de palo, la nobleza. / Las dos máscaras significan que las llevaban los que presentaron la requesta, y, siéndoles quitada, fueron conocidos. / La vicacas con las calabacillas y escudillas de palo a las orejas, significan el nombre Gues, que tomaron. / Los libros y serpientes que salen de las vicacas la mala doctrina y del veneno que sembraron. / Las heridas del brazo y del muslo significan que la herejía va, derrota, malherida. / Él estar el duque de todo armado, si no el brazo derecho significa, la parte armada, cómo venció y echó del país a los malos, y el brazo desarmado y tendido llama a los buenos a paz y concordia[1033].

Hacia 1590 el tratadista español Diego de Villalta dedica su obra *Tratado de estatuas antiguas y el principio que tuvieron con memoria particular de las figuras y retratos de los Reyes de*

[1033] AGS.E, leg. 549, fol. 153.

España al futuro rey Felipe III. El manuscrito es un breve catalogo relatando y analizando monumentos erigidos dedicados a personajes como don Juan de Austria - en Mesina, Felipe el Bello y Carlos V - en Bruselas, además de una estatua ecuestre del emperador proyectada por Leoni para Milán y la que se erigió para el duque de Alba en Amberes[1034]. La estatua del duque estaría inspirada en la de *Carlos V y el Furor* **[Img. 203]**, encargada a Leone Leoni en 1549[1035], que estuvo expuesta durante unos años en Bruselas antes de ser trasladada a España, y que el emperador no llegó a verla concluida en vida.

En *Carlos V y el Furor* el emperador está representado de pie a la romana, su fisionomía reproduce los rasgos conocidos en sus retratos, pelo corto, barba y su reconocido prognatismo. Carlos V lleva una coraza y hombreras de cabeza de león, el Toisón de Oro en su pecho, la figura del dios Marte en relevo en su pecho a la derecha, una banda sobre su hombro izquierdo cruzada y anudada a la derecha de su cintura, greguescos y sandalias. Con su mano derecha la figura del emperador sostiene una lanza y con la izquierda un alfanje con la empuñadura en forma de cabeza de águila. La figura del Furor está representada como un hombre de barba y pelos cortos, desnudo extendido a los pies del emperador, encadenado por los pies y manos con expresión de cólera, sostiene en su mano derecha una tocha encendida. Bajo el conjunto en la base circular una serie de armas, coraza, escudo y otros atributos de batalla y de guerreros, como un tridente, una trompeta, un haz de lictor romana con el hacha, entre otros.

La obra presenta una novedad artística muy original, la armadura de Carlos V fuera fundida por separado, siendo posible presentar su figura desnuda como las antiguas estatuas de héroes y dioses greco-romanos. La escultura suele ser relacionada con los triunfos más exitosos del emperador, la conquista de Túnez (1535) y la victoria en la batalla de Mühlberg (1547), y el intento del artista en crear una obra para plasmar la grandeza y dignidad de Carlos V haciendo recurso a un

[1034] A mediados del siglo XVI se consolidaron los contactos de Leone Leoni con el emperador Carlos V, facilitados tanto por Ferrante Gonzaga, gobernador de Milán, como por su fiel consejero cardenal Granvela, entrando al servicio de la Casa de Austria como escultor y medallistas. El gran deseo del orfebre y medallista, que soñaba con practicar la escultura, se hace realidad con la serie de retratos reales, su hijo Pompeo Leoni lo acompaña desde este primer encargo y colabora activamente en las obras destinadas a María. Hungría en los Países Bajos. Nombrado escultor cesáreo, como había hecho Alejandre Magno a Lisipo, recibió el título de caballero y dignidad de nobleza para ti y sus descendientes, del mismo modo que el Apeles cadorino, Ticiano Vecellio. Estella Marcos, *op. cit.* 1994, pp. 33-34.; Checa Cremades, *op. cit. 1998*, p. 26.; Cano, M.: "Leone y Pompeo Leoni, medallistas de la casa de Austria", en *Los Leoni (1509-1608): escultores del Renacimiento italiano al servicio de la corte de España* [catálogo de exposición], Madrid, Museo Nacional del Prado, 1994, pp. 163-164.; Morán Turina, M. "Sobre el gusto por la escultura en la corte de Carlos V y Felipe II", en *Los Leoni (1509-1608): escultores del Renacimiento italiano al servicio de la corte de España* [catálogo de exposición], Madrid, Museo Nacional del Prado, 1994, p. 17.

[1035] Según una carta del emperador a Ferrante Gonzaga el. 26 de febrero de 1554. El 14 de agosto de 1555, Leoni informó al cardenal Granvela que la obra estaba casi terminada, por lo que al año siguiente dejó a su estudio en Milán. El emperador no vio las obras terminadas. Manuscrito de la Biblioteca Comunalle de Guastalla, en: Plon, *op. cit.* 1887, p. 369, n. 38.

disfraz de una figura mitológica para alcanzar una alegoría moralizadora del emperador sin identificar al monstruo con una pueblo o partido vencido[1036]. La escultura realizada por Leoni sigue existiendo, actualmente en el Museo Nacional del Prado, mientras tanto, la escultura erigida para el duque no.

La exposición y ubicación de la estatua de Alba despertó duras críticas entre los neerlandeses y en la Corte española por varios motivos. La construcción de un monumento en espacio público en un territorio que llevaba siglos sin que ningún príncipe hubiese dejado plasmarse en vida era una actitud muy inconveniente[1037], lo que desvelaba la idea de que el duque tomaba para si honores y privilegios que podrían corresponder solamente al verdadero soberano del territorio. El carácter propagandístico y el lenguaje alegórico en la cultura visual eran recurrentes en las representaciones, pero existían límites en sus usos y funciones. Además, el material y el sitio donde se hallaba, la erección de la estatua denunciaba demasiada ambición, en un evidente y cargado carácter ideológico de la obra relacionada con la capacidad de durabilidad del material utilizado[1038].

Los adversarios y descontentos con los excesos implementados por la política y la propaganda de don Fernando Álvarez de Toledo en el gobierno de los Países Bajos encontraron la oportunidad para exponer sus acciones. Por desgracia no se conocen documentos con una posición o reacción de Felipe II, pero probablemente, el malestar despertado por las acciones del Gran Duque fue responsable por basar las de su sucesor en los Países Bajos, don Luis de Requesens (1573-1574), en 1574, apenas tres años después de inaugurada, ordenar la remoción y destrucción de la estatua del duque de Alba en Amberes, que después de retirada volvió a fundirse en cañones[1039].

A pesar de eso, la mala fama también había sido fundida a la figura de don Fernando Álvarez de Toledo, que lo hizo objeto de contrapropaganda por parte de sus enemigos en los Países Bajos al largo del siglo XVI y los siguientes. El Gran Duque era difamado en impresos y grabados como alguien lleno de orgullo, crueldad y ambición, constituyendo una anti-imagen y una *Leyenda Negra* propia. El conocido grabado de Galle sirvió de base para una nueva versión divulgada por el príncipe Guillermo de Orange en 1572 en su obra *Germanian inferiorem liberati vindicatis ad ordines et populum denuntiatio* **[Img. 204]**. En esta representación el duque de Alba está sentado en

[1036] Checa Cremades, *op. cit.* 1987, p. 138.; Museo Nacional del Prado: *Los Leoni (1509-1608): escultores del Renacimiento italiano al servicio de la corte de España* [catálogo de exposición], Madrid, Museo Nacional del Prado, 1994, pp. 102-109.

[1037] Cloulas Brousseau, A.: *Peintres et sculpteurs italiens en Espagne au XVéme. siécle*, [dissertation], París, Bibliothèque de la Sorbonne, 1974, p. 173.

[1038] Schubart, H.: "Arias Montano y el monumento al Duque de Alba", *Cruz y Raya*, n. 7 (1933), pp. 34-74.

[1039] Smolderen, L.: "La statue du duc d'Albe a-t-elle été mise en pièces par la population anversoise en 1577?", en *Jaarboek. Koninklijk Museum voor schone Kunsten Antwerpen*, Deurne, Ministerie van Nederlandse Cultuur, 1975, pp. 113-136; Smolderen, *op. cit.* 1996, pp. 50-54.

un trono en compañía devorando a un niño simbolizando a los Países Bajos con la mano derecha y sujetando una bolsa de dinero con la izquierda mientras un diablo alado sopla un fuelle en su oído. Al fondo la población sufre y es aterrorizada por una hidra con tres cabezas identificadas como de los cardenales Granvela y los Guise, a los pies del duque de Alba los cuerpos de los condes Egmont y Horne decapitados, y tanto arriba como debajo de la composición presentan versos en neerlandés y francés[1040].

Otras imágenes y relatos producidos hicieron el intento de demonizar a don Fernando Álvarez de Toledo y caracterizar su política en los Países Bajos basada en la Inquisición, ejecuciones, torturas y la tiranía **[Img. 205, 206 y 207]**. En un grabado alegórico de 1572 **[Img. 208]**, el duque y el príncipe de Orange son representados en lados opuestos, a la derecha, con Guillermo de Orange personificaciones de la Honra, Riqueza de la Terra y Consciencia, a la izquierda con Alba, la envidia, una virgen representando la Holanda, desnuda y esposada por los brazos y el pueblo miserable en el suelo. Al fondo escenas de batallas y la Fama (o Gloria) con trompetas mira hacia al príncipe de Orange. En otro grabado del mismo año **[Img. 209]**, son representadas las figuras de Margarita de Parma, el cardenal Granvela y el duque de Alba a la izquierda delante del papa Pio V a la derecha. El pontífice entrega una espada a don Fernando Álvarez de Toledo, y ofrece bolsas de dinero y un arca para que mantenga el conflicto y dominio sobre los Países Bajos, con versos en neerlandés y francés en las partes superior e inferior de la imagen.

La estatua de Jonghelinck para el duque de Alba en Amberes parece haber influenciado también la producción de una rara estatua tallada en madera policromada del último tercio del siglo XVI conservada actualmente en el Palacio de Liria **[Img. 210 y 211]**[1041]. En la pieza vemos la figura del duque de pie en cuerpo entero llevando armadura completa cruzada por una banda roja y celada, traspasando con su lanza dorada una criatura monstruosa con tres cabezas con expresiones de dolor y odio. La atribución de la identidad de las cabezas suele ser material de debate entre los estudiosos, parece haber un consenso en atribuir la identificación de dos de las cabezas.

La primera cabeza, entre las piernas del duque, está atribuida a la reina de Inglaterra Isabel Tudor, lleva pelo rizado rubio, una corona y una grande lechuguilla. Durante muchos años don Fernando Álvarez de Toledo fue defensor de la alianza entre la corona española y la inglesa, incluso dando su apoyo a Felipe II para impedir que el papa Pio V excomulgase la reina Isabel de Inglaterra,

[1040] Véase: Parker, G.: *Der Aufstand der Niederlande*, Munchen, Georg D. W. Callwey, 1979, p. 159 (nota 3), fig. 19.
[1041] De hecho, hay que pensar que el origen de la pieza, incorporada tardíamente a las colecciones de la Casa de Alba, debe ubicarse en los Países Bajos, continuando definitivamente con la tradición de trabajar la madera policromada de esas tierras, que tanta fortuna tuvo en su exhibición. España en el campo de la plástica religiosa.

mientras tanto, la serie de violaciones políticas y comerciales sobre las rutas españolas, su apoyo y soporte a los rebeldes de los Países Bajos, impusieron el cese de las relaciones y respeto entre los reinos, ahora convertidos en enemigos[1042]. La segunda cabeza, a la izquierda de las piernas del duque, llevando una gorra y barba avellana suele ser identificada como el papa Paulo IV (1476-1559), conocido por su declarada enemistad contra los Habsburgo y haber firmado una alianza con el rey Henrique II de Francia para la invasión y conquista de Nápoles, combatida e impedida por el propio duque de Alba durante su gobierno en el virreinato italiano.

La tercera cabeza, a la derecha de las piernas del duque, es la que más dudas pone su identificación, lleva una corona y barba negra y su atribución diverge como el príncipe elector de Sajonia, Juan Federico I (1503-1547), o el príncipe de Orange, Guillermo de Nassau, ambos fueron enemigos declarados de Alba y la Monarquía. Juan Federico I era uno de los príncipes alemanes protestantes de la Liga de Esmalcalda que luchó contra el emperador, derrotado en la Batalla de Mühlberg (1547) quedó como prisionero y fue retratado por Tiziano[1043]. La atribución del príncipe elector de Sajonia como el personaje representado en la escultura está relacionada con la identificación del papa Paulo IV en la otra cabeza, ambos enemigos militares de Alba y derrotados en los más grandiosos éxitos de su carrera militar[1044]. La otra identificación para la cabeza seria perteneciente al príncipe de Orange, a quien el Gran Duque enfrentaba en los Países Bajos como uno de los líderes más importantes de las revueltas contra el poder de Felipe II.

A principio las estatuas en bronce de Jonghelinck y la de madera policromada parecen tener una clara semejanza, mientras que importantes detalles difieren de modo muy específico en cada obra. Mientras que la estatua en bronce reproducía una acción de victoria consumada sobre la amenaza y la invitación por parte de la figura del duque de Alba para la pacificación y el establecimiento del orden, la acción presentada es muy distinta, como la del enfrentamiento directo contra el enemigo de la fe y del poder de la monarquía. Mientras que en la figura de don Fernando Álvarez de Toledo expuesta en Amberes podría ser relacionada con la del emperador *Carlos V y el Furor*, la que está representada en la escultura de madera lo presenta como un San Jorge derrotando el dragón o el arcángel Miguel expulsando y triunfando sobre el mal, simbolizados en los enemigos políticos y de pensamiento herético en oposición a la monarquía y la fe católica. El pedestal de la estatua de madera presenta cuatro caras y modillones en las esquinas, en cada una de las superficies imágenes distintas, como el retrato de perfil del rey Felipe II, motivos heráldicos e inscripciones que

[1042] Kamen, *op. cit.* 2007, p. 100.
[1043] Tiziano, *Juan Federico I de Sajonia*, 1548, óleo sobre lienzo, 129 x 93 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid.
[1044] Kamen, *op. cit.* 2007, p. 30.

aluden al soberano *Philip / D.G.Hisp.Sic.N Ap. / Rex.Arc.Avg.MDLXVIII*, la fecha de 1568 y otra inscripción al propio gobernador de los Países Bajos, el duque de Alba, *Ferdin / Alvares. T. Dvx.Alva / M.C.Sal.Belgic*.

De hecho, el modelo elegido para la representación del duque en las estatuas es singular, haciendo uso del imaginario cultural de su época para plasmarlo como belicoso y victorioso. La escultura en madera resulta más curiosa por ser un género del arte que era concebido casi exclusivamente para el ámbito sacro, la representación de la batalla contra una figura mítica de la hidra personificada por sus enemigos y los de la Monarquía Hispánica ubica estratégicamente al duque como un héroe, un Hércules castellano subyugando y arrasando sus rivales. Los cambios introducidos en la representación de la escultura en comparación con la estatua pública de Amberes evocan su carácter de objeto para el ámbito privado, pues una representación con este lenguaje probablemente jamás sería aceptada y realizada para ser expuesta abiertamente[1045]. Los monumentos que personificaban la imagen del personaje vivo homenajeado siempre han provocado desconfianza, sea en Italia o en España, los únicos ejemplos de semejante talla conocidos en la época eran los de don Álvaro de Bazán y su padre, como Neptuno y Marte que, todavía, no estaban expuestos en sitio público, sino en la escalera de su palacio de El Viso[1046].

El duque de Alba fue retirado del gobierno de los Países Bajos en 1573, a su regreso a España quedó aislado y preso políticamente en Uceda, hasta ser requisitado otra vez por Felipe II para la campaña de conquista y sucesión de Portugal, como vimos. Don Fernando Álvarez de Toledo realizó esta misión con éxito y murió en Lisboa el 11 de diciembre de 1580, después de servir durante más de cincuenta años a los intereses de la monarquía. El caso del duque de Alba resulta una gran paradoja en el ámbito de las representaciones visuales en comparación con otros personajes que desempeñaron funciones de virrey a lo largo del reinado de Felipe II. Mientras que, de hecho, durante el gobierno del Gran Duque como virrey de Nápoles, su trayectoria en la cultura visual fue discreta y tradicional, como podemos observar comparando con ejemplos de otros virreyes en los distintos territorios de la monarquía que analizamos.

Otros ejemplos de representación visual de virreyes llevando armaduras los encontramos en el retrato doble de don Juan de Zúñiga y Avellaneda[1047] y María de Zúñiga Avellaneda y Pacheco

[1045] Hänsel, *op. cit.* 1990, p. 52.
[1046] Morán Turina, *op. cit.* 1994, p. 22
[1047] Don Juan de Zúñiga y Avellaneda era hijo de don Francisco de Zúñiga y Enríquez, IV conde de Miranda, y doña María de Bazán, obtuvo el título de conde de Miranda con el matrimonio con la hija de su hermano, don Pedro de Zúñiga Avellaneda y Bazán - V conde de Miranda -, María de Zúñiga Avellaneda y Pacheco. Fue miembro de la cámara del príncipe don Carlos y participó en la infantería española de la armada de la Liga Santa. Además, era caballero del orden de Santiago y en 1582 fue nombrado por Felipe II como virrey de Cataluña, por su buena actuación fue alzado a

[Img. 212], condes de Miranda, y la medalla conmemorativa de don Íñigo López de Mendoza **[Img. 132]**, ambos virreyes de Nápoles, además de los retratos grabados de virreyes del Perú de la casa de los Mendoza, don Andrés Hurtado de Mendoza y Cabrera, II marqués de Cañete **[Img. 213]** y su hijo don García Hurtado de Mendoza, IV marqués de Cañete **[Img. 214]**. Aunque, ninguna de esas imágenes fuese encargada para componer alguna galería de virreyes o incluso destinada a los territorios en que los personajes han gobernado.

El retrato doble de los condes de Miranda se halla actualmente en el Palacio de Liria en Madrid. Don Juan de Zúñiga y Avellaneda a la derecha y su esposa a la izquierda están representados de pie en tres cuartos, ella con un lujoso vestido cortesano, una grande lechuguilla y joyería, al paso que su esposa lleva armadura de medio cuerpo ricamente adornada con detalles en dorado, lechuguilla y gregüescos rojo. El conde de Miranda lleva sobre su pecho el collar con la cruz de la orden de Santiago y sostiene el bastón de mando con su mano derecha, mientras que la izquierda sujeta la empuñadura de su espada, cerca del yelmo con celada y una rica cresta de plumas rojas. El ambiente que compone el escenario de los condes presenta rico cortinaje verdoso oscuro con detalles dorados en la parte superior desde la izquierda que está entreabierto hacía la derecha, enseñando un paisaje abierto delimitado por colunas por tras de la figura de don Juan de Zúñiga y Avellaneda. La fisionomía del duque lo presenta con barba, labio inferior grueso y levemente proyectado, nariz y frente anchas y pelo corto.

La pintura evidencia la influencia del doble retrato áulico del siglo XVI y los precedentes en esa tipología retratística presentados por Tiziano en el retrato doble del casal de emperadores Carlos V e Isabel de Portugal copiado por Rubens **[Img. 195]**, que, como hemos visto también debe haber influenciado el retrato doble de los duques de Alba **[Img. 189 y 190]**. Además, el retrato nos enseña las fórmulas desarrolladas por pintores como Rubens e Jan Brueghel como podemos observar en el retrato de la pareja de los archiduques Alberto de Austria **[Img. 174]** e Isabel Clara Eugenia[1048].

En el Palacio de Liria también se conserva otro retrato identificado como "Caballero desconocido de la Orden de Santiago" **[Img. 215]**, de tres cuartos, llevando armadura, bastón de mando y un collar con la concha de la orden de Santiago, se especula por los rasgos fisionómicos, la armadura y composición de la pintura que sea el conde de Miranda el representado. Ambas pinturas

virrey de Nápoles entre 1586 y 1595, en el gobierno italiano también se ha destacado con buenas acciones a la población y servicios al rey. Al concluir su gobierno en Nápoles regresa a España, recibiendo la invitación para presidir el Consejo de Italia, con la edad más avanzada retirase del escenario político falleciendo el 4 de septiembre de 1608.

[1048] Peter Paul Rubens y Jan Brueghel el Viejo, *La infanta Isabel Clara Eugenia*, h. 1615, óleo sobre lienzo, 113,5 x 177,8 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid

se desconoce el autor del encargo y a quién se encargaron las mismas, igualmente el histórico de la trayectoria de las obras, siendo la fechadas a finales del siglo XVI y primeros años del siglo XVII.

En la obra *Teatro eroico, e politico de governi di Vicere*…, don Juan de Zúñiga y Avellaneda está representado en su retrato grabado de perfil y llevando ropas cortesanas **[Img. 216]**. En la indumentaria del virrey sobresale el collar de la orden del Toisón de Oro en su pecho, lleva ropilla, lechuguilla y una capa, además de barba y pelo cortos. Al fondo a la izquierda un cortinaje adorna el ambiente retratado y a la derecha una ventana con un paisaje abierto de árboles y una fortaleza con una torre. Al centro, bajo el óvalo del retrato, el blasón de armas del conde de Miranda, un escudo con una banda de sable diagonal y una cadena cerrada en las márgenes, en el timbre la corona condal abierta, más abajo el cartel de identificación y títulos de don Juan de Zúñiga y Avellaneda: "D. Giouan Zunica Conte de Miranda Vicere luog.te e' Cap.n Gente. nel Regno di Napoli 1586".

En el campo de las medallas acuñadas para los virreyes de Nápoles, además de la encargada por el cardenal Granvela **[Img. 131]** para celebrar la victoria de Lepanto, el virrey don Íñigo López de Mendoza[1049] encargó una suya al mismo Giovanni Melon en el último cuarto del siglo XVI **[Img. 132]**, pese el motivo de la medalla no estar directamente relacionada a acontecimientos de su actuación en el virreinato. En la Navidad de 1568 empezaba el levantamiento morisco de las Alpujarras[1050] y el III marqués de Mondéjar como Capitán General tuvo que realizar las acciones de represión, a principio con cierto éxito negociando con los notables moriscos. Mientras tanto, las disputas internas en el mando del ejército y la radicalización del conflicto cambiaron la postura de la Corona frente la revuelta, la llegada de don Juan de Austria como capitán general al mando de las tropas secundó la figura de don Íñigo López de Mendoza, que poco después de finalizada la revuelta fue alejado de su cargo[1051]. A pesar de todo, en agosto de 1572 el marqués de Mondéjar logra ser

[1049] Don Íñigo López de Mendoza era el primogénito de don Luis Hurtado de Mendoza, II marqués de Mondéjar, y de Catalina de Mendoza. Los marqueses de Mondéjar, a pesar de concentrar el sus señoríos y posesiones en Guadalajara, se establecieron en Granada desde 1492. Educado para asumir las responsabilidades de sus antecesores a frente de la capitanía general de Granada, en julio de 1541 don Íñigo López de Mendoza asumió en persona la dirección de la armada para la expedición a Argel, tras el fracaso de la campaña militar se acercó al ambiente cortesano acompañando al séquito imperial de Carlos V hasta ser nombrado como capitán general de Granada el 4 de mayo de 1543. En 1560 tuvo un malogrado desempeño como embajador de Felipe II en Roma ante Pío IV y en 1566, tras la muerte de su padre, finalmente heredó sus títulos, convertido en el III marqués de Mondéjar. VÉASE:

[1050] Felipe II había endurecido severamente las prohibiciones que su padre Carlos V había establecido en su pragmática sobre los moriscos, lo que llevó a Fernando de Córdoba y Valor, descendiente de los Omeyas a renunciar al cristianismo y dirigir el levantamiento, tras tomar el nombre de Aben-Henneya. y ser proclamado rey por los muslines. Véase: Caro Baroja, J.: *Los moriscos del Reino de Granada*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1957.; Garrad, K.: "La Inquisición y los moriscos granadinos, 1526-1580", *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos*, vol. 9, fasc. 1 (1960), pp. 55-73.

[1051] Morel-Fatio, A.: "Mémoire presenté au roi Philippe II par Íñigo López de Mendoza, marquis de Mondéjar et capitaine général du Royaume de Grenade, pour justifier sa conduite pendant la compagne qu'il dirigea contre les Morisques en 1569", en L'Espagne au XVIe et XVIIe siécles. Documents historiques et littéraires, Heilbronn, Henninger Frères, 1878.

nombrado virrey de Valencia (1572-1575) por Felipe II, jurando al cargo el 1 de noviembre de 1572, encerrando la época de poder político y militar de los Mendoza en el reino de Granada. Su paso por el virreinato valenciano estuvo marcado por los conflictos de jurisdicción y poder con las autoridades civiles y eclesiásticas locales, permaneciendo hasta ascender en un nuevo nombramiento como virrey de Nápoles, sucediendo el cardenal Granvela y realizando su entrada en la capital del reino el 10 de julio de 1575.

En Nápoles su gobierno tampoco dejó de estar acompañado de polémicas, a pesar de preservar la ciudad de la peste con su política en el año de 1576 y haber empezado a construir un arsenal el año siguiente, protagonizó nuevos enfrentamientos con don Juan de Austria, general de la Armada, y con autoridades y próceres de familias locales, las quejas ante Felipe II y la influencia del cardenal Granvela, su enemigo, contribuyeron para su deposición del cargo de virrey. Don Íñigo López de Mendoza partió de Nápoles el 8 de noviembre de 1579, sucedido el día 11 por don Juan de Zúñiga y Requeséns. La avanzada edad que ya tenía y la pérdida del favor real fueron determinantes para su retirada definitiva del escenario político, muriendo en abril de 1580[1052]. El caso del III marqués de Mondéjar es sintomático del Antiguo Régimen, incluso coleccionando una serie de fracasos, conflictos y enemigos a lo largo de su vida política, logró mantenerse alrededor de las esferas de poder por la tradición de su familia, hasta perder la confianza del rey y ser alejado de los cargos políticos.

El encargo de la medalla resulta paradojal conociendo su contexto. Acuñada en bronce dorado, la medalla presenta en el anverso la figura de don Íñigo López de Mendoza de perfil hacia la derecha con pelo corto y barba larga, llevando coraza y banda cruzada en el pecho con un lazo en la espalda, alrededor de su busto la inscripción *INICVS LOPES MENDOCIA MARC · MONDE* y en la parte de bajo de su armadura la identificación del artista, ya desgastada, *IO · V · MILON · F / · 1577* [¿?]. En el reverso a la izquierda se representa la figura del III marqués de Mondéjar de armadura *a la antica* montado en un caballo sobre un puente con arcos rotos, con el bastón de mando en su mano derecha y en posición de liderazgo frente a su ejército con armaduras *a la antica* también. A la derecha, al otro lado del puente está el enemigo, las huestes turcas, parte en fuga, con estandartes de medialuna, turbantes y lanzas, y al fondo se observa el detalle de una fortificación y en la parte superior de la medalla la inscripción *I · P*.

El virrey buscaba emular su imagen como soldado y líder en defensa del cristianismo y de la monarquía frente a la amenaza de los enemigos herejes del islamismo y del imperio turco. Su representación y la composición de la medalla con elementos *a la antica* tenía un claro intento de

crear una imagen de don Íñigo López de Mendoza como un héroe clásico. Esa necesidad surge en un ambiente en que, otra vez, el III marqués de Mondéjar veía en la presencia de don Juan de Austria, un héroe de guerra exitoso tras las campañas en las Alpujarras y Lepanto, alguien con quien tenía que disputar la fama y honores ahora en Nápoles. Una imagen e intención muy distintas a las que podemos observar en su retrato grabado realizado para la galería de virreyes de Nápoles reproducida en la serie de Parrino **[Img. 109]**.

En el retrato grabado en la obra de Parrino, vemos el busto de don Íñigo López de Mendoza en perfil tres cuartos en trajes cortesanos, con capa y ropilla decorada con la cruz de la orden de Santiago bordada a la derecha y lechuguilla. Al fondo a la izquierda un lujoso cortinaje compone el ambiente interno y a la derecha una ventana abierta preséntanos un paisaje que podría representar la costa de la ciudad de Nápoles, con barcos en el mar, una fortificación que podría ser el *castel dell'Ovo* y otra edificación sobre una montaña semejante a la localización del *castel Sant'Elmo*. En la parte central bajo el marco ovalado del retrato, el escudo de armas del III marqués de Mondéjar, prácticamente idéntico a los escudos de don Juan de Zúñiga y Avellaneda **[Img. 216]** y don Juan de Zúñiga y Requeséns **[Img. 124]**. En el zócalo abajo del escudo el texto identifica al virrey y sus títulos: "D. Indico Lopez Hurtado de Mendoza Marchese de Mondeiar. Vicerè è log.te è Capit. Genle nel Regno di Napoli. an 1575".

Los virreyes del Perú que pertenecieron a la casa de los Mendoza también fueron representados en armadura en los grabados del francés Juan de Courbes para la obra de Juan Pablo Mártir Rizo, *Historia de la muy y leal ciudad de Cuenca* [1629][1053] **[Img. 213 y 214]**. Los retratos grabados fueron realizados muchas décadas después del gobierno y la muerte de los personajes, siguen un modelo de representación dentro de la obra en que don Andrés Hurtado de Mendoza y don García Hurtado de Mendoza, padre e hijo, son presentados dentro de un marco redondo con inscripciones identificativas y cuerpo en tres cuartos llevando armadura[1054].

Don Andrés Hurtado de Mendoza era hijo de doña Isabel de Bobadilla y de don Diego Hurtado de Mendoza, I marqués de Cañete, pertenecía a una importante familia castellana. Desde joven desempeñó cargos políticos y participó de las campañas militares de Carlos V en Alemania y Flandes. El 5 de noviembre de 1554 fue nombrado virrey del Perú por el emperador para un período de seis años, con la misión de pacificar el virreinato y velar por la evangelización de los indios. Durante su gobierno en el virreinato, Carlos V abdicó en favor de Felipe II, el virrey fue el

[1053] Mártir Rizo, J. P.: *Historia de la muy noble y leal ciudad de Cuenca*, por los herederos de la viuda de Pº de Madrigal, 1629, BNE, sign. ER/3977.
[1054] El grabado con el retrato de Diego Hurtado de Mendoza y Manrique, III marqués de Cañete, está representado en trajes cortesanos.

responsable por realizar la ceremonia de jura al nuevo rey el 25 de julio de 1557 en Lima[1055]. Por motivo de la celebración, don Andrés Hurtado de Mendoza encargó la acuñación de la primera "moneda conmemorativa" del virreinato, según Emilio Romero[1056]. No conocemos ejemplares de la pieza y tampoco ha sido preservada hasta nuestros días, siendo una creación incluso anterior a la fundación de la Casa de la Moneda en Perú (1565)[1057], lo que supone que no fue acuñada, sino fundida[1058]. La "moneda" presentaba en su anverso la inscripción *Phil. et Maria D[ei]. G[ratia]. Ang[licae]. et Hisp[aniarum] Rex* y en el reverso las armas del rey y la inscripción *Phil. Dei gratia Hisp[aniarum]. rex*[1059]. Toríbio Medina cree que tal vez la pieza se tratase de una proveniente de alguna ceca europea y que fuera utilizada como motivo de la jura de Felipe II[1060]. Por el carácter conmemorativo y las inscripciones, sería lógico creer que en realidad esta fue la primera "medalla conmemorativa" y no una "moneda", que por desgracia no se ha preservado hasta nuestros días.

El virrey también fue el responsable por realizar a finales de 1558 las suntuosas ceremonias de exequias por la muerte de Carlos V. Su gobierno no estuvo exento de problemas y polémicas, las constantes denuncias contra el virrey influyeron en la decisión de Felipe II de reemplazarlo antes del final del plazo de su nombramiento[1061]. El 27 de enero de 1559 la Corona comunicó a don Andrés Hurtado de Mendoza su destitución y sustitución por don Diego López de Zúñiga y Velasco **[Img. 217]**, por la Real Cédula el 15 de marzo de 1559, prohibiéndole de continuar haciendo gastos sin su permiso. Su sucesor, el conde de Nieva, se encontraba en Panamá cuando el marqués de Cañete, de

[1055] Sobre el acto público de prestarle juramento solemne véase: Lohmann Villena, G.: *Historia general del Perú. El Virreinato*, Tomo V, Lima, Editorial Brasa, 1994, p. 18.; Vargas Ugarte, *op. cit.* 1966, p. 81.
[1056] Romero, E. y Contreras, C.: *Historia económica del Perú*, Lima, Fondo Editorial UNMSM, 2006, p. 198.
[1057] La Casa de la Moneda del Perú tuvo su fundación en Lima autorizada por una ordenanza dada por Real Cédula por Felipe II el 21 de agosto de 1565, fue la primera de Sudamérica. Su creación significaba la consolidación política y económica del territorio que era gran productor de metales preciosos, permitiendo a las autoridades de la Corona en el virreinato la cobranza del quinto real a partir de la fabricación de monedas. Las primeras monedas que se acuñaron en el Perú fueron a partir de 1568 y son conocidas como macuquinas, por estar hechas de forma principalmente manual. Durante los siglos XVI y XVII la Casa de Moneda de Lima tuvo una vida accidentada e irregular, siendo cerrada y reemplazada de Lima al Potosí. Véase: BNE, sing. R/38740 V. 2, Libro IV, título 21, tomo 2, "De los Alcaldes mayores, y Escrivanos de minas", fols. 122-129.; Burzio, H. F.: *La Ceca de Lima 1585-1824*, Madrid, Fabrica Nacional de Moneda y Timbre, 1958.; Camprubí Alcazar, C.: *Casa Nacional de Moneda IV Centenario 1565-1965*, Lima, s.n., 1965.; Dargent Chamot, E.: *La primera ceca de Lima (1568.1592)*, Madrid, Departamento de Historia de América "Fernandez de Oviedo", Centro de Estudios Históricos, C.S.I.C., 1988.
[1058] Medina, *op. cit.* 1919, p. 3
[1059] Mendiburu, M. de: *Diccionario Histórico Biográfico del Perú*. *Parte Primera que corresponde a la época de la dominación española*, Tomo IV, Lima, Francisco Salís, 1885, p. 295.
[1060] Son rarísimas las medallas de la época colonial previas a 1760. En este año aparecen las primeras "Juras de Fidelidad", que eran monedas-medallas cuyo fin era dar a conocer al pueblo la existencia de un nuevo rey. La descripción e inscripciones de la medalla corresponden a las que fueron acuñadas en Londres hacía 1554, por ocasión del matrimonio de Felipe II y la reina María de Inglaterra. Véase: Foster, G.: "Dos informaciones numismáticas de Diego Fernández de Palencia", *Revista Numismática*, n. 44 (1998), pp. 42-44.; Contreras Carranza (ed.): *Historia de la moneda en el Perú*, Lima, Banco de la Reserva del Perú e Instituto de Estudios Peruanos / Instituto de Estudios Peruanos (IEP), 2016.
[1061] En agosto de 1558 se decidió que Diego de Acevedo y Fonseca ocupara su puesto, pero, como al poco tiempo éste falleció, el cambio se pospuso.

avanzada edad y enfermo, murió en Lima el 14 de septiembre de 1560. Don Andrés Hurtado de Mendoza fue sepultado a principio en el convento de San Francisco de Lima hasta el traslado de sus restos mortales a España durante el gobierno de su hijo como virrey del Peru, don García Hurtado de Mendoza, y enterrados en Cuenca[1062].

En el retrato grabado del II marqués de Cañete de Juan de Courbes **[Img. 214]**, el virrey lleva una armadura de medio cuerpo ricamente decorada y sobre sus hombros una capa, su mano derecha sostiene en el bastón de mando mientras que la izquierda reposa sobre un bufete cubierto con tejido al lado del yelmo de la armadura con la cresta con plumaje. Don Andrés Hurtado de Mendoza lleva barba y pelo cortos, su rostro y su mirada se vuelven hacia la izquierda, dónde una mano extendida sostiene un estandarte con la empresa del emperador Carlos V, las dos columnas de Hércules y el tema *PLUS ULTRA*. En el marco del grabado se lee: "Andres Hvrtado de Mendoça el prvdente, 6º, S.or de Cañete y 2º marqves Rico Hombre Gvarda Mayor de Cvenca Montero Mayor del emperador Carlos, Gº, y su virrey del Peru Murio de 59 años.".

La experiencia militar y el conocimiento del territorio fueron valorados por Felipe II para nombrar a don García Hurtado de Mendoza sucesor de don Fernando Torres y Portugal **[Img. 218]** en el virreinato peruano en 1589[1063]. El retrato grabado de don García Hurtado de Mendoza **[Img. 214]** de Juan de Courbes suele ser muy citado en los estudios iconográficos sobre el género del retrato, por tratarse de una imagen que referencia a otra imagen, enmarcando la función de sustituta del retrato. El IV marqués de Cañete está representado de pie llevando la armadura con varias imágenes de figuras religiosas, al centro la que parece ser de una figura mariana y una cruz en la parte superior. Don García Hurtado de Mendoza sujeta un bastón de mando en su mano derecha, con la mano izquierda apunta para una imagen también objeto de su mirada, un retrato de Felipe II colgado en una pared bajo un baldaquino. Sobre el hombro del virrey un brazo extendido sostiene un estandarte con la imagen de un orbe imperial con una cruz. En la parte inferior del retrato a la derecha las figuras de dos indígenas ofrecen al virrey en bandejas un cetro y una corona. Alrededor del marco redondo del retrato la inscripción presenta: *DON GARCIA HVRTADO DE MENDOÇA EL YNBENCIBLE, 8º S.OR DE CAÑETE Y 4º MARQVES GVARDA MAYOR DE CUENCA MONTERO MAYOR DEL REY D. FELIPE 2º. Y SU BIRREY DE PIRU MURIO DE 75 AÑOS.*

[1062] Levillier, *op. cit.* 1921, pp. 437-447.; Mendiburu, *op. cit.* 1885, pp. 283-298.; Lohmann Villena, G.: *Las minas de Huancavelica en los siglos XVI y XVII*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1949, pp. 11-35.; Hanke, *op. cit.* 1978a pp. 41-53.; Lockhart, J.: *El mundo hispanoperuano 1532-1560*, México, FCE, 1982, pp. 20-47.

[1063] Su gobierno en Perú tuvo por prioridad elevar las rentas para la Corona, además, promovió importantes obras en la capital del virreinato para reconstruir las perdidas por el terremoto de 1586, fue sucedido por don Luis de Velasco, el joven, en 1596, regresando a Madrid, donde vivió hasta su muerte en 1609 y ser enterrado en el panteón familiar en Cuenca. Mendiburu, *op. cit.* 1885, pp. 299-320.; Hanke, *op. cit.* 1978a, pp. 259-290.

Aunque sean estampas del siglo XVII, los retratos de los marqueses de Cañete están cargados de sentidos y significados propios de la época de sus personajes representados. El contexto de conflictos bélicos en que ambos virreyes de la casa de Mendoza asumieron el gobierno del virreinato peruano en el siglo XVI da sentido a que sus representaciones sean en armadura, constituyendo un discurso de acción, poder y liderazgo en las campañas militares buscando establecer la paz y la legitimidad en territorio. Las imágenes religiosas en el grabado de don García Hurtado de Mendoza aluden tanto a las ayudas divinas que se cree haber recibido para alcanzar las victorias, como para la legitimidad religiosa de su empresa, cumpliendo las ordenes de Felipe II a quien mira y apunta con su mano para la imagen del monarca.

Como *alter ego* del rey, el IV marqués de Cañete asume la posición como intermediario ante los deseos de la Corona y como herramienta de la promoción y fe cristiana, sometiendo a los pueblos americanos que reconocen la victoria y legitimidad entregando a la imagen viva del rey ausente los atributos de su soberanía sobre los territorios[1064]. La memoria de don García Hurtado de Mendoza y su personalidad guerrera quedó guardada en distintas obras, algunas laudatorias como las escritas por el capitán Pedro Mariño de Lobera y editada en el siglo XVIII por el fray jesuita Bartolomé de Escobar, *Crónica del Reino de Chile* [1865], o el poema épico de Pedro de Oña, *El Arauco domado* [1596], y la crónica de Cristóbal Suárez de Figueroa, *Hechos de Don García Hurtado de Mendoza* [1613]; y otras más críticas, como la de Alonso de Ercilla, La Araucana [1569]. La obra de Pedro de Oña fue un encargo de don García Hurtado de Mendoza, disgustado con su imagen en la obra de Ercilla, y sirvió de inspiración para la dramatización *Arauco domado* [1625], de Lope de Vega.

En la obra *Historia de la muy noble y leal ciudad de Cuenca* describe al virrey como triunfante "(…) à quien dieron por renombre el Venturoso en Hazañas, por la felicidad de sus triunfos, pues si à Iulio Cesarle admiraron, porque jamás fue vencido, el mismo honor se le deue à este inuicto Capitan, por auer siempre salido vecedor de sus contrarios"[1065]. El capitán Mariño de Lobera que conoció a don García Hurtado de Mendoza en vida describe su apariencia como:

> (…) de buena estatura, aunque no muy alto, algo metido en carnes cuando yo le conocí, que fue en el reino del Perú en tiempo que le gobernaba y era de más de cuarenta y nueve años; tenía el rostro grande y lleno, blanco y de lindas facciones. Y mirado todo él así pieza por pieza como todo junto, era hombre de tan ilustre persona y tanta gravedad en su semblante,

[1064] Bouza Álvarez, *op. cit.* 1998b, p. 63 (nota 32).; Serrerra, *op. cit.* 1990, p. 58.
[1065] BNE, ER/3977, p. 227.

> que cualquier hombre que le topara aunque no le conociera le guardaba el respeto que se le debía[1066].

En los dibujos dedicados a los marqueses de Cañete en la obra de Guamán Poma de Ayala **[Img. 219 y 220]** y en sus retratos pintados del MNAAHP **[Img. 221 y 222]** observamos a los virreyes en trajes cortesanos, mientras que en las imágenes de la obra del cronista peruano el parecido fisionómico no es una preocupación, vemos la atención dada a la moda y la pose de los personajes representados. Don Andrés Hurtado de Mendoza aparece en una segunda imagen de la obra del cronista peruano **[Img. 223]** y descrita con el texto "El virrey don Andrés Hurtado de Mendoza recibe a Sayri Topa Ynga [Sayri Túpac], el rey del Perú, y le honra en Lima / Le rrecibió y le onrró y platicó asentado el dicho marqués y Sayi Topa en los Reys de Lima", ambos son representados frente a frente sentados en sillones, el virrey en trajes cortesanos y Sayri Túpac, el segundo inca de Vilcabamba, con la tradicional indumentaria de los soberanos andinos, incluyendo el *tupa yauri*.

En los retratos dibujados de padre e hijo, ellos están representados de pie, don Andrés llevando una gorra y don García un sombrero alto en sus cabezas, en la imagen del IV marqués de Cañete la lechuguilla se hace más grande, y ambos están con capa y ropilla con pretina y sus espadas visibles en la parte de tras de sus figuras, las calzas gregüescos con detalles y zapatos, todo en un ambiente con ventanas abiertas al fondo, una a la izquierda de don Andrés y dos a cada lado de don García. Ambos virreyes llevan barba, el II marqués de Cañete sostiene en su mano izquierda papeles y con la derecha un rosario, mientras que su hijo tiene sus manos libres.

En la parte superior de las imágenes el texto informa la identidad de los personajes: "DON ANDRÉS, MARqués de Cañete, señor de las uillas de Argete, bizorrey el terzero deste rreyno" y "en Lima / bizorrey 3 / El marqués de Cañete, don Andrés Hurtado de Mendosa el biejo, [em]pesó a gouernar por el mes de hebrero del año de mill y quiniento[s] cinqüenta [...] y seys años en tienpo del rrey Felipo e[l se]gundo", en la parte de abajo **[Img. 219]**; y "Bven Gobierno DON GARCÍA DE MENdoza, marqués de Cañete, s. de las uillas de Argete, el sétimo bizorrey" y abajo "en lima / bizorrey 7 / Don García Hurtado de Mendoza, marqués de Cañete, e[ste] enpesó a gouernar desde el año de mill quinientos y n[oven]ta hasta junio de mill quinientos y nouenta y says en ti[enpo] del rrey Felipo el segundo", en los dos pasajes el autor hace la corrección de "sesto" y "6" para "sétimo" y "7" **[Img. 220]**.

[1066] Mariño de Lovera, P.: *Crónica del Reino de Chile*, Santiago, Imprenta del Ferrocarril, 1865, lib. XXI, cap. XIII.

La indumentaria cortesana de los marqueses de Cañete en sus retratos de cuerpo entero del MNAAHP **[Img. 221 y 222]** es semejante a las de los dibujos de Guamán Poma de Ayala, mientras que las pinturas son más elaboradas y ricas en la composición del ambiente, poses y elementos fueron añadidos como indicativos del ejercicio de poder y justicia. La pintura de don Andrés Hurtado de Mendoza **[Img. 221]** presenta un alto grado de deterioro y pérdida de calidad en la imagen con el paso de los siglos y las tentativas de conservación y restauro malogradas, el virrey está presentado de pie casi en la misma pose del dibujo de Guamán Poma de Ayala, pero sujeta un par de guantes en su mano derecha y la izquierda parece estar apoyada en el brazo de un sillón de madera atrás de si, al lado de un bufete cubierto con tejido verde a la derecha y al fondo en la parte superior un cortinaje verdoso compone el ambiente. Don Andrés Hurtado de Mendoza en perfil de tres cuartos hacia la derecha lleva barba larga negra, mirada seria hacia el observador y gorra en la cabeza. En la parte inferior a la izquierda un óvalo identifica al virrey: "D. Andres Hurtado de Mendoza Marq De Cañete Fue recdo por Virei en 6 de julio de 1556 imurio el año 1560 por svmv".

En el retrato de don García Hurtado de Mendoza **[Img. 222]** se repite la misma pose de su padre, sostiene con su mano derecha un par de guantes y con la derecha papeles de instrucciones sobre el bufete cubierto con tejido rojo en que se hallan también el tintero y plumas. La calidad de la pintura está mejor conservada y definida en sus detalles y contornos, el virrey está retratado en un ambiente interno con un piso de dibujos geométricos y con un rico cortinaje rojo en la parte superior al fondo, en la parte inferior a la izquierda un óvalo presenta al personaje: "El Ex.mo S.or D.n García Hurtado de Mendoza, Marques de Cañete Governo el Reino de Chile q.do el S.or Maques su Padre hera Virrei de este del Perv. Entro en esta Ciu.dad en 8 de Enero de 1590 Regresó à España. 12".

3.3 Los virreyes cortesanos

En las series virreinales conocidas en las galerías de retratos novohispana y peruana, además de los grabados de los virreyes napolitanos de Parrino, todos los *alter nos* de Felipe II son representados con ropas civil-cortesanas, las excepciones se dan con el retrato grabado de don Fernando Álvarez de Toledo **[Img. 198]** y del cardenal Granvela **[Img. 162]** en Nápoles, y el arzobispo don Pedro Moya de Contreras **[Img. 100 y 150]** para Nueva España. Podemos observar un patrón en las representaciones presentadas en las distintas series de retratos. En las series de virreyes de Nueva España observamos los *alter nos* de Felipe II con el mismo modelo de ropas - gorra, ropilla y capa negras con lechuguillas blancas - sobre fondos neutros y la ausencia de elementos

decorativos, contrastando con las composiciones más complejas y cargadas de elementos decorativos en las series de retratos grabados y dibujados de los virreyes de Perú y Nápoles. A excepción de las series novohispanas, en las otras series virreinales podemos observar a cada virrey representado con trajes cortesanos distintos y elementos decorativos en los escenarios, como cortinajes, paisajes abiertos y elementos arquitectónicos.

La serie de retratos de virreyes de Nueva España del Salón de Cabildos de la Ciudad de México es la más antigua galería de imágenes de virreyes preservada **[Img. 93 y 94]**, la copia de esta galería fue realizada para la nueva galería de virreyes para el Palacio Virreinal de México tras su pérdida y está conservada actualmente en el MNHCC **[Img. 95 y 96]**. Los retratos componen una continuidad genealógica entre los gobernantes del territorio en que los retratados forman pares en que el virrey mira hacia la derecha a su sucesor, y éste mira a su antecesor a la izquierda. Las dos series de virreyes empiezan con el primer *alter ego* del soberano español, don Antonio de Mendoza **[Img. 101 y 224]**, retratado de medio cuerpo de perfil en tres cuartos mirando a la derecha, llevando gorra y jubón y ferreruelo negros con la cruz de la orden de Santiago bordada en rojo y lechuguilla blanca, sostiene con su mano derecha lo que serían envueltos de documentos o sus instrucciones. En su fisionomía vemos su figura con pelo corto y barba larga, en ambos retratos vemos detalles como arrugas y ojeras que subrayan la preocupación del pintor en establecer una imagen más verosímil con la semblanza que debería tener el virrey. En la parte superior a la derecha de los retratos está representado el escudo heráldico de su casa con la inscripción *AVE MARIA GRATIA PLENA* y en la parte inferior del retrato del Salón de Cabildos un cartel identifica al personaje como “EL Exmo. S. D. Antonio de Mendoza, Conde de Tendilla Primer Virrey desde 1535. hasta el de 1550 q.e pasó al del Perú”, en la copia del retrato del MNHCC el texto explicativo del retrato dice “D. Antonius De Mendoça, 1º noua Hispanic Pro Rex et dux Generalis. Año 1535”, no haciendo referencia al destino del virrey para el Perú.

Ya los retratos del tercer virrey de Nueva España y el primer nombrado durante el reinado de Felipe II en 1565, don Gastón de Peralta, se destacan por el poco parecido de su fisionomía entre las versiones de las dos galerías de virreyes **[Img. 102 y 225]**, a pesar de llevar las mismas ropas, esos cambios en la fisionomía de los virreyes veremos que se repiten en otros retratos. El blasón del virrey también está representado de forma distinta en la composición y los ornamentos de los escudos y timbre. Otro cambio en los retratos de las dos series lo observamos en la posición de la mano de don Gastón de Peralta en la serie del MNHCC, que sostiene lo que sería un objeto semejante al presente en el retrato de don Antonio de Mendoza, y que en el retrato de don Gastón de Peralta en la serie del Salón de Cabildos ni siquiera aparece su mano. Desconocemos el motivo del

curioso resultado de la fisionomía del tercer virrey de Nueva España en el retrato del MNHCC más semejante con la de don Antonio de Mendoza **[Img. 224]** de la misma serie que el retrato de don Gastón de Peralta en la serie del Salón de Cabildos **[Img. 102]**. Esta semejanza en la fisionomía representada entre los dos virreyes en la serie del MNHCC no se observa en sus retratos del Salón de Cabildos **[Img. 101 y 102]**. El texto presentado en ambos retratos también es distinto, siendo del retrato del MNHCC menos detallado.

El cambio de la fisionomía de los virreyes entre las dos series es visible también en los retratos de don Martín Enríquez de Almansa **[Img. 226 y 227]** y don Gaspar de Zúñiga y Acevedo **[Img. 228 y 229]**. En la serie del MNHCC don Martín Enríquez de Almansa **[Img. 227]** tiene su fisionomía más envejecida que en su versión en el Salón de Cabildos **[Img. 226]**, mientras que don Gaspar de Zúñiga y Acevedo parece más joven en la serie del museo **[Img. 229]**. Igualmente, los blasones representados en la parte superior de los dos retratos presentan el escudo de sus casas con cambios en los ornamentos de sus escudos y el tamaño de la corona del timbre, pero siguen la misma división de cuarteles. En ambos retratos los virreyes están presentados de medio cuerpo en perfil de tres cuartos, hacia la izquierda don Martín Enríquez de Almansa, y a la derecha don Gaspar de Zúñiga y Acevedo, llevan pelo corto, una gorra y sombrero de copas altas negra en la cabeza respectivamente.

La barba de don Martín Enríquez de Almansa es corta y oscura en el retrato del Salón de Cabildos y canosa en el retrato del MNHCC, igualmente percibimos cambios en sus rasgos faciales, como sus ojos grandes y orejas marcadas en el retrato del Salón de Cabildos, y los ojos más pequeños y mirada más serena en el retrato del MNHCC. Su traje negro y la posición de su mano derecha siguen la misma composición sin grandes cambios en ambas pinturas, mientras que el texto del cartel de identificación abajo del retratado es distinto. En el retrato del Salón de Cabildos podemos en la cartela “Exmo. S. D: Martin Enriquez de Almanza, Virrey, Gobernó desde Nov.e de 1568 hasta 1580 que pasó al Perú”; mientras que en el texto del MNHCC no hace referencia a su paso por el virreinato peruano “D. Martin, Enrriquez ab Almansa. 4º. Prorrex et Dux generalis, Año 1558”.

La fisionomía de don Gaspar de Zúñiga y Acevedo en la pintura del Salón de Cabildos parece más seria y fría que en la versión del MNHCC, en que su mirada se hace más sutil y suave. En las dos series lleva barba con perrilla y una abultada lechuguilla blanca en el cuello. El texto de la cartela de la serie del Salón de Cabildos dice: “El Exmo. S. D. Gaspar de Zúñiga y Azevedo, Conde de Monterrey, Virrey y Goberno desde 5 de Novimbre de 1595, hasta Octubre de 1603, que pasó al Perú”. En el texto de su retrato del museo sigue el patrón más resumido y no citando su

destino al virreinato peruano: “D. Gasparus De Zunica et Azeuedo Comes mont Pro Rex et Dux Gnalis 1596”.

Los cambios en la fisionomía de don Martín Enríquez de Almansa y don Gaspar de Zúñiga y Acevedo no son algo exclusivo entre las series de retratos novohispanos. El historiador Lavalle[1067] ya había subrayado lo distinto que se representan los virreyes novohispanos que también han gobernado el Perú, como don Martín Enríquez de Almansa y don Luis de Velasco el joven. En el retrato peruano, don Martín Enríquez de Almansa de cuerpo entero de pie en trajes cortesanos, un sombrero con aba larga en la cabeza, lechuguilla blanca larga y una capa negra sobre la ropilla oscura con mangas voluminosas y calza gregüesco y con listas verticales en tonos claros y zapatillas negras. Con su mano derecha sostiene un par de guantes, mientras la izquierda reposa sobre papeles en el bufete cubierto con tejido terciopelo rojo a la derecha. Al fondo el escenario está compuesto a la izquierda con un lujoso y abultado tejido de cortinaje rojo con detalles en dorado y a la derecha la base de una gran columna. En la parte inferior a la izquierda el texto dentro del marco presenta al personaje, con informaciones de sus títulos y gobierno: “El Excmo. Señor D.º Martín Henriquez Virrey, Governador y Capitan General de estos Reynos. Entro enesta Ciudad a 26 de Septiembre de 1581. Murio en Marzo Año de 1583”. En el rostro de don Martín Enríquez de Almansa en perfil de tres cuartos hacia la derecha con rasgos joviales, rechoncho e imberbe, cuando debería tener más de setenta años, presenta una fisionomía totalmente distinta de los retratos novohispanos que hemos visto.

Lavalle supone que una explicación para estos rasgos tan distintos sería que el retrato estaría basado en otra imagen del virrey, en su juventud, que hubiera traído consigo para el Perú, al cual el pintor Cristóbal Lozano, autor de la serie de retratos de la galería de virreyes al cual pertenece la obra, puede haberse inspirado[1068]. Además, no existe ninguna referencia a la existencia de este retrato de la juventud del virrey en los archivos, documentos y bibliografía investigados, y tampoco se ha preservado o se conoce alguna imagen de la juventud de don Martín Enríquez de Almansa en la actualidad. No obstante, el retrato del MNAAHP presenta una composición tipológica claramente influenciada por los retratos de aparato del siglo XVI y buscó recuperar, incluso siendo una producción del siglo XVIII, elementos de la moda, elementos simbólicos y atributos correspondientes a las pinturas hechas en aquella época, entretanto la lechuguilla presenta un tamaño muy exagerado para la época de don Martín Enríquez de Almansa, siendo más compatible con la moda del siglo XVII.

[1067] Lavalle, *op. cit.* 1891, p. 47.
[1068] Lavalle, *op. cit.* 1891, p. 47.

El retrato dibujado de don Martín Enríquez de Almansa en la obra de Poma de Ayala **[Img. 230]**, contrasta igualmente con la fisionomía presentada en el retrato peruano del virrey **[Img. 111]**. Sabemos que los retratos de *El primer nueva corónica y buen gobierno* no tenía preocupación por la verosimilitud de las características de los rasgos faciales de los personajes representados - presentando rasgos genéricos y no individualizados, pero incluso en esta imagen don Martín Enríquez de Almansa lleva barba como en los retratos novohispanos. La semejanza entre estas dos representaciones peruanas del virrey don Martín Enríquez de Almansa se limita a la indumentaria al estilo cortesano, llevando capa larga, calza gregüesco, sombrero, zapatillas e incluye una larga espada. La posición de su cuerpo y manos también presenta una semejanza con la pintura, pero con su rostro en perfil tres cuartos hacia la izquierda. En la parte superior de la imagen podemos leer la identificación del personaje "DON MARTÍN ANrriques, conde, el quinto bizorrey deste rreyno", y en la parte inferior, bajo sus pies, "en Lima / bizorrey 5 / Don Martín Anrriques, el conde, enpesó a gouernar el m[es de] junio de mill y quinientos ochenta y uno hasta el mes de m[...] del año de mill y quinientos ochenta y tres que murió y por m[...] gouernó la [a]udiencia rreal hasta la benida del conde de Uillar de [...] en tienpo del rrey Felipo [el] segundo".

Don Antonio de Mendoza y don Martín Enríquez de Almansa no fueron los únicos virreyes de Nueva España a ejercer la misma función de *alter ego* del rey español en el Perú durante el siglo XVI. Felipe II utilizó el mismo expediente con el octavo virrey novohispano, don Luis de Velasco el Joven, que fue nombrado al final del periodo de su gobierno en México para el virreinato peruano en 1596. En el retrato de don Luis de Velasco el Joven del Salón de Cabildos **[Img. 98]** podemos ver su figura siguiendo el mismo esquema de medio cuerpo en perfil de tres cuartos hacia la izquierda, su indumentaria ya releja la moda de finales del siglo XVI, además del jubón y ferreruelo negros con la cruz roja de la orden de Santiago, otras piezas de su indumentaria son más extravagantes, como la gorra negra con una copa muy alta y la abultada lechuguilla blanca en su cuello. Estos mismos elementos de su traje son reproducidos en la copia de su retrato en el MNHCC **[Img. 231]**, que se distingue en la presentación de su mano derecha apoyada plácidamente sobre la cartela de texto en la parte inferior del retrato, con sus dedos exactamente arriba de su apellido: "D; Luis de Belasco ijo de el Primero, Birrei, 8, y Capitan General año 1589", el retrato del Salón de Cabildos, además de su mano izquierda sostener un guante, en el texto de la cartela leemos: "Exmo. S. D. Luis de Velasco (hijo del segundo Virrey) Virrey y Goberno desde 5 de febrero de 1590 hasta 595 que paso al Perú". Otra vez podemos observar que en la cartela del retrato que componía la antigua galería de virreyes del Palacio Virreinal de México no hace referencia al destino del virrey hacia el gobierno del virreinato del Perú.

El blasón de armas de don Luis de Velasco a la izquierda en la parte superior en ambos retratos se diferencia mucho entre la pintura del MNHCC, más elaborado y ricamente ornamentado, presentando el escudo jaquelado de quince piezas de oro y siete de veros con la bordadura componada de Castilla y León; una águila negra coronada de timbre, como la del Salón de Cabildos con marco oval mucho más sencillo, presentando apenas el jaquelado con seis piezas de oro, seis de veros y una corona de timbre. La fisionomía del virrey también presenta rasgos distintos entre los retratos, en ambos tiene el pelo corto y canoso, pero las gafas más grandes que difuminan la mirada de don Luis de Velasco en el retrato del Salón de Cabildos y que se hace un poco más pequeña sin ocultar sus ojos en el retrato del MNHCC, la barba del virrey parece canosa pero poco más grande y oscura en la primera versión del retrato y más corta y blanca en la copia del museo. Don Luis de Velasco fue virrey de Nueva España en dos momentos distintos, y el retrato correspondiente a su segundo gobierno lo presenta prácticamente idéntico y con pocos cambios, como en el tamaño de la lechuguilla blanca que se hace aún más grande, y su mano derecha que sostiene un documento y, obviamente, el texto de la cartela del retrato que lo identifica como el undécimo virrey de Nueva España.

Como virrey del Perú, la imagen más antigua que conocemos de una representación de don Luis de Velasco la encontramos en el retrato dibujado de la obra de Guamán Poma de Ayala **[Img. 232]** que sigue el esquema tradicional presentado en otras imágenes de virreyes en la obra. El virrey está retratado de pie de cuerpo entero con ropas cortesanas, los detalles que merecen ser subrayados son el sombrero de aba larga que lleva en la cabeza, distinto de la gorra de copa alta en los retratos novohispanos, y la representación de las gafas y barba larga igual que en las series de retratos novohispanas. Al fondo el escenario se compone con una ventana a la izquierda y una puerta a la derecha del virrey, en la parte superior podemos leer el texto con el mismo esquema de patrón de otras imágenes: “BVEN GOBIERNO / DON LVIS DE VELASco, cauallero del áuito de Santiago, el otabo bizorrey”. El autor corrige el “sétimo” para “otabo”, siendo que, de hecho, don Luis de Velasco fue el noveno virrey del Perú. En la parte inferior del retrato el texto informa: “en Lima / bizorrey 8 / Don Luys de Uelasco gouernó desde ueynte de junio de mil y q[uini]entos y nouenta y seys hasta fin del año de mil y seyciento[s y cu]atro en tienpo del rrey Felipo segu[n]do”. Nuevamente Guamán Poma de Ayala hace una corrección del “7” para “8”. Para Porras Barrenechea[1069], el hecho del retrato representar “la peculiaridad de las gafas” parece revelar que el autor de la obra podría haber conocido en persona al virrey o incluso conocer su imagen o

[1069] Porras Barrenechea, R.: *El cronista indio: Felipe Huamán Poma de Ayala*, Lima, Editorial Lumen, 1948, p. 33.

descripciones, lo que no sería improbable ya que don Luis de Velasco es el marqués de Salinas[1070] a quien Poma de Ayala cita en su carta al rey Felipe III del 14 de febrero de 1615 en que revela que el antiguo virrey lo conocía de la época en que había gobernado el Perú[1071].

Otra imagen de don Luis de Velasco el Joven como virrey del Perú hallamos a través del retrato pintado de cuerpo entero de pie del MNAAHP **[Img. 110]**. Igual a lo que hemos visto en las imágenes de don Martín Enríquez de Almansa para los virreinatos de Nueva España y Perú, el retrato de don Luis de Velasco representa su figura de una forma totalmente distinta a la que conocemos a partir de las series novohispanas **[Img. 99 y 231]**. Don Luis de Velasco lleva trajes cortesanos negros, jubón con una lujosa joya dorada sobre el pecho, capa con la cruz roja de la orden de Santiago, calza, zapatos, un sombrero de copa alta, y la lechuguilla blanca ostentosa. Con su mano derecha sujeta un papel de instrucciones y con la izquierda un par de guantes, el escenario está compuesto por un lujoso cortinaje rojo al fondo en la parte superior y a la izquierda del virrey un bufete cubierto con tejido carmesí.

En la parte inferior derecha del retrato un óvalo con marco dorado informa la identidad y títulos del retratado: "D.º LVIS DE BELASCO QVE LO FVE DE LA NVEBA ESPAÑA ENTRO EN ESTA CIVD A.º 1596 VOLBIOSE A MEX.º DONDE LO FVE SEGVVBES ASIENDOLE LA MRD. DE MARQVES DE SAL'NAS". La fisionomía presentada para don Luis de Velasco resulta totalmente distinta a la que ya hemos visto, su rostro con rasgos joviales y rechonchos con un largo bigote y perilla negros, en nada se asemeja a la figura madura de sus otras representaciones, ni parece razonable con la edad de 62 años en que asumió el virreinato peruano. El mismo retrato está siendo objeto de análisis en el MNAAHP para descubrir los probables cambios en la pintura que distintas intervenciones y tentativas de restauraciones ocasionaron a la obra. Como podemos observar en distintas partes del retrato, los colores, texturas y finalizaciones fueron drásticamente alteradas con el paso de los años, cambiando la pintura original **[Img. 233 y 234]**, el museo está realizando estudios en este y otros retratos de la serie, pero hasta el momento todavía sin tener conclusiones.

Los cambios y variaciones en los retratos de las galerías de virreyes de la época de Felipe II son visibles como podemos observar por la posición de las manos, los objetos que sostienen, la decoración de los espacios representados, etcétera. Los rasgos faciales de las series de retratos, con excepción de la obra de Guamán Poma de Ayala, son individualizados, presentando características

[1070] El título fue otorgado a don Luis de Velasco por Felipe III en 1609.
[1071] Lohmann Villena, G.: "Una carta inédita de Huaman Poma de Ayala", *Revista de Indias*, año VI, n. 20 (1945), pp. 325-327.; Adorno, R.: *Guaman Poma and His Illustrated Chronicle from Colonial Peru: From a Century of Scholarship to a New Era of Reading*, Copenhagen, Museum Tusculanum Press, University of Copenhagen, 2001, pp. 79-86.

que serían propias de cada virrey, los textos identificativos, sombreros y gorras también presentan cambios en las dos series, igual que el tamaño de las lechuguillas que se agrandan con el paso del tiempo conforme se acerca el final del siglo XVI. Los blasones en las series novohispana presentan variaciones, siendo las representaciones presentes en la serie del Salón de Cabildo más sencillas en sus ornamentos en comparación con la serie del MNHCC, mientras que, los cuarteles y símbolos presentes suelen ser respetados en ambos, a excepción de los cambios visibles en los retratos de los virreyes novohispanos don Lorenzo Suarez de Mendoza **[Img. 235 y 236** y don Álvaro Manrique de Zúñiga **[Img. 237 y 238]**.

Los retratos novohispanos parecen estar influenciados por un modelo de representación inspirado en el retrato de Felipe II **[Img. 239]** pintado por Sofonisba Anguissola en la década de 1560 y después repintado por la artista en la década siguiente para hacer pareja con el retrato de la cuarta esposa del rey, Ana de Austria[1072]. Según Kusche[1073], esa adaptación en el retrato explicaría los rasgos más jóvenes de Felipe II, no habiendo otros retratos del período que logren mezclar un sentido privado y oficial del rey como en este. El retrato del rey de Anguissola logró un gran éxito y fue ampliamente difundido en grabados de la época por Agostino Carracci **[Img. 240]** y Franz Hogenberg **[Img. 241]**. En el retrato pintado por Anguissola el rey está representado de medio cuerpo lleva traje austero a la moda de la corte madrileña, con ropilla y gorra negras - la primera versión del retrato lleva la mano en el pecho y un bohemio en lugar de la capa, conforme se puede observar a través del análisis del rayo-x **[Img. 242]**. La fisionomía de mirada fría y distante y la pose estática de los rostros y cuerpos contrastan tan sólo con el movimiento de las manos de los reyes, Felipe II sostiene con su mano izquierda un rosario, apoyando la derecha en el sillón, mientras que Ana de Austria sostiene con la mano su rosario colgado en el cuello con la mano derecha, apoyando la izquierda en el sillón. En la versión de la década de 1560 Felipe II lleva su mano derecha no sobre el brazo del sillón de madera de tejido rojo como observamos en la versión actual, sino sobre su abdomen y en su mano izquierda sujeta un pequeño objeto, que podría ser la insignia de la orden del Toisón de Oro.

En los retratos de los virreyes de Nápoles presentados en la obra de Parrino podemos observar que se sigue un modelo de representación homogéneo en su presentación tipológica y común en el género de retratos grabados. Los *alter nos* de Felipe II, igual que en las series novohispanas, presentan rasgos faciales individualizados, y están de perfil en tres cuartos hacia la derecha o izquierda, con excepción de los retratos de perfil del Cardenal Granvela **[Img. 159]** hacia

[1072] N. de catálogo P001284, Museo Nacional del Prado, Madrid.
[1073] Kusche, *op. cit.* 2003, pp. 217 y 219.

la izquierda y de don Juan de Zúñiga y Requeséns **[Img. 124]** hacia la derecha. Las ropas presentan una variedad mayor que las series novohispanas y, a excepción del retrato grabado de don Per Afán de la Ribeira **[Img. 243]** que lleva sombrero y no lleva lechuguilla y del cardenal Granvela que lleva la mitra cardenalicia en la cabeza, todos los otros virreyes napolitanos no llevan ni sombreros ni gorras y tienen la lechuguilla como elemento en sus trajes.

El marco de los retratos de bustos también presenta variación, de modelos más sencillos como los de don Per Afán de la Ribeira, don Enrique de Guzmán **[Img. 244]** y don Pedro Téllez-Girón **[Img. 245]** a los más elaborados como los de don Íñigo López de Mendoza **[Img. 123]** y don Juan de Zúñiga y Requeséns **[Img. 124]**. En la parte central debajo de los retratos, el blasón de armas de las familias de los virreyes y los zócalos con motivos grutescos, identifican sus nombres, títulos y fechas de sus respectivos gobiernos, la excepción es el grabado del cardenal Granvela **[Img. 159]**, en que sus informaciones están inscritas dentro del marco ovalado con su retrato. Podemos observar que de todos los retratos de virreyes de la época de Felipe II, el único que se presenta sin elementos decorativos, como los cortinajes, o arquitectónicos, como la ventana abierta a paisajes, es el de don Enrique de Guzmán **[Img. 244]**.

En la serie de retratos de virreyes presentada por Poma de Ayala ya observamos que no existe una preocupación en presentar una fisionomía individualizada y verosímil de los *alter nos* del monarca español, todos llevan trajes cortesanos y los ambientes retratados no tienen una composición elaborada o elementos arquitectónicos cargados de simbolismo. Un hecho curioso en la obra del cronista peruano se destaca por la ausencia de un retrato de don Diego López de Zúñiga, el único virrey del reinado de Felipe II que no está representado. Mientras tanto su ausencia no ocurre en la serie de retratos pintados de los virreyes en el MNAAHP **[Img. 217]**. Allí podemos observar su figura siguiendo el mismo modelo y estructura de otros retratos de la serie, de cuerpo entero de pie en trajes cortesanos negros, lechuguilla abultada blanca y una gorra de copa alta con detalles dorados. El virrey lleva pelo corto, barba larga y oscura y una mirada seria y fría hacia el espectador, con su mano izquierda sujeta un papel, mientras que la derecha la apoya sobre un bufete cubierto con tejido rojo, mismo color del rico cortinaje en la parte superior al fondo y que decora la composición del retrato. En la parte inferior a la derecha dentro de un marco redondo el texto presenta al virrey: “D Dieº Lop Zvñiga y Velasco Con de Nieba Fue Recebido por virei en 13 de Abril de 1564 y mvrio el mesmo año i por la mverte gono”.

El retrato de don Diego López de Zúñiga presenta un gran parecido con el de don Francisco de Toledo **[Img. 246]**, en su pose, trajes, colores y elementos ambientados. El retrato se distingue por detalles como el color claro de la pared al fondo, el sombrero de aba larga y copa alta que lleva

en la cabeza y, por supuesto, sus rasgos faciales y el texto descriptivo del marco ovalado: "D. F. TOLEDO HIJO SEDUNDO DE LA CASA DE OROPESA ENTRO EN ESTA CIUDAD EN 26 DE NOBIEMB. DE 1569 Y BOLVIOSE A ESPAÑA EN 23 DE SEPTIEMBRE DE 1581". Don Francisco de Toledo, igual que don Andrés Hurtado de Mendoza, aparece representado dos veces en la obra de *Nueva córonica y buen gobierno*. En el tradicional retrato individual **[Img. 247]** en que presenta al virrey siguiendo la misma estructura que hemos visto con el texto en la parte superior de la imagen que dice: "DON FRAN[CIS]CO DE TOLEDO, mayordomo de su Magestad, bizorrey el cuarto deste reyno", es posible percibir el equívoco que había cometido el autor que corrige "el terzero" para el "el cuarto" virrey, mientras que don Francisco de Toledo en realidad fue el quinto virrey del Perú. Guamán Poma de Ayala acaba por omitir la década de 1560 y el gobierno del virrey Diego López de Zúñiga y Velasco, a quien hace referencia en tan sólo una nota de la página 438, lo que explica la ausencia de su retrato. En la parte de abajo la figura de don Francisco de Toledo podemos leer: "en Lima / bizorrey 4 / Don Francisco de Toledo gouernó desde el año de mill y quinientos [se]tenta hasta el mes de julio del año de mill y quinientos y oc[hen]ta y uno, en tienpo del rrey Felipo el segundo". La segunda imagen del virrey es una curiosa representación de su muerte **[Img. 248]**, sentado en una silla con sus ropas cortesanas y gorra de copa alta. El texto de la imagen relata el contexto en que ocurrió su fallecimiento "DON FRANCISCO DE TOLEDO SE MVRIÓ EN CASTILLA, uentestate y pesadumbre, porque no le dio lisencia su Magestad a que uiera. / en Castilla en el corte".

Don Diego López de Zúñiga y Velasco no parece haber sido el único virrey olvidado por el cronista peruano, el folio del retrato de don Fernando de Torres y Portugal, I conde de Villardompardo, fue añadido después de haber sido finalizado, cosido y enumerado el manuscrito **[Img. 249]**. La inclusión *a posteriori* del retrato se evidencia por el hecho de no estar referenciada en el listado de virreyes que trae en la "Tabla"[1074] y, en consecuencia, la necesidad de renumerar los cuatro retratos de los virreyes que han sucedido a don Fernando de Torres y Portugal. El retrato del conde de Villardompardo repite el mismo modelo de los retratos de virreyes de la obra, en sus trajes y ambiente, el virrey sostiene con la mano derecha un rosario, a semejanza del retrato de don Andrés Hurtado de Mendoza **[Img. 219]**, y la izquierda sobre la empuñadura de su espada. En la parte superior de la imagen el texto dice "EL CONDE DEL VILLAR don Fernando de Torres y Portugal, el sesto bizorrey" y en la parte de bajo "en Lima / bizorrey 6 / El conde de Uillar, don Fernando de Torres y [Por]tugal, por mediado del año de mill quinientos y ochen[ta y] cinco años gouernó hasta el fin del año de mil quinien[tos] nouenta y [nu]eue años en tienpo del rrey Felipo [el segundo]".

[1074] BRD, ms., sign. GKS 2232 4º, s.f. [1186].

En el retrato de don Fernando de Torres y Portugal del MNAAHP **[Img. 250]** observamos la misma continuidad con los demás, subrayamos los detalles que se distinguen en la pintura, como la joya que lleva en su pecho y la cruz del orden de Santiago bordada en rojo a la izquierda de su capa, y el largo bigote y perrilla que lleva, estos detalles se asemejan a la moda y caracterización en el retrato de don Luis de Velasco el joven **[Img. 110]** de la misma serie. El virrey apoya su mano izquierda sobre un papel en el bufete cubierto de tejido rojo, que combina con el color del cortinaje al fondo, y su mano derecha sujeta un guante, en la parte inferior del retrato a la izquierda el texto dentro del marco ovalado dice: "D. F. de torres i portvgal conde de villar don pardo entro en esta civdad a 30 de noviembre año 1586 volviose a España". El retrato de don Fernando de Torres y Portugal también está siendo analizado por el equipo técnico del museo con el fin de descubrir los cambios y deterioros que los años y restauraciones ocasionaron a la obra, conforme podemos observar **[Img. 251 y 252]**.

***

A lo largo del Renacimiento y la Edad Moderna, el retrato tuvo su valor rescatado y resignificado, confiriendo prestigio e inmortalidad a quien estaba representado, buscando estimular la memoria, despertando la devoción y la intención de emular sus virtudes. La celebración del individuo por sus logros y carácter virtuoso hizo que el género aprovechara tradiciones visuales de la Antigüedad y del cristianismo, creando también modelos de expresión y representación que influyeron en el desarrollo del retrato. En el siglo XVI, el retrato fue objeto de grandes pintores, momento en el que creció su difusión y estudios por parte de los tratadistas. Se desarrollaron diferentes tipologías para el retrato a partir de sus usos y funciones. Sin embargo, el lenguaje pictórico tiene cierta capacidad de transmitir conceptos e ideas, los pintores utilizaron códigos de comunicación extra-artísticos y metalingüísticos, como el gestual y la fisonomía, para presentar adecuadamente al retratado, haciendo que el género transcendiera su función mimética incorporando una dimensión simbólica, además de tener un rol social importante.

El tema de la imagen del retrato del rey presenta un complejo problema en el Renacimiento. Si, por un lado, la figura retratada debía alcanzar una semejanza que la hiciera reconocible a los ojos de los espectadores, no se podría olvidar nunca que también excedía a su carácter individual y personal para representar un concepto o una idea: el de la majestad. Encontramos a continuación un complicado caso de equilibrio entre la presentación de una persona y la representación de un ideal. Además de la función de conservar los rasgos individuales para transmitirlos, el retrato también

incluía la función sustitutiva del retrato, que adquiría un peso especial cuando se trataba de un personaje de gran poder. El retrato asimila entonces la fuerza para hacer presente la autoridad representada, a pesar de su ausencia material.

Felipe II, deseando hacer con que la corte castellana fuera emulada como las que visitó en Italia y Flandes en su juventud, buscó atraer para la suya artistas y obras que progresivamente fueron sumándose con consecuencias culturares y políticas muy importantes dentro de la Monarquía Hispánica. La difusión de las artes visuales dentro de la monarquía constituye, sin dudas, un fenómeno demasiado complejo para definirlo y cerrarlo dentro de nuestros objetivos en este trabajo. Aunque podemos subrayar la importancia de las transferencias de modelos culturales como el flamenco y el italiano, que ocurrieron dentro de su espacio político en el que fueron utilizadas herramientas de difusión muy semejantes como, los grabados, las monedas y las pinturas. Súbditos de la misma monarquía, españoles, flamencos e italianos hacían uso de mecanismos de importación de obras como estampas y pinturas creando un mercado de circulación de modelos artísticos. En los virreinatos americanos, pintores como Pereyns y de la Concha en Nueva España a partir de finales de la década de 1560, y los maestros italainos Bitti, Alesio y Medoro en Perú en las últimas décadas del siglo XVI y principios del siglo XVII, fueron los responsables por consolidar el intercambio de modelos europeos de las artes visuales en estos territorios.

La peculiar estructura y extensión política de la Monarquía hispánica de Felipe II nos hace comprender las distintas representaciones del monarca para cada uno de sus dominios, y a su continua ausencia física le fue necesario traer su recuerdo a través de las representaciones plásticas realizadas para estos territorios, respetando sus foros y privilegios específicos. Pese a que el ceremonial y etiqueta, como el practicado en las entradas solemnes, parecen haber presentado mayores similitudes entre las distintas partes de la monarquía, con la existencia de galerías de series de retratos de los virreyes no pasó lo mismo. Sabemos que en Nueva España esa práctica parece haber sido la pionera entre los territorios gobernados por los *alter nos* del rey, constituida dentro del espacio del poder del palacio virreinal, además de la serie del Salón de Cabildos de México.

Mientras tanto, la existencia de un espacio similar en la capital del Perú sigue siendo poco fiable, pese la existencia de relatos de retratos pintados para los virreyes en la época de Felipe II, no se conservaron ni las obras, ni documentación, ni siquiera las estructuras del propio palacio virreinal de Lima. La idea de una galería de retratos en la capital del virreinato peruano tampoco sería una suposición sin fundamentos, ya que la frecuencia con que virreyes novohispanos ascendieron al gobierno del Perú era común en la segunda mitad del siglo XVI y los siglos siguientes, momento en que ya existían series y galerías de retratos de virreyes en Nueva España. La creación de una galería

de retratos para los virreyes del Perú podría haber sido implementada a partir de la experiencia de los virreyes novohispanos trasladados al Perú. Hay que tener presente también que, en el caso de las élites americanas y los virreyes nombrados para el continente, estos tenían su origen peninsular y probablemente se encontraban culturalmente familiarizadas con estas prácticas y modelos de galerías de retratos, pese al contacto con una realidad distinta de la europea.

De forma curiosa, las galerías de retratos de virreyes en Europa parecen haber sido una moda menos relevante en la época de Felipe II por distintos motivos, la proximidad física con la corte regia y el rey, o por estar las élites locales bajo un control más estructurado por las instituciones de representación del poder político del soberano. En el caso napolitano no conocemos la existencia de una galería de retratos de virreyes para el siglo XVI, sino para el XVII, el cambio más frecuente de los nombramientos de virreyes también puede ser corroborado con la idea que ya se tenía en tiempos de Carlos V, de que los *alter nos* del rey estarían allí solamente para cumplir la representación del gobierno mientras el soberano no volvía a sus dominios, lo que nunca pasó durante el reinado de Felipe II.

En Aragón tampoco se constituyó una galería de retratos de virreyes, sino para los propios reyes, allí las constantes disputas políticas entre los representantes del reino y la Corona hicieron con que el nombramiento de virreyes fuera menos frecuente que en otras partes de la monarquía, con períodos de gobierno más largos para los *alter nos* del rey, pero no menos polémicos o conflictivos. Las visitas de Felipe II al reino de Aragón también fueron más frecuentes que en otras partes del reino y la proximidad con la corte real madrileña podría haber dado el mismo sentimiento que en Nápoles, de que el rey tarde o temprano regresaría.

Para Portugal el contexto resulta más específico, además del reino haber ingresado en el último tercio del siglo XVI en la Monarquía Hispánica, Felipe II residió en el territorio por más de dos años, nombrando virrey a un personaje que estuvo delante del gobierno durante casi diez años, no ocurriendo otro nombramiento de virrey para su sustitución hasta la muerte del rey. O sea, tampoco existió una galería de retratos de virreyes en el reino portugués durante el reinado de Felipe II, y no conocemos pruebas de que en el siglo XVII haya existido, y, sí por un acaso haya existido, la galería y los retratos no debe haber resistido a la *Restauração Portuguesa* de 1640.

Sobre los retratos de virreyes que analizamos, podemos observar que la concepción de las obras era parte de alguna serie de grabados, dibujos o galería de retratos. Pese a la calidad estética de los retratos, podemos comprobar la importancia dada a las representaciones individualizadas de los rasgos e indumentarias de los virreyes, a excepción de la serie realizada por Guamán Poma de Ayala para el territorio peruano. De forma sorprendente, las series de grabados y retratos de los virreyes de

territorios europeos contemporáneas al reinado de Felipe II parecen haberse preocupado mucho más en la dignidad propia de cada *alter ego* del rey, eclesiástico o aristócrata, que en seguir un modelo de representación filipino. Ese modelo de representación que se habría de inspirar en la imagen del rey es lo que observamos en las series de retratos novohispanos, donde la representación de los virreyes se hace más homogénea entre los distintos personajes que parecen seguir un patrón. Miembros de la nobleza, pero de menor grandeza que los virreyes de sangre o aristócratas nombrados para los territorios europeos, los *alter nos* de Felipe II en América parecen tener una mayor preocupación en seguir una moda o un modelo de representación conocido y difundido de la imagen del rey en sus retratos austeros, sin presentar atributos regios, con una fisionomía fría y distante.

La composición de las series de retratos repite invariablemente modelos de representaciones en el género de la mitad del siglo XVI en la Monarquía Hispánica, las figuras en tres cuartos, bustos o en pie - excepcionalmente en el caso peruano, presentando elementos decorativos en común como el cortinaje al fondo en los territorios de Nápoles y Perú, o los escudos heráldicos y cartelas de identificación común en todas las imágenes analizadas - a excepción de la serie de dibujos peruanos de Poma de Ayala. Los rostros de medio perfil en su mayoría resultan inexpresivos y sus posados rígidos. Otro elemento recurrente que observamos, tal como la mesa que sirve para exhibir diferentes objetos que nos indican la condición social de los virreyes con tinteros, plumas y papeles; o la mitra para los eclesiásticos. Además, la representación de los *alter nos* de Felipe II se enriquece con otros elementos como la gestualidad de las manos y las vestimentas que siguen la misma evolución que se da en la corte de Felipe II - con capas, lechuguillas, guantes, sombreros o gorras -, los escenarios al fondo en la serie napolitana son una excepción a los fondos neutros oscuro de las series de los demás territorios de la Monarquía Hispánica que analizamos.

Estas series de retratos grabados o pintados se enmarcan, como ya sabemos, en la tradición de las series de retratos que se volvió moda en las cortes europeas a partir de la época medieval y alcanzó gran proyección y difusión a lo largo del Renacimiento. En la Monarquía Hispánica, Felipe II fue el responsable por concebir en sus palacios, como en el Pardo, el Alcázar de Madrid o el Escorial, espacios para la organización y exhibición de esos linajes de imágenes. En los salones de los palacios de las cortes provinciales de la monarquía no sería distinto, los virreyes fueron los responsables por crear y organizar sus propias galerías de retratos, pero con una característica común distinta a la de las series reales, y es que en general los autores de las galerías de virreyes son anónimos, aunque encontramos en pocos casos algunos de ellos firmados por los mejores artistas retratistas de la época en los distintos territorios.

Comentarios finales

La Monarquía Hispánica empieza el siglo XVI con la fusión de dos formas de comprensión de la representación política del poder: la sobriedad de los Trastámara y el lujo y simbolismo de la etiqueta da Borgoña, introducido por los Habsburgo. La etiqueta da Borgoña logró con su riqueza y complejidad ser representada en distintos territorios, con un lenguaje y unas costumbres propias en cada dominio, al mismo tiempo que la imagen de la monarquía era exportada, aunque no en un modelo fijo y literal en un proyecto, como consecuencia de la pluralidad de realidades de sus partes. Los monarcas hispánicos, con la conquista y dominio de las Indias y la expansión de sus patrimonios territoriales en Europa, se han convertido en los más poderosos del Antiguo Régimen, en un momento en que el Viejo Mundo pasaba por profundos cambios y reflexiones en el pensamiento y en las artes, fruto de nuevos contextos políticos y religiosos que demandaban redefinir el rol de los príncipes modernos en el gobierno de sus territorios y de la sociedad. Mientras esto ocurría, las artes y la representación política del poder desarrollaron una iconografía que ha transformado en imágenes visuales conceptos teóricos y políticos. La síntesis entre imágenes, ideas y palabras convertidas en emblemas, jeroglíficos, poses, símbolos y otras formas en el intento de difundir y persuadir a quien las miraba.

Consciente de sus raíces y su soberanía, la Monarquía Hispánica de los Austria definió su poder a través del establecimiento de espacios simbólico-ritualísticos que se expresaban en diferentes dimensiones: una formal a partir de las leyes e instituciones políticas; otro social, con sus redes nobiliarias y clientelares; y una simbólica, con todo el ceremonial y etiquetas adoptados. A excepción de los reinos de las Indias que nunca visitó, Carlos V fue un gobernante que siempre había estado temporalmente ausente de sus estados. Cada vez que dejaba un lugar, su regreso era esperado y sus virreyes cubrían su ausencia manteniendo la ilusión de que el soberano no tardaría en volver a vivir entre sus súbditos otra vez. Al final del gobierno del emperador ya se hablaba de la necesidad de fijar la corte, reduciendo los viajes y los desplazamientos, pero el hecho de que la corte estuviera siempre en movimiento no obedecía a ningún capricho, puesto que el soberano debería visitar sus dominios como una señal de respeto y buen gobierno.

Teniendo en cuenta el valor casi litúrgico de los viajes regios, la apuesta por la sedentarización era arriesgada. Renunciar a vivir entre sus súbditos era casi un rasgo de tiranía, algo que Felipe II, al ascender al trono y fijar la corte en Madrid, tuvo que hacer un gran esfuerzo por intentar impedir en el imaginario colectivo cualquier rasgo de tiranía u omisión a sus dominios y a sus súbditos, consolidando una fórmula de presencia que reemplazase su ausencia física y permitiera

a sus súbditos sentir el calor de su presencia, aunque no pudieran verlo ni tocarlo. La función de gobierno debería ser ejercido de manera personal y directa, dotando a cada parte de su monarquía un centro físico de poder, con la representación de sus instituciones y cortes en palacios y residencias reales que simbolizaban la presencia regia.

Vimos que, en 1554, cuando Felipe II fue investido soberano de Nápoles y Milán, tuvo que asumir sus títulos sin estar presente en los territorios, del mismo modo en el que estaba ausente en los territorios de las coronas ibéricas y las Indias cuando heredó de Carlos V sus títulos en 1556 en Bruselas. En principio, Felipe II estaba obligado a residir fuera de sus dominios por las condiciones de las capitulaciones matrimoniales con la reina María Tudor, debiendo permanecer en Inglaterra. A partir de la experiencia de la administración de sus estados italianos el joven rey tomó consciencia de las ventajas y desventajas de ejercer una forma de gobierno distante, y buscó desarrollar un nuevo modelo y mejorar la relación entre él y sus *alter nos* en los territorios bajo su control a partir de la articulación política que se establecía entre Londres, Nápoles y Milán.

La permanente ausencia física del monarca entre sus territorios fuera de la Península Ibérica fue una de las características de la Monarquía Hispánica en tiempos de Felipe II. El rey logró utilizar esta aparente desventaja en su propio beneficio, pues la invisibilidad permanente del soberano lo dotaba de un sentimiento de omnipresencia, una característica propia de la divinidad, con la que reforzaba la imagen del monarca como una figura más allá del bien y del mal, que velaba por el bienestar de sus súbditos. Mientras tanto, en una sociedad en la que la autoridad estaba íntimamente conectada a la presencia física del gobernante, era necesaria la presencia de una figura que recordase continuamente la existencia y el poder del soberano. La figura del virrey acaba por adquirir una gran trascendencia puesto que su constante exhibición pública, rodeado del ceremonial, ritos y símbolos de la majestad era el recordatorio inevitable de la existencia del poder del monarca.

Es incuestionable que arte y poder mantienen una relación de importancia histórica, pero no solo el poder usa el arte, sino que este último también retroalimenta esta relación para seguir evolucionando. Entre la retórica de la imagen de Felipe II, sus representaciones no eran solamente un discurso artístico puramente estético, sino un discurso cargado de carácter religioso y de legitimidad dinástica y política, afirmando su imagen tanto en aquello que se exhibía a sus súbditos como también lo ocultaba con su ausencia. En la construcción de su imagen, el rey estableció tanto un contacto directo con algunos de sus más admirados e importantes artistas como también a partir de una red de consejeros culturales, como sus embajadores y otros miembros de la nobleza, que en muchos casos tenían sus gustos artísticos bien formados, constituyendo un verdadero grupo de

intelectuales a servicio del poder sin los cuales sería imposible comprender la ideología de su retórica visual y las representaciones artísticas de Felipe II.

De hecho, no existía una única imagen de la majestad de Felipe II que pudiera extenderse a toda su monarquía, caracterizada como estaba por el reconocimiento de la pluralidad jurisdiccional de los distintos dominios que la integraban por el principio del *aeque principaliter*. El monarca debería ser representado de manera diferente como rey de Portugal, Duque de Milán o rey de Nápoles, adoptando en cada caso las insignias o emblemas de poder que cada territorio portaba. Aunque el proyecto de un modelo de representación visual era deseado, y los resultados plásticos y simbólicos en América coincidieron básicamente con lo que los súbditos europeos de Felipe II conocían, la distancia física que alejaba el monarca hispánico de sus dominios ultramarinos y las características propias de los territorios agregaron matices sutiles en la concepción de una representación simbólica del poder político.

La insignia de la orden del Toisón de Oro, que no correspondía a un dominio concreto, pero sí estaba ligada a la Casa de Austria *per se*, fue uno de los raros elementos con un vínculo indiscutible y recurrente en las representaciones de Felipe II en diferentes representaciones dentro de la monarquía, ya fuesen en pinturas, como grabados o medallas producidas o reproducidas en diferentes territorios del imperio. Aunque cada dominio tenía su propio escudo de armas, algo similar también se observaba en el escudo de armas de Felipe II, en cuyos cuarteles estaban representados unidos cada territorio de la monarquía. La etiqueta, el distanciamiento y la frialdad son rasgos comunes en la imagen de la Monarquía Hispánica a finales del siglo XVI, en comparación con la profusión de símbolos regios y objetos de otras casas como en Francia e Inglaterra, ya que la imagen del soberano hispánico se cierra en si misma, rechazando la dependencia de atributos y símbolos que materialicen su poder, pues la propia imagen del rey es el poder.

Felipe II supo hacer con maestría el uso político de las artes visuales, incluyendo también la arquitectura de sus palacios y jardines, pero sabemos que la relación del monarca con las artes no estuvo reducida meramente a una mecánica utilitarista con fines políticos, sino que siempre estuvo muy atento y crítico como observador del buen gusto con valores, estilos y artistas de su preferencia. El rey hispánico dedicó gran esfuerzo a la construcción de su imagen de soberano en el que no solamente intervinieron géneros artísticos, sino que desde del Real Alcázar de Madrid y el Monasterio Real de El Escorial o desde el Paço da Ribeira en Lisboa y otros sitios reales de sus dominios el mundo de la Monarquía Hispánica fue gobernado no solamente por la fuerza de sus ejércitos y las leyes y ordenanzas de sus papeles, sino también a través de una elaborada etiqueta y

representación visual del poder. El arte y la cultura eran herramientas esenciales en las estrategias de representación y persuasión de la legitimidad y majestad del monarca.

Como vimos, la ausencia del soberano era solamente física, pues su presencia estaba reiteradamente viva y representada en distintos espacios públicos y privados, como en emblemas, estatuas y armas, o en galerías de retratos y ceremoniales de juras, entradas solemnes de virreyes y otras fiestas. La presencia de los *alter nos* de Felipe II en sus dominios hacía la epifanía de la *majestas* y *potestad* del soberano en estas sociedades, ya fuese en Europa como en América. Esa dualidad de presencias, virreyes cercanos y monarca lejano - pero omnipresente, marcó las relaciones del poder político y simbólico del imperio hispánico. Como máximo representante de la Corona en los territorios, la figura del virrey también fue celebrada y exaltada en los ceremoniales como los recibimientos con entradas solemnes; el conjunto de títulos y responsabilidades que encarnaban les convertían en un centro que emanaba del poder e influencia que las élites locales deseaban para adquirir o mantener privilegios. Los ceremoniales, rituales y demás representaciones visuales en la Monarquía Hispánica no era una simple disimulación o intento de legitimar su poder sin hacer uso de la fuerza física, sino que una herramienta esencial del poder político.

A lo largo del siglo XVI, la monarquía logró crear o adaptar un complejo repertorio ceremonial simbólico que tenía en su génesis un lenguaje inspirado por los ritos de la Iglesia y, a partir de la concepción teológica de la capacidad de la trasmutación, es decir, de hacer presente. La monarquía católica pone en práctica la idea de que el poder podría hacerse presente por medio de representaciones ceremoniales. Las distintas formas de expresión visual, ya fuesen en los cortejos de recibimientos y los actos que lo componían, o los retratos en las galerías de los palacios en los distintos dominios no eran tan solo un reflejo de la cultura y su sociedad, sino que contribuyeron a dar forma a las estructuras sociales a partir de un lenguaje visual que corroboraba en constituir y persuadir sobre una realidad sociopolítica. En la segunda mitad del siglo XVI estas representaciones del poder del monarca hispánico se desarrollan y se consolidan institucionalmente a un nivel cada vez más elaborado.

La entrada solemne del virrey constituyó una de las más importantes ceremonias en los territorios de la Monarquía Hispánica para el establecimiento de la autoridad del soberano y su *alter ego*, creando al paso de todo un centro de poder. El recibimiento de los *alter nos* de Felipe II introdujeron a las élites locales y los súbditos aquella figura que gobernaría como si fuera el propio soberano, cargando el cuerpo del virrey con el simbolismo, atributos y referencias directas a la majestad y poder regio: el juramento o *possesso*; la cabalgata en cortejo - bajo palio o no; el paso por los arcos triunfales y otros actos desarrollados dentro de esa teatralidad del poder,

desempeñando la propaganda y persuasión a lo largo del recorrido para legitimar la viva imagen del rey, su representación. La magnificencia de las entradas virreinales también ofrecía la oportunidad de las ciudades exhibieron su poder y riqueza, reafirmando su importancia e identidad en las decoraciones subvencionadas por gremios de mercaderes o religiosos, además de manifestar y consagrar un poder global y local, renovando la alianza de la legitimidad de la autoridad establecida entre la ciudad y los súbditos con la monarquía. Era también una herramienta para imponer y representar un orden social que debía mantenerse, dónde las autoridades locales asumían un rol específico y los privilegios o alejamientos de cada grupo (Cabildos, Audiencia, militares, gremios y la población en general) deberían ser respetados dentro del tablero político y social del juego marcado por la teatralidad, etiqueta y ceremoniales.

La fórmula ritualista de las entradas solemnes de virreyes en los territorios de las Indias buscaba repetir un modelo como reflejo del ceremonial practicado en Europa, pero con matices particulares que dotaban significados específicos a la realidad de los territorios del Nuevo Mundo. Para la entrada en el territorio novohispano, el virrey pasaba con su cortejo por distintas ciudades avanzando hacía el centro del poder de la antigua capital azteca como había hecho el conquistador Hernán Cortés, las poblaciones asimilaban el ritual simbólico del paso del *alter ego* de su soberano ausente por sus dominios. En el caso del recibimiento de los virreyes en el territorio peruano, la conquista y dominio español no ha producido o actualizado un mito de origen que estableciera un vínculo de continuidad entre el Tahuantinsuyo y el virreinato. Incluso el trayecto de los virreyes peruanos que realizaron su llegada por tierra desde el puerto de Paita no estaba relacionado con el desembarco del conquistador Pizarro, que había viajado más al norte, cerca de Tumbez, ni tan siquiera el virrey y su séquito pasaron por la antigua capital inca, Cuzco, en su marcha hacía Lima. Para Nápoles, la fórmula de la peregrinación seguía la tradición de que los nuevos gobernantes del territorio debían de pasar por Roma, dónde prestaban honor al papa antes de seguir hacía la capital del reino para su el *possessio*.

Los virreyes tenían entre sus atributos simbólicos la capacidad de hacer presente al rey ausente, ayudando también a los súbditos a recordara su soberano distanciado, y como *otro yo* del rey, los virreyes debían inspirar la admiración y devoción hacía al legitimo soberano. Pese a esa concepción, los *alter nos* del rey, como simulacros regios, podrían servir tanto para estimular la lealtad al monarca como para ser objeto de la reprobación de sus acciones en el gobierno. Las denuncias y los descontentos hacia los virreyes en Nueva España, Nápoles o Aragón, o incluso la ejecución del virrey en el Perú, fueron dirigidas a aquellos que debían representar al rey, ya que el buen gobernante tenía que mantener su imagen preservada, aunque el gobierno de sus representantes

no fuese el esperado. Las reacciones negativas quedaron sobre aquellos que no serían legítimos del honor de ser un *alter ego* del rey.

Observamos que, a lo largo de sus dominios, la Monarquía Hispánica creó una cultura ritualista en el que los ceremoniales, como las entradas o la constitución de galerías de retratos en los palacios residencia de los virreyes que analizamos, tenían rasgos muy similares. Lo que diferenciaba los detalles en la ritualista de cada territorio no será una renuncia a los principios y formas ceremoniales, sino características propias de la concepción y presencia del poder, puesto que en cada dominio se constituía como un espacio específico de orden y autoridad dentro de la monarquía. Las entradas solemnes públicas de los virreyes eran parte del ceremonial de presentación, constitución y consolidación del poder regio, en el que su figura estaba dotada y reconocida como legitima y *alter ego* del rey, por lo que cobró una especial importancia en los ritos practicados con el propósito de asumir el gobierno, de los actores políticos y eclesiásticos presentes para ese reconocimiento y los escenarios por los cuales su cortejo debía pasar para presentarse delante de la sociedad y los súbditos.

Pese a toda etiqueta, orden y lujo, el ceremonial no estaba exento de continuas disputas y altercados entre las élites locales en cada dominio de la monarquía, produciéndose discusiones sobre la elección de espacios y elementos que representarían el lenguaje simbólico en decoraciones y atributos regios que debían ser o no desprendidos en las entradas, comprobando la existencia de distintas concepciones políticas sobre la representación, exhibición y comprensión del poder. Sea el camino elegido para la recepción de los *alter nos* del rey en las capitales de los territorios, el local de la jura y de la entrada, el orden del cortejo, la decoración y alegorías en los arcos triunfales, los regalos o la presencia del palio. Toda la discusión y la disputa sobre estos detalles entre los miembros de las élites dirigentes locales por imponer una determinada idea de la comunidad política y del poder en la misma demuestran la importancia del ceremonial en la configuración del poder de la Monarquía Hispánica y las distintas visiones políticas para afianzar lealtades y enseñar su legitimidad.

En este contexto, los virreyes buscaban su reafirmación política a través de la creación de representaciones simbólicas que subrayasen su figura y su autoridad tomando la retórica visual de Felipe II pero adaptando sus distintas dignidades y necesidades. Los virreyes fueron responsables de una gran estrategia propagandística e ideológica de carácter ceremonial e iconográfico, representando de forma simbólica el rey en sus dominios. La imagen del monarca fue exaltada por una serie de demostraciones de lealtad apoyadas en arquitecturas efímeras, pinturas, esculturas, textos, así como en retratos del monarca reinante en los edificios públicos y privados. La presencia

de los *alter nos* del rey estimuló el encargo de objetos visuales como pinturas de retratos, grabados y medallas, ensalzando también su imagen individualizada y dando a conocer en las galerías de los palacios virreinales o en las obras impresas o manuscritas quien era el representante del rey que tuvo un extraordinario poder jurídico, militar y político en las diversas partes de la monarquía.

Los virreyes encarnaban en si una imagen doble: la viva imagen del rey, articulando la propiedad del poder que permanecía concentrado en el rey, pero representada en su *alter ego*; y como el más elevado oficial del territorio, con sus títulos sobre la administración, las leyes, el ejército y el patronato religioso. La singularidad de los virreyes era visible en sus representaciones visuales y ceremoniales, como en la teoría de los dos cuerpos del rey, los *alter nos* reproducían esa dualidad: un cuerpo político que afianzaba la continuidad y legitimidad de la monarquía como los retratos expuestos en las galerías; y un cuerpo físico, perecible y secular, exhibido en las entradas solemnes y destinado a partir cuando agotase su mandato.

Durante el Renacimiento, la composición de las galerías de retratos se consolidó en las cortes europeas cuya intención era crear una apología a las dinastías destacando la idea de sucesión y la continuidad como legitimadora del poder y de la memoria. La práctica se extendió también a los palacios de los virreyes de la Monarquía Hispánica, tanto en Europa como en América, dando testimonio para la posteridad sobre quién había gobernado aquellas tierras en nombre del rey. La función de estas galerías también era conmemorativa, propagandística y persuasiva, haciendo presente el poder real prolongado a los territorios a través de los virreyes. Las galerías en los distintos territorios se convirtieron en zonas muy importantes, no sólo por su magnificencia y la riqueza iconográfica, sino también por la comunicación que daba al visitante acerca de quién lo recibía, igualmente su gusto y sensibilidad artística.

Los retratos que formaron parte de las galerías en los palacios virreinales constituyendo un registro histórico que buscaba legitimar por la continuidad y hereditariedad la autoridad del poder del soberano. No se trata simplemente de que todos creyeran en la idea repetida desde la Antigüedad de que las imágenes producían efectos mucho más profundos que las palabras, sino que la efectividad de las imágenes estaba unida a la convicción de que aquello que representaban poseían la condición de estar presente, existir o haber existido, y el retrato asumía la característica sustitutiva, evocativa y ejemplificadora. Pese el retrato en Nueva España o en Perú no tratar de reproducir una gran penetración psicológica como en los territorios europeos de la monarquía, manifestaba determinados aspectos del retratado en sus rasgos, aunque vimos que la verosimilitud no siempre estaba puesta, o la pertenencia a una orden de la nobleza o comunidad religiosa. Los retratos no hacían solamente presente las personas ausentes, sino que también servían para ayudar a

preservar su memoria, para la inspiración y admiración. Vimos que, de hecho, pese la existencia de una retórica visual filipina que ha servido de modelo y trasladada a los distintos territorios de su monarquía, sus *alter nos* buscaron reafirmar sus rasgos y dignidades propias, individualizando sus características en sus representaciones.

Menos frecuente que los retratos pintados y grabados, el encargo de medallas por los *alter nos* de Felipe II quedaba más restricto en su función y contexto de producción. Las medallas de los virreyes mantuvieron la función de objetos de memoria, conmemoración de un evento o reminiscencia de un ceremonial, subrayando la identidad de los personajes. Aunque no tenían el objetivo plasmar hechos de carácter puramente personal - como matrimonios o el nacimiento de sus herederos -, pese a mantener la función primordial del género representando loa bustos de los virreyes, sino celebrar su contribución y actuación dentro de la Monarquía Hispánica, celebrando la participación y éxitos en misiones políticas y victorias militares para engrandecer la dignidad de la Corona.

Para el análisis de una imagen como el retrato no sólo nos interesa la interpretación formal y la percepción estética de la pintura, sino una mirada cultural capaz de romper con la creencia de que la base de la comprensión de la obra reside y termina en ella. El estudio de esta cultura visual trae consigo una complejidad inherente, ya que el análisis formal de la obra y la información sobre los artistas o los retratados no son suficientes para comprender todo el potencial de la imagen como representación y elemento de una cultura política. Podemos percibir que el discurso artístico representado en los retratos de los virreyes de Felipe II no sólo era de orden estético o de carácter puramente religioso, sino también de gran trascendencia política, fundamentalmente acordado con la ideología nobiliaria vigente en la Monarquía Hispánica.

La cultura visual representada por la etiqueta, el ceremonial, los ritos, las galerías de retratos y toda la pompa y lujo incluidos en esas actividades no tenían un sentido meramente efímero o secundario en la simbología del poder, sino que hacia parte integrante del proceso político y estructural. Estudios relacionados de estas prácticas no deberían jugar un papel menor en los análisis históricos y políticos de la Monarquía Hispánica en el Antiguo Régimen, pues nos permiten comprender mejor aún los complejos mecanismos que apoyaron la constitución y existencia de su imperio en tan distintos territorios. En teoría, en la Monarquía Hispánica, el rey podría residir en cualquier de sus dominios, los ceremoniales y sitios reales deberían estar preparados con sus palacios y etiquetas para reproducir el ambiente cortesano regio y recibir al rey, pese a que, de los territorios que analizamos, solamente Aragón y Portugal han recibido visitas de Felipe II.

La monarquía de Felipe II era una unión de títulos y coronas en una única persona, aunque esa lógica no fue monopolizadora ni tampoco absolutista, dado el compromiso del soberano en respetar los foros, privilegios e instituciones de cada dominio, estableciendo un diálogo constante con las élites y autoridades locales. Pese a los esfuerzos de jerarquización y burocratización de la Monarquía Hispánica en consolidar su poder fiscal y judicial, el imperio carecía de un cuerpo de oficiales regios para cumplir literalmente las disposiciones del rey - "se obedece, pero no se cumple" -, incapaz de controlar de forma estricta y constante los distintos centros políticos y jurídicos que componían sus dominios. Los *alter nos* del rey, tras su nombramiento, veían sus poderes limitados al tiempo del mandato, las instrucciones del rey, las instituciones y jurisdicciones locales, además de la influencia del clero, la Inquisición y las élites locales, agentes siempre celosos de sus privilegios.

A la hora de reconstruir la lógica del dominio hispánico es imprescindible un examen del poder virreinal, los *alter nos* del rey se constituyeron como figuras-clave de la monarquía, ya que eran mucho más que gobernadores o administradores; se convirtieron en un símbolo regio cuya presencia servía para hacer presente y reactivar el poder del monarca ausente. El nombramiento de virreyes fue un mecanismo esencial para la imposición de la autoridad regia, en una sociedad dónde la mayoría de sus miembros no sabía ni leer ni escribir, las representaciones visuales y simbólicas del poder en ceremoniales o imágenes, como hemos visto, poseían una importancia fundamental, constituyendo un lenguaje del poder. Los virreyes buscaron consolidar su autoridad a través de rituales, pero no sin disputas con otros miembros de grupos de las élites locales y dirigentes, o mismo bajo la mirada de sus acciones por parte del rey sus consejeros. El poder y la autoridad de la Monarquía Hispánica y los *alter nos* del Rey Católico siempre dependieron de la continua exhibición y escenificación pública de representaciones que buscaban legitimar ese poder, pues las imágenes, las escenificaciones y los símbolos fueron fundamentales para crear el efecto de omnipresencia real. La cultura visual logró sobrevivir y plasmar los límites impuestos por las distancias de los territorios y los recursos de la época, compartiendo dentro de la monarquía un complejo sistema de valores, ideologías y pensamientos que hizo posible que dominios muy distintos en su geografía, historia o jurisdicción quedasen bajo el poder de un soberano.

El Mediterráneo y el Atlántico no fueron mundos disociados y alejados, sino que existió una rica circulación cultural, además de política. La Corona sabía la importancia de integrar culturalmente estos espacios distantes de la Corte regia y esa integración como vimos no fue uniforme, pese a compartir prácticas semejantes. La ausencia física del soberano fue matizada por la cooperación de las élites locales que necesitaban contar con el favor real, buscando el honor, la gracia y privilegios de la Corona, además de reproducir prácticas sociales de la Corte regia en la

etiqueta y ceremoniales como forma de distinción social. La figura del *alter ego* del rey sostenía una gran carga del poder representando el soberano en los ceremoniales y otras prácticas, permitiendo a la monarquía representar la autoridad regia.

Bibliografía

Adamson, J.: "Introducction. The making of the Ancien-Régime Court 1500-1700", en Adamson, J. (ed.): *The Princely Courts of Europe. Ritual, Politics and Culture Under the Ancien Régime 1500-1750*, London, Seven Dials, 1999.

Adorno, R.: *Guaman Poma and His Illustrated Chronicle from Colonial Peru: From a Century of Scholarship to a New Era of Reading*, Copenhagen, Museum Tusculanum Press, University of Copenhagen, 2001.

Alamán, L.: *Disertaciones sobre la historia de la república mejicana desde la época de la conquista que los españoles hicieron a fines del siglo XV y principios del XVI de las islas y continente americano hasta la independencia*, 3 vols., t. II, México D.F., Editorial Jus, S.A., 1969.

Alamos de Barrientos, B.: *Discurso político al rey Felipe III al comienzo de su reinado, edición, introducción y notas de Modesto Santos,* Madrid, Anthropos, 1990.

Albaladejo Martínez, M.: "Las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela: modelos de la perfecta princesa educada e instruida", *Anales de historia del arte,* n. 24 (2014a).

_____: "Ritos y ceremonias en la corte de Felipe II: lutos en honor a la infanta de España Catalina Micaela", *Potestas: Religión, poder y monarquía. Revista del Grupo Europeo de Investigación Histórica*, n. 7 (2014b).

Alberro, S.: "Las cuatro partes del mundo en las fiestas virreinales peruanas y novohispanas", en O´Phelan Godoy, S. y Salazar-Soler C. (eds.): *Paseseurs, mediadores culturales y agentes de la primera globalización en el Mundo Ibérico, siglos XVI-XIX*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Francés de Estudios Andinos, 2005.

_____: "Los efectos especiales en las fiestas virreinales de Nueva España y Perú", *Historia Mexicana,* vol. LIX, n. 3, enero-marzo (2010).

Alenda y Mira, J.: *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España,* Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1903.

Álvarez Fernández, M.: *Felipe II y su tiempo,* Madrid, Espasa Calpes, 2002.

Álvarez-Ossorio, A. A.: ""Pervenire alle orecchie della Maestà": el agente lombardo en la corte madrileña", Annali di Storia moderna e contemporánea, n. 3 (1997).

_____: "Corte y cortesanos en la monarquía de España", en Patrizi, G. y Quondam, A. (coord.): *Educare Il Corpo, Educare La Parola: Nella Trattatistica Del Rinascimento,* Roma, Bulzoni, 1998.

_____: "Rango y apariencia. El decoro y la quiebra de la distinción en Castilla (siglos XVI-XVIII)", *Revista de Historia Moderna*, n. 17, (1998-1999).

_____: *Milán y el legado de Felipe II: gobernadores y corte provincial en la Lombardía de los Austrias*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001.

Álvarez-Ossorio, F.: *Catálogo de las medallas de los siglos XV y XVI conservadas en el Museo Arqueológico Nacional*, Madrid, Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, 1950.

Alves, A. M.: *As entradas régias portuguesas*, Lisboa, Livros Horizonte, 1986.

Andrés Díaz, R. de: "Las entradas reales castellanas en los siglos XIV y XV, según las crónicas de la época", *En la España Medieval*, n. 4 (1984).

Ansón Navarro, A.: "Colección de retratos de obispos y arzobispos de Zaragoza, hasta el siglo XVIII", en Agudo Romeo, M. del M. (coord..): *El espejo de nuestra historia. La diócesis de Zaragoza a través de los siglos*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1991.

_____: "Retrato de don Fray Juan Cebrián, arzobispo de Zaragoza y virrey de Aragón", en Ayala Martínez, J. M. (coord.): *Zaragoza en la época de Baltasar Gracián* [catálogo de exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 2001.

Angulo Iñiguez, D.: "El palacio de los virreyes antes de 1692", *Arte en América y Filipinas*, Sevilla, 1935.

Angulo Iñiguez, D., Marco Dorta, E. y Buschiazzo, M. J.: *Historia del Arte Hispanoamericano*, Barcelona, Salvat, 1950

Antonelli, A.: "Il Libro di Miguel Díez de Aux. Viceré e cerimonie del Palazzo Reale di Napoli (1503-1622)", en Antonelli, A. (coord.): *Cerimoniale del Viceregno spagnolo di Napoli 1503-1622*, Napoli, Arte'm, 2015b.

_____: "Maestros y libros de ceremonias del Palazzo Reale di Napoli", en Antonelli, A. (coord.): *Cerimoniale del Viceregno spagnolo di Napoli 1503-1622*, Napoli, Arte'm, 2015c.

Antonelli, A. (ed.): *Ceremoniale del viceregno spagnolo e austriaco di Napoli 1650-1717*, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 2012.

Antonelli, A. (ed.): *Cerimoniale del Viceregno spagnolo di Napoli 1503-1622*, Napoli, Arte'm, 2015a.

Arasse, D.: "Cara Giulia", en Arasse, D.: *On n'y voit rien*, Paris. Folio/Essais, 2003.

Arenas Frutos, I, y Pérez Zarandieta, P.: "El primer criollísimo en la conspiración de Martín Cortés", en Román Gutiérrez, J., Martínez Ruiz, E. y González Rodríguez, J. (coords.): *Felipe II y el oficio de rey: La fragua de un imperio*, Madrid, Ediciones Puertollano S. L., 2001.

Armand, A.: *Les médailleurs italiens des quinzième et seizième siècles*, 3vols., Paris, 1883-87.

Arnade, P. J.: *Beggars, Iconoclasts, and Civic Patriots: The Political Culture of the Dutch Revolt*, Ithaca, Cornell University Press, 2008.

Arranz Marquez, L.; *Don Diego Colón*, Madrid, CSIC, 1982.

Arregui Zamorano P.: "Poder de los virreyes del Perú: un manuscrito inédito del siglo XVII", *Historiografía y bibliografía americanistas*, vol. XXIX, n. 2 (1985).

Arrieta Alberdi, J.: "Un concepto de Estado y de división de funciones en la Corona de Aragón en el siglo XVI", en Ayerbe Iríbar, M. R. (coord.): *Estudios dedicados a la memoria del profesor L. M. Díez de Salazar Fernández*, vol. I., Bilbao, Universidad del País Vasco, 1993.

_____: *Consejo Supremo de la Corona de Aragón (1494-1707)*, Zaragoza, Institución Fernando El Católico, 1994.

_____: "La disputa en torno a la jurisdicción real en Cataluña (1585-1640): de la acumulación de la tensión a la explosión bélica", *Pedralbes. Revista d'Histria Moderna*, n. 15 (1995).

_____: "Gobernar rescribiendo. Felipe II y el Consejo de Aragón", en Belenguer Cebrià, E. (coord.): *Felipe II y el Mediterráneo*, vol. 3, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999.

_____: "Las formas de vinculación a la Monarquía y de relación entre sus Reinos y Coronas en la España de los Austrias", en García, B. y Álvarez-Ossorio A. (org.): *La monarquía de las naciones*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes / Universidad Autónoma de Madrid, 2004.

_____: "La dimensión institucional y jurídica de las cortes virreinales en la monarquía hispánica", en Cardim, P. y Palos, J.-L. (org.): *El mundo de los virreyes en las monarquías de España y Portugal* [e-book], Madrid, Iberoamericana. 2012.

Artola, M.: *La monarquía de España*. Madrid, Alianza Editorial, 1999.

Avonto, L. y Casetti, M.: *Mercurino Arborio di Gattinara, Gran Cancelliere di Carlo V*, Vercelli, Società Storica Vercellese, 1984.

Azcárraga Servert, J.: "Felipe II: el Toisón de Oro y los sucesos de Flandes", *Cuadernos de Historia del Derecho*, n. 6 (1999).

Babelon, J.: *Jacopo da Trezzo et la construction de l'Escurial: essai sur les arts à la cour de Philippe II, 1519-1589*, Bordeaux, Feret, 1922.

Baena Gallé, J. M.: *Exequias reales en la catedral de Sevilla durante el siglo XVII*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1992.

Bak, J. M.: "Introduction. Conoranation Studies - past, present and future", en Bak, J. M. (ed.): *Coronations: Medieval and Early Modern monarchic ritual*, Berkeley, University of California Press, 1990.

Barbarigo. G.: *Portraits of Philip II of Spain and Francis I of France by Titian: formerly in the possession of Count Sebastian Giustiniani Barbarigo (of Padua),* Londres, Bradbury, Agnew & Co. Ld., 1912.

Barghahn, B. von y Jordan, A.: "The Torreao of Lisbon palace and the Escorial library: na artistic and iconographic interpretation", *Arquivos do Centro Cultural do Português*, n. 22 (1990).

Battista, R. di: "La porta e l'arco di Castelnuovo a napoli", *Annali di Architettura*, n. 10-11 (1999).

Baxandall, M.: *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença,* Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1991.

_____: *Padrões de intenção*, São Paulo, Companhia das Letras, 2006.

Becker, J.: "Hochmut kommt vor dem Fall: zum Standbild Albas in der Zitadelle von Antwerpen 1571-1574", *Simiolus: kunsthistorisch tijdschrift*, n. 5 (1971).

Bejarano, I. (dir.): Actas de Cabildo de la Ciudad de México, 27 tomos, México, s. n., 1889-1907.

Bellucci, E. y Valerio, V.: *Piante e vedute di Napoli dal 1600 al 1699*, Nápoles, Electa Napoli, 2007.

Beneyto Pérez, J.: *Historia de la administración española e hispanoamericana*, Madrid, Aguilar, 1958.

Berenson. B.: *Italian pictures of the Renaissance: the venetian school*, vol. I y II, Londres, Phaidon, 1957.

Bermúdez, A.: "La implantación del régimen virreinal en Indias", en Barrios, F.: *El gobierno del mundo,* Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2004.

Bernales Ballesteros, J.: "Mateo Pérez de Alesio, Pintor romano en Sevilla y en Lima", *Archivo Hispalense*, n. 174 (1973).

Bertelli, S.: *Il corpo del re. Sacralità del potere nell'Europa medievale e moderna*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1990.

Bezerra de Meneses, U.: "Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares", *Revista Brasileira de História*, vol. 23, n. 25 (2003).

Blanco Lalinde, L.: "Las "ocho casas" de aragón y el inexistente Fuero de las cortes de monzón de 1528", *Emblemata: Revista aragonesa de emblemática*, n. 6 (2000).

Bloch, M.: *Los reyes taumaturgos. Estudio sobre el carácter sobrenatural atribuido al poder real, particularmente en Francia e Inglaterra,* México, Fondo de Cultura Económica, 2008.

Blockmans, W. y Donckers E.: *Showing Status: Representation of Social Positions in the Late Middle Ages*, Brepols Publishers, 1999.

Bodart, D. H.: “Le portrait royal sous le dais. Polysémie d'un dispositif de représentation dans l'Espagne et dans l'Italie du XVIIe siècle”, en Colomer, J. L. (ed.): *Arte y diplomacia de la monarquía hispánica en el siglo XVII*, Madrid, Fernando Villaverde, 2003.

Bonet Correa, A.: “La fiesta barroca como práctica de poder”, en *Arte efímero en el mundo hispánico*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983.

_____: *Fiesta, Poder Y Arquitectura. Aproximaciones al Barroco español*, Madrid, Akal, 1990.

Borja de San Roman, F. de.: *Alonso Sánchez Coello, ilustraciones a su biografía*, Lisboa, Amigos do Museu de Arte Antiga, 1928.

Bouza Álvarez, F. J.: “Retórica da imagem real. Portugal e a memória figurada de Felipe II”, *Penélope*, n. 4 (1989).

_____: “Amor Parat Regna. Memória Visual dos Afectos na Política Barroca”, em Xavier, Â. B., Cardim, P. y Bouza Álvarez, Bouza Álvarez, F. J. (orgs.): *Festas que se fizeram pelo casamento do rei D. Afonso VI*, Lisboa, Quetzal Editores, 1996.

_____: *Imagen y propaganda. Capítulos de Historia Cultural en el reinado de Felipe II*, Madrid, Akal, 1998a.

_____: “Ardides del arte cultura de corte, acción política y artes visuales en tiempos de Felipe II”, en *Un príncipe del renacimiento: Felipe II, un monarca y su época* [catálogo de exposición], Madrid, Museo Nacional del Prado, 1998b.

_____: *Cartas de Felipe II a sus hijas*, Madrid, Akal, 1998c.

_____: “La majestad de Felipe II. Construcción del mito real”, en Martínez Millán, J. (dir.): *La corte de Felipe II*, Madrid, Alianza Editorial, 1999a.

_____: “La ‘soledad’ de los reinos. El Portugal de los Felipes en la Monarquía del rey Ausente”, en González Enciso, A. y Usunáriz Garayoa, J. M. (dirs.): *Imagen del rey, imagen de los reinos. Las ceremonias públicas en la España Moderna (1500-1814)*, Pamplona, EUNSA, 1999b.

_____: *Portugal no tempo dos Filipes: política, cultura, representações (1580-1668)*, Lisboa, Edições Cosmos, 2000.

_____: *Palabra e imagen en la Corte: cultura oral y visual de la nobleza en el Siglo de Oro*, Madrid, Abada Editores, 2003.

_____: “La configuración de la Monarquía Hispánica”, en Hernán, D. G. (coord.): *La historia sin complexos: la nueva visión del Imperio Español*, Madrid, Editorial Actas, 2010.

Brading, D.: *Orbe Indiano. De la Monarquía Católica a la Republica Criolla. 1492-1867*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.

Braudel, F.: *Civilisation matérielle, économie et capitalisme. XVe-XVIIIe siècle. 3. Le temps du monde*, Paris, Armand Colin, 1979.

_____: *O Mediterrâneo e o mundo mediterrânico na época de Filipe II*, 2 vols., Lisboa / São Paulo: Publicações Dom Quixote / Livraria Martins Fontes, 1980.

Bravo Ugarte, J.: *Diócesisy obispos déla Iglesia Mexicana (1519-1965)*, México, Editorial Jus, 1965.

Bridikhina, E.: *Teatrum Mundi. Entramados del poder en Charcas colonial*, Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos-IFEA, 2007.

Bringmann, K: "El triunfo del emperador y las Saturnales de los esclaros en Roma", en Schultz, U. (coord.): *La fiesta: una historia cultural desde la antigüedad hasta nuestros días*, Madrid, Alianza, 1993.

Bromley, J.: "Recibimientos de virreyes en Lima", *Revista Histórica*, n. 20 (1953).

_____: "Fiestas caballerescas, populares y religiosas en la Lima virreinal", *Revista Histórica*, n. 27 (1964).

Bromley, J. y Barbagelata, J.: *Evolución urbana de Lima*, Lima, Editorial Lumen, 1945.

Brown, J.: "La antigua monarquía española como área cultural", en *Los Siglos de Oro en los Virreinatos de América 1550-1700*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999.

Bryant, L. M.: *The King and the city in the Parisian royal entry ceremony: politics, ritual, and art in the Renaissance*, Ginebra, Droz, 1986.

Buesa Conde, D. J.: "La diócesis de Zaragoza. Aproximación a su Historia", en Agudo Romeo, M. del M. (coord..): *El espejo de nuestra historia. La diócesis de Zaragoza a través de los siglos*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1991.

Buescu, A. I.: *Imagens do Príncipe, Discurso Normativo e Representação (1525-1549)*, Lisboa, Cosmos, 1996.

Buescu, A. I.: *Na corte dos reis de Portugal: saberes, ritos e memórias: estudos sobre o século XVI*, Lisboa, Colibri, 2010.

_____: "Fêtes royales et communication politique au Portugal à la Renaissance", *e-Spania*, n.24 (2016).

Buescu, A. I., Felismino, D. y Cruz Coelho, M. H. (coords.): *A mesa dos reis de Portugal: Ofícios, consumos, cerimónias e representações (séculos XIII-XVIII)*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2011.;

Burke, P.: *La fabricación de Luis XIV*, Madrid, Editorial Nerea, 1995.

_____: *Visto y no visto. El uso de la imagen como testimonio histórico*, Barcelona, Crítica, 2001.

_____: “Cómo interrogar a los testimonios visuales”, en Palos, J.-L. y Carrió-Invernizzi, D. (dirs.): *La historia imaginada. Construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*. Madrid, CEEH, 2008.

_____: *The Italian Renaissance*, Princeton, Princeton University Press, 2014.

Burzio, H. F.: *La Ceca de Lima 1585-1824*, Madrid, Fabrica Nacional de Moneda y Timbre, 1958.

Büschges, C.: ““Las leyes del honor” honor y estratificación social en el distrito de la Audiencia de Quito”, *Revista De Indias*, vol. 57, n. 209 (1997).

_____: “La corte virreinal en la América Hispánica durante la época Colonial”, en, *Actas do XII Congresso Internacional de la Associação de Historiadores latinoamericanistas europeus. (Porto 21 a 25 de setembro de 1999)*, Porto, Universidade do Porto, 2001.

Büschges, C. (org.): *Una monarquía de cortes. La corte virreinal como espacio de comunicación política en la Monarquía Hispánica (ss. XVI y XVII)*, Bielefeld, Iberoamericana, 2004.

Caetano, C.: *A Ribeira de Lisboa na Época da Expansão Portuguesa (Séculos XV a XVIII)*, Lisboa, Pandora, 2004.

Caeiro, F.: *O arquiduque Alberto de Áustria: vice-rei e inquisidor-mor de Portugal, cardeal legado do Papa, governador e depois soberano dos Países Baixos: história e arte*, Lisboa, Ed. do Autor, 1961.

Callirgos, A. M., Pin F. y Rocca J.: “Casa Nacional de Moneda: 450 Años acuñando historia”, *Moneda*. n. 163 (2015).

Campana, C. y Viallon-Schoneveld, M.: “Les célébrations de la victoire de Lépante”, en Viallon-Schoneveld, M.: *La fête au XVIe siècle: actes du Xe Colloque du Puy-en-Velay*, Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2003.

Campbell, C.: *Renaissance portraits. European portrait-painting in the 14th, 15th and 16th centuries*, London, Yale University Press, 1990.

Campos y Fernández de Sevilla, F. J.: “Cervantes, Lepanto y El Escorial. Nueva interpretación de la historiografía clásica sobre la relación existente entre la batalla naval y el monasterio, a la luz de los documentos de la época y del propio testimonio de Cervantes”, en Bernat Vistarini, A. P. (coord..): *Volver a Cervantes: actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Lepanto 1-8 de Octubre de 2000*, vol. 1, Palma, Universitat de les Illes Balears, 2001.

Camprubí Alcazar, C.: *Casa Nacional de Moneda IV Centenario 1565-1965*, Lima, s.n., 1965.

_____: “IV Centenario de la Casa Nacional de Moneda (1565-1965)”, *Revista Numismática*, n. 32 (1981).

Cano, M.: “Leone y Pompeo Leoni, medallistas de la casa de Austria”, en *Los Leoni (1509-1608): escultores del Renacimiento italiano al servicio de la corte de España* [catálogo de exposición], Madrid, Museo Nacional del Prado, 1994.

Cantone, G.: *Napolí berocca*, Nápoles, Editori Laterza, 1992.

Cantú, F. (org.): *Las cortes virreinales de la monarquía española: América e Italia*, Roma, Viella, 2008.

Cañeque, A.: “Theater of power: writing and representing the Auto de Fe in colonial Mexico”, *The* Americas, n. 52 (1996).

__ ___: “Cultura vicerregia y Estado colonial. Una aproximación crítica al estudio de la historia política de la Nueva España”, *Historia Mexicana*, vol. LI, nº 1, jul/set (2001).

_____: *The King’s Living Image: The Culture and Politics of Viceregal Power in Colonial Mexico*, Nueva York, Routledge, 2004.

_____: “El poder transfigurado: el virrey como “la viva imagen del rey” en la Nueva España de los siglos XVI y XVII”, en Mazín, Ó. (ed.): *Las representaciones del poder en las sociedades hispánicas*. México, El Colegio de México, 2012.

_____: “El simulacro del rey”, en Aznar, D., Hanotin, G. y May, N. F. (coords.): *À la place du roi: vice-roi, gouverneurs et ambassadeurs dans les monarchies française et espagnole (XVIe-XVIIIe siècles)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2014.

Capasso, B: “La Vicaria vecchia. Pagine della storia di Napoli studiata nelle sue vie e nei suoi documenti”, *Archivio Storico per le Province Napoletane*, XV (1890).

Cardim, P.: “Entradas solenes, rituais comunitários e festas políticas, Portugal e Brasil, Séculos XVI e XVII”, en Jancsó, I. y Kantor I. (orgs.): *Festa. Cultura e sociabilidade na América portuguesa*, vol. 1, São Paulo, EDUSP, 2001.

Cardim, P.: *Portugal unido y separado. Felipe II, la unión de territorios y el debate sobre la condición política del reino de Portugal*, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid, 2014.

_____: *Portugal y la Monarquía Hispánica (ca. 1550-ca. 1715)*, Madrid, Marcial Pons, 2017.

Cardim, P. y Palos, J.-L. (orgs.): *El mundo de los virreyes en las monarquías de España y Portugal* [e-book], Madrid, Iberoamericana. 2012.

Cardim, P.; Herzog, T.; Ibáñez, J. J. R.; Sabatini, G. (orgs.): *Polycentric monarchies. How did early modern Spain and Portugal achieve and maintain a global hegemony?*, Sussex Academic Press, 2012.

Caro Baroja, J.: *Los moriscos del Reino de Granada*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1957.

Carrasco Manchado, A. I.: "Las entradas reales en la corona de Castilla: pacto y diálogo político en torno a la apropiación simbólica del espacio urbano", en Boucheron, P. y Genet, J.-P. (dirs.): *Marquer la ville. Signes, traces, empreintes du pouvoir (xiiie-xvie siècle)*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2013.

Carrera de la Red, A.: "La rebelión de Martín Cortés según Juan Suárez de Peralta (México, 1589)", *Silva: Estudios de humanismo y tradición clásica*, n. 5 (2006).

Carrió-Invernizzi, D.: *El gobierno de las imágenes. Ceremonial y mecenazgo en la Italia española segunda mitad del siglo XVII*, Madrid, Iberoamericana, 2008.

_____: "Las galerías de retratos de virreyes de la Monarquía Hispánica, entre Italia y América (siglos XVI-XVII)", en Aznar, D., Hanotin, G. y May, N. F. (coords.): *À la place du roi: vice-roi, gouverneurs et ambassadeurs dans les monarchies française et espagnole (XVIe-XVIIIe siècles)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2014.

_____: "Nápoles en la red de cortes virreinales de la monarquía de los Austrias", *Anales del Museo de América*, n. 25 (2017).

Cascão, J.: "Relação da jornada de el-rei D. Sebastião quando partiu da cidade de Évora" transcripción en Loureiro, F. de S.: *Uma Jornada ao Alentejo e ao Algarve. A alteração das linhas de força da política nacional*, Lisboa, Livros Horizonte, 1984.

Casey, J.: *The kingdom of Valencia in the seventeenth century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979.

Casillas Pérez, A.: "Vencer al Turco en la ficción: la imagen negativa de los otomanos en las fiestas de moros y cristianos", *eHumanista*, n. 33 (2016).

Castan, A.: *Monographie du Palais Granvelle a Besançon*, Paris, Impr. Impériale, 1867.

Castro Morales, E.: *Palacio Nacional De México: Historia De Su Arquitectura*, Museo Mexicano, México, 2003.

Catalán, D. (ed.): *Gran Crónica De Alfonso Xi*, tomo. 1, Madrid, Gredos, 1976.

Cavalcaselle, G. B. y Crowe, J. A.: *Titian: his life and times*, vol. II, Londres, Garland Pub, 1878.

Cavaliere, M.: *Porte portali e roste di Napoli*, Napoli, Newton Compton, 1996.

Ceán Bermúdez, J. A.: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, vol. III, Madrid, Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800.

Cepeda Adán, J. "Los últimos Mendoza granadinos del siglo XVI", en *Miscelánea de Estudios dedicados al profesor Marín Ocete*, t. I, Granada, Universidad de Granada; Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, 1974.

Cervantes, M.: "Prólogo", en *Novelas ejemplares*, Avalle-Arce, J. B. (ed.), Madrid, Castalia, 1982.

_____: *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Real Academia Española, 2014.

Chabod, F.: *Lo stato di Milano nella prima metà del secolo XVI*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1955.

Chartier, R.: *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, Barcelona, Gedisa, 1999.

_____: *A beira da falésia*, Porto Alegre, UFRGS, 2002.

Chastel, A.: "Les entrées de Charles Quint em Italie", en Jacquot, J. y otros: *Les Fêtes de la Renaissance. II. Fêtes et Cérémonies au temps de Charles Quint*, Paris, CNRS, 1960.

Chaves, L.: *Subsídios para a história da gravura em Portugal*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1927.

Checa Cremades, F.: *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, Madrid, Taurus, 1987.

_____: *Tiziano y la Monarquía Hispánica*, Madrid, Nerea, 1994a.

Checa Cremades, F. (ed.): *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los reyes de España*, Madrid, Nerea, 1994b.

__ ___: "Imágenes y lugares: el sitio del retrato del rey", en *Cultura y culturas en la historia*, Salamanca, Ediciones Universidad Salamanca, 1995.

_____: *Felipe II, mecenas de las artes*, Madrid, Nerea, 1997.

_____: "Un príncipe del renacimiento: el valor de las imágenes en la corte de Felipe II", en *Un príncipe del renacimiento: Felipe II, un monarca y su época* [catálogo de exposición], Madrid, Museo Nacional del Prado, 1998.

_____: "Prólogo", en Panofsky, E.: *Tiziano. Problemas de iconografía*, Madrid, Akal, 2003.

Checa Cremades, F. y Fernández-González, L. (eds.): *Festival culture in the world of the Spanish Habsburgs*, Nueva York, Routledge, 2015.

Checa Cremades, F. y Morán Turina, J. M.: *El barroco*, Madrid, Istmo, 1989.

Cherchi, P.: "Juan de Garnica: un memoriale sul cerimoniale della corte napoletana", *Archivio Storico per le Province Napoletane*, n. 92 (1975).

Chiarelli, R.: *L'opera completa del Pisanello*, Milano, Rizzoli 1972.

Chiribay Calvo, R.: "El Palacio Arzobispal de Zaragoza", en Álvarez Gracia, A. y otros: *La plaza de la Seo. Zaragoza. Investigaciones histórico-arqueológicas*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, Sección Municipal de Arqueología, 1989.

Chiva Beltrán, J.: *El triunfo del virrey. Glorias novohispanas: origen, apogeo y ocaso de la entrada virreinal*, Castellón, Universitat Jaume I, 2012.

_____: “La red de Palacios Virreinales del Imperio Hispánico. La Sala del Real Acuerdo de México en el siglo xvi”, en López Guzmán, R., Guasch Marí, Y y Romero Sánchez, G. (eds.): *América: cultura visual y relaciones artísticas*, Granada, Universidad de Granada, 2015.

Chiva Beltrán, J., Mínguez, V., Rodríguez Moya, I. y otros (eds.): *La fiesta barroca. Los virreinatos americanos (1560-1808)*, Las Palmas, Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 2012.

Chiva Beltrán, J., Mínguez, V., Rodríguez Moya, I. y otros (eds.): *La fiesta barroca. La corte del rey (1555-1808)*, Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, 2016.

Clavero, B.: *Razón de Estado, Razón de Individuo, Razón de Historia*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 1991.

Cloulas Brousseau, A.: *Peintres et sculpteurs italiens en Espagne au XVéme. siécle*, [dissertation], París, Bibliothèque de la Sorbonne, 1974.

Cobo, B.: “Historia de la Fundación de Lima”, en Cobo, B y Mateos, F.: *Obras. Biblioteca de Autores Españoles*, vols. 91-92, Madrid, Atlas, 1956.

Colás Latorre, G.: *La Corona de Aragón en la Edad Moderna*, Madrid, Arco Libros, 1998a.

Colás Latorre, G.: “Felipe II y el constitucionalismo aragonés”, *Manuscrits: Revista d'història moderna*, n. 16 (1998b).

Colás Latorre, G., García, I. M. y Criado Mainar, J. F.: *Don Hernando de Aragón: arzobispo de Zaragoza y virrey de Aragón*, Caja de Ahorros de La Inmaculada de Aragón, 1998.

Colás Latorre, G. y Salas, J. A.: *Aragón en el siglo XVI. Alteraciones sociales y conflictos políticos*, Zaragoza, Universidad, 1982.

Contreras Carranza (ed.): *Historia de la moneda en el Perú*, Lima, Banco de la Reserva del Perú e Instituto de Estudios Peruanos / Instituto de Estudios Peruanos (IEP), 2016.

Constant, G.: “Le mariage de Marie Tudor et de Philippe II”, *Revue del’Histoire Diplomatique*, 26 (1912).

Correa, A.: “Medallas”, en Bonet Correa, A. (ed.): *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*, Madrid, Cátedral, 1982.

Correia, G: *Crónicas de D. Manuel e de D. João III (até 1533*), Pereira da Costa J. (ed.), Lisboa, Academia das Ciências, 1992

Crespo Rodríguez, M. D.: *Arquitectura doméstica de la Ciudad de los Reyes (1535-1750)*, Sevilla, CSIC, 2006.

Criado Mainar, J.: “El retablo mayor del monasterio de Veruela. Noticias sobre su erección y desaparición”, en *II Encuentro Nacional de Estudios sobre el Moncayo. Ciencias Sociales, Turiaso,*

n. X, tomo II, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses, Institución Fernando el Católico, Diputación de Zaragoza, 1992.

Cummins, T. B. F.: "Representation in the 16th Century and The Colonial Image of the Inca", en Boone, E. H. y Mignolo, W. D.(eds): Writing Without words: alternative literacies in Mesoamerica and the Andes, Durham/London, Duke University Press, 1994.

_____: "A Tale of Two Cities: The Construction of Colonial Cuzco and Lima", en Fane, D. (ed.): *Converging Cultures: Art and Identity in Spanish America*, New York, Harry N. Abrams, 1996a.

_____: "Guaman Poma: The Formation of a Pictorial Peruvian Colonial Manuscript", *The National Gallery of Art*, feb. 8. (1996b).

_____: *Toasts with the Inca: Andean Abstraction and Colonial Images on Kero Vessels*, Ann Arbor University of Michigan Press, 2002.

_____: *Brindis con el Inca: la abstracción andina y las imágenes coloniales de los queros*, Lima, UNMSM, 2004.

Cunha, M. S. da: "A questão jurídica na crise dinástica", en Mattoso, J. (dir.): *História de Portugal. vol. 3: No alvorecer da modernidade (1480-1620)*, Lisboa, Ed. Estampa, 1993.

Cupperi, W.: "Replication, Iconographic Seriality, and Cross-Cultural Issues: New Perspectives on the Portrait Cameos of Philip II", *Hispanic Research Journal*, vol. 15, n. 5 (2015).

_____: "Doni, largizioni e memoria dell a fes ta (1530-1558). Un servizio d'altare di Valerio Belli e altri oggetti d'arte nelle cerimonie di accoglienza in onore di Carlo V", en Rodríguez Moya, I. y Mínguez, V. (dirs.): *Visiones de un imperio en fiesta*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2016.

_____: *Culture di scambio. Medaglie e medaglisti italiani tra Milano e Bruxelles (1535-71)*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2020.

Curie, P.: "Quelques Portraits du Cardinal de Granvelle," en *Les Granvelle et I'Italie au XVIe siècle: Le Mécénat d'une famille: actes du Colloque International organisé par la Section d'Italien de l'Université de Franche-Comté*, Besançon, Cêtre, 1996.

Curto, D. R.: "Ritos e cerimónias da monarquia em Portugal (séculos XVI a XVIII)", en Bethencourt, F. y Curto, D. R. (orgs.): *A Memória da Nação*, Lousã, Livraria Sá da Costa Editora, 1991.

_____: *Cultura Política no Tempo dos Filipes (1580-1640)*, Coimbra, Edições 70, 2011

D'Agostino, G.: *La capitale ambigua: Napoli dal 1458 al 1580*, Napoli, Sociertà Editrice Napoletana, 1979.

_____: “Nápoles, capital aragonesa”, en *La Biblioteca reale di Napoli al tempo della dinastía Aragonese = La Biblioteca Real de Nápoles em tempos de la dinastia aragonesa,* Valencia, Generalitat Valenciana, 1998.

DaCosta Kaufman, T.: “Pintura de los reinos: Una visión global del campo cultural”, en Gutiérrez Haces J. (coord.): *Pintura de los reinos, identidades compartidas. Territorios del mundo Hispánico, siglos XVI-XVIII*, México, Fomento Cultural Banamex, 2008.

Dargent Chamot, E.: *La primera ceca de Lima (1568.1592)*, Madrid, Departamento de Historia de América "Fernandez de Oviedo", Centro de Estudios Históricos, C.S.I.C., 1988.

De Aliaga, L.: “Historia de la acuñación de monedas y medallas en el Perú”, *Revista Numismática*, n. 4 (1965).

De Blasiis, G.: “De praecedentia nobilium sedilium in honoribus et dignitatibus occurrentibus Universitati Neapolis”, *Archivio Storico per le Province Napoletane*, vol. 2 (1877).

De Cavi, S.: *Architecture and royal presence. Domenico and Giulio Cesare Fontana in Spanish Naples (1592-1627)*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

_____: “El possesso de los virreyes españoles en Nápoles (siglos XVII-XVIII)”, en De Jonge, K. y otros (eds.): *El legado de Borgoña. Fiesta y ceremonia cortesana en la Europa de Los Austrias (1454-1648)*, Madrid, Marcial Pons, 2010.

De Valle Arizpe, A.: *El Palacio Nacional de México: monografía histórica y anecdótica*, México, la Secretaría de relaciones exteriores, 1936.

Dean, C.: “Inka nobles: Portraiture and paradox in colonial Peru”, en Pierce, D. (ed.): *Exploring new world imagery: Spanish colonial papers from the 2002 Mayer Center symposium*, Denver, Frederick and Jan Mayer Center for Pre-Columbian and Spanish Colonial Art, Denver Art Museum, 2005.

Deswarte, S.: *Ideias e imagens em Portugal na época dos descobrimentos: Francisco de Holanda e a Teoria da arte*, Lisboa, Difel, 1992.

Di Resta, I.: “Sull’architettura di Domenico Fontana a Napoli”, *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, n. 15/20 (1992).

Dias, J. J. A.: *Cardeal D. Henrique: 1512-1580*, Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal / Centro de Estudos Históricos da Universidade Nova, 2012.

Díaz, P. J.: *El Coleccionismo maneirista de los Austrias. Entre Felipe II y Rodolfo II*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001.

Domínguez Ortiz, A.: *Las clases privilegiadas del Antiguo Régimen*, Madrid, Istmo, 1985.

Deswarte-Rosa, S.: *Ideias e imagens em Portugal na época dos descobrimentos: Francisco de Holanda e a teoria da arte*, Lisboa, Difel, 1992.

Duerloo, L.: *El Archiduque Alberto: piedad y política dinástica en la época de las guerras de religión*, Madrid, CEEH, 2015.

Duindam, J.: "The Burgundian-Spanish Legacy in European Court Life: a brief reassessment and the example of the Austrian Habsburgs", en Cauchies, J.-M., y Noflatscher, H. (dirs.): *Pays bourguignons et autrichiens (XIVe -XVIe siècles): une confrontation institutionnelle et culturel*le, Neuchâtel, Centre Européen d'Études Bourguignonnes, 2007.

Durá Montero, M. A.: "La entrada en Lima del virrey Don García Hurtado de Mendoza", *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, n. 3 (1990).

Durán Montero, M. A.: "La entrada en Lima del virrey Don García Hurtado de Mendoza", *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, n. 3 (1990).

Duverger. J.: "Marie de Hongrie, gouvernante des Pays-Bas, et la Renaissance", en Rózsam G. (ed.): *Actes du 22 Congrés Internationale d'Histoirire de l'Art*, Budapest, 1969.

_____ : "Margareta van Oostenrijk (1480-1530) en de Italiaanse Rennaissance", en *Relations artistiques entre les Pays Bas et l'Italie à la Renaissance. Etudes dediées à Suzanne Sulzberger*, Bruxelas / Roma, Institut Historique Belge de Rome, 1980.

Elias, N.: *O processo civilizador*, 2 vols, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1994.

_____: *A sociedade de corte. Investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2001.

Elkins. J.: *Visual culture: a sceptical introduction*. Nueva York, Routledge, 2003.

Elliott, J. H.: "*Poder y propaganda en la España de Felipe IV*", en Rodríguez Zúñiga, L., Iglesias Cano, M. del C. y Moya Valgañón, C. V. (coords.): *Homenaje a José Antonio Maravall*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1985.

_____: "The Court of the Spanish Habsburgs: a Peculiar Institution?", en Elliott, J. H.: *Spain and Its World 1500-1700: Selected Essays*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1989.

_____: *La España imperial. 1469-1716*, Barcelona, Vicens Vives, 1998.

_____: "Una Europa de monarquías compuestas", en Elliott, J. H.: *España en Europa*, Valencia, Universitat de Valencia, 2003.

_____: "Rey y Patria en el mundo hispánico", en Chust, M. y Mínguez, V. (eds.): *El Imperio Sublevado*, Madrid, CSIC, 2004

_____: *Imperios del mundo Atlántico. España y Gran Bretaña en América (1492-1830)*, Madrid, Editorial Taurus, 2006.

_____: "Introduction - Forms of Union: the British and Spanish Monarchies in the Seventeenth and Eighteenth Centuries", *Revista Internacional de Estudios Vascos*, n. 5 (2009).

Enciso Regio, L. M.: “La corte de dos mundos”, en Alcalá-Zamora y Queipo de Llano, J. (coord.): *Felipe IV, el hombre y el reinado*, Madrid, Real Academia de la Historia, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2005.

Escamilla González, I.: “Verdadero retrato: imágenes de la sociedad novohispana en el siglo xviii”, en Mackenzie, B. (coord.).: *El retrato novohispano en el siglo XVIII* [catálogo de exposición], Puebla, Museo Poblano de Arte Virreinal, 1999.

Espejo, F. de C., Pacheco, J. F. y Torres de Mendoza, L.: *Colección de documentos inéditos, relativos al descubrimiento, conquista y organización de las antiguas posesiones españolas de América y Oceanía: sacados de los archivos del reino, y muy especialmente del de Indias*, vol. VIII, Madrid, Imprenta de Manuel de Quiros, 1864-1884.

Estabridis Cárdenas, R.: “Influencia italiana en la pintura Virreinal” en *Pintura en el Virreinato del Perú*, Lima, Banco de Crédito del Perú, 1989.

_____: “La introducción de elementos “a la romana” en el grabado virreinal peruano. Lo profano y la estampa lúdica”, *Cuadernos de Humanidades*, n. 3 (2001).

_____: *El grabado en Lima virreinal: documento histórico y artistico (siglos XVI al XIX)*, Lima, Fondo Editorial de la UNMSM / BCP 2002.

_____: “El retrato del siglo XVIII en Lima como símbolo de poder”, en *El Barroco Peruano*, vol. 2, Lima, Banco de Crédito del Perú, 2003.

Esteban Lorente, J. F.: “La ciudad y la escenografía de la fiesta”, en *IV Jornadas sobre el estado actual de los estudios sobre Aragón*, Zaragoza, Universidad, 1982.

Estella Marcos, M.: “Algo más sobre Pompeo Leoni”, Archivo Español de Arte, t. 66, n. 262 (1993).

_____: “Los Leoni, escultores entre Italia y España”, en *Los Leoni (1509-1608): escultores del Renacimiento italiano al servicio de la corte de España* [catálogo de exposición], Madrid, Museo Nacional del Prado, 1994.

Falomir Faus, M.: *Arte en Valencia 1472-1522*, Valencia, Generalitat Valenciana / Consell Valencia de Cultura, 1996.

_____: “Imágenes de poder y evocaciones de la memoria usos y funciones del retrato en la corte de Felipe II”, en *Un príncipe del renacimiento: Felipe II, un monarca y su época* [catálogo de exposición], Madrid, Museo Nacional del Prado, 1998.

_____ (coord.): *Tiziano*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2003.

_____: “El origen del retrato en España. De la falta de especialistas al gran taller”, en Portús Pérez, J. (org.): *El retrato español: del Greco a Picasso* [catálogo de exposición], Madrid, Museo Nacional del Prado, 2004.

_____: “Tiziano. Alegoría, política, religión”, en Álvarez Lopera, J. (coord.): *Tiziano y el legado veneciano,* Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2005.

_____: “O retrato de corte”, en Falomir Faus, M. (org.): *El retrato del Renacimiento* [catálogo de exposición], Madrid, Museo Nacional del Prado, 2008.

_____: “Titian 'Religion succoured by Spain'”, en Museo del Prado: *Italian masterpieces from Spain's royal court, Museo del Prado,* Melbourne, National Gallery of Victoria Thames & Hudson, 2014.

Fatás Cabeza, G.: *Zaragoza, 1563, presentación y estudio de una vista panorámica inédita,* Zaragoza, 1974.

Fernández Albaladejo, P.: *Fragmentos de Monarquía,* Madrid, Alianza Universidad, 1993.

_____: “Católicos antes que ciudadanos. Gestación de una política española en los comienzos de la Edad Moderna”, en Fortea Pérez, J. I. (coord.): *Imágenes de la diversidad: el mundo urbano en la Corona de Castilla (s. XVI-XVIII),* Santander, Universidad de Cantabria, 1997.

_____: *Materia de España: cultura política en España moderna,* Madrid, Marcial Pons, 2007.

_____: “Unión de almas, autonomía de cuerpos: sobre los linguales de unión en la Monarquía Católica, 1590-1630”, en Reyes García Hurtado, M. (org.): *Modernitas,* La Coruña, Universidad de la Coruña, 2008.

Fernández Arenas, J. (coord.): *Arte efímero y espacio estético,* Anthopos, España, 1988.

Fernández Bayton, G.: *Inventarios Reales. Testamentaría del rey Carlos II. 1701-1703,* vol. I, Madrid, Museo Nacional del Prado, 1975.

Fernández Conti, S.: *Los consejos de Estado y Guerra de la Monarquía Hispana en tiempos de Felipe II,* Salamanca, Junta de Castilla y León, 1998.

Fernández-González, L.: “La representación de las naciones en las entadas reales de Lisboa (1581-1619): propaganda política e intereses comerciales”, en García, B. G. y Recio Morales, O. (orgs.): *Las Corporaciones de Nación en la Monarquía Hispánica (1580-1750). Identidad, patronazgo y redes de sociabilidad,* Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2014.

Fernie. E.: *Art Históry and Its Methods,* London, Phaidon Press, 1995.

Ferrer Maestro, J. J.: “El triunfo, la ovatio y el botín escenografía romana del uso aprovechable de la guerra”, en Heimann, H. D., Skippschild, S. y Mínguez, V. (coords.): *Ceremoniales, ritos y representación del poder,* Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, 2004.

Fisher, L. E.: *Viceregal administration in the spanish-american coloniaes,* Berkeley, University of California Press, 1926.

Flint, S. C.: "Treason or Travesty: The Martin Cortes Conspiracy Reexamined", *The Sixteenth Century* Journal, vol. 39, n. 1 (2008).

Flores Ochoa, J. A.: "El retrato de Manco Inca", *Tampu*, n. 2 (2001).

Foster, G.: "Dos informaciones numismáticas de Diego Fernández de Palencia", *Revista Numismática*, n. 44 (1998).

Fraga González, C.: "Emigración de pintores andaluces en el siglo XVI", *Anales de Historia del* Arte, n. 4 (1994).

Francastel, P.: *A realidade figurativa*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1973.

Freedberg, D.: *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2001.

Furió Ceriol, F., Méchoulan, H. y Pérez Durà, J. (eds.): *El Consejo y consejeros del príncipe. Bononia*, Valencia, Alfons el Magnànim, 1996.

Galasso, G.: *Mezzogiorno medievale e moderno*, Turín, Einaudi, 1975.

_____: *Alla periferia dell'impero. Il Regno di Napoli nel periodo spagnolo (secc. XVI-XVII)*, Torino, Einaudi, 1994.

Galdeano Carretero, R.: "La sèrie iconogràfica dels comtes i comtes-reis de Catalunya-Aragó, del pintor Filippo Ariosto, per al Palau de la Generalitat de Catalunya (1587-1588): art, pactisme i historiografía", *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, n. 7 (2003).

___: "Historiografia i iconografia: la sèrie icònica dels comtes de Barcelona del Palau de la Generalitat de Catalunya (1587-1588)", *Arxiu de textos catalans antics*, n. 25 (2006).

García, G. y Pereyra, C.: *La inquisición de México: autos de fe; tumultos y rebeliones en México; el clero duranta la dominación Española: Don Juan de Palafox y Mendoza*, México, Editorial Porrúa, 1974.

García, I. M.: "La reforma tridentina en Zaragoza: el pontificado de Hernando de Aragón (1539-1575)", en Buesa Conde, D. (coord.): *Diócesis de Zaragoza. Ocho momentos de su historia*, Zaragoza, Museo Diocesano de Zaragoza, 2014.

_____: *La diócesis de Zaragoza en el siglo XVI: El pontificado de Don Hernando de Aragón (1539-1575)*, Zaragoza, Fundación Teresa de Jesús, 2015.

García, B. (org.): *El império de Carlos V*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2000.

García, B.; Alvarez-Ossorio, A. (orgs.): *La monarquía de las naciones*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2004.

García-Gallo, A.: "Los orígenes de la administración territorial de las Indias. El gobierno de Colón", *Anuario de Historia del Derecho Español*, n. 15 (1944).

_____: “Los virreinatos americanos bajo los Reyes Católicos (planteamiento para su estudio)”, *Revista de estudios políticos*, n. 65 (1952).

_____: *Manual de historia del derecho español. Vol. I. El origen y la evolución del derecho*. Madrid, Artes Gráficas y Ediciones, 1979.

García Herná, E.: *Consejero de ambos mundos. Vida y obra de Juan de Solórzano Pereira (1575-1655)*, Madrid, Fundación Mapfre, Instituto de Cultura, 2007.

García-Mercadal y García-Loygorri, F.: *Los títulos y la heráldica de los Reyes de España: Estudios de derecho dinástico*, Barcelona, Bosch, 1995.

García Marín, J. M.: “En torno a la naturaleza del poder real en la monarquía de los Austrias”, *Historia. Instituciones, Documentos*, n. 11 (1984).

_____: *Monarquía católica en Italia burocracia imperial y privilegios constitucionales*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 1992.

García Panes, D. y Díaz-Trechuelo López Spínola, M. L.: *Diario particular del camino que sigue un virrey de México desde su llegada a Veracruz hasta su entrada en la capital*, Madrid, Ministerio de Obras Públicas, Transporte y Medio Ambiente, Centro de Publicaciones, 1994.

García Saíz, M. C.: “Portraiture in Viceregal America”, en Benson, E. P. y otros: *Retratos: 2,000 years of Latin American portraits*, San Antonio, Tex., San Antonio Museum of Art, 2004.

Garrad, K.: “La Inquisición y los moriscos granadinos, 1526-1580”, *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos*, vol. 9, fasc. 1 (1960).

Gascón Pérez, J.: “La rebelión aragonesa de 1591 a través de su historiografía: revisión crítica y nuevos enfoques metodológicos para el estudio del conflicto”, en Ubieto Arteta, A. (coord.): *Metodología de la investigación científica sobre fuentes aragonesas: (actas de las X Jornadas)*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1996.

_____: “Los fundamentos del constitucionalismo aragonés Una aproximación”, *Manuscrits*, n. 17 (1999).

_____: *La Rebelión Aragonesa De 1591*, Tesis Doctoral, Vol. II, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2000.

_____: “De las alteraciones a la rebelión: una alternativa a la interpretación "aristocrática" del conflicto entre Felipe II y Aragón en 1591”, *Pedralbes: Revista d'historia moderna*, n. 21, 2001.

_____: “Epígonos de la rebelión: los cronistas de Aragón y sus escritos sobre 1591”, *Revista de historia Jerónimo Zurita*, n. 88, 2013.

Geertz, C.: *Negara: el Estado-teatro en el Bali del siglo XIX*, Barcelona, Paidós, 1999.

Gene, B. y Lehoux, F.: *Les entrées royales françaises de 1328 à 1515*, Paris, CNRS, 1968.

Gennep, A. van.: *Los ritos de paso*, Madrid, Alianza, 2008.

Gerard, V.: *De castillo a palacio. El Alcázar de Madrid en el siglo XVI*, Bilbao, Xarait, 1984.

Giannone, P.: *Istoria civile del Regno di Napoli*, vol. VIII, Milano, per Nicolò Bettoni, 1822.

Gieseke, A. y Silgado Ferro, E.: *Terremotos en el Perú*, Lima, Rickhay Perú, 1981.

Giesey, E.: *Ceremonial et puissance souveraine. France XV-XVIIe siècles*, Paris, Armand Colin, 1987.

Gil Pujol, X.: "Centralismo o localismo? Sobre as relações políticas e culturais entre capital e territórios nas monarquias europeias dos séculos XVI e XVII", *Penélope. Fazer e desfazer a história*, n. 6 (1991).

_____: "Visión europea de la monarquía española como monarquía compuesta, siglos XVI y XVII", en Russell C.; Andrés-Gallego J. (eds.): *Las monarquías del Antiguo Régimen, ¿monarquías compuestas?* Madrid, Complutense, 1996

_____: "Una cultura cortesana provincial. Patria, comunicación y lenguaje en la Monarquía Hispánica de Los Austrias", en Fernández, A. P: *Monarquía, Imperio y pueblos en la España Moderna*. *Actas de la IV reunión científica de la Fundación Española de Historia Moderna*, Alicante, Universidad de Alicante, 1997.

Gil Pujol, X.: "Ecos de una revuelta: el levantamiento foral aragonés de 1591 en el pensamiento político e histórico europeo de la Edad Moderna", en Serrano Martín, E. y Sarasa Sánchez, E. (coords.): *La Corona de Aragón y el Mediterráneo: siglos XVI-XVI*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1997b.

_____: "Un rey, una fe, muchas naciones. Patria y nación en la España de los siglos XVI y XVII", en García, B. y Álvarez-Ossorio A. (org.): *La monarquía de las naciones*. Madrid, Fundación Carlos de Amberes / Universidad Autónoma de Madrid, 2004.

_____: "Integrar un mundo: Dinámicas de agregación y de cohesión en la monarquía de España", en Mazín, Ó. y Ibáñez, J. J. R. (eds.): *Las Indias Occidentales: procesos de incorporación territorial a las monarquías ibéricas (Siglos XVI a XVIII)*, México, El Colegio de México, Red Columnaria, 2012.

Gimeno, J.: "*La medalla"* en *Medallas y otras "curiosidades" relacionadas con la moneda*, Madrid, Departamento de Numismática y Medallística del Museo Arqueológico Nacional, 1994.

Ginzburg, C.: "De A. Warburg a E. H. Gombrich: notas sobre um problema de método", en Ginzburg, C.: *Mitos, emblemas, sinais*, São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

_____: "Representação. A palavra, a ideia, a coisa", en Ginzburg, C.: *Olhos de madeira. Nove reflexões sobre a distância*, São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

Gisbert, T.: “La fiesta y la alegoría en el virreinato peruano”, en *Arte Efímero En El Mundo Hispánico*, México, UAM, 1983.

Gombrich, E. H.: *Os Usos das Imagens*, Porto Alegre, Grupo A, 1999a.

_____: *Meditações sobre um cavalinho de pau*, São Paulo, EDUSP, 1999b.

_____: *Arte e ilusão. Um estudo da psicologia da representação pictórica*, São Paulo, Martins Fontes, 2007.

Giunta, F.: *Aragoneses y catanales en el Mediterraneo*, Barcelona, Ariel, 1989.

Gomes, J. P.: “Hidras de siete cabezas: las monarquías globales de España y Portugal de los siglos XVI al XVIII”, *Cuadernos de Historia Moderna*, n. 39 (2014).

Gómez Centurión-Jiménez, C.: “La herencia de Borgoña: el ceremonial real y las Casas Reales en la España de los Austrias (1548-1700)”, en *La corte: centro e imagen del poder. Congreso Internacional Las sociedades ibéricas y el mar a finales del siglo XVI. Vol. I*, Lisboa, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998.

Gonzalbo Aizpuru, P.: “Las fiestas novohispanas. Espectáculo y ejemplo”, *Mexican Studier/ Estudios Mexicanos*, vol. 9, n. 1 (1993).

González, E. G.: “La ira y la sombra. Os arcebispos Alonso de Montúfar y Moya de Contreras en la implantación de la contrerreforma en México”, en Martínez López-Cano, M. del P. y Cervantes Bello, F. J. (coords.): *Los Concilios Pronvinciales en Nueva España. Reflexiones e influencias*, México, UNAM, 2005.

González Antón, L.: “La Monarquía y el reino de Aragón en el siglo XVI: consideraciones en torno al pleito del virrey extranjero”, *Príncipe de Viana*, 2, 1986.

González de Zárate, J. M.: “El retrato en el barroco y la Emblemática: Velázquez y la lección de equitación del príncipe Baltasar Carlos”, Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar, n. 27 (1987).

_____: “Imagen y Poder. Alegorías en Emblemas”, en Zafra Molina, R. y Azanza López, J. J. (coords.): *Emblemata Aurea: La emblemáiica en el arte y la literaiura del Siglo de Oro*, Madrid, Akal, 2000.

González Enciso, A.: “Del rey ausente al rey distante”, en González Enciso, A.; Usunariz, J. M. (dirs.): *Imagen del rey, imagen de los reinos. Las ceremonias públicas en la España Moderna (1500-1814)*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 1999.

González Enciso, A. y Usunáriz, J. M. (dirs.): *Imagen del rey, imagen de los reinos. Las ceremonias públicas en la España moderna (1500-1814)*, Pamplona, Eunsa, 1999a.

Gonzalo Sánchez-Morelo, J. L.: “Felipe II, Princeps Hispaniarum: la castellanización de un príncipe Habsburgo (1527-1547)”, *Manuscrits*, vol. 16, (1998).

_____: *O pensamento mestiço*. São Paulo, Cia das Letras, 2001.

Gruzinski, S.: *A colonização do imaginário: Sociedades indígenas e ocidentalização no México espanhol (sécs. XVI-XVIII),* São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

_____: *Entre dos mundos. Fronteras culturales y agentes mediadores*. Sevilla, Escuela de estudios Hispanoamericanos, 2007.

Guarino, G.: *Representing the king's splendour. Communication and reception of symbolic forms of power in viceregal Naples*, Manchester, Manchester University Press, 2010.

Guillén Berrendero, J. A.: *La idea de nobleza en Castilla durante el reinado de Felipe II,* Valladolid, Universidad de Valladolid, 2007.

Gutiérrez de Luna, C. y Sosa, F. (eds.): *Cinco cartas del Illmo. y Exmo. Señor D. Pedro Moya de Contreras, Arzobispo-Virrey y Primer Inquisidor de la Nueva España*, Madrid, Ediciones J. Porrúa Turanzas, 1962.

Gutiérrez Haces, J.: "¿La pintura novohispana como una koiné pictórica americana? Avances de una investigación en ciernes", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* [online], vol. 24, n. 80 (2002).

Hanke, L.: *Los virreyes españoles de la Casa de Austria*: *México*, Madrid, Atlas, 1976-1978.

_____: *Los virreyes españoles en América durante el gobierno de la Casa de Austria: México*, vol. I, Madrid, Atlas, 1976a.

_____: *Los virreyes españoles en América durante el gobierno de la Casa de Austria: México*, vol. II, Madrid, Atlas, 1976b.

_____: Los virreyes españoles en América durante el gobierno de la Casa de Austria: México, vol. III, Madrid, Atlas, 1976c.

_____: *Los virreyes españoles de la Casa de Austria: Perú*, Madrid, Atlas, 1978-1980.

_____: *Los virreyes españoles en América durante el gobierno de la Casa de Austria: Perú*, vol. I, Madrid, Atlas, 1978a.

_____: *Los virreyes españoles en América durante el gobierno de la Casa de Austria: Perú*, vol. II, Madrid, Atlas, 1978b.

_____: *La lucha por la justicia en la conquista de América*, Madrid, Istmo, 1988.

Hänsel, S.: "Benito Arias Montano y la estatua del Duque de Alba", *Norba: Revista de arte*, n. 10 (1990).

Haro Romero, D. de.: "Fuentes documentales y historia monetaria. La Casa de Moneda de Lima", en *Archivo General de la Nación - Archivo Colonial (1717-1829)*, Lima, PUCP - Instituto Riva Agüero, 2014.

Harriet, F. C.: *Don García Hurtado de Mendoza en la historia americana,* Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1969.

Harth-Terré, E. y Márquez Abanto, A.: "Pintura y pintores en Lima virreinal", *Revista del Archivo Nacional*, n. XXVII (1963).

Heimann, H. D., Skippschild, S. y Mínguez, V. (coords.): *Ceremoniales, ritos y representación del poder*, Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, 2004.

Hermann, J.: *No reino do desejado: a construção do sebastianismo em Portugal, séculos XVI e XVII*, São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

_____: "El Ksar El-Kebir. Narrativas e história sebástica na batalha dos três reis. Marrocos, 1578", *História. Questões e Debates*, vol. 45, n. 2 (2006).

Hernando Sánchez, C. J.: "El virrey Pedro de Toledo y la entrada de Carlos V en Napoles", *Investigaciones histópricas, Epoca moderna y contemporane*, nº 7 (1987).

_____: *Castilla y Nápoles en el siglo XVI. El virrey Pedro de Toledo: Linaje, Estado y Cultura (1532-1553)*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1994.

_____: "El Gran Capitán y los inicios del virreinato de Nápoles. Nobleza y Estado en la expansión europea de la Monarquía bajo los Reyes Católicos", en Ribot García, L. A., Carrasco Martínez, A. y Fonseca, L. A. (coords.): *El tratado de Tordesillas y su época*, vol. 3, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1995.

_____: "La corte y las cortes de la monarquía", en *Las tierras y los hombres del rey: Felipe II, un monarca y su época*, Valladolid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V. 1998a.

_____: "Virrey, corte y Monarquía. Itinerarios del poder en Nápoles bajo Felipe II" en Ribot, L. y Belenguer, E. (coords.): *Las Sociedades Ibéricas y el mar a finales del siglo XVI, Vol. III, El área del Mediterráneo*, Lisboa, Sociedad Estatal Lisboa '98, 1998b.

_____: ""Estar en nuestro lugar, representando nuestra propia persona": el gobierno virreinal en Italia y la Corona de Aragón bajo Felipe II", en Belenguer Cebrià, E. (coord.): *Felipe II y el Mediterráneo*, vol. 3, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999.

_____: "El Glorioso Triunfo de Carlos V en Nápoles y el humanismo de corte entre Italia y España", *Archivio Storico per le Province Napoletane*, CXXIX (2001).

_____: "Corte y ciudad en la monarquía española del siglo XVI" en *Torre de los Lujanes*, n. 46 (2002).

_____: “Los virreyes de la Monarquía española en Italia. Evolución y práctica de un oficio de gobierno”, *Studio Histórica, Historia Moderna*, 26 (2004).

_____: “Immagine e cerimonia: la corte vicereae di Napoli nella monarchia di Spagna”, en Antonelli, A. (coord.): *Cerimoniale del Viceregno spagnolo di Napoli 1503-1622*, Napoli, Arte'm, 2015.

Herzog, T.: “La presencia ausente: el virrey desde la perspectiva de las élites locales (Audiencia de Quito, 1670-1747)”, en Mestre, A., Fernández Albaladejo, P. y Giménez López, E. (coords.): *Disidencias y exilios en la España moderna: Actas de la IV Reunión Científica de la Asociación Española de Historia Moderna*, vol. 1, Alicante, Universitat d’Alacant, 1997.

Hespanha, A. M.: *História das Instituições. Épocas medieval e moderna*, Coimbra, Livraria Almedina, 1982.

_____: *La gracia del derecho. Economía de la cultura en la edad moderna*, Madrid, CESCO, 1993.

_____: *As vésperas do Leviathan. Instituições e poder político. Portugal, séc. XVII*, Coimbra, Almedina, 1994.

_____: “Por que é que foi “portuguesa” a expansão portuguesa? Ou o revisionismo nos trópicos”, en Bicalho, Maria. F.; Furtado, J. F.; Souza, L. M. (orgs.): *O Governo dos Povos*, São Paulo, Alameda, 2009.

Hope, C.: “Titian, Philip II and Mary Tudor”, en Trapp, J. B., Chaney, E. y Mack, P. (eds.): *England and the Continental Renaissance: Essays in Honour of J.B. Trapp*, Woodbridge, Suffolk, Boydell Press, 1990.

Howells, R. y Negreiros, J.: *Visual culture*. Cambridge, Polity, 2003.

Huidoro, C.: “La Conciencia de un Arte Propio en la Pintura Virreinal Andina” en *Primer Seminario de Pintura Virreinal, Tradición estilo o escuela en la Pintura Iberoamericana, Siglos XVI-XVIII*, México, UNAM, 2004.

Huidoro, C. y Tomé Virseda, C.: *Grabados flamencos y holandeses del siglo XVI. Obras escogidas de la Biblioteca Nacional*, Sevilla/Madrid, Caja de Ahorros San Fernando de Sevilla y Jerez i Biblioteca Nacional, 2004.

Hymans. H.: *Antonio Moro. Son oeuvre et son temps*. Bruxelas, G. van Oest, 1910.

Ibáñez, J. J. R. y Vincent, B.: *Los siglos XVI-XVII. Política y sociedad*, Madrid, Sintesis, 2007.

Ibáñez Fernández, J.: *Splendor Verolae. El Monasterio de Veruela entre 1535 y 1560*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses, 2002.

_____: Arquitectura aragonesa del siglo XVI. Propuestas de renovación em tiempos de Hernando de Aragón (1539-1575), Zaragoza, Instituto de Estudios Turolenses, 2005.

Icaza Dufour, F. de: *Pedro Moya de Contreras,* México, Editorial Planeta & De Agostini, 2003.

Iñiguez Almech, F.: *Casas reales y jardines de Felipe II*, Madrid, CSIC, 1952.

Jarque, E.: *Zaragoza en la Monarquía de los Austrias. La política de los ciudadanos honrados (1540-1650)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2007.

Jiménez de la Espada, M.: *Tres relaciones de antigüedades peruanas*, Madrid, Ministerio de Fomento, 1879.

Jones, M.: *The art of the medal*, London, British Museum Publications, 1979.

Jordan, A.: *Retrato de corte em Portugal: o legado de António Moro (1552-1572)*, Lisboa, Quetzal Editores, 1994.

Jordan, A.: *Catarina de Áustria: a rainha colecionadora*, Lisboa, Temas e Debates, 2017.

Kagan, R. L. (dir.): *Ciudades del Siglo de Oro: las vistas españolas de Anton Van den Wyngaerde*, Madrid, El Viso, 1986.

_____: ""La luna de España": Mapa, ciência, y poder en la época de los Austrias", *Revista Pedralbes*, n. 25 (2005).

Kamen, H.: *Felipe de Espanha*, Rio de Janeiro, Record, 2003.

_____: *El Gran Duque de Alba, soldado de la España imperial*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2007.

Kantorowicz, E.: *Los dos cuerpos del rey: Un estudio de teología política medieval*, Madrid, Akal, 2012.

Khevenhüller, H., Veronelli, S. y Labrador Arroyo, F. (ed.): *Diario de Hans Khevenhüller, embajador imperial en la corte de Felipe II*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001.

Koenigsberger, H. G.: *The government of Sicily under Philipp II of Spain*, New York, Staples Press, 1951.

Koningson, E.: "La cité et le Prince: premières entrées de Charles VIII (1484-1486)", en Jacquot, J. y otros: *Les Fêtes de la Renaissance. II. Fêtes et Cérémonies au temps de Charles Quint*, Paris, CNRS, 1960.

Kraselsky, R.: "Una galería pictórica del poder: los virreyes de la Nueva España", en Mazín, Ó. (ed.): *Las representaciones del poder en las sociedades hispánicas*, México, El colegio de México, 2012.

Kubler, G.: *Portuguese Plain Architecture: Between Spices and Diamonds, 1521-1706*, London, Wesleyan, 1972.

Kubler, G., y Soria, M: *Art and Architecture in Spain an Portugal and Their American Dominions, 1500 to 1800*, Baltimore, Penguin Books, 1959.

Kusche, M.: "La antigua galería de retratos de Pardo: su reconstrucción arquitectónica y el orden de colocación de los cuadros", *Archivo Español de Arte*, n. 43 (1991).

_____: *Retratos y Retratadores. Alonso Sánchez Coello y sus competidores Sofonisba Anguissola, Jorge de la Rúa y Rolán Moys*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2003.

La fiesta en la Europa de Carlos V, Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.

Labrador Arroyo, F.: "La casa real portuguesa en tiempos de Felipe I (1581-1598)", en Martínez Millán, J., Fernández Conti, S. (eds.): *La Monarquía de Felipe II: la casa del rey*, Madrid, Mapfre, 2005.

_____: *La Casa ReaL en PortugaL (1580-1621)*, Madrid, Editorial Polifemo, 2009.

Ladero Quesada, M. Á.: "El ejercicio del poder real en la Corona de Aragón", *En la España Medieval*, n. 17 (1994).

Lafuente Ferrari, E.: *Iconografia Lusitana. Retratos grabados de personajes portugueses*, Madrid, Junta de Iconografia Nacional, 1941.

Lalinde Abadía J.: "Virreyes y lugartenientes medievales en la Corona de Aragón", *Cuadernos de Historia de España*, XXXI-XXXII (1960).

_____: *La gobernación general en la corona de Aragón*, Madrid, CSIC, 1963.

_____: *La institución virreinal en Cataluña. 1471-1716*, Barcelona, Instituto Español de Estudios Mediterráneos, 1964.

_____: "El régimen virreinato-senatorial en Indias", *Anuario de historia de derecho español*, n. 37 (1967).

_____: *La Corona de Aragón en el Mediterráneo medieval*, Zaragoza, CSIC, 1979, pp. 103-134.; Suárez Fernández, L.: *Monarquía Hispana y Revolución Trastámara*, Madrid, RAH, 1994.

Lamar Prieto, C.: "La conjuración de Martín Cortés en la Monarquía Indiana de Fray Juan de Torquemada", *Archivum*, n. 57 (2007).

Lapuerta Montoya, M. de: "La Galería de los Retratos de Felipe III en la Casa Real de El Pardo", *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, n. 143 (2000).

Latasa, P.: "La corte virreinal novohispana: el virrey y su casa, imágenes distantes del rey y su corte (s. XVII)", *Actas del XII Congreso Internacional de AHILA. América Latina: Outro Occidente? Debates do final do milenio*, vol. 2., Oporto, Centro Leonardo Coimbra de Facultad de atrás de Porto, 2001.

_____: “La Corte virreinal peruana: perspectivas de análisis (siglos XVI y XVII)”, en Barrios Pintado, F. (coord.): *El gobierno de un mundo: virreinatos y audiencias en la América hispánica*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2004.

_____: “Poder y favor en la corte virreinal del Perú: los criados del marqués de Montesclaros (1607-1615)”, *Histórica*, vol. 36, n. 2 (2012).

Laver, J.: *Breve historia del traje y la moda*, Madrid, Cátedra, 1988.

Leidtke, W. y Moffit, J.: “Velázquez, Olivares and the baroque equestrian portrait”, *The Burlington Magazine*, vol. 123, n. 942 (1981).

Leite, S.: “O retrato do rei D. Sebastião do Museu de Arte Antiga”, *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, 2.º tomo, n. 93 (1999).

Leone de Castris, P.: “Le Cardinal de Granvelle et Scipione Pulzone”, en Brunet, G. y Toscano, G. (coords.): *Les Granvelle et l’Italie au XVI siècle: le mécénat d’une famille*, Besaçon, Cètre, 1996.

Lewin, B.: *Descripción del Virreinato del Perú. Crónica inédita de comienzos del siglo XVII*, Rosario, Universidad Nacional del Litoral, 1958.

Lisón Tolosana, C.: *La imagen del rey*, Madrid, Editorial Espasa, 1991.

Llaguno y Amírola, E.: *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, Tomo II, Madrid, Imprenta Real, 1829.

Lobato, M. L. y García García, B. J.: *La Fiesta cortesana en la época de los Austrias*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2003.

Lockhart, J.: *El mundo hispanoperuano 1532-1560*, México, FCE, 1982.

Lohmann Villena, G.: “Noticias inéditas para ilustrar la Historia de las Bellas Artes en Lima durante los siglos XVI y XVII”, *Revista Histórica, Órgano del Instituto Histórico del Perú*, tomo XIII (1940).

_____: “Una carta inédita de Huaman Poma de Ayala”, *Revista de Indias*, año VI, n. 20 (1945).

_____: *Las minas de Huancavelica en los siglos XVI y XVII*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1949.

_____: “Cuatro pinturas desconocidas de Alonso Sánchez Coello”, *Archivo Español de Arte*, n. 90 (1950).

_____: *Las relaciones de los virreyes del Perú*, Sevilla, CSIC, 1959.

_____: “Una incógnita despejada: la identidad del judío portugués autor de la ‘Discriçion General del Piru’”, en *Revista de Indias*, año XXX, ns. 119-122 (1970).

_____: *Las ideas jurídico-políticas en la rebelión de Gonzalo Pizarro. La tramoya doctrinal del levantamiento contra las Leyes Nuevas*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1977.

_____: *Historia general del Perú. El Virreinato*, Tomo V, Lima, Editorial Brasa, 1994.

_____: "Pedro de Reinalte Coello (156...-1634): artista, ingenio, arbitrista y hombre de guerra en el Perú", en Olaya Guillinta, A. (ed.): *Homenaje al R.P. Doctor Antonio San Cristóbal Sebastián*, Lima, 2000.

Lope Toledo, J. M.: "Presencia y acción de la Rioja en América", *Berceo*, n. 48 (1958).

López Cantos, A.: *Juegos, fiestas y diversiones en la América española*, Madrid, Mapfre, 1992.

López de Toro, J.: "Lepanto en América". Relación de las fiestas que se hicieron en la Ciudad de Cuzco por la nueua de la batalla naval", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 10 (1949).

López Guzmán, R.: "Los caminos del arte" en *Perú, indígena y virreinal* [catálogo de exposición], Madrid, Museu Nacional d'Art de Catalunya / Ministerio de Cultura / Biblioteca Nacional, 2005

López Torrijos, R.: "Las medallas y la visión del mundo clásico en el arte español del siglo XVI", en *La visión del mundo clásico en el arte español*, Madrid, Alpuerto, 1993.

Lorandi, A. M.: *Ni ley, ni rey, ni hombre virtuoso. Guerra y sociedad en el virreinato del Perú (siglos XVI y XVII)*, Barcelona, Gedisa, 2002.

Lorenzi, G. de: *Medaglie di Pisanello e della sua cerchia,* Firenzi, Museo Nazionale Del Bargello, 1983.

Loureiro, R. M., Costa Gomes, A. C. y Resende, V. (eds.): *Don García de Silva y Figueroa e os "Comentarios da embaixada à Pérsia" (1614-1624)*, Lisboa, CHAM, 2011.

Loureiro, R. M. y Resende, V. (coords.): *Estudos sobre Don García de Silva y Figueroa e os "Comentarios" da ambaixada à Persia (1614-1624)*, Lisboa, CHAM, 2011.

Maltby, W.: *El Gran Duque de Alba*, Girona, Atalanta, 2007.

Mancini, F.: *Feste ed apparati civili e religiosi in Napoli dal viceregno alla capitale,* Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1968.

Mancini, M.: "El mundo de la corte entre Felipe II y Tiziano: cartas y pinturas", en Checa Cremades, F. (dir.): *Felipe II, un monarca y su época*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 1998.

Manrique, J. A.: "La estampa como fuente del arte en la Nueva España", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n. 50 (1982).

_____: "La peregrinación de los modelos europeos como fuente de unatradición en Nueva España", en *Una visión del arte y de la historia*, vol. 3, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001.

Manzano, J. M.: "La adquisición de las Indias por los Reyes Católicos y su incorporación a los reinos castellanos", *Anuario de historia del derecho español*, n. 21-22 (1951-1952).

_____: “Precedentes castellano-aragoneses del virreinato colombino”, *Anuario de la Asociación Francisco de Vitoria,* n. 13 (1960-1961).

Maravall, J. A.: “La idea del cuerpo místico en España antes de Erasmo”, en *Estudios de historia del pensamiento español. Edad Media. Serie Primera,* Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1967.

_____: *La cultura del Barroco: análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Editorial Ariel, 1981.

_____: *Teoría del estado en España en el siglo XVII,* Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1997.

Marco Dorta, E.: “Las pinturas que envió y trajo a España don Francisco de Toledo”, *Historia y cultura*, n. 9 (1975).

Marías, F: *El Greco: historia de un pintor extravagante*, Madrid, Nerea, 1997.

Marías, F.: “Una estampa con el arco triunfal de Don Juan de Austria (Messina, 1571)”, *Lexicón: Storie e Architettura in Sicilia*, n. 5-6 (2008).

Mariluz Urquijo, J. M.: *El agente de la administración pública en Indias,* Buenos Aires, Instituto Internacional de Historia del Derecho Indiano, 1998.

Marin, L.: *Le portrait du roi*, Paris, Minuit, 1981.

_____: *Opacité de la peinture: essais sur la representation au Quattrocento*, Paris, Ushar, 1989.

Mariño de Lovera, P.: *Crónica del Reino de Chile*, Santiago, Imprenta del Ferrocarril, 1865.

Mariscal, B. B. L.: “Discursos de poder en un nuevo dominio: el trayecto del virrey marqués de las Amarillas de Veracruz a Puebla, las fiestas de entrada y el ceremonial político”, *Relaciones: Estudios de historia y sociedad,* vol. 26, n. 101 (2005).

Márquez Abanto, A.: “Don Antonio Ricardo, introductor de la imprenta en Lima. Su Testamento y Condicilio”, *Revista del Archivo del Perú*, vol. 19, n. 2 (1955).

Marsden, C. A.: “Entrées et fêtes espagnoles au XVIe siècle”, en Jacquot, J. y otros: *Les Fêtes de la Renaissance. II. Fêtes et Cérémonies au temps de Charles Quint*, Paris, CNRS, 1960.

Martindale, A: *Heroes, ancestors, relatives and the birth of the portrait*, Groningen, SDU Publishers, 1988.

Martínez, J.: *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, Gallego, J. (ed.), Madrid, Akal, 1988.

Martínez Buenaga, I.: *La arquitectura cisterciense en Aragón, 1150-1350*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1998.

Martínez Cuesta, J. en *Un príncipe del renacimiento: Felipe II, un monarca y su época* [catálogo de exposición], Madrid, Museo Nacional del Prado, 1998.

Martínez del Barrio, J. I.: *La Casa de Osuna en Italia. Mecenazco y política cultural,* 2 vols., Madrid, UCM, 1990.

Martínez del Río, M. J.: "El mueble civil", en *El mueble mexicano. Historia, evolución e influencias,* México, Fomento Cultural Banamex, 1985.

_____: "Los biombos en el ámbito doméstico, sus programas moralizadores y didácticos", en Tovar, R., Estrada, G. y Hernández, R. (eds.): *Juegos de ingenio y agudeza, la pintura emblemática en la Nueva España,* México, Museo Nacional del Arte, Ed. del Equilibrista, 1994.

Martínez Millán, J.: "El archiduque Alberto en la corte de Felipe II, 1570-1580", en Thomas, W. y Duerloo, L. (eds.): *Albert & Isabella, 1598-1621,* Turnhout, Brepols, 1998.

_____: "Introducción. Los estudios sobre la corte. Interpretación de la corte de Felipe II", en Martínez Millán, J. (dir.): *La corte de Felipe II,* Madrid, Alianza Editorial, 1999.

_____: "La función integradora de la Casa Real", en Martínez Millán, J., Fernández Conti, S. (eds.): *La Monarquía de Felipe II: la casa del rey,* Madrid, Mapfre, 2005.

_____: "La corte de la Monarquía Hispánica", *Studia Historica. Historia Moderna,* n. 28. (2006).

_____: "A articulação da Monarquia Espanhola através do sistema de cortes: conselhos territoriais e cortes vice-reinais", en Mezan Algranti, L. y Torres Megiani, A. P. (orgs.): *O Império por escrito: formas de transmissão da cultura letrada no Mundo Ibérico,* São Paulo, Editora Alameda, 2009.

Martínez Millán, J y Fernández Conti, S. (dirs.): *La Monarquía de Felipe II: la Casa del Rey,* 2 vols., Madrid, Fundación Mapfre Tavera, 2005.

Martínez Millán, J. y Jiménez Pablo, E.: "La Casa de Austria: una justificación políticoreligiosa (siglos XVI-XVII)", en Martínez Millán, J y González Cuerva, R. (coords.): *La dinastía de los Austria. Las relaciones entre la Monarquía Católica y el Imperio,* Madrid, Polifemo, 2011.

Martínez Millán, J. y Morales, C. J. de C. (coord.): *Felipe II (1527-1598). La configuración de la Monarquía Hispana,* Salamanca, Juntas de Castilla y León, 1998.

Martorell, U.: "La organización político-administrativa de la Corona de Aragón (de 1416 a 1516)", *IX Congreso de Historia de la Corona de Aragón,* vol. II, Nápoles, 1978.

Mascilli Migliorini, P.: "Funzioni feste e cerimoniali nel Palazzo Reale di Napoli", en Galasso, G., Quirante, V. y Colomer, J. L. (dirs.): *Fiesta y ceremonia en la corte virreinal de Nápoles (siglos XVI y XVII),* Madrid, Centro de Estudios de Europa Hispánica, 2013.

Mateu Ibars, J.: "Iconografia Real de Aragón en San Domenico Maggiore de Nápoles", *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona,* n. 29 (1962).

_____: "Notas sobre historiografía de los Virreinatos de Cataluña y otros de la Corona de Aragón (1954-1984)", en *Actas del I Congrès d'Historia moderna de Catalunya,* vol. II, Barcelona, 1984.

Mateu Ibars, J.: “Don Artal de Alagón, Conde de Sástago, Virrey de Aragón (1575-1588): algunas notas sobre su alcurnia y gobierno (el pleito sobre el Virrey extranjero y disposiciones contra el bandolerismo)”, en Ayerbe Iríbar, M. R (coord.), *Estudios dedicados a la memoria del profesor L. M. Díaz de Salazar Fernández,* vol. I, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1993.

Mauro, I.: “Cerimonie vicereali nei palazzi della nobiltà napoletana”, en Denunzio, A. E. y Birra, C. (coords.): *Dimore signorili a Napoli: Palazzo Zevallos Stigliano e il mecenatismo aristocratico dal XVI al XX secolo*, Nápoles, Arte’M, 2013.

Mauro, I., Viceconte, M. y Palos, J.-L.: (dirs.): *Visiones cruzadas: los virreyes de Nápoles y la imagen de la Monarquía de España en el Barroco,* Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona, 2017.

Maza, F. de la: *Mitología clásica en el arte colonial de México,* México, UNAM, 1968.

Medina, J. T.: *Medallas de proclamaciones y juras de los reyes de España en América,* Santiago de Chile, Imprenta La Casa del Autor, 1919.

Megale, T.: “*Sic per te superis gens inimica ruat*: l’ingresso trionfale di Carlo V a Napoli (1535)”, *Archivio Storico per le Province napoletane,* CXIX (2001).

Mendiburu, M. de: *Diccionario Histórico Biográfico del Perú. Parte Primera que corresponde a la época de la dominación española*, Tomo IV, Lima, Francisco Salís, 1885.

Merluzzi, M.: “L’Imperio visto dagli insorti: la rivolta contro le Nuove Leggi in Peru”, en Cantú, F. y Visceglia, M. A.: *L’Italia di Carlo V. Guerra, religione e política nel primo Cinquecento,* Roma, Viella, 2003a.

_____: *Polìticas e governo en nuovo mondo: Francisco de Toledo vicerè del Perù,* Roma, Carocci, 2003b.

_____: “Los virreyes y el gobierno de las indias. Las instrucciones al primer virrey de Nueva Espanha (siglo XVI)”, en Cardim, P. y Palos, J.-L. (org.): *El mundo de los virreyes en las monarquías de España y Portugal* [e-book], Madrid, Iberoamericana. 2012.

Merriman, R. B.: *La formación del Imperilo Espoanhol en el viejo mundo y en el nueno*, Tomo I, Barcelona, 1959.

Mesa, J. de y Gisbert, T.: “El pintor Mateo Pérez de Alesio”, en *de Cuadernos de arte y de arqueología del Instituto de estudios bolivianos* vol. 2, La Paz, Universidad Boliviana, Universidad mayor de San Andrés, 1972.

Mesa, J. de y Gisbert, T.: *Historia de la pintura cuzqueña*, Lima, Fundación Augusto N. Wiese, 1982.

Miccio, S.: "Vita di Don Pedro de Toledo", en Palermo, F. (ed.): *Narrazioni e documenti sulla Storia del Regno di Napoli dall'anno 1522 fino al 1667*, Firenze, Gio. Pietro Vieusseux, 1846.

Middeldorf, U.: "On some portraits busts attibuted to Leone Leoni", *The Burlington Magazine,* vol. 117, n. 863 (1975).

Miller, S. R.: "A Tale of Two Portraits: Titian's Seated Portraits of Philip II", *Visual Resources,* vol. 28, n. 1 (2012).

Mínguez, V.: *Los reyes distantes. Imágenes Del Poder En El México Virreinal*, Castellón, Universitat Jaume I, 1995.

_____: "Arte, espectáculo y poder en la fiesta novohispana", en Pérez Martínez, H. (org.): *México en fiesta*. Zamora. El Colégio de Michocán, 1998.

_____: "Los "Reyes de las Américas". Presencia y propaganda de la Monarquía Hispánica en el Nuevo Mundo", en González Enciso, A. y Usunárez Garayoa, J. M. (eds.): *Imagen del rey, imagen de los reinos. Las ceremonias públicas en la España Moderna (1500-1814)*, Pamplona, EUNSA, 1999.

_____: *Los Reyes Solares (Iconografía Astral De La Monarquía Hispánica)*, Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, 2001.

_____: "Iconografía de Lepanto, Arte, propaganda y representación de una monarquía universal y católica", *Obradoiro de Historia Moderna*, n. 20 (2011).

_____: "Lepanto en los virreinatos americanos", en López Guzmán, R., Guasch Marí, Y. y Romero Sánchez, G. (eds.): *América: cultura sivual y relaciones artísticas*, Granada, Universidad de Granada, 2015.

Mínguez, V. y otros: *La fiesta barroca: los reinos de Nápoles y Sicilia (1535-1713)*, Castelló de la Plana, Universidad Jaume I, 2014.

Minguito Palomares, A.: *Nápoles y el Virrey Conde de Oñate: la estrategia del poder y el resurgir del reino (1648-1653)*, Madrid, Silex, 2011.

__ ___: "La entrada triunfal del VIII conde de Oñate en Nápoles", *Cuadernos de Historia Moderna*, n. 40 (2015).

Moll, F. de B.: *Diccionari Català-Valencià-Balear*, vol. V, Palma de Mallorca, Moll, 1968.

Montero Alonso, J.: *Los virreyes españoles en América*, Barcelona, Mitre, 1991.

Montesinos, F.: Anales del Perú, vol. 1. Edición de Víctor M Maurtua, Madrid, Imprenta de Gabrile L. y del Horno, 1906.

Moore, J. P.: *The cabildo in Peru under the Habsbougs. A study in the origens and Powers of the Town Concil in the viceroyalty of Peru 1530-1700*, Duham, 1954.

Morales Folguera, J. M.: “La fiesta barroca y el arte efímero en el virreinato de Nueva España”, *Apotheca*, n. 6 (1986).

_____: *Cultura simbólica y arte efímero en Nueva España*, Sevilla, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, 1991.

_____: “Los programas iconográficos en las entradas de virreyes en México”, en *Actas del XVIII Congreso Nacional de Historia del Arte*, vol. 2, Mérida, 1993.

_____: “Las ordenanzas de Felipe II de 1573 y el urbanismo hispanoamericano”, en *IX Jornadas de arte. El arte de las cortes de Carlos V y Felipe II*, Madrid, CSIC, 1999.

_____: *La Construcción De La Utopía. El Proyecto De Felipe II (1556-1598) Para Hispanoamérica*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001.

_____: “Las entradas triunfales de Carlos V en Italia”, en Sánchez-Mesa Martínez, D. y López-Guadalupe Muñoz, J. J. (eds.): *Diálogos de Arte. Homenaje al profesor Domingo Sánchez-Mesa Martín*, Granada, Universidad de Granada, 2014.

Morán Turina, M.: “Sobre el gusto por la escultura en la corte de Carlos V y Felipe II”, en *Los Leoni (1509-1608): escultores del Renacimiento italiano al servicio de la corte de España* [catálogo de exposición], Madrid, Museo Nacional del Prado, 1994.

Moreira, R.: "O Torreão do Paço da Ribeira”, *Mundo da Arte*, n. 14 (1983).

Moreno, J.: “Cómo son y cómo eran unos Tizianos del Prado”, *Archivo Español de arte y arqueología*, n. IX (1933).

Morte García, M. C.: “Documentos sobre pintores y pinturas del siglo XVI en Aragón, II”, *Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”,* n. 31-32 (1988), doc. 280.

_____: Morte García, C. M.: Escudos de armas de los arzobispos de la Casa Real de Aragón en La Seo de Zaragoza (1460-1575), *Emblemata: Revista aragonesa de emblemática*, n. 4, 1998b.

_____: “Pintura y política en la época de los Austrias: los retratos de los reyes de Aragón para la Diputación de Zaragoza (1586), y las copias de 1634 para el Buen Retiro de Madrid(I)”, *Boletín del Museo del Prado*, vol. 11, n. 29 (1990).

_____: “Pintura y política en la época de los Austrias: los retratos de los reyes de Sobrarbe, condes antiguos y reyes de Aragón para la Diputación de Zaragoza (1586), y las copias de 1634 para el Buen Retiro de Madrid (II)”, *Boletín del Museo del Prado*, vol. 12, n. 30 (1991).

_____: *Los arzobispos de la Casa Real. Don Alonso, Don Juan Y Don Hernando De Aragón (1478-1575)*, Zaragoza, La Seo De Zaragoza, 1998.

_____: “Rolan Moys, el retrato cortesano en Aragón y la Sala de Linajes de los duques de Villahermosa”, en *El arte en las Cortes de Carlos V y Felipe II*, Madrid, CSIC, 1999.

_____: “La imagen de Fernando el Católico en el arte: el tiempo vivido y el tiempo recreado (1452-1700)”, en Egido, A. y Laplana Gil, J. E. (coord.): *La imagen de Fernando el Católico en la Historia, la Literatura y el Arte,* Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2014.

_____: “Enseñas, blasones, emblemas, divisas y motes en las series icónicas reales”, *Emblemata: Revista aragonesa de emblemática*, n. 20-21 (2014-2015).

Muir, E.: *Fiesta y rito en la Europa moderna*, Madrid, Editorial Complutense, 2002.

Mujica Pinilla, R.: *La imagen transgredida estudios de iconografía peruana y sus políticas de representación simbólica*, Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2016.

Mulcahy, R. M: “Two Letters by Alonso Sánchez Coello”, *The Burlington Magazine*, Vol. 126, n. 981 (1984).

_____: *Philip II of Spain, patron of the arts*, Dublin, Four Courts Press, 2004.

_____: “Celebrar o no celebrar: Felipe II y las representaciones de la Batalla de Lepanto”, *Reales Sitio*, n. 168 (2005).

Mulryne, J. R., Aliverti, M. I. y Testaverde, A. M.(eds.): *Ceremonial Entries in Early Modern Europe: The Iconography of Power*, Nueva York, Routledge, 2015

Museo Municipal de Madrid: *La plaza en España e Iberoamérica: el escenario de la ciudad*, Madrid, Museo Municipal de Madrid /Ayuntamiento de Madrid, 1998.

Museo Nacional de Artes Plásticas: *Yo el rey: semblanza de Felipe II* [catálogo de exposición], México, D. F.: Museo San Carlos, 1983.

Museo Nacional de Historia: *El otro yo del rey: Virreyes de la Nueva España, 1535-1821* [catálogo de exposición], México, Museo Nacional de Historia, 1996.

Museo Nacional del Prado: *Los Leoni (1509-1608): escultores del Renacimiento italiano al servicio de la corte de España* [catálogo de exposición], Madrid, Museo Nacional del Prado, 1994.

Musi, A.: *L'Italia dei Viceré: integrazione e resistenza nel sistema imperiale spagnolo*, Cava de’Tirreni, Avagliano Editore, 2000.

_____: Musi, A.: “I viceré nella cultura politica napoletana del Seicento”, *Nuova Rivista Storica*, n. 94 (2010).

Muto, G.: “Capital y corte en la Napoles española”, *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, n. 158 (2003).

_____: “Le tante città di una capitale: Napoli nella prima età moderna”, *Storia Urbana*, n. 123 (2009).

_____: “Struttura e costi della corte napoletana”, en Galasso, G., Quirante, V. y Colomer, J. L. (dirs.): *Fiesta y ceremonia en la corte virreinal de Nápoles (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Centro de Estudios de Europa Hispánica, 2013.

_____: “Corte e ceremoniale nella Napoli spagnola”, en Antonelli, A. (coord.): *Cerimoniale del Viceregno spagnolo di Napoli 1503-1622*, Napoli, Arte'm, 2015.

Nader, H.: “Noble Income in Sixteenth-Century Castile: The Case of the Marquises of Mondéjar, 1480-1580”, en *The Economic History Review*, vol. XXX, n. 1 (1977).

_____: “The world of the Mendozas”, en Nader, H. (ed.): *Power and Gender in Renaissance Spain*, Illinois, University Press, 2003.

Nader, H. y Valiente Malla, J.: *Los Mendoza y el Renacimiento español*, Guadalajara, Institución Provincial de Cultura Marqués de Santillana, 1986.

Navarro de Anda, R. (comp.): *Instrucciones y memorias de los virreyes novohispanos*, t. I, México D. F., Editorial Porrúa, 1991.

Nicolini, F.: *Sul viaggio di Filippo D'Augsburgo in Italia (1548-1549)*, Nápoles, 1955.

Nieto Soria, J. M.: *Fundamentos ideológicos del poder real en Castilla*, Madrid, Eudema, 1988.

_____: *Ceremonias de la realeza. Propaganda y legitimación en la Castilla Trastámara*, Madrid, Nerea, 1993.

_____: *Orígenes de la monarquía hispánica. Propaganda y legitimación*, Madrid, Editorial Dykinson, 1999.

Noel, C.: “La etiqueta borgoñona en la Corte de España (1547-1800)”, *Revista de Historia Moderna Manuescrits*, Universidad Autónoma de Barcelona, n. 22 (2004).

Olival, F.: “Los virreyes y gobernadores de Lisboa (1583-1640): características generales”, en Cardim, P. y Palos, J.-L. (org.): *El mundo de los virreyes en las monarquías de España y Portugal* [e-book], Madrid, Iberoamericana. 2012.

Olivari, M.: “Los discursos festivos en Barcelona tras la Batalla de Lepanto: alcance e implicaciones de un gran acontecimiento sentimental”, *Historia Social*, n. 74 (2012).

Osorio, A. B.: “El rey en Lima. El simulacro y el ejercicio del poder en la Lima del diecisiete”, *Documento de trabajo N 140*, Serie Historia 27 (2004).

_____: “La entrada del virrey y el ejercicio de poder en la Lima del siglo XVII”, *Historia Mexicana*, vol. 55, n. 2 (2006).

_____: *Inventing Lima: Baroque Modernity in Peru's South Sea Metropolis*, New York, Palgrave Macmillan, 2008.

Orozco y Berra, M.: *Noticia histórica de la conjuración del marqués del Valle, años de 1565-1568, formada en vista de nuevos documentos originales y seguida de un estrato de los mismos documentos,* México, Edición del Universal, 1853.

Páez, E. S.: "Reinado de Carlos V. 1517-1556", en *Los Austrias. Grabados de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Ministerio de Cultura, Biblioteca Nacional, 1993.

Pagden, A.: *El Imperialismo español u y la imaginación política: estudios sobre teoría social y política europea e hispanoamericana (1513-1830)*, Madrid, Editorial Planeta, 1991.

_____: *Lords of all the world: Ideologies of empire in Spain, Britain and France, c. 1500-1800*, London, Yale University Press, 1995.

_____: *Señores de todo el mundo. Ideologías del imperio en España, Inglaterra y Francia en los siglos XVI, XVII y XVIII*, Barcelona, Editorial Península, 1997.

Palacio Atard, V.; "Un español rey de Portugal", en Ruiz Martín, F. (coord.): *La monarquía de Felipe II*, Madrid, RAH, 2003.

Palacios Martín, B.: *Coronación de los reyes de Aragón (1204-1410)*, Valencia, Anubar, 1975.

__ ___: "Los actos de coronación y el proceso de "secularización" de la monarquía catalanoaragonesa (siglos XIII-XIV)", en Genet, J. P. y Vicent, B. (eds.): *Etat et Eglise dans la genese de l'Etat Moderne*, Madrid, BCV, 1986.

Pallucchini. R.: *Tiziano*, Florença, G. C. Scansono Editore, 1969.

Palomo, F.: "Para el sosiego y quietud del reino: en torno a Felipe II y el poder eclesiástico en el Portugal de finales del siglo XVI", *Hispania, Revista Española de Historia*, n. 64 (2004).

Palos, J.-L.: "Un escenario italiano para los gobernantes españoles: el nuevo palacio de los virreyes de Nápoles (1599-1653)", *Cuadernos de Historia Moderna*, n. 30 (2005).

_____: *La mirada italiana: un relato visual del imperio español en la corte de sus virreyes en Nápoles (1600-1700)*, València, Universitat de Valencia, 2010.

Palos, J.-L. y Fraga, J.: "Tres capitales virreinales: Nápoles, Lisboa y Barcelona", en. Cardim, P. y Palos, J.-L. (orgs.): *El mundo de los virreyes en las monarquías de España y Portugal* [e-book], Madrid, Iberoamericana. 2012.

Palos, J.-L. y Palumbo, M. L.: "La sala del Gran Capitán en el Palacio Real de Nápoles y los orígenes del dominio español en Italia", en Colomer, J. L. (ed.): *España y Nápoles. Coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2009.

Pane, G.: "Napoli seicentesca nella veduta di A. Baratta (i-ii)", *Napoli nobilissima*, tercera serie, IX (1970).

Pano Gracia, J. L.: “Las ampliaciones constructivas de Don Alonso y Don Hernando de Aragón”, *La Seo de Zaragoza*, (1998).

Panofsky, E.: *Tiziano. Problemas de iconografía*, Madrid, Akal, 2003.

Paravicini, W.: “The Court of the Dukes of Burgundy: A Model for Europe?”, en Asch, R.G., y Birke, A.M. (dirs.): *Princes, Patronage, and the Nobility. The Court at the Beginning of the Modern Age c. 1450-1650*, Oxford, Oxford University Press, 1991.

Parker, G.: *Der Aufstand der Niederlande*, Munchen, Georg D. W. Callwey, 1979.

_____: *Felipe II*. Madrid, Alianza, 2008.

_____: *Felipe II: la biografia definitiva*, Barcelona, Planeta, 2010.

Parpal y Marqués, C.: “Felipe Ariosto, pintor del siglo XVI y sus obras para la Generalidad del principado catalán”, *Revista crítica de historia y literatura españolas, portuguesas é hispano-americanas*, s. n. (192-).

Paz, O.: *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, México, Siglo XX, 1982.

Pérez Bustamante, C.: “Sobre los precedentes del virreinato colombino”, *Revista de Indias*, n. 48 (1952).

_____: “Nuevos datos en orden a los posibles orígenes del virreinato colombino”, *Revista de Indias*, n. 75 (1959).

Pérez Bustamante, R.: “El gobierno de los Estados de Italia bajo los Austrias: Nápoles, Sicilia, Cerdeña y Milán (1517-1700). La participación de los grandes de España”, *Cuadernos de historia del derecho*, n. 1 (1994).

Pérez de Tudela, A.: “Las relaciones artísticas de Antonio Perrenot con la ciudad de Nápoles previas a su virreinato en su correspondencia conservada en el Palacio Real de Madrid”, en Denunzio, A. E. y Birra, C. (coords.): *Dimore Signorili a Napoli. Palazzo Zeballos Stigliano e il mecenatismo aristocratico dal XVI al XX secolo*, Nápoles, Intensa, Sanpaolo, 2013.

_____: *Los inventarios de doña Juana de Austria, princesa de Portugal (1535-1573)*, Jaén, Universidad de Jaén, 2017a.

__ ___: “La diffusion des portraits d’Antoine de Granvelle dans les sources documentaires”, en Reibel, L y Mucciarelli-Régnier, L. (dirs.): *Antoine de Granvelle l'eminence pourpre: images d'un homme de pouvoir de la Renaissance*, Milán, Silvana Editoriale, 2017b.

_____: “El lujo en el matrimonio de la infanta Catalina Micaela con el duque de Saboya en Zaragoza en 1585”, *Ars & Renovatio*, n. 7, 2019.

Pérez de Hita, G.: "Libro de la oblación y hazañas de la muy noble y muy leal ciudad de Lorca: Cantos 31, 32 y 33", en *Apuntes sobre Ginés Pérez de Hita, primer historiador de Lorca*, Lorca, Llinares, 1929.

Pérez de Tudela, J.: "La gran reforma carolina en las Indias en 1542", *Revista de Indias*, n. 73-74 (1958).

Pérez-Prendes, J. M.: *La monarquía indiana y el estado de derecho*, Valencia, Asociación Francisco López de Gómara, 1989.

Pérez Samper, M. A.: "El rey y la ciudad. La entrada real de Carlos I en Barcelona", *Studia Storica*, n. 6 (1988).

_____: "El Rey ausente", en Mestre, A., Fernández Albaladejo, P. y Giménez López, E. (coords.): *Disidencias y exilios en la España moderna*, vol. 1, Alicante, Universitat d´Alacant, 1997.

_____: "La corte itinerante. Las visitas reales", en Belenguer Cebrià, E. (coord.): *Felipe II y el Mediterráneo*, vol. 3, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999.

_____: "La Presencia del rey ausente: las visitas reales a Cataluña en la época moderna", en. González Enciso, A. y Usunáriz J. M. (eds.): *Imagen del rey, imagen de los reinos. Las ceremonias públicas en la España Moderna (1500-1814)*, Pamplona, Eunsa, 1999b.

Périssat, K.: *Lima fête ses rois: XVIe-XVIIIe siècles: hispanité et américanité dans les cérémonies royales*, Paris, Harmattan, 2002.

Pfandl, L.: *Felipe II. Bosquejo de una vida y de una época*, Madrid, Ed. Cultura Española, 1942.

Pierce, D. y otros: *Painting a new World Mexican Art and life. 1521-1581* [catálogo de exposición], Denver, Denver Art Museum, 2004.

Pirenne, H.: *Histoire de Belgique*, vol. II, Bruxelles, H. Lamertin, 1902.

Pizarro Gómez, F. J.: "La entrada triunfal y la ciudad en los siglos XVI y XVII", *Espacio, tiempo o y forma. Serie VII, Historia del arte*, n. 4 (1991).

_____: *Arte y espectáculo en los viajes de Felipe II (1542-1592)*, Madrid, Encuentro, 1999.

_____: "Antes y después de la fiesta regia: artífices y cronistas de las celebraciones festivas de Felipe II", en Rodríguez Moya, I. (coord.): *El rey festivo: palacios, jardines, mares y ríos como escenarios cortenanos (siglos XVI-XIX)*, Valencia, Universitat de València, 2019.

Plon, E.: *Les maîtres italiens au service de la maison d'Autriche. Leone Leoni, sculpteur de Charles Quint et Pompeo Leoni, sculpteur de Philippe II*, Paris, E. Plon, Nourrit et cie, 1887.

Polleross, F.: "América en las artes plásticas", en Sommer-Mathis, A. y otros: *El teatro descubre América: Fiestas y teatro en la Casa de Austria (1492-1700)*, Madrid, MAPFRE, 1992.

Polo Rubio, J. J.: *Jaime Jimeno De Lobera (1580-1594). Organizador De La Diócesis De Teruel*, Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1988.

__: "Ocho personajes eclesiásticos turolenses del siglo XVI-XVIII", *Aragonia Sacra*, Vol. VI (1991).

Polónia. A.: *D. Henrique*, Lisboa, Temas e Debates, 2010.

Poole, S.: *Pedro Moya de Contreras, Catholic Reform and royal power in New Spain, 1571-1591*, Los Angeles, University Of California Press (Berkeley), 1987.

_____: "The last years of Pedro Moya de Contreras 1586-1591", *The Americas*, vol. 47, n. 1 (1990).

Porras Barrenechea, R.: *El cronista indio: Felipe Huamán Poma de Ayala*, Lima, Editorial Lumen, 1948.

_____: "Um inventario iconográfico del siglo XVI. El pintor Mateo de Alessio", *Cultura Peruana*, n. 90 (1955).

Portús Pérez. J.: "Soy tu hechura". Un ensayo sobre las fronteras del retrato cortesano en España", en Checa Cremades, F., Portús Pérez, J. y Falomis Faus, M.: *Carlos V. Retratos de familia*, Madrid, Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.

_____: "Varia fortuna del retrato en España", en Portús Pérez. J.(org.): *El retrato español: del Greco a Picasso* [catálogo de exposición], Madrid, Museo Nacional del Prado, 2004.

Preziosi D. (org.): *The Art of Art History: A critical anthology*, Oxford, Oxford University Press, 2009.

Puig y Cadafalch, J. y Miret y Sans, J.: "El Palau de la Diputación general", en Udina Martorell, F. (ed.): *Textos clásicos para la historia de Barcelona: [recopilación de libros digitalizados]*, Madrid, Fundación MAPFRE, 2000.

Querejazu Leyton, P.: "La pintura colonial en el virreinato de Perú", en Gutiérrez, R. (coord.): *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*, Madrid, Cátedra, 1995.

Quinto, J. de: *Discursos políticos sobre la legislación y la historia del antiguo Reino de Aragón. Del Juramento político de los antiguos Reyes de Aragón*, Madrid, Celestino G. Álvarez, 1848.

Radaelli, S.: "La institución virreinal em las Indias. Antecedentes históricos", *Revista de Indias*, n. 55-56 (1954).

Radcliffe, A.: "The Habsburg images: Cigoli, Terzio and Reichle", The Burlington Magazine, vol. 128, n. 995 (1986).

Rama, A.: *The Lettered City*, Durham, Duke University Press, 1996.

Ramos Pérez, D.: *Historia de la colonización española en América*, Madrid, Ediciones Pegaso, 1947.

Ramos Sosa, R.: *Arte festivo en Lima virreinal (siglos XVI-XVII)*, Sevilla, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, Asesoría Quinto Centenario, 1992.

_____: "La fiesta barroca en ciudad de México y Lima", *Historia*, vol. 30, n. 1 (1997).

_____: "La huella clásica en el arte y la fiesta limeña", en *Clássica boliviana: actas del II Encuentro Boliviano de Estudios Clásicos*, La Paz, Plural Editores, 2002.

Rangel, N.: *Historia del toreo en México. Época Colonial (1529-1821)*, México, Imp. Manuel León Sánchez, 1924.

Redworth, G. y Checa Cremades, F.: "The Courts of the Spanish Habsburgs, 1500-1700", en Adamson J. (dir): *The Princely Courts of Europe: Ritual, Politics and Culture Under the Ancien Régime, 1500- 1700*, Londres, Seven Dials, 1999.

Regla Campistol, J.: *Els segles XVI i XVII. Els virreis de Catalunya*, Barcelona, Teide, 1956.

Reibel, L. y Mucciarelli-Régnier, L. (eds.): *Antoine de Granvelle, l'Éminence pourpre: Images d'un homme de pouvoir de la Renaissence*, Milan, Silvana Editoriale, 2017.

Revel, J.: "La royauté sacreé: Elements pour un debat", en Boureau, A. y Ingerflom, C. S. (dirs.): *La Royauté Sacrée dans le monde chrétien. Colloque de Royaumont, mars 1989*, Paris, EHESS, 1992.

Ribeiro, J. P. (ed.): *Dissertações chronologicas e criticas sobre a historia e jurisprudencia ecclesiastica e civil de Portugal*, vol. 3, Lisboa, Academia Real das Sciencias de Lisboa, 1810-1836.

Ridolfi, C.: *The life of Titian* [Conway Bondanella, J. (ed.)], University Park, Pennsylvania State University Press, 1996.

Righetti, M.: *Historia de la liturgia*, vol. 1, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 1954.

Rincón García, W.: "Colección de retratos de los arzobispos de Zaragoza. Siglos XIX y XX", en Agudo Romeo, M. del M. (coord..): *El espejo de nuestra historia. La diócesis de Zaragoza a través de los siglos*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1991.

Río Barredo, J. M.: "Felipe II y la configuración del sistema ceremonial de la monarquía hispánica", en Martínez Millán, J. (dir.): *Felipe II (1527-1598) Europa y la monarquía católica*, Vol 1, Tomo 2, Madrid, Parteluz, 1998.

_____: *Madrid, Urbs Regia. La capital ceremonial de la monarquía católica*, Madrid, Marcial Pons, 2000.

_____: "El ritual en la corte de los Austrias", en Lobato, M. L.; García García, B. J. (Coords.): *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 2003.

Rivero Lake, R.: *El arte namban en el México virreinal*, Madrid, Tarner, 2005.

Rivero Rodríguez, M.: "Doctrina y práctica política en la monarquía hispana: las instrucciones dadas a los virreyes y gobernadores de Italia en los siglos XVI y XVII", *Investigaciones Históricas*, 9 (1989).

_____: "El servicio a dos Cortes: Marco Antonio Colonna, almirante ponticio y vasallo de la Monarquía", en Martínez Millán, J.: *La corte de Felipe* II, Madrid, Alianza, 1994.

_____: *Felipe II y el gobierno de Italia*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998.

_____: "La Corona de Aragón metáfora de la Monarquía de Carlos V. Gattinara y sus ideas de gobierno (1519-1520)", en García, B. J. (coord.): *El Imperio de Carlos V: Procesos de agregación y conflictos*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2000.

_____: "Una monarquía de casas reales y cortes virreinales", en Martínez Millán, J. y Visceglia, M. A. (dirs.): *La monarquía de Felipe III. Volumen IV: Los reinos*. Madrid, Fundación Mapfre, 2008a.

_____: *La batalla de Lepanto. Cruzada, guerra santa e identidad confesional*, Madrid, Sílex, 2008b.

_____: "Como reinas: el virreinato en femenino (apuntes sobre la casa y corte de las virreinas)" en Martínez Millán J. y Marçal Lourenço, M. P. (eds.): *Las relaciones discretas entre las Monarquías Hispana y Portuguesa: las casas de las reinas, siglos XV-XIX*, vol. 2, Madrid, Polifemo, 2009.

_____: "El espacio político: Representación y liturgia del poder", en *Libros de la Corte*, II, Madrid, 2010, p. 75.

_____: *La edad de oro de los virreyes. El virreinato en la Monarquía Hispánica durante los siglos XVI y XVII*, Madrid, Akal, 2011.

Rodríguez Buckinham, A. M.: *Colonial Peru and the printing press of Antonio Ricardo*, Ann Arbor, University Microfilms International, 2002.

Rodríguez-Moñino, A.: *Viaje a España del rey don Sebastián de Portugal (1576-1577)*, Badajoz, Imprenta Provincial, 1948.

Rodríguez Moya, I.: "Los retratos de los monarcas españoles en la Nueva España", *Anales del Museo de América*, n. 9 (2001a).

_____: "El retrato de la élite en Iberoamérica: siglos XVI a XVIII", *Tiempos de América*, n. 8 (2001b).

_____: *La mirada del virrey: iconografía del poder en la Nueva España*, Castellón, Universitat Jaume I, 2003.

_____: "La reconstrucción de la Monarquía Hispánica: La nueva relación con los reinos (1648-1680)", *Revista Escuela de Historia*. vol. 12, n. 1, jun. (2013).

Rodríguez Moya I. y Mínguez, V.: "Iconografía de los defensores de la religión: Felipe II de España versus Isabel I de Inglaterra", en Barceló, P., Ferrer, J. J. y Rodríguez Moya, I.(coords.): *Fundamentalismo político y religioso: de la Antigüedad a la Edad Moderna,* Castellón, Universitat Jaume I, 2003.

Rodríguez-Salgado, M.: *Armada, 1588-1988. An International Exhibition to Commemorate the Spanish Armada,* London, Penguin Books / National Maritime Museum, 1988.

_____: "The Court of Philip II of Spain", en: Asch, R. y Birke, A. M. (eds.): *Princes, Patronage and the Nobility. The Court at the Beginning of the Modern Age*, Oxford, Oxford University Press, 1991.

Rogers Jr, M. F. y Mayers, L. R.: "Titian's modello of Philip II", *Cincinnati Art Museum Bulletin*, n. 12 (1984).

Romero, E. y Contreras, C.: *Historia económica del Perú*, Lima, Fondo Editorial UNMSM, 2006.

Rubial García, A.: "El Real Palacio de los Virreyes de Nueva España: sus espacios y funciones", en García, P. B., Soler del Campo A. y Punzo Díaz, A. (eds.): *Tesoros de los Palacio Reales de España. Una historia compartida*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2011.

_____: "Las virreinas novohispanas. Presencias y ausencias", *Estudios de Historia Novohispana*, n. 50 (2014).

Rubio Mañé, J. I.: *El virreinato I, orígenes y jurisdicciones, y dinámica social de los virreyes,* México, FCE, 1983.

_____: *El virreinato*, 4 vols., México, FCE, 1983.

_____: "Viaje de los Virreyes de Nueva España a su destino, llegada y recepción" en _____: *El Virreinato: orígenes y jurisdicciones, y dinámica social de los virreyes,* México, FCE, 1983.

Ruiz, B. A.: E*l Alcazar de Madrid. Del Castillo Trastámara al palacio de los Austrias (Ss. Xv-1543), Archivo español de arte*, Tomo 87, n. 348 (2014).

Ruiz Gomar, J. R.: "Notícias referentes al paso de algunos pintores a la Nueva España", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas,* n. 53 (1983).

_____: "La pintura de retrato en la Nueva España", en Mackenzie, B. (coord.).: *El retrato novohispano en el siglo XVIII* [catálogo de exposición], Puebla, Museo Poblano de Arte Virreinal, 1999.

Sampedro Escolar, J. L.: *La casa de Alba: mil años de historia y de leyendas: del obispo don Gutierre a la duquesa Cayetana*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2007.

Sarmiento de Gamboa, P.: *Historia de los incas*, Buenos Aires, Emecé, 1942.

Sánchez Cantón, F. J.: *Los pintores de Cámara de los Reyes de España*, vol. II, Madrid, 1916.

Schäfer, E.: *El Consejo Real y Supremo de las Indias*, t. II., Sevilla, Junta de Castilla y León / Marcial Pons, 2003.

Schaub, J.-F.: *Portugal na Monarquia Hispânica (1580-1640)*, Lisboa, Livros Horizontes, 2001.

_____: "La catégorie "études coloniales" est-elle indispensable?", *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 63, n. 3 (2008).

Schneider, R. A.: *The Ceremonial City: Toulouse Observed, 1738-1780*, Princeton, Princeton University Press, 1995.

Schreffler, M. J.: "No Lord without vassals, nor vassals without a Lord": The Royal Palace and the shape of kingly power in Viceregal Mexico City", *Oxford Art Journal*, vol. 27, n. 2 (2004).

Schubart, H.: "Arias Montano y el monumento al Duque de Alba", *Cruz y Raya*, n. 7 (1933).

Schütz K.: "El rey Felipe II", en *Un príncipe del renacimiento: Felipe II, un monarca y su época* [catálogo de exposición], Madrid, Museo Nacional del Prado, 1998.

Serrano, E.: "Imágenes del poder en las ceremonias y fiestas púbicas zaragozanas del siglo XVI: la visita de Felipe II en 1563", en *XV Congreso de Historia de la Corona de Aragón*, tomo I, vol. 3, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1996.

_____: "La Corte se mueve. Viajes de Felipe II a Aragón. 1542-1592", en Martínez, Ruiz, E. (coord.): *Madrid, Felipe II y las ciudades de la Monarquía*, Vol. II, Madrid, Editorial Actas, 2000.

Senos, N.: *O Paço da Ribeira 1501-1581*, Lisboa, Notícias Editorial, 2002.

Serrão, V.: "O Renascimento e o Maneirismo", en Ferreira de Almeida, C. A. y França J.-A. (dirs.): História da Arte em Portugal, vol. III, Lisboa, Ed. Presença, 2002.

Serrão, V. (ed): A pintura maneirista em Portugal - Arte no templo de Camoes, Lisboa, CNCDP, 1995.

Serrão, V.: "A entrada de Filipe II de Portugal em Lisboa em 1581 e o seu programa iconográfico à luz do relato do mestre Afonso Guerreiro", en Vale, T. L. M., Pacheco Ferreira, M. J. y Ferreira, S.(eds.): *Lisboa e a festa. Celebrações religiosas e civis na cidade medieval e moderna*, Lisboa, CML, 2009.

Serrão, J. V.: *O tempo dos Filipes em Portugal e no Brasil (1580-1668)*, Lisboa, Ed. Colibri, 2004.

Serrera, J. M.: "Alonso Sánchez Coello y la mecánica del retrato de corte", en Saavedra, S. (ed.): *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II* [catálogo de exposición], Madrid, Museo Nacional del Prado, 1990.

Seta, C. De y Buccaro, A. (eds.): *Iconografia delle città in Campania: Napoli e i centri della provincia*, Nápoles, Electa Napoli, 2006.

Silgado Ferro, E.: *Terremotos de los siglos XVI y XVII en el Perú*, Lima, Sociedad Geográfica de Lima, 1974.

Soares da Cunha, M.: "A questão jurídica na crise dinástica", en Mattoso, J. (dir.): *História de Portugal: No alvorecer da modernidade (1480-1620),* vol. III, Lisboa, Estampa, 1992.

Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V: *El arte en la corte de los Archiduques Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia (1598-1633): un reino imaginado,* Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999.

_____: *El linaje del emperador* [catálogo de exposición], Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.

Sola. D.: "Jusepe Renao y el ceremonial de la corte de los virreyes de Nápoles", en Serrano Martín, E. (coord.): *De la tierra al cielo: líneas recientes de investigación en historia moderna*, vol. 2, Zaragoza, Fundación Española de Historia Moderna, Institución Fernando el Católico, 2012.

_____: "Gaeta, puerta de entrada", en Mauro, I, Viceconte, M. y Palos, J.-L. (eds): *Visiones cruzadas. Los virreyes de Nápoles y la imagen de la Monarquía de España en el Barroco,* Barcelona, Universitat de Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona, 2017.

Soromenho, M.: "Ingegnosi Ornamenti Arquitecturas Efémeras em Lisboa no tempo dos primeiros Filipes", en *Arte Efémera em Portugal* [catálogo de exposición], Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

Smolderen, L.: "Jacques Jonghelinck, waradin de la Monnaie d'Anvers de 1572 à 1606", *Revue belge de Numismatique et de Sigilliographie*, n. 115 (1969).

_____: *La Statue Du Duc D'albe À Anvers Par Jacques Jonhelinkck (1571),* Bruxelles, Palais des Academies, 1971.

_____ : "La statue du duc d'Albe a-t-elle été mise en pièces par la population anversoise en 1577?", en *Jaarboek. Koninklijk Museum voor schone Kunsten Antwerpen*, Deurne, Ministerie van Nederlandse Cultuur, 1975.

_____ : *Jacques Jonghelinck: sculpteur, médailleur et graveur de sceaux (1530- 1606),* Louvain-la-Neuve, Université Catholique de Louvain, Département d'archéologie et d'histoire de l'art, 1996.

_____: "Les médailles de Granvelle", en De Jonge, K. y Janssens, G. (eds): *Les Granvelle et les anciens Pays-Bas,* Louvain, Leuven University Press, 2000.

Solano Pérez-Lila, F. de: "Fiestas en la Ciudad de México", en *Seminaire interuniversitaire sur l'Amerique espagnole coloniale*, París, 1984.

_____: “Significado y alcances de las Nuevas Ordenanzas de Descubrimiento y Población de 1573”, en *Ciudades Hispanoamericanas y Pueblos de Indios*, Madrid, CSIC, 1990.

Soria, M. S.: “Some Flemish Sources of Baroque Painting in Spain”, *The Art Bulletin*, vol. 30, n. 4 (1948).

Soromenho, M.: “Ingegnosi Ornamenti”: arquitecturas efémeras em Lisboa no tempo dos primeiros Filipes”, en Pereira, J. C.-B. (coord.): *Arte Efémera em Portugal*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

Sosa, F.: *El episcopado mexicano: galería biográfica ilustrada de los illmos. Señores arzobispos de México desde la época colonial hasta nuestros días*, México, H. Iriarte y S. Hernández, 1877-1879.

Sotos Serrano, C.: “La imagen de Felipe II en México”, en Tovar Martín, V. (dir.): *Felipe II y las Artes*. Madrid, Universidad Complutense, 2000.

_____: “Luces y sombras en torno a Andrés y Pedro de Concha”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n. 83 (2003).

Spike, J.: *Italian paitings in the Cincinnati Art Museum* [catálogo de exposición], Cincinnati, Cincinnati Art Museum, 1993.

Stastny, F.: “Pérez de Alesio y la pintura del siglo XVI”, *Annales Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo*, n. 22 (1969).

_____: “La pintura limeña y los restos de la Universidad de San Marcos”, en *Exposición Pintores y Catedrádicos* [catálogo de exposición], Lima, Ediciones de la UNMSM, 1975.

_____: “Bernardo Bitti, padre de la pintura peruana”, en Stastnys, F.: *Estudios de arte colonial, v*ol. I, Lima, MALI, 2013a.

_____: “La pintura colonial y su significación artística”, en Stastny, F.: *Estudios de arte colonial, v*ol. I, Lima, MALI, 2013b.

_____: “Los grabados calcograficos de Pérez de Alesio”, Stastny, F.: *Estudios de arte colonial, v*ol. I, Lima, MALI, 2013c.

Stepanek, P. y Bukolska, E.: “Retratos españoles en la colección Lobkowicz en Roudnice”, *Archivo español de arte*, tomo 46, n. 183 (1973).

_____: “Retratos españoles en Checoslovaquia”, *Bellas artes*, n. 35 (1974).

Strong, R.: *Arte y poder. Fiestas del Renacimiento, 1450-1650*, Madrid, Alianza Editorial, 1988.

Taboada, H.: *La sombra del Islá en la conquista de América*, Mexico, FCE / Unam, 2004.

Tietze-Conrat, E.: “Titian’s workshop in his late years”, *The Ars Bulletin*, vol. 28, n. 2 (1946).

Tomás y Valiente, F.: "El gobierno de la Monarquía y la administración de los reinos en la España del siglo XVII", en Menéndez Pidal, R.: *Historia de España. La España de Felipe IV*, t. XXV, Madrid, Espasa Calpe, 1990.

Torres Megiani. A. P.: *O rei ausente: festa e cultura política nas visitas dos Filipes a Portugal (1581 e 1619)*, São Paulo. Alameda, 2004.

Torre Villar, E. de la: "Notas en torno a la administración virreinal novohispana", en Torre Villar, E. de la: *Estudios de Historia Jurídica*, México, UNAM, 1994.

Torre Villar, E. de la (coord.): *Instrucciones y memorias de los virreyes novohispanos*. vol. I, México, Porrúa, 1991, LXV-LXXI.

Toscano, T. R.: "Le vice-roi Granvelle et les homes de lettres napolitans", en Béguin, S. y otros: *Les Granvelle et l'Italie au XVIe siècle: le mécénat d'une famille: actes du colloque international*, Besançon, Cêtre, 1996.

Toussaint, M.: "Introducción", en *Proceso y denuncias contra Simon Pereyns en la Inquisicion de Mexico*, Mexico, Instituto de Investicaciones Esteticas, 1938.

_____: *Pintura colonial en México*, México, Impr. Universitaria, 1965.

_____: *Arte colonial em México*, Mexico, UNAM, 1974.

Tovar de Teresa, G.: *Pintura y escultura del Renacimiento en México*, México, INAH, 1979.

_____: *Bibliografía novohispana de arte, siglos XVI-XVIII*, México, FCE, 1988.

Ulloa, A. de: *Viaje a la América meridional*. Tomo B, Madrid, Ed. Historia 16, 1990.

UNAM: *Obras maestras del arte colonial: exposición homenaje a Manuel Toussaint (1890-1990)* [catálogo de exposición], México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990.

Urteaga, H. H. y Romero, C. A.: *Fundación española de Cusco y ordenanzas para su gobierno, restauraciones mandadas ejecutar del primer libro de cabildos de la ciudad por el Virrey del Perú Don Francisco de Toledo. Publícase por primera vez y con el apoyo del Supremo Gobierno*, Lima, Talleres Gráficos Sanmarti, 1926.

Valcanover. F.: *Tutta la pittura de Tiziano*, vol. II, Milano, Rizzoli, 1960.

Valladares, R.: *La conquista de Lisboa. Violencia militar y comunidad política en Portugal, 1578-1583*, Madrid, Marcial Pons, 2008.

Valle-Arizpe, A. de: *El Palacio Nacional. Monografia histórica y anecdótica*, Méxíco, Cía. General de Ediciones, 1952.

Van der Stock, J. y Nieuwdorp, H.: "Het Christusbeeld van de Meir te Antwerpen: Een meesterwerk van de gebroeders De Nole uit de vergeethoek", *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, n. 15, (1986).

Varela, L.: "El rey fuera de palacio: la repercusión social del retrato regio en el Renacimiento español", en *El linaje del emperador*, Cáceres, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.

Vargas Ugarte, R.: "Impresos peruanos 1584-1605", en *Biblioteca Peruana*, Vol. VII, Lima, Tall. Tip. de la Empresa Periodística La Prensa, 1953.

_____: *Historia general del Perú: Virreinato, 1551-1596*, tomo 2, Barcelona, Carlos Milla Batres, 1966.

Vargas Ugo, E.: "Una aproximación al estudio del retrato en la pintura novohispana", *Anuario de Estudios Americanos*, n. 38 (1981).

Vargaslugo, E.: "La pintura de retrato", en Nieto, E. (coord.): *Historia del arte mexicano*, tomo VI, México, Salvat, 1986.

Vázquez Gestal, P.: *El espacio del poder. La corte en la historiografía modernista española y europea*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2005.

Veiga, J. C. M.: *A agregaçao da coroa de Portugal à de Castela. Aspectos da Estratégia de Filipe II*, Lisboa, Universidade de Lisboa, 1990.

Veloso, J. M. Q.: *O reinado do Cardeal D. Henrique - A perda da Independencia, vol. I*, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1946.

_____: *O Interegno dos Governadores e o breve reinado de D. Antonio*, Lisboa, APH, 1953.

Verde, P. C.: "I modelli "unici" dell'iconografia di Napoli vicereale e la veduta di Alessandro Baratta del 1627", en Seta, C. De y Buccaro, A. (eds.): *Iconografia delle città in Campania: Napoli e i centri della provincia*, Nápoles, Electa Napoli, 2006.

Versnel H. S.: *Triumphus. An inquiry into the origin, development and meaning of the roman triumph*, Leiden, Brill, 1970.

Vicens Vives, J.: "Precedentes mediterráneos del virreinato Colombino", *Anuario de Estudios* Americanos, vol. 5 (1948).

Vigarello, G.: "El cuerpo del rey", en Corbain, A. (ed.): *Historia del Cuerpo. Tomo I. Del Renacimiento a la Ilustración*, Madrid, Taurus Historia, 2005.

Vilar, P.: *Oro y moneda en la historia 1450-1920*, Barcelona, Ariel, 1978.

Villari, R.: "España, Napoles y Sicilia. Instrucciones y advertencias a los virreyes", en Villari, R. y Parker, G.: *La política de Felipe II. Dos estudios*, Valladolid, 1996.

Viñaza, Cipriano Muñoz y Manzano, Conde de la: *Adiciones al Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez*, Madrid, Tip. de los Huérfanos, 1894.

Virgilio: *Eneida*, Madrid, Gredos, 1992.

Visceglia, M. A.: *Identità sociali. La nobilità napoletana nella prima età moderna*, Milán, Unicopli, 1998.

Vitale, G.: *Ritualità monarchica, cerimonie e pratiche devozionali nella Napoli aragonese*, Salerno, Laveglia, 2006.

Wallerstein, I.: *The Modern World-System II. Mercantilism and the Consolidation of the European World Economy, 1600-1750*, Nueva York, Academic Press, 1980.

Warke, M.: *O artista de corte: os antecedentes dos artistas modernos*. Sao Paulo, Ed. da Universidade de Sao Paulo, 2001.

Wethey, H. E.: *The paitings of Titian II: the portraits*, Londres, Phaidon, 1971.

Woodall, J.: "Visualizando la identidad: retrato de Felipe II de España, realizado por Antonio Moro", *Urtekaria 1992: asterlanak, albistak = anuario 1992: estudios, crónicas*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1992.

_____: *Anthonis Mor: Art and Authority*, Zwolle, Waanders Publishers, 2007.

Yun Casalilla, B.: *La gestión del poder: Corona y economías aristocráticas en Castilla (siglos XVI-XVIII)*, Madrid, Akal, 2002.

Zarco Cuevas, J.: *Inventarios de las alhajas, relicarios, estatuas, pinturas, tapices y otros objetos de valor y curiosidad donados por el rey don Felipe II al Monasterio de El Escorial. Años de 1571 a 1598*, Madrid, Boletín de la Real Academia de la Historia, 1930.

Zeri, F.: *Pittura e Controriforma: L'arte senza tempo di Scipio da Gaeta*, Torino, Giulio Einaudi, 1957.

Fuentes Impresas

Abizanda y Broto, M.: *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón procedentes del Archivo de protocolos de Zaragoza. Siglo XVI*, vol. I., Zaragoza, La Editorial, 1915.

Bardaxi, J. I. de: *Tractatus de officio gubernationis: seu procurationis generalis regni Aragonum*, Zaragoza, Lorenzo Robles, 1592, BNE, R/26876.

Benedetti, R.: *Ragguaglio delle allegrezze, solennità, e feste fatte in Venetia per la felice vittoria*, Venetia, Gratioso Perchaccino, 1571.

Blancas, J. de: *Inscripciones latinas a los retratos de los reyes de Sobrarbe, Condes antiguos, y Reyes de Aragón puestos en la Sala Real de la Diputación de la ciudad de Zaragoça*, Zaragoza, herederos de Diego Dormer, 1680, BNE, sign. U/5022.

Bouchard, J. J. y Kanceff, E. (org.): *Oeuvres de Jean-Jacques Bouchard. Journal II. Voyage dans le royaume de Naples, voyage dans la champagne de Rome*, Torino, Giappichelli, 1977.

Calancha, A. de la: *Corónica Moralizada del Orden de San Agustín en el Perú con sucesos egenplares en esta Monarquía…*, Barcelona Pedro Lacavalleria, 1638, BNE, sign. R/812.

Brito, Bernardo de.: *Elogios dos Reis de Portugal com os mais verdadeiros retratos que se puderaõ achar*, Lisboa, Pedro Crasbeeck, 1603, BNPT, sign. res-748-v.

Calvete de Estrella, J. C.: *El felicissimo viaje d'el muy alto y muy poderoso Príncipe don Phelipe, hijo d'el Emperador don Carlos Quinto Máximo, desde España…*, en casa de Martin Nucio, 1552. BNE, R/6449.

Capaccio, G. C.: *Il forastiero*, vol. II, Napoli, per Gio. Domenico Roncagliolo, 1634, BNE, 3/14987.

Carducho, V.: *Diálogos de la pintura: su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, Calvo Serraller, F. (ed.), Madrid, Turner, 1979.

Castillo de Bobadilla, J.: *Politica para corregidores y señores de vassallos en tiempo de paz y de guerra y para Iuezes ecclesiasticos y seglares y de sacas, aduanas y de residencias y sus Oficiales y para Regidores y Abogados y del valor de los corregimientos y Gouiernos Realengos y de las Ordenes*, Madrid, Luis Sánchez, 1597, BNE, R.MICRO/568.

Cellini, B.: *Tratados de ofrebería, escultura, dibujo y arquitectura*, Madrid, Akal, 1989.

Cock, H.: *Relación del viaje hecho por Felipe II en 1585 a Zaragoza, Barcelona y Valencia*, Madrid, Imprenta Real, 1876, BNE, sign. 1/66563.

Coleccion de Documentos Inéditos para la Historia de España, por Los Señores Marqueses de Pidal y de Miraflores y de D. Miguel Salvá, individuos de la Academia de la Historia, tomo 33, Madrid, Imprenta de la Viuda de Calero, 1842-85.

Covarrubias Orozco, S. de: *Tesoro de la lengua castellana, o española*, parte II, Madrid, por Luis Sanchez, 1611, BNE, R/6388.

Erasmo: *The Education of a Christian Prince*, Ann Arbor: University Microfilms, 1964.

Felipe II, Rey de España: *Testamento de Felipe II. Facsímil y transcripción*, Madrid, Editora Nacional, 1982.

Francquart, J.: *Pompa funebris optimi potentissimiq. principis Alberti Pii, archiducis Austriae, ducis Burg. Bra. & c.*, Bruselas, Joannem Mommartium, 1623, BNE, sign. ER/2884.

Frois, L.: *Tratado dos embaixadores japões que forão de Japão a Roma no ano de 1582*, Lisboa, siglo XVI, BNPT, ms., sign. F.5987.

García-Gallo, A.: *Libro de las bulas y pragmáticas de los Reyes Católicos*, 2 vol., Madrid, Instituto de España, 1973.

Garnica, J. de: "De las audiencias publica y secreta que da el virrey de Napole", en Cherchi, P.: *Archivio Storico per le Province Napoletane*, XIII, 1974.

Garcilaso de la Vega: *Historia General del Perú*, Cordoba, Impreso por Andrés Barrera, 1616, BNE, R/24420.

Gurrea y Aragón, F. de: *Comentarios de los Sucesos de Aragón en los años 1591 y 1592*, Madrid, Imp. de A. Pérez Dubrull, 1888, BNE, sign. 1/2413.

Gutiérrez de Medina, C.: *Viaje feliz por tierra de Nueva España y recibimientos que este Reino hizo al Excelentisimo Señor Marqués de Villena, mi Señor, como a su virrey y capitán General*, México, Imprenta de Juan Ruiz, 1640, Biblioteca Daniel Cosío Villegas, El Colegio de México, sign. MP/7505.

Gutiérrez de Medina, C. y Romero de Terreros, M.: *Viaje Del Virrey Marques De Villena*, México, UNAM, Instituto de Historia, 1947.

Gutiérrez de Quintanilla, E.: *Catálogo de las Secciones Colonia y República i de la Galería Nacional de Pinturas del Museo de Historia Nacional*, Lima, Imprenta de L. Ramos, Pileta de Santa Teresa 752, 1916.

Herrera y Tordesillas, A. de: *Historia General de los hechos de los castellanos en las islas i tierra firme del mar océano*, Madrid, Imprenta Real de Nicolas Rodiguez [sic] Franco, entre 1725 y 1730, BNE, sign. U/2799-U/2802.

Holanda, F. de: *Do tirar polo natural*, Lisboa, Livros Horizonte, 1985.

Lavalle, J. A. de: *Galería de retratos de los gobernadores y virreyes del Perú (1532-1824)*, Lima, 1891.

Lavanha, J. B.: *Viagem da Catholica Real Magestade del Rey D. Filipe II. N. S. ao Reyno de Portvgal e rellação do solene recebimento que nelle se lhe fez / S. Magestade a mandou escreuer por Ioão Baptista Lavanha sev Coronista Mayor,* Madrid, Thomas Iunti, Impressor del Rei N. S., 1622. BNPT, sign. F.297.

Lee, B. T. y Bromley, J.: *Libros de Cabildos de Lima,* vol. III, Lima, Concejo Provincial de Lima, 1935-1962.

Lee, B. T. y Bromley, J.: *Libros de Cabildos de Lima,* vol. X, Lima, Concejo Provincial de Lima, 1935-1962.

León Portocarrero, P. de: *Descripción del virreinato del Perú,* Lima, Universidad Ricardo Palma, 2009.

Leti, G.: *Vita di Don Pietro Giron Duca d'Ossuna, vicere di Napoli, e di Sicilia, fotto il Regno di Filippo Terzo*, Ámsterdam, Georgio Gallet, 1700, BNE, U/5824.

Levillier, R. (dir.): *Gobernantes del Perú: cartas y papeles siglo XVI. Documentos del Archivo de indias*, tomo 4, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1921.

L'Hermitte, J.: *Le passetemps* [1602], Bibliothèque Royale de Belgique, Bruxelles, Manuscripti historici n. 17.

L'Hermitte, J. y Ruelens, CH. (ed.): *Le passetemps. Publié d'après le manuscrit original*, Genève, Slatkine Reprints, 1971.

Libro de los hechos y cosas del Monasterio de Veruela desde el año de 1148 que se fundó el monasterio hasta el año 1623, Fray Lope Marco, *Traslado de un libro de memorias que el Excmo. Sr. Don Hernando de Aragón, nieto del Rey Chatholico primero Abbad de Beruela y después Arçobispo de Çaragoça por su propia mano escrivio de cosas que sucedieron a su tiempo…* leg. de la colección particular de la biblioteca de Jesús Rubio Jiménez.

Livro da Recamara dos Reis Dom João III de Portugal e Dona Catharina, Lisboa, BPNA, [s.d.], sign. códice 50-V-26.

Lobo, A.: *Chronica do cardeal rei d. Henrique: e Vida de Miguel de Moura*, Lisboa, Typographia da Sociedade propagadora dos conhecimentos uteis, 1840.

López de Hoyos, J. y Sánchez Coello, A.: *Real apparato, y sumptuoso recebimiento con que Madrid ... rescibio a la ... reyna D. Ana de Austria*, Madrid, impreso por Juan Gracián, 1572, BNE, sign. R/2859.

Maquiavelo. N.: "Capítulo III. De los principados mixtos" en *El príncipe*, Madrid, Akal, 2010.

Mariz, P. de: *Dialogos de varia historia em que sumariamente se referem muytas cousas antiguas de Hespanha...*, Coimbra, Officina de Antonio de Mariz, 1597, BNPT, sign. res-54-p.

Martínez, P. L.: *Discurso y alegaciones de derecho del licenciado Pedro Luis Martinez en que trata y declara el origen, y principio del ... Reyno de Aragon…* [1591], Zaragoza, casa del Prior del Pillar. AGS, Estado, lib. 0023.

Mártir Rizo, J. P.: *Historia de la muy noble y leal ciudad de Cuenca*, Madrid, Herederos de la viuda de Pedro Madrigal, 1629, BNE, ER/3977.

Mazzella, S.: *Le vite de i re di Napoli, con le loro effigie dal naturale*, ad istanza di Gioseppe Bonfadino, 1596, BNE, sign. 7/17404.

Meteren, E. van.: *Belgica, l'histoire des Pays-Bas d'Emanuel de Meteren, ou, Recueil des guerres, et choses memorables advenues tant és dits Pays, qu'és Pays voysins, depuis l'an 1315. iusques à l'an 1612*, La Haye, Hillebrant Jacobz Wou, 1618, BNE, sign. ER/309.

Morel-Fatio, A.: "Mémoire presenté au roi Philippe II par Íñigo López de Mendoza, marquis de Mondéjar et capitaine général du Royaume de Grenade, pour justifier sa conduite pendant la compagne qu'il dirigea contre les Morisques en 1569", en *L'Espagne au XVIe et XVIIe siécles. Documents historiques et littéraires*, Heilbronn, Henninger Frères, 1878.

Ocampo Conejeros, Baltasar de: "Descripción de la Provincia de San Francisco de la Victoria de Vilcabamba" [1611], en Bauer, B. S. y Halac-Higashimori, M. (eds.): *Baltasar de Ocampo Conejeros y la Provincia de Vilcabamba*, Cuzco, Ceques Editores, 2013.

Oña, P. de: *Primera parte de Arauco Domado*, Ciudad de los Reyes (Lima), por Antonio Ricardo de Turin, 1596, JCBL, sign. B2221463.

Pacheco, F.: *Arte de la pintura, su antiguedad y grandezas: descriuense los hombres eminentes que ha auido en ella... y enseña el modo de pintar todas las pinturas sagradas*…, Madrid, Simon Faxardo, 1649, BNE, sign. BA/255.

Parrino, D. A.: *Teatro eroico, e politico de governi di Vicere del Regno di Napoli Dal tempo del Re Ferdinando il Cattolico Fino al presente*, Napoli, Stam. Del Parrino e del Mutii, 1694-1694, BNE, ER/621.

Panzano Ibáñez de Aoiz, J. L..: *Anales de Aragon, desde el año mil quinientos y quarenta del nacimiento de nuestro Redentor hasta el año mil quinientos cinquenta y ocho, en que muriò el maximo fortissimo emperador Carlos V*, Zaragoza, Pasqual Bueno, 1705, BNE, sign. 2/357.

Passero, G.: *Giuliano Passero, cittadino napoletano, o sia Prima pubblicazione in istampa, che delle storie in forma di giornali, le quali sotto nome di questo autore finora erano andate manoscritte*, Napoli, Vicenzo Orfino, 1785.

Pérez Abreu, D. H. y Gómez de la Puente E. (ed.): *Iconografía de gobernantes de la Nueva España Tomada de la colección que se conserva en el salón de cabildos del palacio municipal de la ciudad de México*, México, Ayuntamiento de la Ciudad de México, 1921.

Ponz, A.: *Viaje de España, ó Cartas, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse que hay en ella*, vol. XII, Madrid, por D. Joachin Ibarra Impresor de Cámara de S. M., 1773, BNE, sign. BA/736 V.12.

RAH: *Cortes de los antiguos reinos de León y de Castilla*, 5 vols., s. n., 1861-1903.

Recopilación de las leyes de los Reynos de las Indias, Madrid, por Iulian de Paredes, 1681, BNE, sign. R/38739-38742.

Relacion de las sumptuosas y ricas fiestas, que la insigne ciudad de Seuilla hizo, por el felice nascimie[n]to del principe nuestro señor, y por el vencimiento de la batalla naual, que el serenissimo de Austria ouo, contra el armada del Turco, Sevilla, impresso en casa de Hernando Díaz, 1572, BNE, sign. R/22747(3).

Relaciones de los virreyes y audiencias que han gobernado el Perú... tomo II, Lima, 1867.

Ribeiro, A.: *Instrumentos e escrituras dos autos seguintes. Auto do levantamento & iuramento d`el Rey nosso Senhor*, Lisboa, 1584, BNPT, sign. F.6258.

Ribeiro da Silva, F.: *Filipe II de Espanha, Rei de Portugal (colectania de documentos filipinos guardados em Arquivos Portugueses)*, vol. I, Zamora, Fundación Rei Afonso Fenriques, 2000.

Roa, M. de: *Beneficios del Santo Angel de Nuestra guarda*, Lisboa, por Antonio Aluarez, 1634.

Sariñana y Cuenca, I. de: *Llanto del occidente en el ocaso del mas claro sol de las Españas: funebres demostraciones… en las exequias del rey N. Señor D. Felipe IIII*, México, por la viuda de Bernardo Calderón, 1666, BNE, sign. 2/13585.

Solórzano Pereira, J. de.: *Política indiana*, lib. V, Talleres Voluntad, s. d., BNE, sign. 2/79918 V.5.

Sorgente, M. A.: *Aureus tractatus praefecti praetorio reliquorumq[ue] antiquorum magistratuum, cum viceregе alijsq[ue] magistratibus nostri temporis comparationem continens, eorumque potestatem, ordinem, et inter se praecellentiam*, Neapoli, Tarquinio Longo, 1602.

Sousa, M. de F.: *Epitome de las historias portuguesas*, Bruselas, por Francisco Foppens, 1677, BNE, sign. 2/42846

Suárez de Figueroa, C.: *Varias noticias importantes a la humana comunicación*…, 1621, BNE, R.MICRO/587.

Solórzano Pereira, J. de.: *Dispvtationes de Indiarvm iure, sive de iusta indiarum Occidentalium inquisitione, acquisitione, et retentione*, tomo III., lib. V., Madrid, s. d., 1629-1639, BNE, sign. 1/43798 V.2 2.

Tormo y Monzó, E.: *Las viejas series icónicas de los reyes de España*, Madrid, Blass, 1916.

Torquemada, Fray Juan de.: *Monarquía Indiana, 1615*, libro V, capítulo XX, León Portilla, M. (ed.), Porrúa, México, 1696.

Torres De Mendoza, L.: "La entrada de don García Hurtado de Mendoza" en *Colección de documentos inéditos relativos al descubrimiento, conquista y colonización…*, vol. VIII, Madrid, Imprenta de M. Bernaldo de Quirós, 1867a.

_____: *Colección de documentos inéditos relativos al descubrimiento, conquista y colonización*…, vol. IV, Madrid, Imprenta de M. Bernaldo de Quirós, 1867b.

Vasari, G.: *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori* [1568] (ed. Gaetano Milanesi), t. VII, Florence, G.C. Sansoni, 1878-85.

Velázquez, Isidro: *La entrada que en el Reino de Portugal hizo la S.C.R.M. de Don Philippe inuictissimo Rey de las Españas segundo deste nombre, primero de Portugal, assi con su Real presencia como con el exercito de su felice campo*, Lisboa (?), por Manuel de Lyra, 1583, BNPT, sign. RES. 885 P.

Virgilio: *Eneida*, Santa Fe, El Cid Editor, 2004.

Zeballos, J. de: *Arte real para el buen gouierno de los Reyes, y Principes, y de sus vasallos…*, Toledo, Casa de Diego Rodríguez, 1623, BNE, R/1349.

Fuentes Manuscritas

"Advertencias que el Emperador Carlos V dejó escritas para su hijo Felipe II, en materia y razón de Estado", BNE, ms., sign. Mss/6665.

Aguilar, J. de: *Relacion de la entrada del Rey don Phelippe nuestro Señor en la ciudad de Caragoça y el recibimiento que a Su Magestad se le hizo,* Toledo, Casa de Francisco Guzmán, 1563, RBME, ms., sign. 53-I-37.

BNE, *Apología del gobierno por virreyes para el reino de Portugal*, ms. 904, fols. 268-270.

BNE, *Yndias de Birreyes. Discurso sobre virreyes y gobernadores de Perú*, ms. 2835.

Castaldo, A.: "Progressi et ingresso dell'Imperatore Carlo Quinto nel Regno a Città di Napoli a tempo del gouerno di Don Pietro di Toledo, all'hora suo luogotenente e Vicerè in essi, con la Rebellione del Principe Salerno…", BNE, ms. 2986.

Códice Aubin, 1576, TBM, ms., sign. Add.MSS.31219

Códice Tovar o Ramírez, siglo XVI, Biblioteca del Instituto Nacional de Antropología e Historia, ms., inv. 10-225382, 10-163071. Biblioteca John Carter Brown, ms., inv. 302089.

Díez de Aux, M.: *Libro em que se trata de todas las ceremonias acostumbradas hacerse em el palatio del reino de Nápoles y del gobierno*, Nápoles, 1620, BCS, ms. 59-2-9.

"Etiquetas de Palacio: estilo y gobierno de la Casa Real que han de observar y guardar los criados de ella..., desde mayordomo mayor y criados mayores hasta los demás criados inferiores, y funciones de la misma Casa Real, ordenadas año de 1562 y reformadas el de 1624", BNE, ms, MSS/8740.

Espés, D. de.: *Historia ecclesiastica de la ciudad de Çaragoça desde la venida de Jesuchristo, señor y redemptor nuestro, hasta el año de 1575*, ACSZ, ms., sign. 20-47 y 20-48.

Fernando de Aragón, arzobispo de Zaragoza: *Historia eclesiástica y profana / Dignidades eclesiásticas y Reyes de Aragón*, Tomo II, RAH, ms, colección de don Luis de Salazar y Castro, sign. 9/485.

Ferraiolo, M.: *Cronaca della Napoli Aragonese, 1498 - 1503*, Nápoles, The Morgan Library & Museum, Nueva York, ms, sign. MS M.0801.

Filonico, *Vita di Pedro de Toledo*, BSNSP, ms. xx D 15.

Garnica, J. de: *De Hispanorum Monarchia et caeteris ab Adam iuxta Sacrorum Bibliorum continentiam et ordinem, cum fidei sanctae continuatione in omnibus ab origine mundi usque in consumationem ipsius*, 1595, BNE, ms., MSS/7382.

Guamán Poma de Ayala, F.: *El primer nueva corónica y buen gobierno*, 1615/1616, BRD, ms., sign. GKS 2232 4º.

Guerreiro, A.: *Das festas que se fizeram na cidade de Lisboa, na entrada del Rey D. Philippe primeiro de Portugal*, Lisboa, Casa de Francisco Correa, 1581, BNE, ms. R/28304.

Ibáñez de Aoyz, J. L.: *Ceremonial y breve relación de todos los cargos y cosas ordinarias de la Diputación del reino de Aragón*, s. XVII, BNE ms., sign. 987.

Ibáñez de Segovia, G.: *Historia de la Casa de Mondéjar: escrita para el Marqués de Valhermoso por el de Mondéjar su abuelo*, s. f. BNE, ms. 3.315.

Holanda, A. (atribución): *Livro de Horas dito de D. Manuel*, Museu Nacional de Arte Antiga Lisboa, c. 1571-1551, ms. sign. 14/130 Ilum.

Libro de Cédulas y Fundación de/la Real Universidad de S. Marcos, ACUSM, Lima, s. XVI - XVII., ms. tomo I, n. 697.

Marche, O. de la: *El estado de la Casa del Duque Carlos de Borgoña, y orden de la guerra, puesto por escripto por Oliveros de la Marcha, cavallero consejero y mayordomo del dicho Duque…,* trasladado de francés en vulgar castellano, siglo XVII, BNE, ms. 9089.

Mazzella, S.: *Descrittione del Regno di Napoli*, ad istanza di Gio. Battista Cappelli, 1586[?], BNE, ms., sign. 2/18159.

Murúa, M. de y Ossio Acuña, J. (ed.): *Historia del origen y genaologia real de los reyes yngas del Piru de sus hechos, costumbres, trajes y manera de gouierno*, entre 1590-1595, ms., Repositorio Institucional de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.

Provisiones Reales para el Gobierno de Indias, BNE, ms., sign. Mss/2989.

RAH, *La cassa que se puso al príncipe de España nuestro señor, en el año de DXLVIII*, ms., Col. Salazar y Castro, sign. 9-1048.

Real Cédula de fundación de la Universidad de San Marcos, AGI, Audiencia de Lima, ms., leg. 566, tomo 6.

Relación manuscrita anónima inserida en un volumen de "papeles varios" del siglo XVII conservada en la BNE, "De lo que es la dignidad de Virrey de Napoles", ms. 11004.

Ramírez, B.: *Descripción del Reino del Perú, del sitio, temple, provincias, obispados y ciudades de los naturales, de sus lenguas y traje*, 1597, BNE, ms., sign. 19668.

Renao (o Raneo), J.: *Libro donde se trata de los virreyes, Lugartenientes de este Reyno, y de las cosas tocantes a su grandeza*, Nápoles, 1634, BNE, ms. 2979.

Sigoney, J.: *Relacíon de la forma de seruir que se tenía en la casa del Emperador don Carlos… que aya gloria, el año ne 1545, y se auia tenido algunos años antes, e del partido que se daua a cada uno de los Criados de su Majestad, que se contauan por los Libros del Bureo*, siglo XVII, BNE, ms. 1080.

Venturino di Fabriano, G. B.: *Del Viaggio fatto dal Illmo et Rmo Card. Alessandrino legato Aplico alli Sermi Rè di Francia, Spagna et Portogallo. Con le Annotationi delle cose più principali* [1571], Biblioteca de Dresden, ms. sign. Mscr.Dresd.F.128.

Ulloa Golfin, P. de: *De la ceremonia de alzar los pendones en España por el nuevo Rey*, siglo XVII, BNE, ms., 3/68194.

Anexos

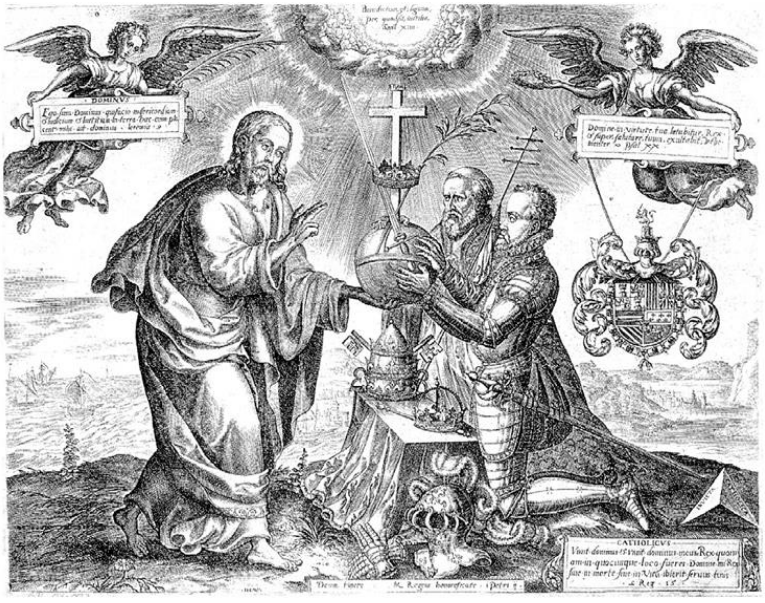
A.1 Anexos Capítulo I

Img. 1 - Tiziano Vecellio, *La Gloria*, c. 1551-1554, 1548, óleo sobre lienzo, 346 x 240 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid.

Img. 2 - Tiziano Vecellio, *La Religión socorrida por España*, c. 1572-1575, óleo sobre lienzo, 168 x 168 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid.

Img. 3 - Tiziano Vecellio, *Felipe II, después de la victoria de Lepanto*, 1572-1575, óleo sobre lienzo, 309 x 204 cm (sin la ampliación). Museo Nacional del Prado, Madrid.

Img. 4 - Hans Liefrink y Hieronymus Wierix, *Cristo y Felipe II*, 1568, grabado, 29,6 x 20,3 cm. Bibliothèque Royale Albert Ier., Bruselas, Cabinet des Estampes, sign. A.2009.



Img. 5 - Antonius Wierix, *El Salvador entrega las insignias de poder a Felipe II ante el Pontífice*, c. 1585, grabado, 23 x 29 cm. Bibliothèque Royale Albert Ier., Bruselas, Cabinet des Estampes, sign. A. 1511.

Img. 6 - Tiziano Vecellio, *Felipe II, después de la victoria de Lepanto* (detalle del rayo-x), 1572-1575. Museo Nacional del Prado, Madrid.

Img. 7 - El Greco, *Sueño de Felipe II*, 1578-1579, óleo sobre lienzo, 140 x 110 cm. Real Monasterio de San Lorenzo de el Escorial, San Lorenzo.

Img. 8 - António Moro, *Felipe II de armadura*, c. 1557, óleo sobre lienzo, 198 x 102 cm. Real Monasterio de San Lorenzo de el Escorial, San Lorenzo.

Img. 9 - António Moro, *Felipe II de armadura* (detalle).

Img. 10 - Francesco Terzio (dibujante) y Gaspar Oselli, el Patavinus, (grabador), *Felipe II de España*, c. 1558-1569, grabado. *Imagines Gentis Austriacae*. Österreichische Nationalbibliothek, Viena.

Img. 11 - Giambattista Fontana (dibujo), Dominicus Custos (grabador), *Felipe II*, 1603, grabado. *Armamentarium Heroicum* de Jakob Schrenck von Notzing, Fundación Museo de las Ferias, Medina del Campo.

Img. 12 - Tiziano Vecellio, *Carlos V en la Batalla de Mühlberg*, 1548, óleo sobre lienzo, 335 x 283 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid.

Img. 13 - Juan Pantoja de la Cruz, *El emperador Carlos V* (copia según Ticiano [1548]), 1605, óleo sobre lienzo, 183 cm x 110 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid.

Img. 14 - Tiziano Vecellio, *Felipe II*, 1551, óleo sobre lienzo, 193 x 111 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid.

Img. 15 - Anónimo, *Estatua de Augusto de Prima Porta*, c. 20 d. C., mármol con restos de policromía, 2,08 metros x 0,12 metros x 1,3 metros. Museos Vaticanos, Vaticano.

A.2 Anexos Capítulo II

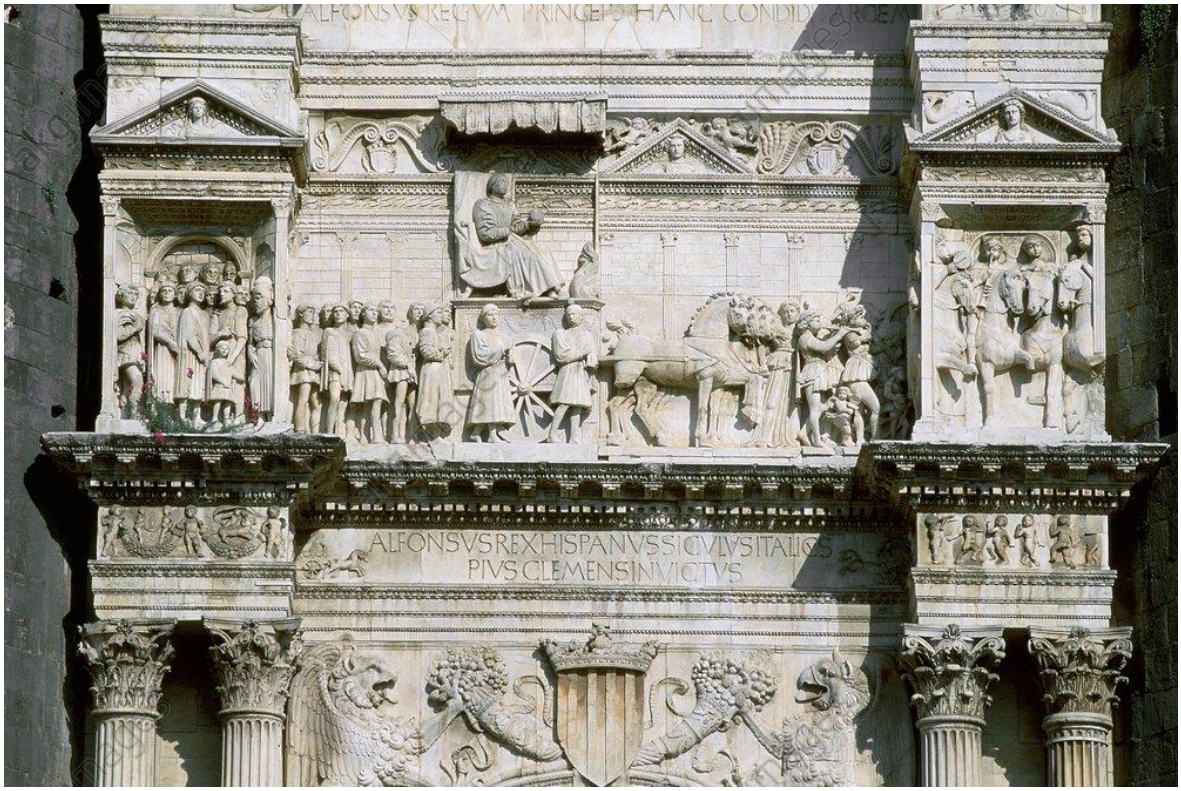
Img. 16 - Tadeo Zuccari, *La solemne entrata di Carlo V, Enrico I e il cardinale Alessandro Farnese a Parigi nel 1540*, c. 1559, afresco, 202 x 281 cm. Palazzo Farnese, Caprarola.

Img. 17 - Tintoretto (atribución), *Entrada de Felipe II en Mantua*, segunda mitad del siglo XVI, óleo sobre lienzo, 211 x 330 cm. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Munique.

Img. 18 - Anónimo, *El encuentro de Cortés y Moctezuma* (Pertenece a la serie "La conquista de México"), segunda mitad del siglo XVII, óleo sobre lienzo. Kislak Collection (colección particular).

Img. 19 - Juan Correa, *Encuentro de Hernán Cortés con Moctezuma*, finales del siglo XVII, biombo, 250 cm x 600 cm. Banco Nacional de México, Ciudad de México.

Img. 20 - Juan Correa, detalle de Moctezuma y su séquito en *Encuentro de Hernán Cortés con Moctezuma*.



Img. 21 - Arco de Alfonso el Magnánimo (detalle), c. 1452-1471, mármol. Castelnuovo, Nápoles.

Img. 22 - Belisario Corenzio, *Afonso entre in Napoli*, 1622-1629, afresco. Palazzo Reale, Nápoles.

Img. 23 - Melchiorre Ferraiolo, Cortejo del coronamiento de Alfonso II de Aragón, ilustración, c. 1450-1500. En *Cronaca della Napoli Aragonese, 1498 - 1503*. The Morgan Library & Museum, Nueva York, ms, sign. MS M.0801, fol. 103r.

Img. 24 - Alessandro Baratta (dibujante) y Nicolò Perrey (grabador), *Fidelissimae urbis neapolitanae cum omnibus viis accurata et nova delineatio aeditam in luce ab Alexandro Baratta MDCXXVIIII*, siglo XVII, grabado, 286 x 93 cm. Zevallos Stigliano, Collezione Intesa Sanpaolo, Nápoles.

Img. 25 - Alessandro Baratta (dibujante) y Nicolò Perrey (grabador), detalle de la cabalgata en *Fidelissimae urbis neapolitanae…*

Img. 26 - Etienne Duperác y Antonio Lafréry, *Pianta di Napoli*, 1566, grabado, 55 x 82 cm. Museo di San Martino, Nápoles.

Img. 27 - Etienne Duperác y Antonio Lafréry, detalle del Palazzo Reale en *Pianta di Napoli*….

Img. 28 - Gaspar Butler, *L'uscita del viceré Harrach e del suo corteo dal Palazzo Reale di Napoli*, 1733, óleo sobre lienzo, 49 x 161 cm. Colección privada.

Img. 29 - Gaspar Butler, detalle de las fachadas conjuntas del *Palazzo Vecchio* y del *Nuovo* en *L'uscita del viceré Harrach….*

Img. 30 - Pietro Fabris, *Il carnevale a Napoli con la cavalcata turca al largo di Palazzo,* óleo sobre lienzo, 188 x 340 cm. Christie's Collection, Londres.

Img. 31 - Pietro Fabris, detalle de las fachadas conjuntas del *Palazzo Vecchio* y del *Nuovo* en *Il carnevale a Napoli…*.

Img. 32 - La ruta de Hernán Cortés hacía Tenochtitlan en 1519, ilustración, basado en Gracida, E y Ávila E., "La ruta de Hernán Cortés", en *Atlas de História de México y América*, México, Trillas, 2008, p. 35.

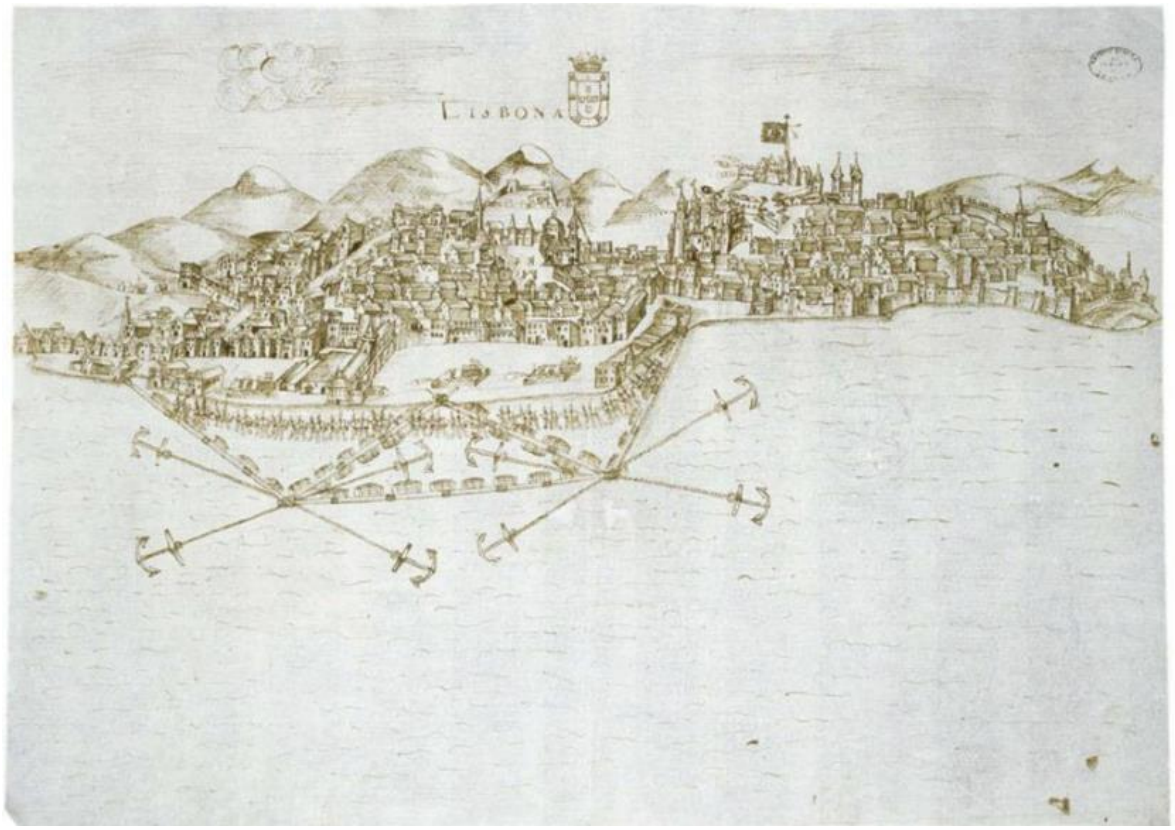
Img. 33 - Cosimo Gamberucci, *Entrada de Felipe II en Lisboa*, 1598, dibujo. Depósitos de las Galerías, Florencia.

Img. 34 - António de Holanda (atribución), detalle de una vista de Lisboa con el palacio real Paço da Ribeira en el *Livro de Horas de D. Manuel*, c. 1517-1551, tempera y oro sobre pergamino. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, sign. 14/25 Ilum, fol. 25.

Img. 35 - Georg Braun, *Lisboa (Portugal) Vistas de ciudades*, 1572, grabado. BNE, sign. GMG/754 Pl. 1.

Img. 36 - Franz Hogenberg y Georg Braun, *Lisboa*, c. 1598, grabado. BNE, sign. INVENT/22804.

Img. 37 - Franz Hogenberg y Georg Braun, detalle de la estructura del Paço da Ribeira todavía aún sin los cambios realizados por las reformas del tiempo de Felipe II.



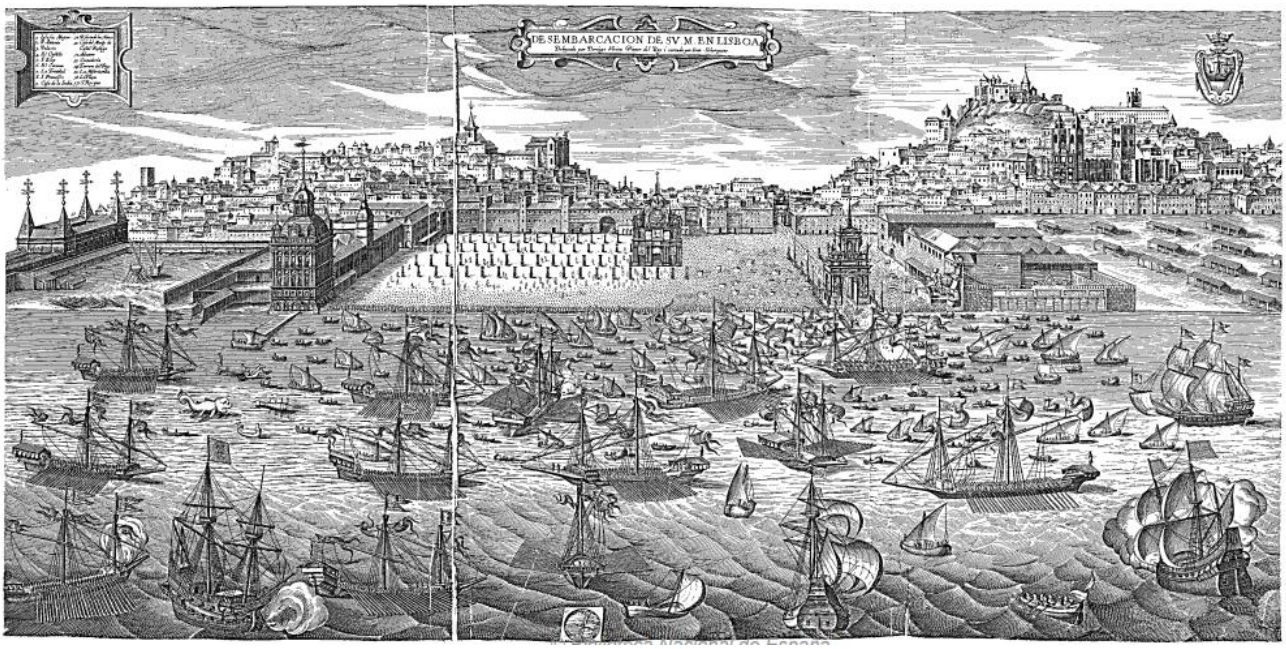
Img. 38 - Anónimo, *Vistas de Lisboa y de la flota*, dibujo, AGI, sign. MP-EUROPA_AFRICA,4.

Img. 39 - Anónimo, *Entrada de SV MG. Don Fhelipe II em Lisboa*, c. 1619, óleo sobre lienzo. Palacio Weilburg, Weilburg.

Img. 40 - Domingos Vieira Serrão y Simão Rodrigues, *Pintura Nossa Senhora da Boa Viagem Velando pela Proteção do Comércio na Barra de Lisboa*, c. 1620, óleo sobre lienzo, 161 x 381 cm. Igreja de São Luís dos Franceses, Lisboa.

Img. 41 - Domingos Vieira Serrão y Simão Rodrigues, detalle del Torreão do Paço en su fachada hacía el río Tejo y su imponente cúpula en *Pintura Nossa Senhora da Boa Viagem....*

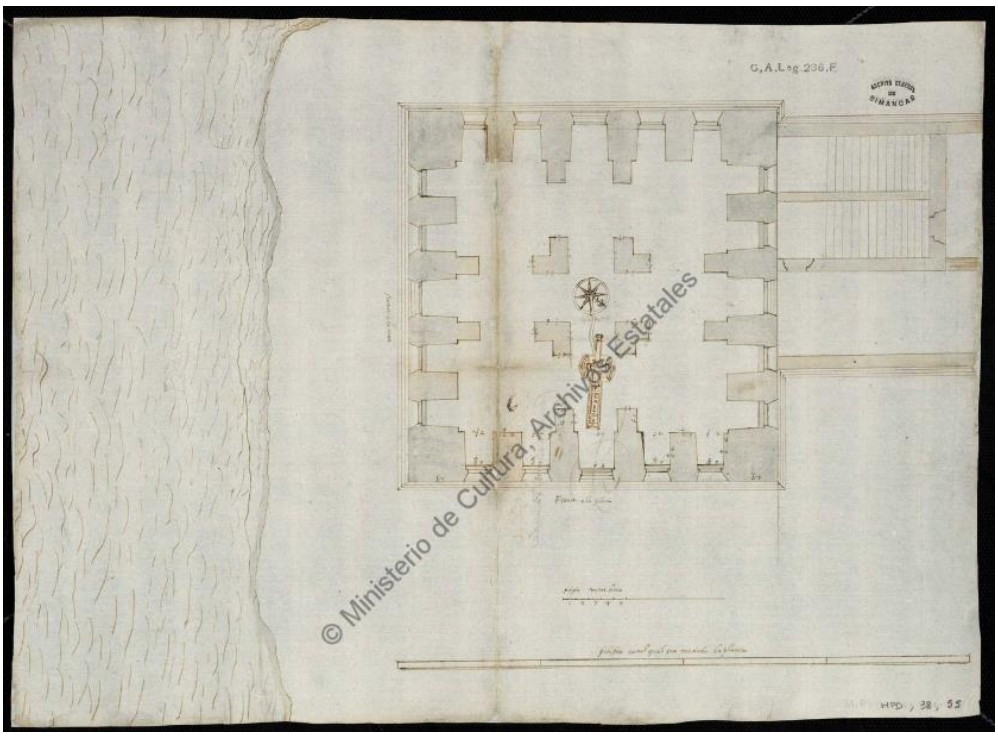
Img. 42 - Dirk Stoop, *Terreiro do Paço*, 1662, óleo sobre lienzo, 123 x 172 cm. Museu de Lisboa, Lisboa.



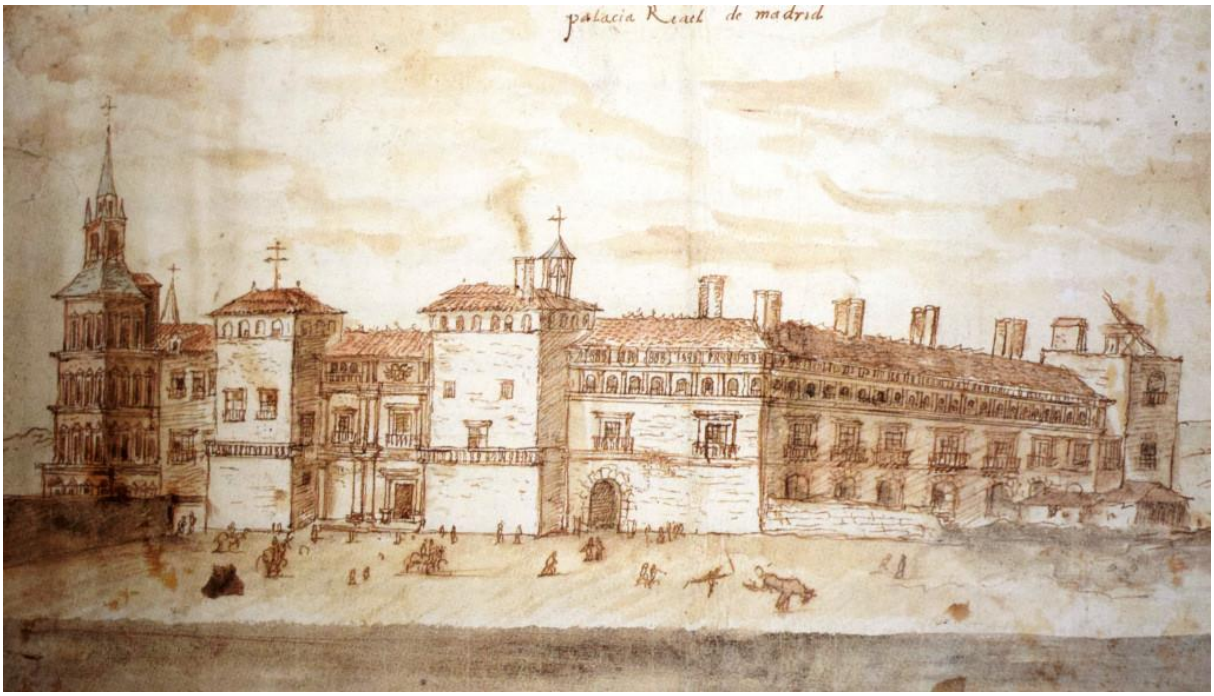
Img. 43 - Domingos Vieira (dibujante) y Iom Schorquens (grabador), *Desembarque de SV. M. en Lisboa*, c. 1622, grabado. BNE, sign. ER/4071, entre pp. 24r y 25.

Img. 44 - Domingos Vieira Serrão (dibujante) y Iom Schorquens (grabador), detalle del Torreão en *Desembarque de SV. M. en Lisboa*.

Img. 45 - Meunier, Louis, *Vista del Palacio Real de Lisboa*, 1668, grabado, 10,6 x 24 cm. BNE, sign. INVENT/46013.

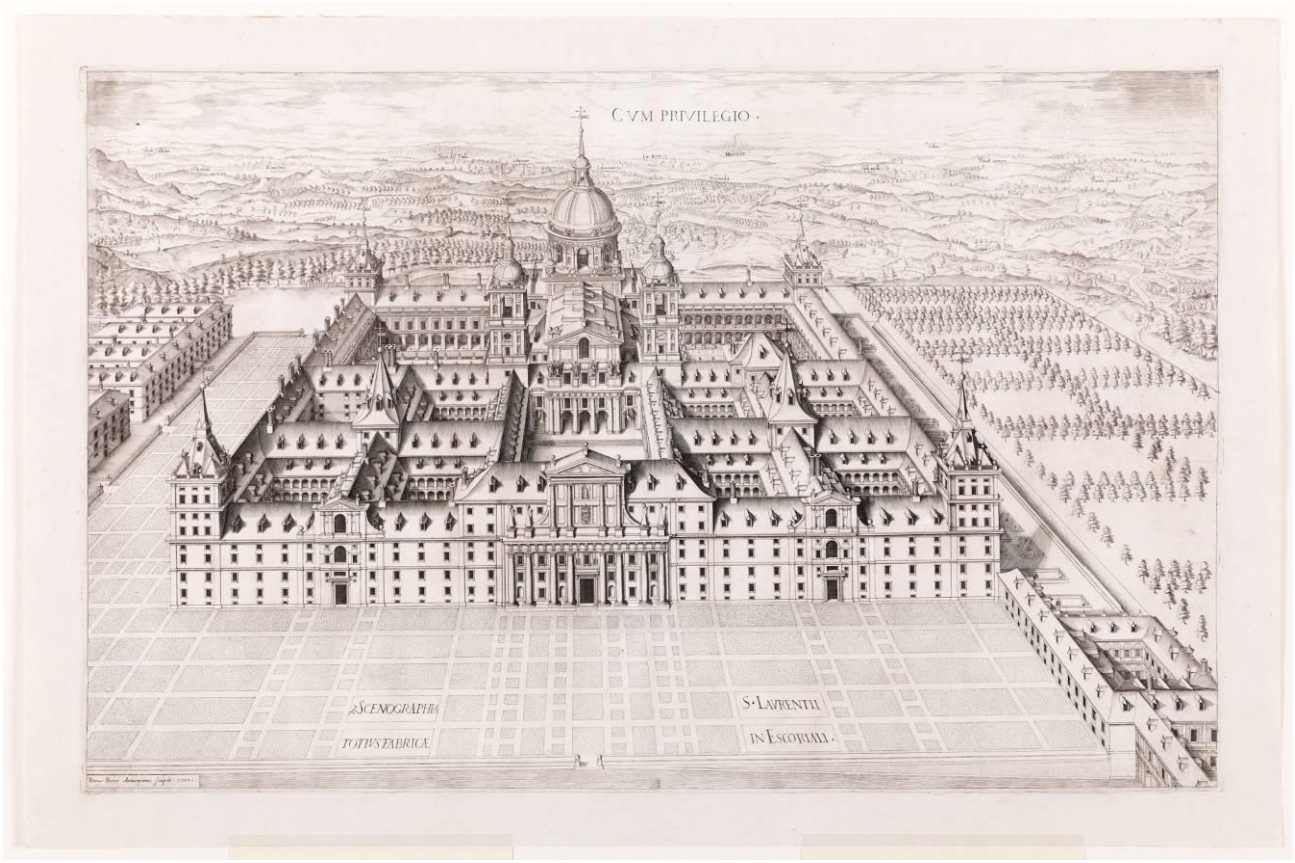


Img. 46 - Anónimo, Planta de la planta baja del Torreão, c. 1585-1588, dibujo. AGS.GA. leg. 236, Simancas.



Img. 47 - Anthonis van den Wijngaerde, *La fachada sur del Real Alcázar de Madrid*, c. 1569, dibujo. Österreichischen Nationalbibliothek, Viena.

Img. 48 - Anthonis van den Wijngaerde, detalle de la Torre Dorada en *La fachada sur del Real Alcázar*….

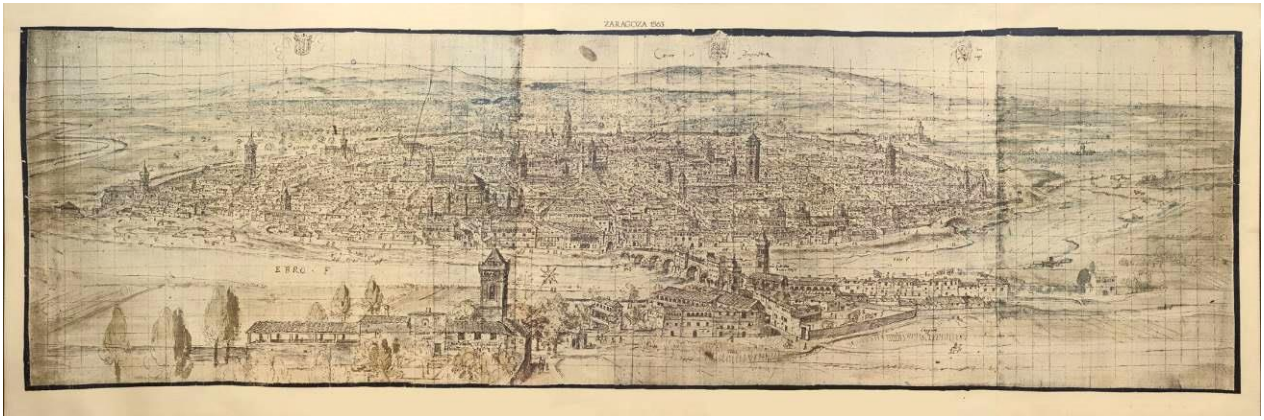


Img. 49 - Petrus Perret, *Perspectiva general del Monasterio de San Lorenzo de el Escorial,*1587, aguafuerte y buril, 56,2 x 85,7 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid.

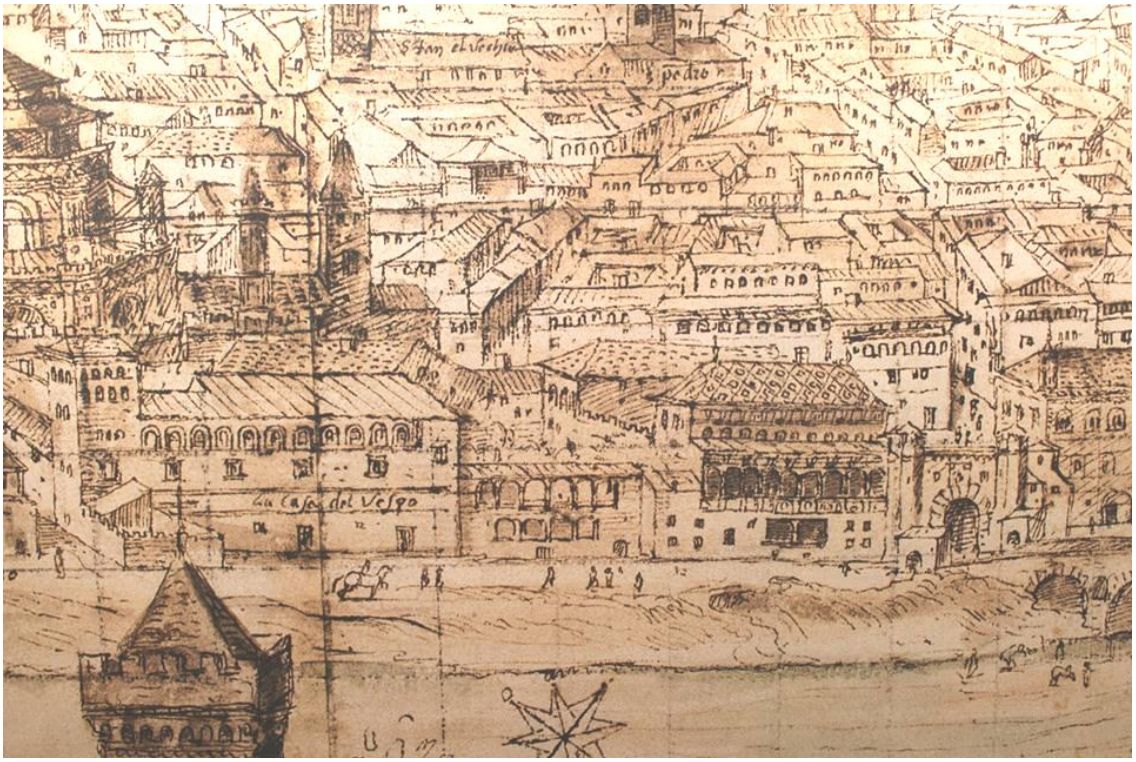
Img. 50 - Anthonis van den Wijngaerde, *Vista del Palacio de Valsaín*, 1562, dibujo. Österreichischen Nationalbibliothek, Viena.

Img. 51 - Jehan L'Hermite, Los volatineros delante del Real Alcázar de Madrid, [1596], dibujo. En *Le passetemps* Bibliothèque Royale de Belgique, Bruselas, ms., manuscrit II, 1028.

Img. 52 - Felix Castelló, *Vista del Real Alcázar de Madrid*¸hacia 1630-1640, óleo sobre lienzo. Museo de História de Madrid, Madrid.

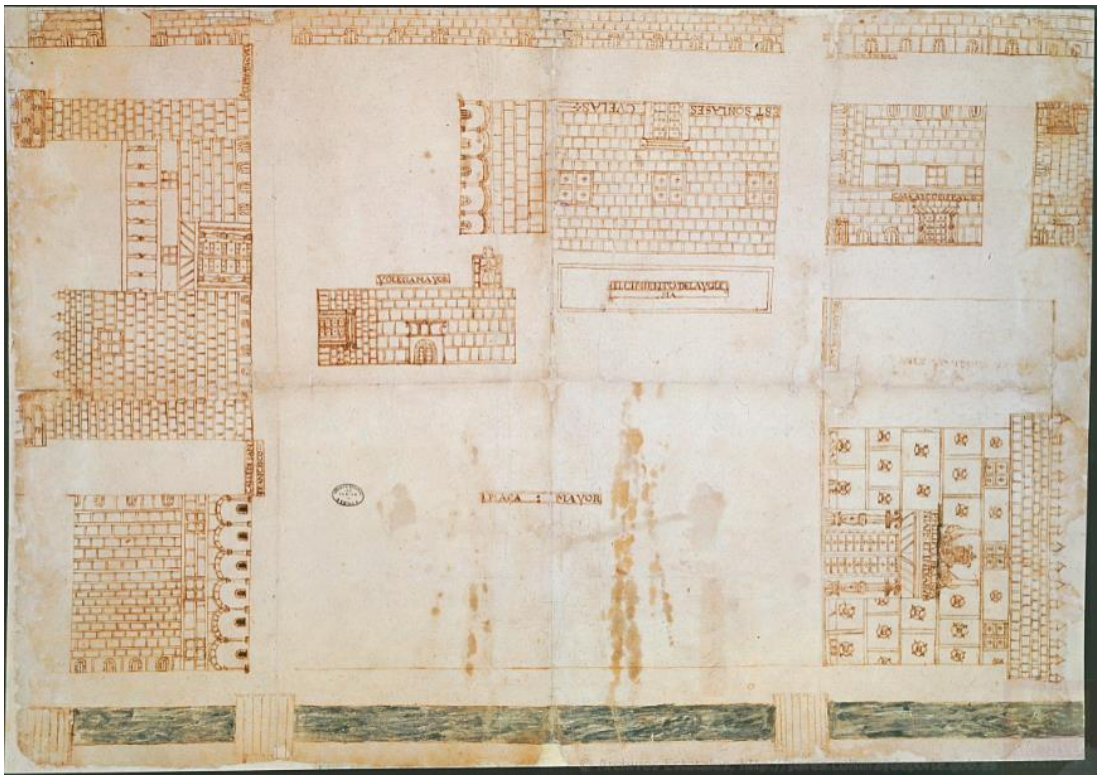


Img. 53 - Anthonis van den Wijngaerde, *Vista de Zaragoza*, 1563, dibujo. Österreichischen Nationalbibliothek, Viena

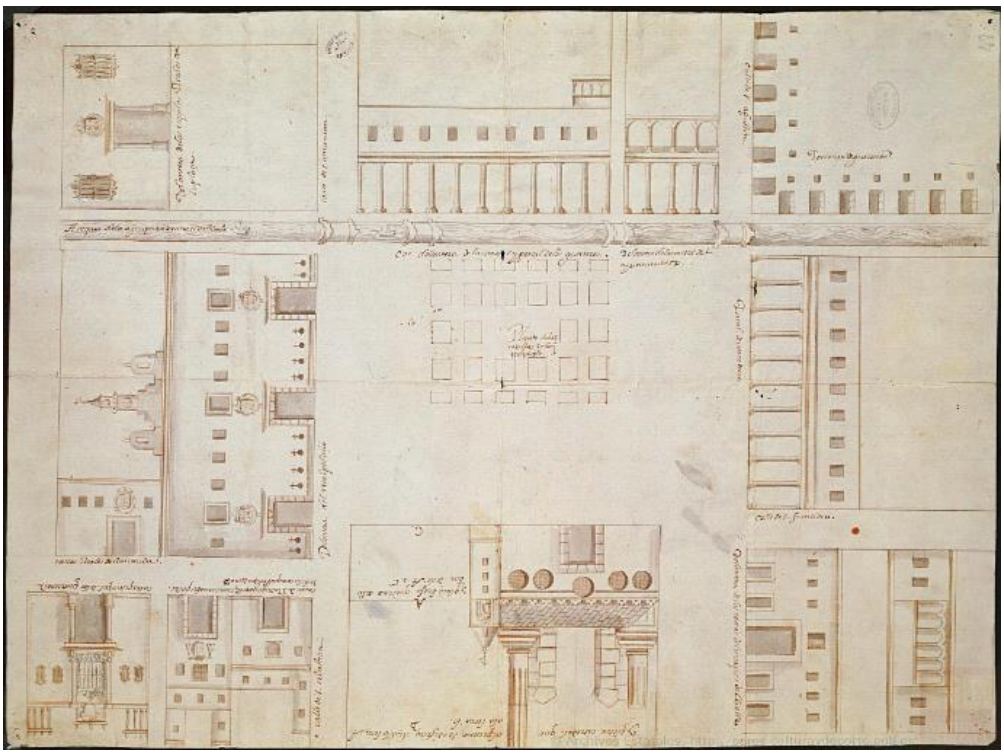


Img. 54 - Anthonis van den Wijngaerde, detalle de “La Casa del Vespo” a la izquierda y del arco de la “Puerta del Ángel” a la derecha en *Vista de Zaragoza*.

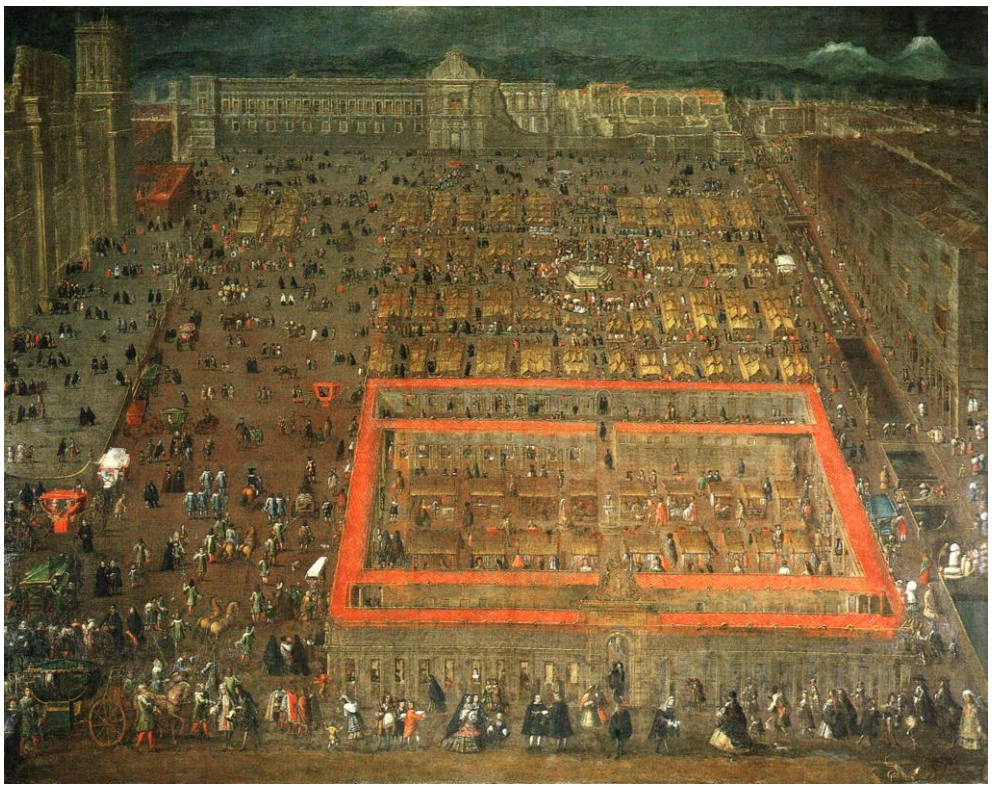
Img. 55 - Juan Bautista Martínez del Mazo, *Vista de Zaragoza* (detalle), 1647, óleo sobre lienzo, 181 x 331 cm. Museo del Prado, Madrid.



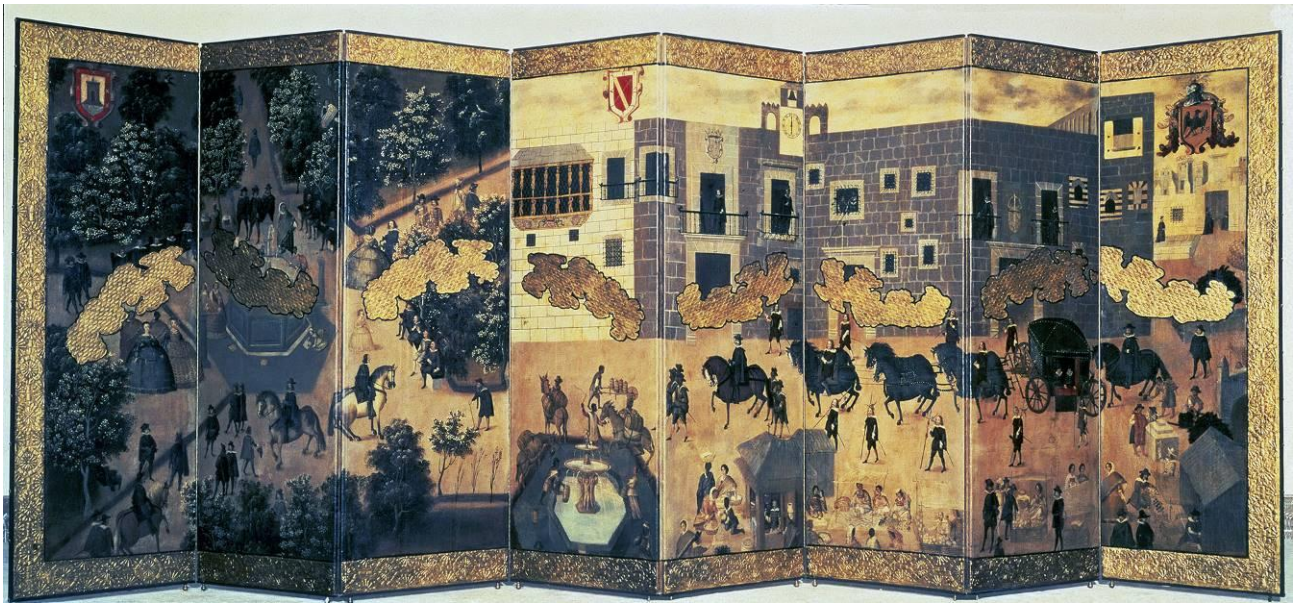
Img. 56 - Anónimo, *Plano de la Plaza Mayor de México, edificios y calles adyacentes y la Acequia Real*, c. 1562, dibujado a plumilla, la acequia iluminada en verde, 46 x 65,5 cm. AGI, sign. MP-MEXICO,3.



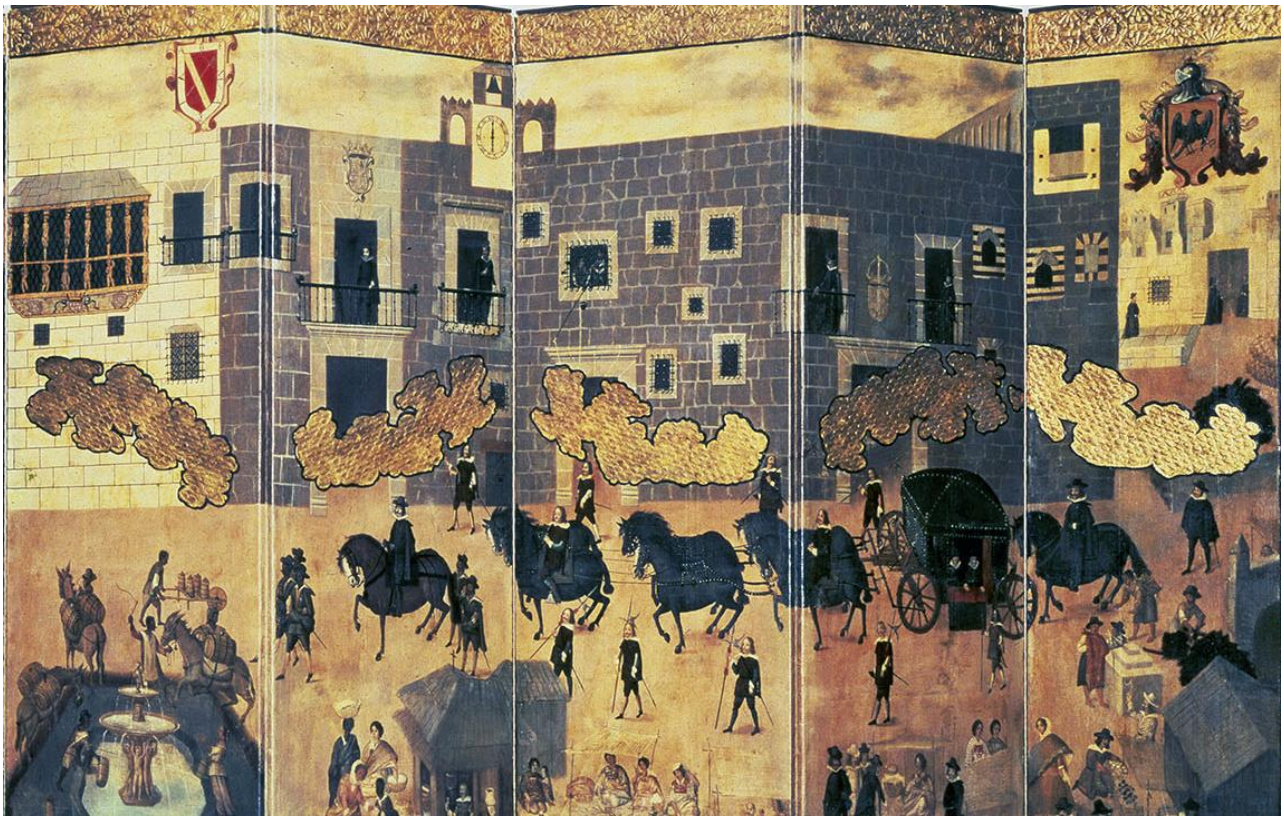
Img. 57 - Anónimo, *Plaza Mayor de la ciudad de México y de los edificios y calles adyacentes*, c. 1596, dibujo a plumilla en tinta sepia, 56 x 42 cm. AGI, sign. MP-MEXICO,47.



Img. 58 - Cristóbal de Villalpando, *Plaza Mayor de México*, finales del siglo XVII, óleo sobre lienzo. Corsham Court Collection, Wiltshire.



Img. 59 - Anónimo, *Vista del palacio del virrey en México*, mediados del siglo XVII, biombo, óleo sobre lienzo, 184 x 488 cm. Museo de América, Madrid.



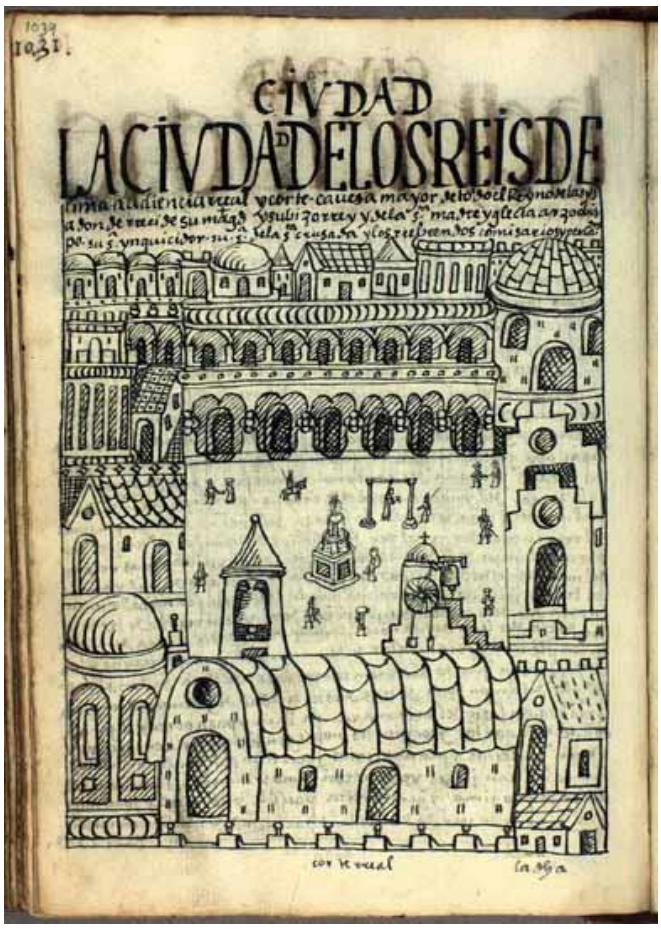
Img. 60- Anónimo, detalle de la *Vista del palacio del virrey en México*.

Img. 61 - Anónimo, *Vista del palacio del virrey en México*, c. 1660, biombo, óleo sobre lienzo, 238 x 300 cm. Colección Rodrigo Rivero Lake, Ciudad de México.

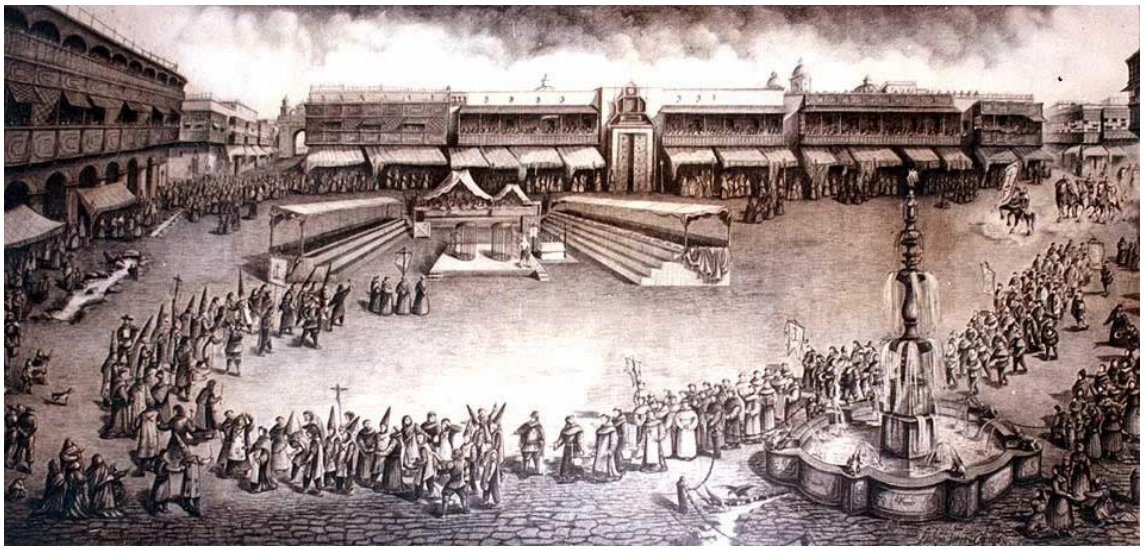
Img. 62 - Anónimo, detalle de la fachada del Palacio Virreinal y la Plaza Mayor en *Vista del palacio del virrey en México*.

Img. 63 - Anónimo, *Vista de la ciudad de México y conquista de México*, siglo XVII, biombo de dos caras, óleo sobre lienzo, 213 x 550 cm. Museo Franz Mayer, Ciudad de México.

Img. 64 - Anónimo, detalle de la hoja seis con la Plaza Mayor y sus edificios principales, la catedral y el Palacio Virreinal en *Vista de la ciudad de México y conquista de México*.



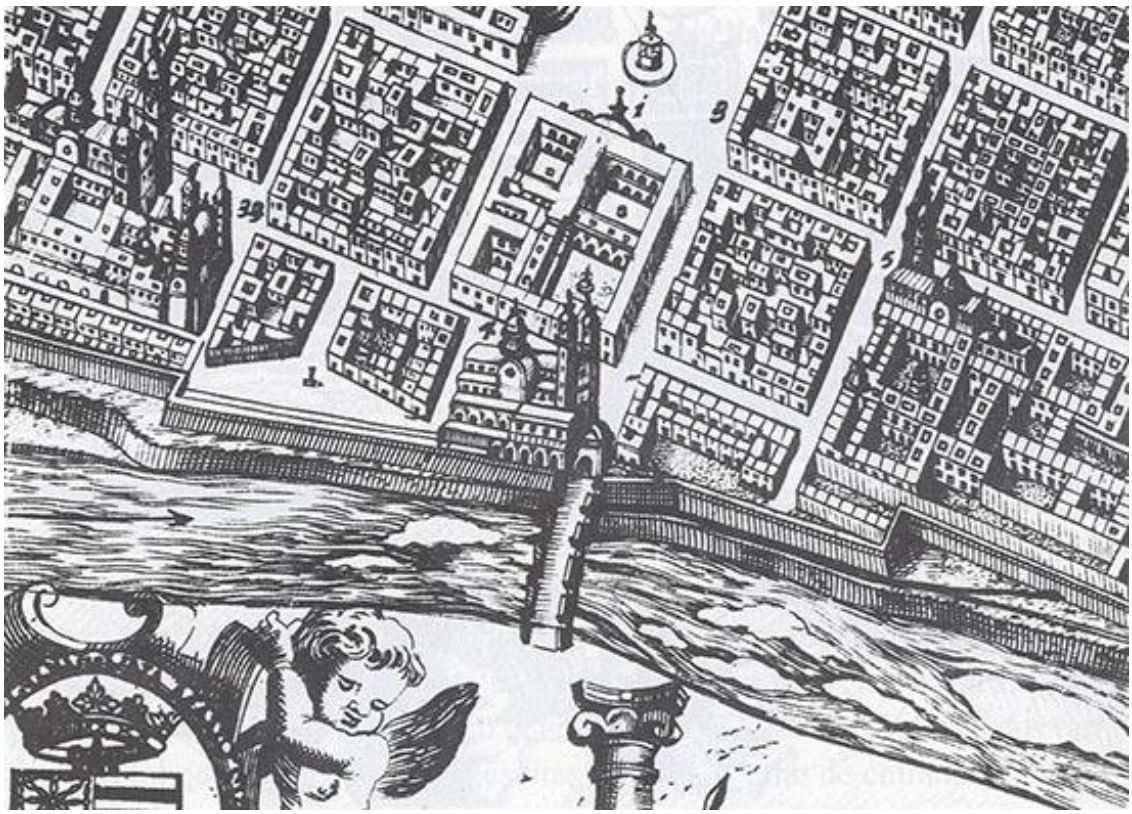
Img. 65 - Felipe Guamán Poma de Ayala, *La Ciudad de los Reyes de Lima*, 1615, dibujo. BRD, sign. GKS 2232 4º, fol. 1031 [1039].



Img. 66 - Anónimo, *Auto de fé em Lima*, siglo XVII, grabado. Museo del Congreso y de la Inquisición, Lima.

Img. 67 - Anónimo, *Plaza Mayor de Lima en 1680*, siglo XVII, óleo sobre lienzo, 109 x 168 cm. Museo de América, Madrid.

Img. 68 - A. Orteluis, "Peruviae Description Auriferae Regionis Typus", 1608, grabado. En *Theatrum Orbis Terrarum, Opus nunc tertio ab ipso Auctore recognitum, multisquè locis castigatum, & quamplurimis novis Tabulis atqué Commentariis auctum*, BNE, sign. R/27691, entre pp. 8 y 9.



Img. 69 - Fray Pedro Nolasco, *Fortificación de Lima* (detalle), 1687, grabado, 45,4 x 64,1 cm. AGI, leg. Lima 299, sign. MP-Perú y Chile,13.

A.3 Anexos Capítulo III

Img. 70 - Galería de retratos en el Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid. © esmadrid.com.

Img. 71 - Galería de retratos en el Monasterio de la Encarnación, Madrid. © madridconencanto.

Img. 72 - Anónimo, *Efigies de los incas y reyes españoles*, 1725, óleo sobre lienzo, Museo de la Catedral de Lima, Lima.

Img. 73 - Anónimo, *Genealogia de los Incas con los monarcas hispanos como sus legítimos sucesores imperiales*, siglo XVIII, óleo sobre lienzo, 162 x 252 cm. Congregación de Religiosas Concepcionistas Franciscanas de Copacabana, Lima.

Img. 74 - Amor Blanque Herrero - *Recreación de la Galería de retratos de Reyes de Sobrarbe, Condes de Aragón y Reyes de Aragón*. En *Emblemata: Revista aragonesa de emblemática*, n. 20-21 (2014-2015), p. 360.

Img. 75 - Anthonis van den Wijngaerde, detalle del Palacio de la Diputación (al centro) al lado del arco de la "Puerta del Ángel".

Img. 76 y 77 - Anónimo, *Felipe II* (¿?), finales del siglo XVI, madera policromada, 104 cm. Instituto Cultural Helénico, Ciudad de México.

Img. 78 - Tintoretto (atribución), *Felipe II*, siglo XVI, óleo sobre lienzo, 130 x 98 cm. Instituto Cultural Helénico, Ciudad de México.

Img. 79 - Anónimo (taller de Alonso Sánchez Coello), *Don Felipe I de Portugal*, c. 1581, óleo sobre lienzo, 111 x 90 cm. MNSC, Ciudad de México.

Img. 80 - Cristovão de Morais, *D. Sebastião de Portugal*, 1565, óleo sobre lienzo. 101 x 102 cm. Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid.

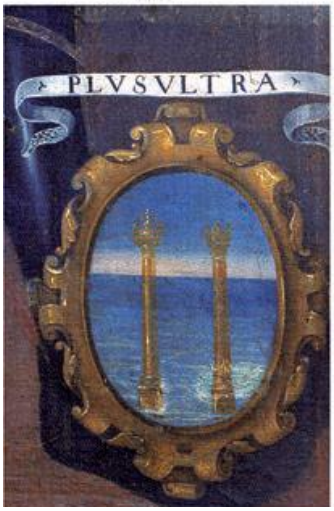
Img. 81 - Cristovão de Morais, *Retrato de D. Sebastião*, c. 1572-1574, óleo sobre lienzo, 100 x 85 cm. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.

Img. 82 - Cristovão de Morais, *Retrato de D. Sebastião*, 1572, óleo sobre lienzo, 183 x 100 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid.

Img. 83 - Antonio Moro, *D. João III de Portugal*, 1552, óleo sobre lienzo, 191 x 81 cm. Museo Lázaro Galdiano, Madrid.

Img. 84 - Antonio Moro, *D. João Manuel*, c. 1552-1554, óleo sobre lienzo, 99,7 x 81,2 cm. Royal Collection Trust, Londres.

Img. 85 - Anónimo [copia de según Alonso Sánchez Coello (1587-1588)], *S. M. Don Felipe II, el Prudente*, 1634, 110 x 76 cm, 1634. Museo Nacional del Prado prestado al Palacio Arzobispal de Valladolid, Valladolid.



Img. 86 y 87 – Anónimo [copia según Alonso Sánchez Coello (1587-1588)], detalle de las divisas y lemas en los retratos de Carlos V y Felipe II.

Img. 88 - Giampaolo Poggini, *Felipe II / El gigante Atlas*, 1557, bronce dorado, diámetro: 44 mm. Museo Nacional del Prado, Madrid

Img. 89 - Tiziano Vecellio, *Felipe II*, c. 1550-1551 (¿?), óleo sobre lienzo. 107,2 x 92,7 cm. Cincinnati Art Museum, Cincinnati.

Img. 90 - Tiziano Vecellio, detalle del rostro en *Felipe II*, 1551.

Img. 91 - Tiziano Vecellio, *Paulo III*, 1545, óleo sobre lienzo, 113,7 x 88,8 cm. Museo di Capodimonte, Nápoles.

Img. 92 - Tiziano Vecellio. *Carlos V sentado*, 1548, óleo sobre lienzo, 205 x 122 cm. Alte Pinakothek, Munique.

Img. 93 y 94 - Galería de retratos de virreyes de Nueva España en el Salón de Cabildos, Ayuntamiento de la Ciudad de México. © atlasobscura.

Img. 95 y 96 - Galería de retratos de virreyes de Nueva España en el Museo Nacional de Historia (fotografías del autor). MNHCC, Ciudad de México.

Img. 97 - Anónimo, *D. Hernán Cortes*, siglo XVI, óleo sobre lienzo, 91 cm x 65 cm. Salón de Cabildos del Ayuntamiento de la Ciudad de México[1075].

[1075] Nota del autor: Todas las imágenes de los retratos del Salón de Cabildos del Ayuntamiento de la Ciudad de México son reproducciones de la obra de: Pérez Abreu y Gómez de la Puente, *op. cit.* 1921.

Img. 98 - Anónimo, *Don Luis de Velasco, el Viejo*, siglo XVI, óleo sobre lienzo, 91 x 65 cm. Salón de Cabildos del Ayuntamiento de la Ciudad de México.

Img. 99 - Anónimo, *Don Luis de Velasco, el Joven*, siglo XVI, óleo sobre lienzo, 91 cm x 65 cm. Salón de Cabildos del Ayuntamiento de la Ciudad de México.

Img. 100 - Anónimo, *Arzobispo Don Pedro Moya de Contreras*, siglo XVI, óleo sobre lienzo, 91 cm x 65 cm. Salón de Cabildos del Ayuntamiento de la Ciudad de México.

Img. 101 - Anónimo, *Don Antonio de Mendoza*, siglo XVI, óleo sobre lienzo, 91 cm x 65 cm. Salón de Cabildos del Ayuntamiento de la Ciudad de México.

Img. 102 - Anónimo. *Don Gastón de Peralta*, siglo XVI, óleo sobre lienzo, 91 cm x 65 cm. Salón de Cabildos del Ayuntamiento de la Ciudad de México.

Img. 103 - Sala capitular de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México. © hisour.

Img. 104 - Anónimo, *Don Pedro Moya de Contreras*, siglo XVIII, óleo sobre lienzo. Catedral Metropolitana de la Ciudad de México.

Img. 105 y 106 - Galería de retratos de rectores del Centro Cultural de la Universidad Mayor de San Marcos (fotografías del autor), Lima.

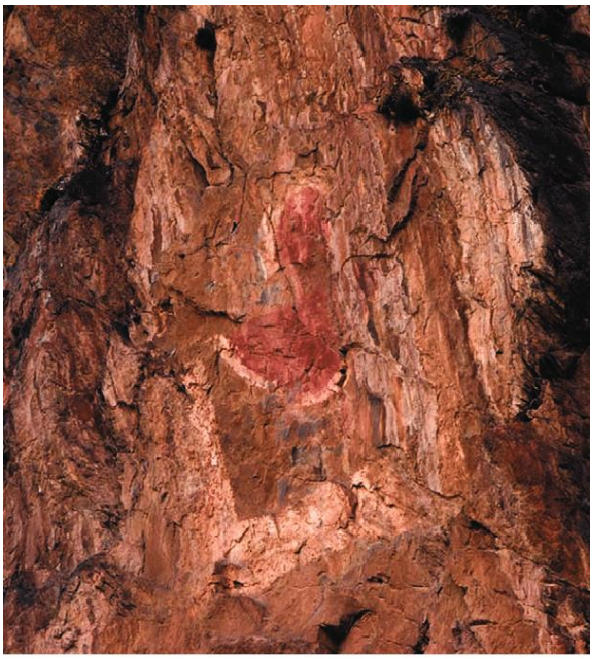
Img. 107 y 108 - Galería de retratos de virreyes del Perú (fotografías del autor). MNAAHP, Lima.

Img. 109 - Anónimo, *Don Blasco Nuñez*, siglo XVIII, óleo sobre lienzo, 173 x 94 cm (fotografía del autor). MNAAHP, Lima.

Img. 110 - Anónimo, *Don Luis de Velasco el Joven*, siglo XVIII, óleo sobre lienzo, 173 x 94 cm (fotografía del autor). MNAAHP, Lima.

Img. 111 - Anónimo, *Don Martín Enríquez de Almansa*, siglo XVIII, óleo sobre lienzo, 173 x 94 cm (fotografía del autor). MNAAHP, Lima.

Img. 112 - Anónimo, *Don García Hurtado de Mendoza*, siglo XVIII, óleo sobre lienzo, 173 x 94 cm (fotografía del autor). MNAAHP, Lima.



Img. 113 y 114 - Pictografía de Inkapintay. Ollantaytambo, Cuzco. Foto: Valentí Zapater.

Img. 115 - Antonio Herrera y Tordesillas, portada de la *Década Quinta*, 1615, grabado. En BNE, sign. U/2799-U/2802, tomo III, p. 1 (1258).

Img. 116 - Martín de Murúa, *Mango Capac*, 1590-95, dibujo. En *Historia del origen y genaologia real de los reyes yngas del Piru de sus hechos, costumbres, trajes y manera de gouierno*. Repositorio Institucional de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, entre fols. 9r y 10r.

Img. 117 - Martín de Murúa, *Guaina Capac*, 1590-95, dibujo. En *Historia del origen y genaologia real de los reyes yngas del Piru de sus hechos, costumbres, trajes y manera de gouierno*. Repositorio Institucional de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, fol. 20v.

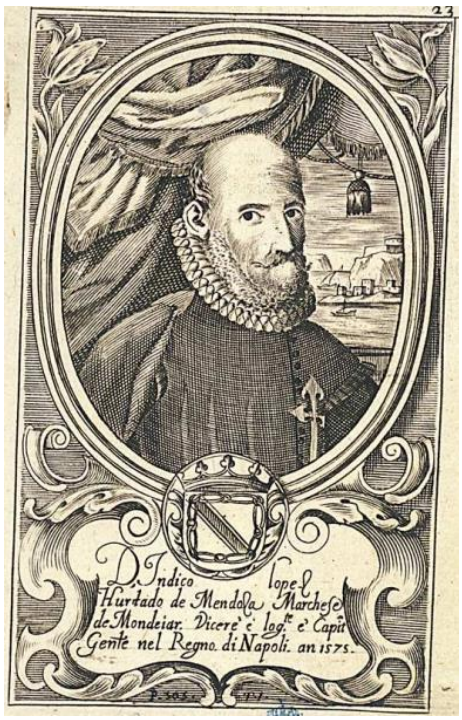
Img. 118 - Juan de Tovar, *Acamapichtli, el primer rey*, 1587, tinta y acuarela en papel, 21 x 15,2 cm. En *Códice Tovar o Ramírez*, JCBL, ms., inv. 302089, ilustración del verso de la hoja 93.

Img. 119 - Juan de Tovar, *Moctezuma II, el último rey de los Mexicanos*, 1587, tinta y acuarela en papel, 21 x 15,2 cm. En *Códice Tovar o Ramírez*, JCBL, ms., inv. 302089, ilustración del verso de la hoja 117.

Img. 120 - Tiziano Vecellio, *Don Pedro di Toledo come cavaliere dell'ordine di Santiago*, c. 1540, óleo sobre lienzo, 139,5 x 117,5 cm. Bavarian State Painting Collections, Munique.

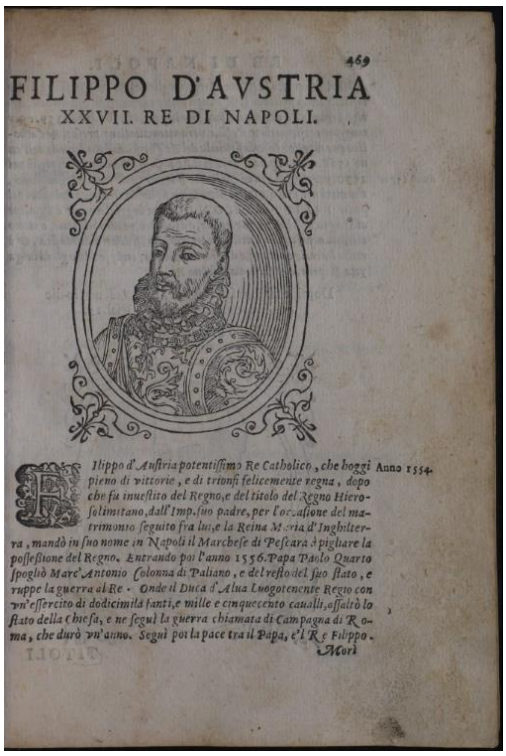
Img. 121 - Jan Stephan van Calcar, *Pedro de Toledo*, siglo XVI, óleo sobre lienzo, 80 x 66 cm. Museo di San Martino, Nápoles.

Img. 122 - Giovanni da Nola, *Sepulcro de Don Pedro de Toledo*, c. 1550-1570, mármol. Pontificia Reale Basilica di San Giacomo degli Spagnoli, Nápoles.



Img. 123 - Federico Pesche, *Don Íñigo López Hurtado de Mendoza*, 1692-1694, grabado a aguafuerte y buril, 11,7 x 7 cm. BNE, sign. ER/574 (46).

Img. 124 - Federico Pesche, *Don Juan de Zúñiga y Requeséns*, 1692-1694, grabado a aguafuerte y buril, 11,6 x 7 cm. BNE, sign. ER/574 (52).

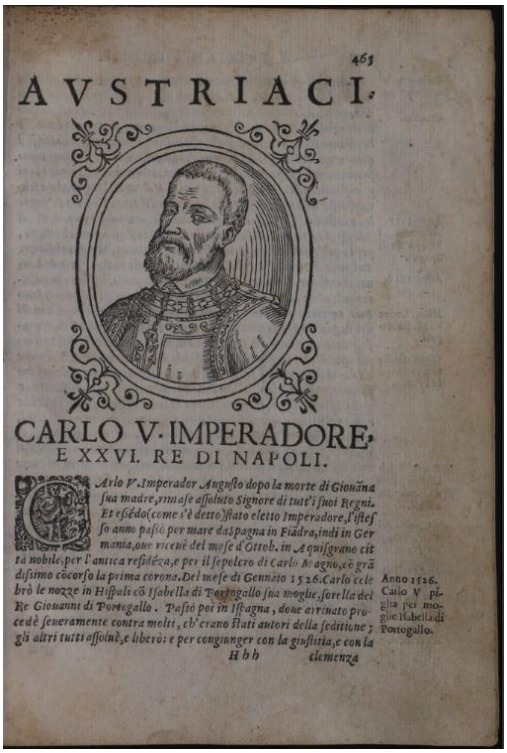


469

FILIPPO D'AVSTRIA
XXVII. RE DI NAPOLI.

FIlippo d'Austria potentissimo Re Catholico, che hoggi Anno 1554.
pieno di vittorie, e di trionfi felicemente regna, dopo che fu investito del Regno, e del titolo del Regno Hierosolimitano, dall'Imp. suo padre, per occasione del matrimonio seguito fra lui, e la Reina Maria d'Inghilterra, mandò in suo nome in Napoli il Marchese di Pescara à pigliare la possessione del Regno. Entrando poi l'anno 1556. Papa Paolo Quarto spogliò Marc'Antonio Colonna di Paliano, e del resto del suo stato, e ruppe la guerra al Re. Onde il Duca d'Alua Luogotenente Regio con vn'essercito di dodicimila fanti, e mille e cinquecento caualli, assaltò lo stato della Chiesa, e ne seguì la guerra chiamata di Campagna di Roma, che durò vn'anno. Seguì poi la pace tra il Papa, e'l Re Filippo.
Morì

Img. 125 - Scipione Mazzella, *Filipe II*, 1588, grabado. BNE, sign. 7/17404, p. 469.



465

AVSTRIACI.

CARLO V. IMPERADORE.
E XXVI. RE DI NAPOLI.

CArlo V. Imperador Augusto dopo la morte di Giouãna
sua madre, rimase assoluto Signore di tutti i suoi Regni.
Et essẽdo (come s'è detto) stato eletto Imperadore, l'istesso anno passò per mare da Spagna in Fiadra, indi in Germania, one riceuè del mese d'Ottob. in Aquisgrano città nobile, per l'antica resplẽza, e per il sepolcro di Carlo Magno, cõ grãdissimo cõcorso la prima corona. Del mese di Gennaio 1526. Carlo celebrò le nozze in Hispali cõ Isabella di Portogallo sua moglie, sorella del Re Giouanni di Portogallo. Passò poi in Ispagna, doue arrivato procedè seueramente contra molti, ch'erano stati autori della seditione; gli altri tutti assoluè, e liberò: e per congiunger con la giustitia, e con la
Anno 1526. Carlo V piglia per moglie Isabella di Portogallo.
Hhh clemenza

Img. 126 - Scipione Mazzella, *Carlos V*, 1588, grabado. BNE, sign. 7/17404, p. 465.

462

ARAGONESI.

FERDINANDO CATHOLICO
XXIIII. RE DI NAPOLI.

Anno 1503. Ferdinando Catholico essendo vinasto assoluto Signore del Regno lo mantenne insin che visse in somma pace, & ottenne da Papa Giulio II l'investitura di tutto esso Regno. Finalmẽte dopo molte vittorie hauute in diuerse parti morì in Madregalejo terra di Castiglia à 22. di Gennaio dell'an. 1516. essendo stato Re di Napoli anni 12. mesi 3. e giorni 3. Il suo corpo fu sepolto nella cappella Reale della città di Granata, e nella sepoltura quest'inscrittione vi stà scolpita.

Mahometicæ sectæ prostratores, & hæreticæ prauitatis extinctores Ferdinandus Aragonum, & Helisabetha Castellæ, vir, & vxor vnanimes Catholici appellati, marmoreo claudutur hoc tumulo.

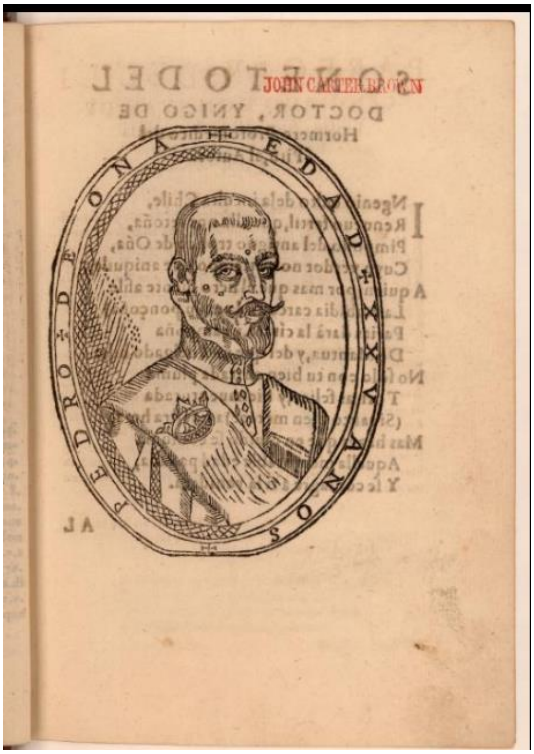
GIOVAN-

463

GIOVANNA III.
XXV. REGINA DI NAPOLI.

Anno 1516. Giouanna III. di questo nome, figliuola di Ferdinando Re Catolico, essendo già vedona di Filippo Arciduca d'Austria, successe nel Regno, & hauendo 14. mesi governato tutti i suoi Regni, sostituì herede Carlo suo figliuolo maggiore, il qual non hauena forniti 16. anni ancora. Ritrouandosi Carlo in Bruscelles di Fiandra, & essendo molto esortato dall'Imperadore Massimiliano suo zio, riformò nell'anno 1516. l'ordine de' Caualieri del Tosone, e così riformò insin'al numero di 31. e perche molti per morte mancauano, elesse al detto ordine fra gli altri questi Signori, Francesco I. Rè di Francia, Don Ferdinando Infante di Spagna, Emanuele Rè di Portogallo, Lodouico Rè d'Vngaria, Federico Conte Palatino, Giouanni Marchese di Brandiburgo, Carlo di Lannoi,

Img. 127 - Scipione Mazzella, *Fernando el Católico y Juana III*, 1588, grabado. BNE, sign. 7/17404, pp. 462-463.


JOHN CARTER BROWN

Img. 128 - Anónimo, *Pedro de Oña*, 1596, grabado, 11,8 x 14 cm. sign. JCBL, sign. 0678.

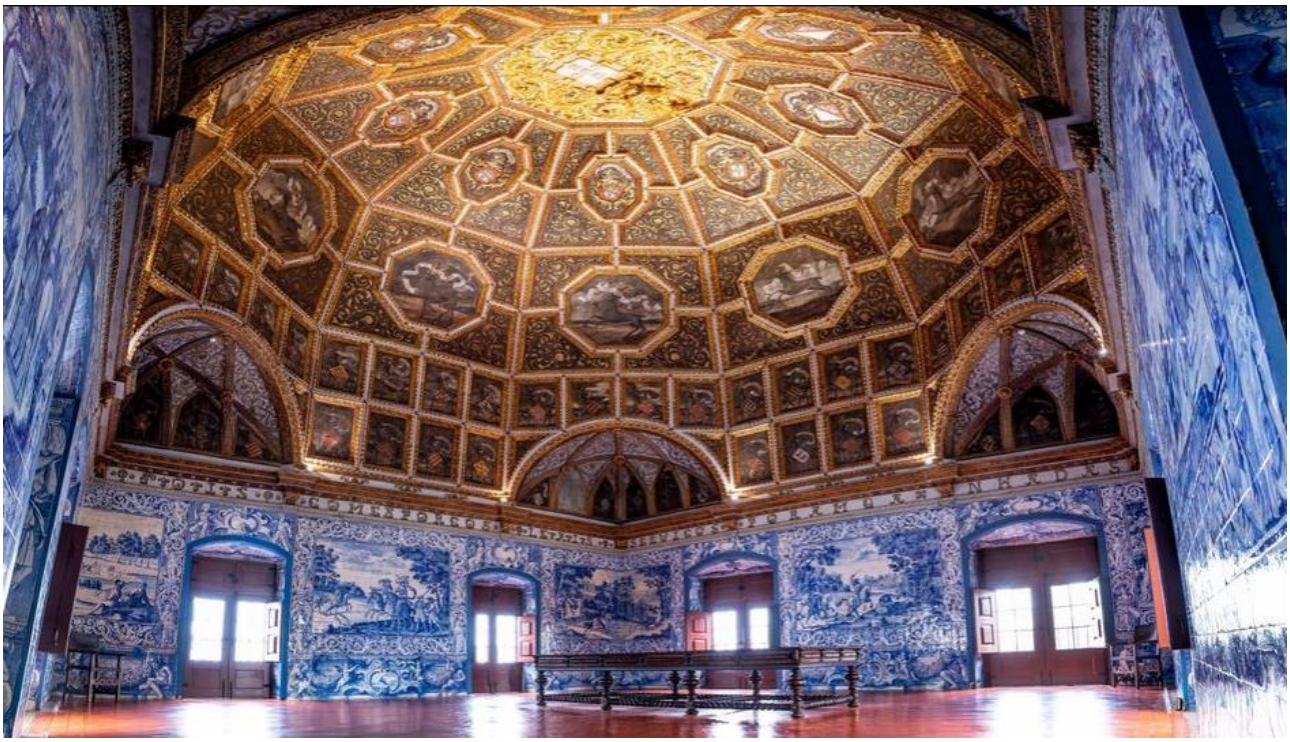
Img. 129 - Pedro de Mariz, *Don Alfonso Henriques*, 1594, grabado. BNPT, sig. res-54-p, entre pp. 44r y 45.

Img. 130 - Pedro de Mariz, *Don Filipe I*, 1594, grabado. BNPT, sig. RES. 972, entre pp. 237r y 238.

Img. 131 - Giovanni Melon, *Antonio Perrenot, cardenal Granvela - El cardenal Granvela entrega el estandarte de la Liga Santa a don Juan de Austria*, hacia 1571, bronce, diámetro 43 mm. Museo Nacional del Prado, Madrid.

Img. 132 - Giovanni Melon, *Íñigo López de Mendoza, III marqués de Mondéjar - Escena de batalla*, último tercio del siglo XVI, bronce dorado, diámetro 50 mm. Museo Nacional del Prado, Madrid.

Img. 133 - Anónimo, *Felipe II*, 1580, cobre dorado, diametro 55 mm. Museu Casa da Moeda, Lisboa, inv. 2918.



Img. 134 - "Sala dos Brasões" del Palacio Nacional de Sintra, Sintra. Foto: Parques de Sintra-Monte da Lua / Luís Duarte.

Img. 135 - Sala de los reyes (fotografía del autor). Real Alcázar de Segovia, Segovia.

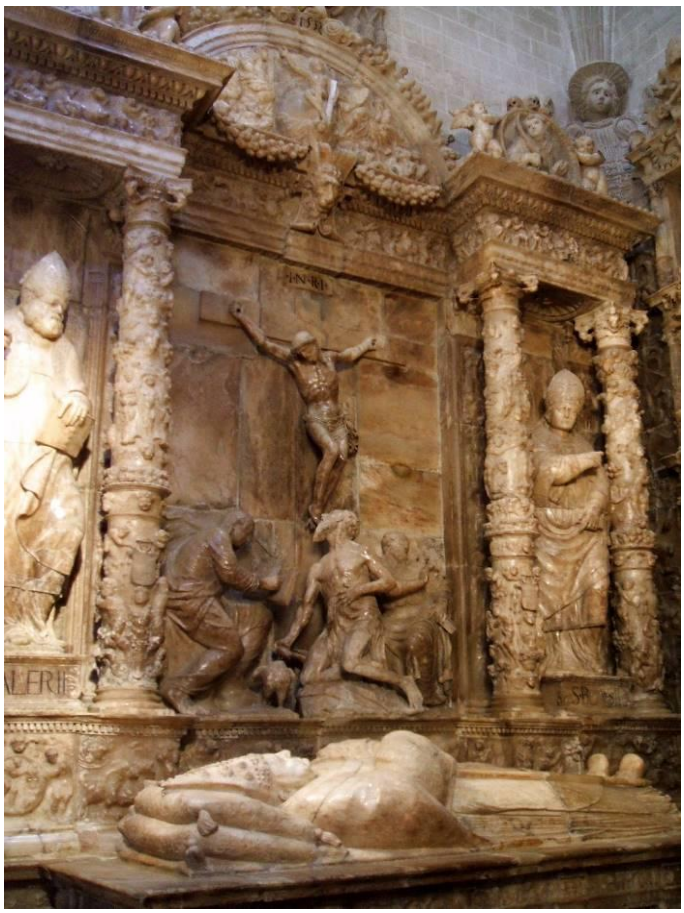
Img. 136 - Roland Mois (atribución), *Arzobispo don Hernando de Aragón*, c. 1560-1570, óleo sobre lienzo, 110 x 90 cm. Palacio de los Duques de Villahermosa, Pedrola.

Img. 137 y 138 - Armas del arzobispo don Hernando de Aragón en los dos lados de la puerta de la muralla del Real Monasterio de Santa María de Veruela (fotografía del autor).

Img. 139 - Pedro Moreto (atribuición), talla, Pietro Morone (atribuición), policromía, Puertas del retablo mayor de Veruela con los retratos de los abades Hernando de Aragón (izquierda) y Lope Marco (derecha), 1551. Diputación Provincial de Zaragoza.

Img. 140 - Pedro Bernuz, Frontispicio y retrato de don Hernando de Aragón, 1566, grabado. *Actas impresas del Concilio Provincial de Zaragoza de 1565-1566*, Biblioteca Capitular de La Seo de Zaragoza.

Img. 141 - Escudo de don Hernando de Aragón (fotografía del autor). Catedral La Seo, Zaragoza.



Img. 142 - Sepulcro de don Hernando de Aragón, (*Creative Commons*) Catedral La Seo, Zaragoza.

Img 143 y 144 - Anónimo, *Estuche con el corazón de don Hernando de Aragón*, c. 1575, plomo, 14 x 11.5 x 0.7 cm. Cabildo Metropolitano - Catedral La Seo, Zaragoza.

Img. 145 - Anónimo, *Don Hernando de Aragón*, s. XVII, óleo sobre lienzo. Universidad de Zaragoza.

Img. 146 - Pedro Andrés Urzanqui, *El Arzobispo don Hernando de Aragón*, s. XVII, óleo sobre lienzo. Cartuja de *Aula Dei*, Zaragoza.

Img. 147 - *Aspecto actual del Salón del Trono*. Museo Alma Mater, Zaragoza.

Img. 148 - *Aspecto actual del Salón del Trono*. Museo Alma Mater, Zaragoza.

Img. 149 - Anónimo, *Don Hernando de Aragón*, 1900, óleo sobre lienzo 194 x 100cm. Salón del Trono Museo *Alma Mater* - Palacio Arzobispal, Zaragoza.

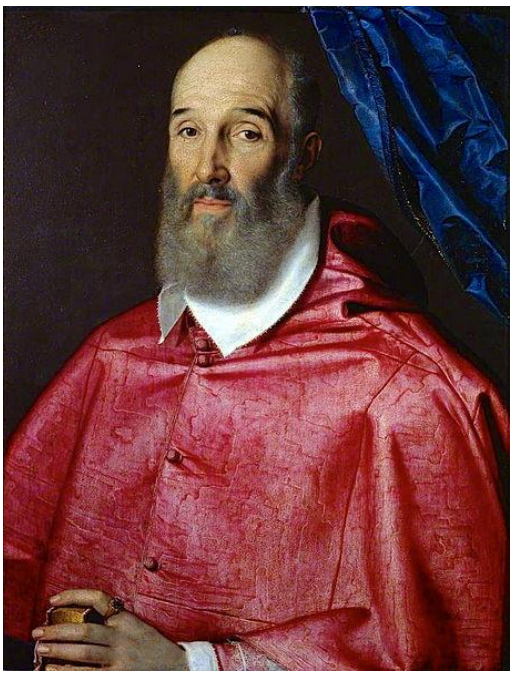
Img. 150 - Anónimo, *Don Pedro Moya de Contreras*, arzobispo de México, hacia 1584, óleo sobre lienzo, 93 x 66 cm. MNHCC, Ciudad de México.

Img. 151 - Anónimo, *Pendón de la Batalla de Lepanto*, 1571, hilos de seda, oro, plata y tejido de damasco y seda, 425 x 185 cm. Museo de Santa Cruz, Toledo.

Img. 152 - Tiziano Vecellio, *Antoine Perrenot de Granvela*, 1548, óleo sobre lienzo, 112 x 88 cm. Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City.

Img. 153 - Antonio Moro, *Antoine Perrenot de Granvela*, 1549, óleo sobre tabla, 107 x 82 cm. Kunsthistorisches Museum, Viena.

Img. 154 - Antonio Moro, *Felipe II*, c. 1549-1550, óleo sobre roble, 107,5 x 83, 3 cm. Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao.



Img. 155 - Scipione Pulzone, *Cardenal Granvela*, 1576, óleo sobre cobre, 81,7 x 61,6 cm. The Courtauld Gallery, Londres

Img. 156 - Scipione Pulzone o taller, *Cardenal Granvela*, óleo sobre cobre, 72 x 48, Musée du Temps, Besançon.

Img. 157 - Willem Key, *Cardenal Granvela*, 1561, óleo sobre tabla, 114 x 88 cm. Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruselas.

Img. 158 - Rafael Sanzio, *El Cardenal*, 1510-1511, óleo sobre tabla, 79 x 61 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid.

Img. 159 - Federico Pesche, *Cardenal Granvela*, 1692-1694, grabado a aguafuerte y buril, 118 x 72 mm. BNE, sign. ER/574 (42).

Img. 160 - Leone Leoni, *Antonio Perrenot de Granvela*, h. 1555, plata, diametro 55 mm. Museo Nacional del Prado, Madrid.

Img. 161 - Giovanni Melon, *Antonio Perrenot de Granvela*, tercer cuarto del siglo XVI, plata, diametro 43 mm. Museo Nacional del Prado, Madrid

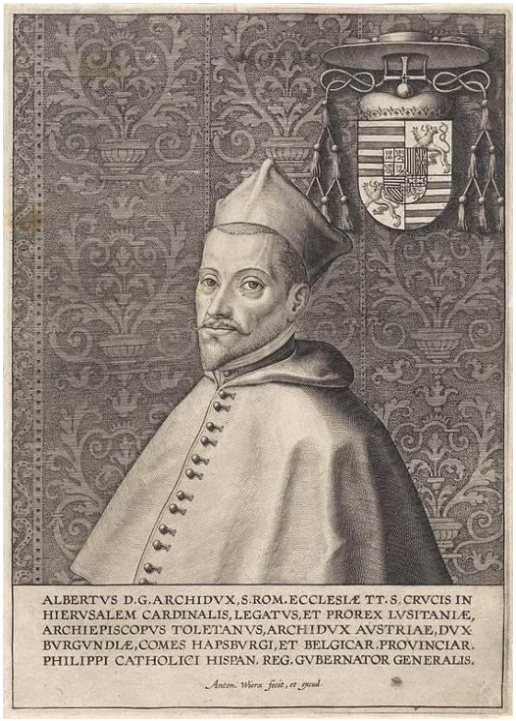
Img. 162 - Martin Rota, *Antonio Perrenot de Granvela,* grabado, 1568, grabado, 184 x 145 cm. TBM, sign. 1873,0510.2958, Londres.

Img. 163 - Alonso Sánchez Coello, *El cardenal-archiduque Alberto*, 1577, óleo sobre lienzo, 193 x 99 cm. Castillo de Nelahozeves, Collección Lobkowicz, Praga.

Img. 164 - Luis de Velasco, *El cardenal-archiduque Alberto*, h. 1593, óleo sobre lienzo, 60 x 46 cm. Instituto Valencia de Don Juan, Madrid.

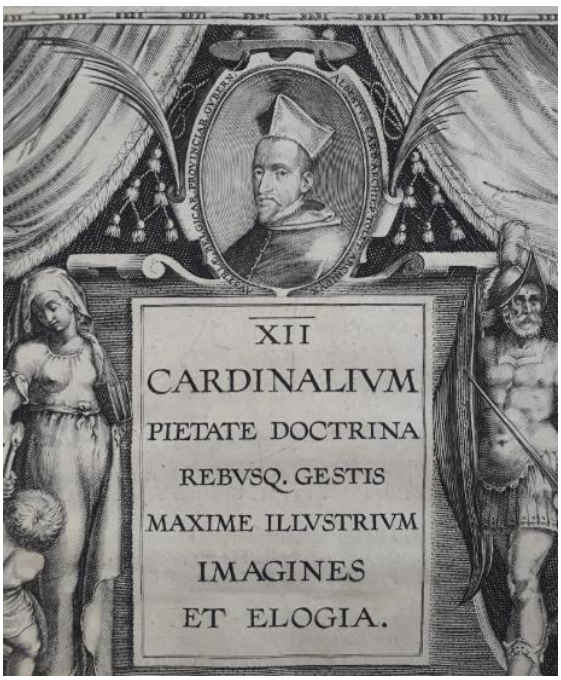
Img. 165 - Sala Capitular de la Catedral de Toledo con la galería de retratos de sus arzobispos. © catedralprimada.

Img. 166 - Luis de Velasco, *El cardenal-archiduque Alberto*, h. 1595, óleo sobre lienzo. Sala Capitular da Catedral de Toledo.



Img. 167 - Antonius Wierix, *Retrato de Alberto VII, archiduque de Austria*, c. 1598, grabado, 22 x 15,4 cm. TBM, sign. 1927,1008.41.

Img 168 - Heinrich Ulrich, *Retrato del archiduque Alberto VII como cardenal*, c. 1598, grabado, 21,7 x 15,5 cm. TBM, sign. 1877,0609.2019.



Img. 169 - Theodoor Galle y Philips Galle, portada del *XII cardinalium pietate doctrina rebusque gestis maxime illustrium imagines et elogia* (detalle), 1598, grabado, 17,8 x 12,7 cm. TBM, sign. O,3.99.

Img. 170 - Crispijn de Passe el Viejo, *Retrato del archiduque Alberto como cardenal de Toledo*, anterior a 1598, grabado, 14,1 x 10,5 cm. TBM, sign. O,3.112.

Img. 171 - Dominicus Custos, *Retrato del archiduque Alberto como cardenal de Toledo*, anterior a 1598, grabado, 16,3 x 10,9 cm. TBM, sign. Bb,14.94.

Img. 172 - Anónimo, *Retrato del archiduque Alberto de Austria*, grabado, 10,2 x 7,2 cm. BNPT, sign. E.567P.

Img. 173 - Juan Monfort, *Alberto de Austria*. finales del siglo XVI, bronce, diametro 33 mm. Museo Arqueologico Nacional, Madrid.

Img. 174 - Peter Paul Rubens y Jan Brueghel el Viejo, *El archiduque Alberto de Austria*, h. 1615, óleo sobre lienzo, 113,5 x 177,5 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid.

Img. 175 - Peter Paul Rubens y Jan Brueghel el Viejo, *El archiduque Alberto de Austria*, 1615-1632, óleo sobre lienzo, 200 x 121 cm. Museu de arte de São Paulo, São Paulo.

Img. 176 - Frans Pourbus el Joven, *El archiduque Alberto de Austria*, comienzos del siglo XVII, óleo sobre lienzo. Chaque tableau mesure 60 x 42 cm. Ils sont conservés au Groeninge Museum, Brujas.

Img. 177 - Fraz Pourbus II, el Joven, *El archiduque Alberto de Austria*. c. 1599, óleo sobre lienzo, 226 x 131 cm. Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid.

Img. 178 - Jan Collaert II, *Retrato de Alberto e Isabel Clara Eugenia, Archiduques de Austria*, 1600, grabado, 20,5 x 14,5 cm. BNE, sign. ER/647 (28).

Img. 179 - Christoffel van Sichem, *Retrato del Archiduque Alberto de Austria*, 1601, grabado, 19,6 x 12,1 cm. BNE, sign. ER/89 (16).

Img. 180 - Renold Elstracke, *Retrato del Archiduque Alberto de Austria*, c. 1615, grabado, 17,8 x 11,1 cm. TBM, sign. 1868,0808.2181.

Img. 181 - Jan Müller, *Retrato del Archiduque Alberto de Austria*, 1615, grabado, 41,6 x 28.9 cm. BNE, sign. IH/718/16.

Img. 182 - Pedro de Mariz, *Retrato de D. Henrique*, 1594, grabado, 10,4 x 7,7 cm. BNPT, sig. RES. 972, entre pp. 236r y 237.

Img. 183 - Bernardo de Brito, *D. Henrique*, 1603, grabado. BNPT, sign. res-748-v, entre fols. 96 y 97.

Img. 184 - Anónimo, *D. Henrique*, 1620(¿?), grabado, 15,3 x 12,2 cm. BNPT, sign. E. 281P.

Img. 185 - Cornelis Galle, *Retrato de D. Henrique*, grabado, 18,7 x 13,2 cm. BNE, sign. B-M., n. 331, p. 326, Lámina XX.

Img. 186 - Caramuel Lobkowitz (copia de Cornelis Galle), *Retrato de D. Henrique*, 1639, 18,7 x 13,2 cm. BNPT, sign. RES. 1638A, p. 78.

Img. 187 - Manuel de Faria e Sousa, *D. Henrique*, 1677, grabado. BNE, sign. 2/42846, p. 308.

Img. 188 - Manuel de Faria e Sousa, *D. Felipe I*, 1677, grabado. BNE, sign. 2/42846, p. 316.

Img. 189 - Anónimo, *Retrato de don Fernando Álvarez de Toledo y doña María Enríquez de Toledo y Guzmán*, segunda mitad del siglo XVI, óleo sobre lienzo. Cattedrale di Santa Maria Assunta, Nápoles.

Img. 190 - Anónimo, *Retrato de don Fernando Álvarez de Toledo y doña María Enríquez de Toledo y Guzmán* (copia), óleo sobre lienzo. Colección particular de los Duques de Pastrana, Madrid.

Img. 191 - Tiziano Vecellio, *Don Fernando Álvarez de Toledo, III duque de Alba*, 1549, óleo sobre lienzo, 101 x 83 cm. Palacio de Liria, Madrid.

Img. 192 - Alonso Sánchez Coello, *Don Fernando Álvarez de Toledo, III duque de Alba*, 1567, óleo sobre lienzo, 107 x 97 cm. Palacio de Monterrey, Salamanca.

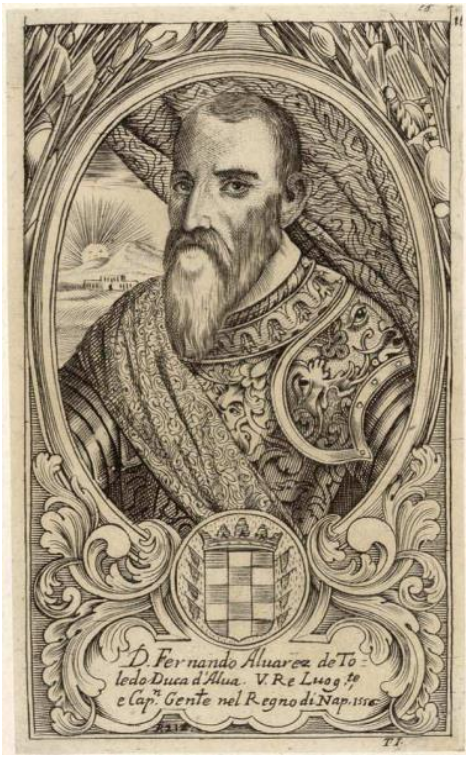
Img. 193 - Willem Key, *Don Fernando Álvarez de Toledo, III duque de Alba*, 1568, óleo sobre tabla, 65 x 49 cm. Palacio de Liria, Madrid.

Img. 194 - Antonio Moro, *Don Fernando Álvarez de Toledo, III duque de Alba*, c. 1549, óleo sobre lienzo, 106 x 84 cm. Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruselas.

Img. 195 - Peter Paul Rubens (copia de Tiziano), *El Emperador Carlos V e Isabel de Portugal*, c. 1628, óleo sobre lienzo, 144 x 166 cm. Palacio de Liria, Madrid.

Img. 196 - Peter Paul Rubens (copia de Tiziano), Don Fernando Alvarez de Toledo, III duque de Alba. Óleo sobre lienzo, 115 x 82 cm. Palacio de Liria, Madrid.

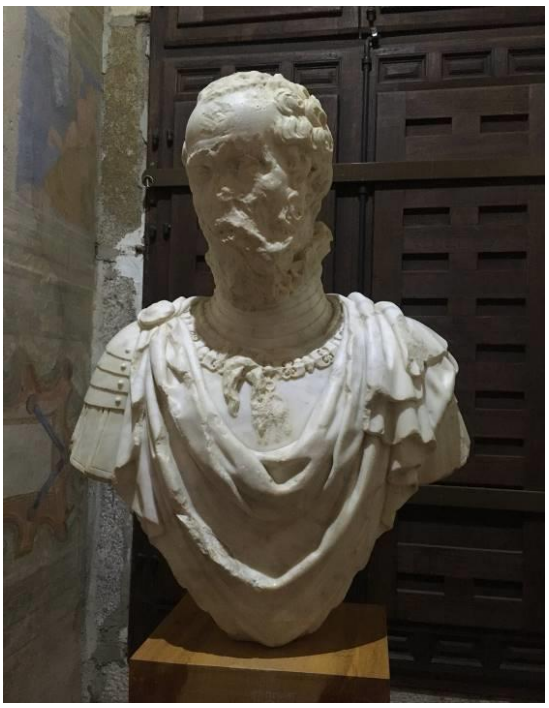
Img. 197 - Pieter de Jode (editor) por pintura de Tiziano, *Don Fernando Álvarez de Toledo, duque de Alba*, 1651, grabado, 17,1 x 12,7 cm. BNE, sign. ER/348 (144).



Img. 198 - Federico Pesche, *Don Fernando Álvarez de Toledo*, 1692-1695, grabado, 12,1 x 7,4 cm. BNE, sign. ER/574 (32).

Img. 199 - Leoni Leoni, *Don Fernando Álvarez de Toledo, III duque de Alba,* c. 1551-1556, bronce, 96,5 x 63 x 33,5 cm. Windsor Castle, Londres.

Img. 200 - Jacques Jonghelinck, *Don Fernando Álvarez de Toledo, III duque de Alba*, 1571, bronce, 116,8 x 67,9 x 38,1 cm. The Frick Collection, Nueva York.



Img. 201 – (Atribución) Pompeo Leoni o Juan Bautista Bonanome, *Don Fernando Álvarez de Toledo*, siglo XVI, mármol. Castillo de Alba de Tormes, Salamanca.

Img. 202 - Philipp Galle, *Estatua del Duque de Alba de Jaques Jongelinck*, 1571, grabado. Museum Plantin Moretus, Amberes.

Img. 203 - Leoni y Pompeo Leoni, *Carlos V y el Furor*, 1551-1555, bronce, 251 x 143 x 130 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid.

Img. 204 - Anónimo, *Alva matando a los habitantes inocentes de los Países Bajos*, h. 1572, grabado, 18,5 x 13,5 cm. Rijksmuseum, Amberes, sign. RP-P-OB-79.012.

Img. 205 - Anónimo, *El trueno de Alba*, 1569, grabado, 22,5 x 28,5 cm. Rijksmuseum, Amberes, sign. RP-P-OB-79.002.

Img. 206 - Anónimo, *Impresión satírica sobre la estatua de Alva*, 1571-1573, grabado, 34,8 x 48 cm. Rijksmuseum, Amberes, sign. RP-P-OB-79.166.

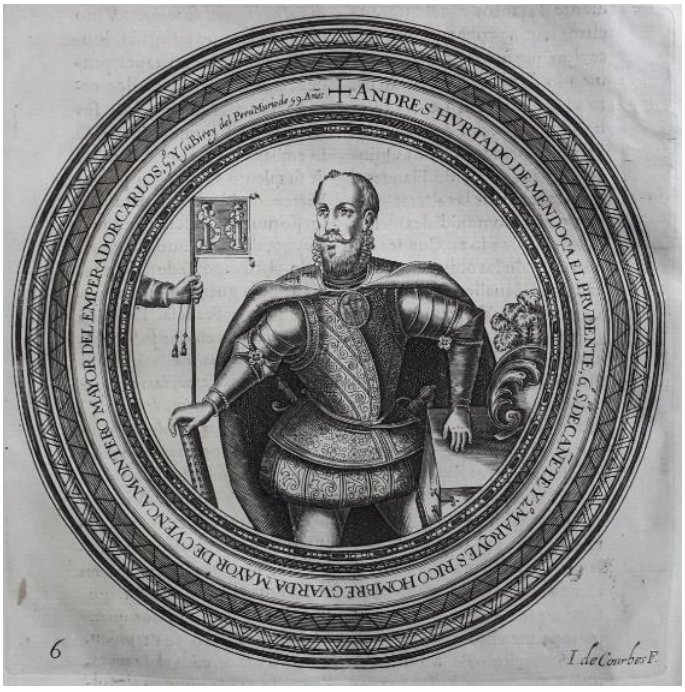
Img. 207 - Théodor de Bry, *Retrato de Fernando Álvarez de Toledo*, finales del siglo XVI, grabado, diámetro 12,3 cm. BNE, sign. IH/367/3.

Img. 208 - Anónimo, *Alegoria del duque de Alba y el príncipe de Orange*, c. 1572, grabado, 23 x 32,5 cm. Rijksmuseum, Amberes, sign. RP-P-OB-78.194.

Img. 209 - Anónimo, *Margarita de Parma, Granvela y el papa apoyando la misión de Alba*, 1572, grabado, 18,5 x 13,5 cm. Rijksmuseum, Amberes, sign. RP-P-OB-79.010.

Img. 210 y 211 - Anónimo, *O grande duque de Alba enfrenta los enemigos de Felipe II*, c. 1570, madera policromía, 65 x 28 x 28 cm. Fundación Casa de Alba, Madrid.

Img. 212 - Anónimo, *Don Juan de Zúñiga Avellaneda y doña María de Zúñiga Avellaneda y Pacheco*, finales del siglo XVI, óleo sobre lienzo, 160 x 200 cm. Fundación Casa de Alba, Madrid.



Img. 213 - Juan de Courbes, *Don Andrés Hurtado de Mendoza, II marqués de Cañete*, 1609, grabado, 17,2 x 16,7 cm. BNE, ER/3977, p. 224.

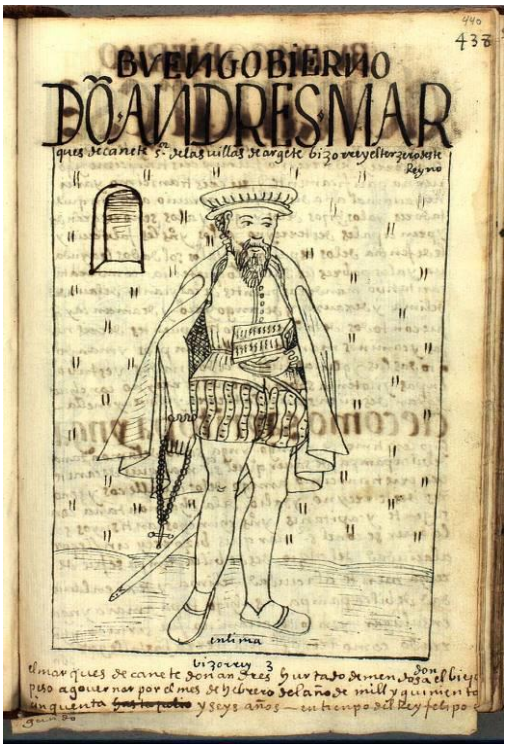
Img. 214 - Juan de Courbes, *Don García Hurtado de Mendoza, VII señor de Cañete*, 1609, grabado, 17,2 x 16,7 cm. BNE, ER/3977, p. 227.

Img. 215 - Anónimo, *Caballero desconocido de la Orden de Santiago* (¿Juan de Zúñiga, conde de Miranda?), h. 1600, óleo sobre lienzo. Fundación Casa de Alba, Madrid.

Img. 216 - Federico Pesche, *Don Juan de Zúñiga y Avellaneda*, 1692-1695, grabado, 14.5 x 9 cm. BNE, sign. IH/10046.

Img. 217 - Anónimo, *Don Diego López de Zúñiga, conde de Nieva*, siglo XVIII, óleo sobre lienzo, 173 x 96 cm (fotografía del autor). MNAAHP, Lima.

Img. 218 - Anónimo, *Don Fernando Torres y Portugal, conde de Villardompardo*, siglo XVIII, óleo sobre lienzo, 173 x 96 cm (fotografía del autor). MNAAHP, Lima.



Img. 219 - Felipe Guamán Poma de Ayala, *Don Andrés Hurtado de Mendoza*, 1615, dibujo. BRD, sign. GKS 2232 4º, fol. 436 [438].

Img. 220 - Felipe Guamán Poma de Ayala, *Don García Hurtado de Mendoza*, 1615, dibujo. BRD, sign. GKS 2232 4º, fol. 466 [468].

Img. 221 - Anónimo, *Don Andrés Hurtado de Mendoza*, siglo XVIII, óleo sobre lienzo, 173 x 96 cm (fotografía del autor). MNAAHP, Lima.

Img. 222 - Anónimo, *Don García Hurtado de Mendoza,* siglo XVIII, óleo sobre lienzo, 173 x 96 cm (fotografía del autor). MNAAHP, Lima.

Img. 223 - Felipe Guamán Poma de Ayala, *El virrey don Andrés Hurtado de Mendoza recibe a Sayri Topa Ynga*, 1615, dibujo. BRD, sign. GKS 2232 4º, fol. 440 [442].

Img. 224 - Anónimo, *Don Antonio de Mendoza*, siglo XVII, óleo sobre lienzo, 95 x 67 cm. MNHCC, Ciudad de México.

Img. 225 - Simón Pereyns (atribución), *Don Gastón de Peralta*, 1565, óleo sobre lienzo, 92 x 66 cm. MNHCC, Ciudad de México.

Img. 226 - Anónimo, *Don Martín Enríquez de Almansa*, siglo XVI, óleo sobre lienzo, 92 x 65 cm. Salón de Cabildos del Ayuntamiento de la Ciudad de México.

Img. 227 - Anónimo, *Don Martín Enríquez de Almansa*, siglo XVII, óleo sobre lienzo, 94 x 67 cm. MNHCC, Ciudad de México.

Img. 228 - Anónimo, *Don Gaspar de Zúñiga y Acevedo*, siglo XVI, óleo sobre lienzo, 92 x 65 cm. Salón de Cabildos del Ayuntamiento de la Ciudad de México.

Img. 229 - Anónimo, *Don Gaspar de Zúñiga y Acevedo*, siglo XVII, óleo sobre lienzo, 92 x 66 cm. MNHCC, Ciudad de México.

Img. 230 - Felipe Guamán Poma de Ayala, *Don Martín Enríquez de Almansa*, 1615, dibujo. BRD, sign. GKS 2232 4º, fol. 462 [464].

Img. 231 - Anónimo, *Don Luis de Velasco el Joven*, siglo XVII, óleo sobre lienzo, 93 x 68 cm. MNHCC, Ciudad de México.

Img. 232 - Felipe Guamán Poma de Ayala, *Don Luis de Velasco el Joven*, 1615, dibujo. BRD, sign. GKS 2232 4º, fol. 466 [470].

Img. 233 y 234 - Anónimo, *Don Luis de Velasco el Joven* (detalles). MNAAHP, Lima.

Img. 235 - Anónimo, *Don Lorenzo Suarez de Mendoza*, siglo XVI, óleo sobre lienzo, 92 x 65 cm. Salón de Cabildos del Ayuntamiento de la Ciudad de México.

Img. 236 - Anónimo, *Don Lorenzo Suarez de Mendoza*, siglo XVII, óleo sobre lienzo, 93 x 70 cm. MNHCC, Ciudad de México.

Img. 237 - Anónimo, *Don Álvaro Manrique de Zúñiga*, siglo XVI, óleo sobre lienzo, 92 x 65 cm. Salón de Cabildos del Ayuntamiento de la Ciudad de México.

Img. 238 - Anónimo, *Don Álvaro Manrique de Zúñiga*, siglo XVII, óleo sobre lienzo, 92 x 70 cm. MNHCC, Ciudad de México.

Img. 239 - Sofonisba Anguissola, *Felipe II*, 1565-1573, óleo sobre lienzo, 88 x 72 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid.

Img. 240 - Agostino Carracci, *Retrato de Felipe II, Rey de España*, 1585, grabado, 14,9 x 11,5 cm. BNE, sign. ER/290 (35).

Img. 241 - Franz Hogenberg, *Retrato de Felipe II, Rey de España*, 1587, grabado, 17 x 16,9 cm. BNE, sign. ER/2901 (ESTAMPA 10).

Img. 242 - Sofonisba Anguissola, *Felipe II* (detalle del rayo-x), 1565-1573. Museo Nacional del Prado, Madrid.

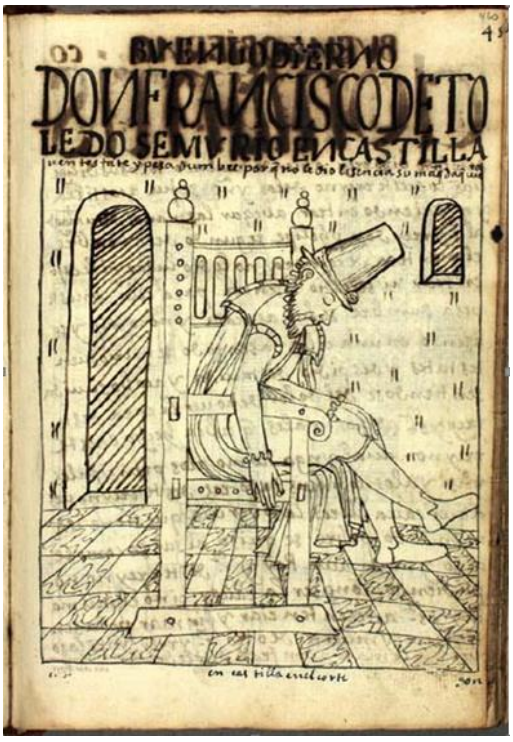
Img. 243 - Federico Pesche, *Don Per Afán de la Ribera*, 1692-1695, grabado, 11.7 x 7 cm. BNE, sign. ER/574 (40).

Img. 244 - Federico Pesche, *Don Enrique de Guzmán*, 1692-1695, grabado, 11.7 x 7 cm. BNE, sign. ER/574 (54).

Img. 245 - Federico Pesche, *Don Pedro Téllez-Girón y de la Cueva*, 1692-1695, grabado, 14.5 x 9 cm. BNE, sign. ER/574 (48).

Img. 246 - Anónimo, *Don Francisco Álvarez de Toledo*, siglo XVIII, óleo sobre lienzo, 175 x 95 cm (fotografía del autor). MNAAHP, Lima.

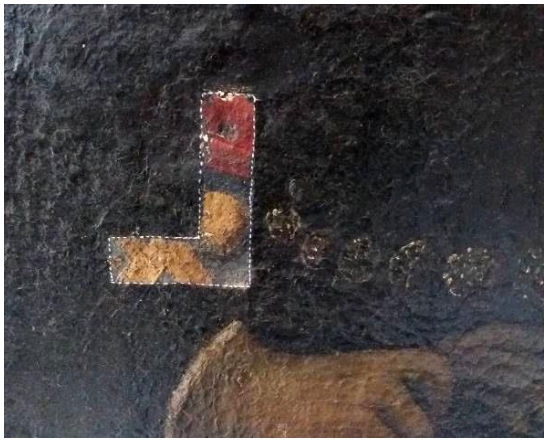
Img. 247 - Felipe Guamán Poma de Ayala, *Don Francisco Álvarez de Toledo*, 1615, dibujo. BRD, sign. GKS 2232 4º, fol. 444 [446].

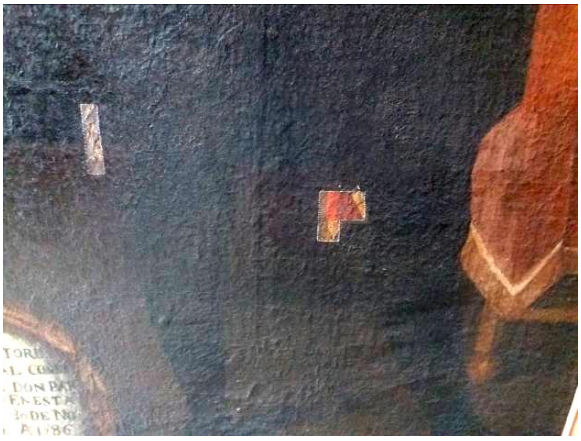


Img. 248 - Felipe Guamán Poma de Ayala, *La muerte de don Francisco Álvarez de Toledo*, 1615, dibujo. BRD, sign. GKS 2232 4º, fol. 458 [460].

Img. 249 - Felipe Guamán Poma de Ayala, *Don Fernando de Torres y Portugal*, 1615, dibujo. BRD, sign. GKS 2232 4º, fol. 464 [466].

Img. 250 - Anónimo, *Don Fernando de Torres y Portugal*, siglo XVIII, óleo sobre lienzo, 177 x 95 cm (fotografía del autor). MNAAHP, Lima.





Img. 251 y 252 - Anónimo, *Don Fernando de Torres y Portugal* (detalles) (fotografía del autor). MNAAHP, Lima.