

El ornato efímero de la Casa Profesa de los jesuitas para la proclamación sevillana de Fernando VI. Retratos de la monarquía, historia de la nación*

Ephemeral construction erected by the Professed House of the Jesuits in Seville for the proclamation of Ferdinand VI. Portraits of the Spanish monarchy and history of the nation

FRANCISCO OLLERO LOBATO
Universidad Pablo de Olavide. España
ORCID 0000-0003-2548-709X
folllob@upo.es

Resumen:

Se describe en este artículo el aparato efímero levantado por la Casa profesa de los Jesuitas de Sevilla con motivo de la proclamación de Fernando VI en 1746, partiendo de las fuentes impresas coetáneas. Se analiza la presencia en esa arquitectura de una serie de retratos históricos y su uso en un discurso áulico. Los héroes y monarcas que allí se representan se constituyen en portadores de las virtudes políticas del monarca, y son tratados formal y significativamente como auténticas empresas. Pero, a la vez, de la aparición de estos personajes se deduce una comprensión autónoma de la historia patria y con ello del concepto de nación, aspecto este que aporta un avance sustantivo a los contenidos de la fiesta barroca local.

Palabras clave:

Sevilla; celebraciones públicas; siglo XVIII; arquitectura efímera; retratos históricos.

Abstract:

This paper describes the ephemeral architecture erected by the House of the Jesuits of Seville on the occasion of the proclamation of Fernando VI in 1746. This research was based on contemporary printed sources. The presence in this architecture of a serie of historical portraits may be understood as a instrument for exaltation of monarchy. Heroes and monarchs that are represented there constitute bearers of the political virtues of the monarch, and are formally and significantly treated as authentic symbols. But, at the same time, from the appearance of these characters an autonomous understanding of the history of Spain is deduced. So that way, these portraits show a path toward an idea of nation, an aspect that contributes a substantive advance to the contents of the local baroque festival

Keywords:

Seville; Public Celebrations; XVIIIth Century; Ephemeral Architecture; Historical Portraits.

Fecha de recepción: 10 de octubre de 2021.

Fecha de aceptación: 8 de marzo de 2022.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER:

Ollero Lobato, Francisco (2022): "El ornato efímero de la Casa Profesa de los jesuitas para la proclamación sevillana de Fernando VI. Retratos de la monarquía, historia de la nación". En: *Laboratorio de Arte*, 34, pp. 175-196.

© 2022 Francisco Ollero Lobato. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

Con la dinastía borbónica se produce la unificación en torno al ritual castellano de las celebraciones públicas asociadas a la realeza, y en particular de los fastos vinculados a la proclamación de los monarcas¹. Eliseo Navarro considera a esas celebraciones en el comienzo del reinado de Fernando VI en 1746 como las de confirmación del poder real del nuevo linaje. Éstas se sitúan entre la identificación del reinado de Felipe V, donde se mantiene la iconografía tradicional de presentación del monarca que existía entre los Austrias, y la apoteosis festiva al inicio del de Carlos III², a la que se sumaría más tarde el despliegue extraordinario que tales celebraciones adquieren con la inauguración del reinado de su sucesor Carlos IV. Estos fastos manifiestan en todo el territorio de la monarquía hispánica la adhesión a la autoridad real, que se concreta de modo especial en el tremolar del estandarte, con el anuncio del nuevo monarca y la aclamación popular, en distintos lugares públicos del interior de los núcleos urbanos. También supone la confirmación del poder de la institución municipal como representante de la corona, que concurre en el cortejo que acompaña al estandarte, así como la exhibición de otras instituciones y corporaciones que participan con distinto grado en las ceremonias y adornos durante esas jornadas festivas.

En Sevilla, la ceremonia de proclamación de los nuevos monarcas estaba fijada en su protocolo desde la exaltación de Felipe III. Tras la llegada del anuncio por carta orden de la proclamación del monarca, la parte esencial de la ceremonia la componía un cortejo “en forma de cabildo” constituido por orden de prelación ascendente que se dirigía hasta las casas del alférez mayor, encargado de la custodia del pendón real. Tras proceder a la recepción del pendón de esa casa de morada, habitualmente engalanada por el cargo del cabildo, se desarrollaba un solemne itinerario por la ciudad –la carrera–, donde se engalanaban los exteriores de los edificios y se colocaban luminarias. Sea cual fuere el lugar en la ciudad donde habitaba el cargo del alferazgo, ese itinerario acababa embocando la plaza de San Francisco, sede del consistorio y teatro primero de la proclamación. Allí, sobre un tablado dispuesto al afecto, los capitulares padrinos, el asistente, y el procurador mayor de la ciudad se unían al mencionado alférez mayor en el acto de tremolar el pendón y repetir por tres veces la aclamación que anunciaba la proclamación del nuevo monarca. Junto al ondear del estandarte real y pregón público del acatamiento al rey, se producían otros ritos asegurados por la tradición, como el reparto público de monedas. El segundo de los escenarios de tal ceremonia era el patio de Banderas del palacio del rey en la ciudad, el Alcázar, donde se repetían tales actos. Desde allí y a partir de 1621, con la exaltación al trono de Felipe IV, se convertiría en costumbre dirigirse a un tercer hito urbano para la jura, la

*Este artículo forma parte de la producción científica del proyecto P20_00838 *Atlas histórico de las celebraciones públicas en Andalucía durante la Edad Moderna*.

1. Mínguez, 2007: 275.
2. Navarro, 2000: 17-36.

Santa iglesia Catedral. Durante el siglo XVIII y la dinastía borbónica, la ceremonia en este último *teatro* tendría lugar en las gradas a los pies del templo³.

Como indicamos, la ciudad se transformaba mediante el ornato efímero con motivo de esas principales fiestas reales, de modo que instituciones, entidades civiles o religiosas y particulares adornaban los frentes exteriores de los inmuebles por cuyas vías pasaría la carrera de proclamación. Era habitual en el siglo XVIII que las agrupaciones gremiales se encargaran del exorno de lugares principales del cortejo durante esa fiesta real, particularmente en la parte habitual del itinerario urbano desde la plaza de San Francisco y calle Génova. De hecho, el ornato concreto de determinados hitos de ese recorrido se adjudicaba tradicionalmente a una misma corporación: de ese modo los Diez Gremios patrocinaban el adorno de la galería de arcos de las casas capitulares, los plateros se hacían cargo de la transformación efímera de la fuente de la plaza, mientras que los sombrereros construirían un arco triunfal en la entrada de la calle Génova. Otros lugares del recorrido, como los arcos correspondientes con los restos almohades del cinturón interno defensivo de la ciudad se convirtieron a su vez en decoraciones efímeras llevadas a cabo por diversas corporaciones artesanales⁴.

El ornato efímero de la Casa Profesa de los jesuitas de Sevilla

Nos centramos en el análisis de una de las estructuras efímeras que se levantaron con motivo de estas fiestas de proclamación de Fernando VI en la ciudad de Sevilla, la levantada por la Casa Profesa de los jesuitas. Este establecimiento religioso decidió participar de la “pompa” de la proclamación del rey en la urbe, toda vez que la iglesia y fachada principal de su edificio se encontraba ubicada en el paso de la carrera que se desarrollaba desde las casas de morada del alférez mayor⁵. En esa ocasión ostentaba el oficio del alferazgo Juan de Rioestrada y Olloqui, que vivía en el tiempo de la proclamación del monarca en la collación de San Pedro, por lo que este cortejo ciudadano pasaría por la gran finca de los jesuitas en la plazuela de la Encarnación y la calle de la Compañía. Los padres de San Ignacio se ocuparon de que, una vez conocido el bando con la ruta prevista para este recorrido de la proclamación, quedasen sus alzados adornados con “mui iguales y vistosos tapices de historias entretenidas” sus exteriores⁶.

3. Sobre la proclamación real en Sevilla durante el siglo XVIII, puede verse: Zúñiga, 1987: 242-250. Matute, 1997: 61-70. Morales, 2005: 2-22. García, 2009: 363-376. Márquez, 2010: 582-597. Bejarano, 2012: 1851-1861. Ollero, 2013: 110-116.

4. En la proclamación de Fernando VI en Sevilla, Morales, 2005: 5.

5. Solís, 1755: 482-483. Versión manuscrita copiada en 1907 por José Sánchez Rubio.

6. *Breve Noticia*, 1746: 2. Universidad de Sevilla. Biblioteca rector Machado y Núñez, A 112/062(20).

El adorno principal sufragado por los padres de la Compañía se decidió instalar en el costado de la iglesia de la casa profesa, aquel que correspondía con la pared exterior del altar de San Ignacio, y que afrontaba a la plazuela de la Encarnación (figs. 1 y 2). Sin duda el carácter semánticamente neutro de este paramento desnudo y la visibilidad que permitía de la estructura efímera su ubicación frente a un espacio público sirvieron para que los padres jesuitas tomaran la decisión de levantarlo en aquel lugar. El día 5 de noviembre, en la víspera de la carrera de la proclamación real, se erigió el aparato en esa pared, costado de la actual iglesia de la Anunciación, toda ella protegida con un toldo que la guarecía de las inclemencias del tiempo otoñal.

La estructura consistía en esencia en la creación de un trono efímero para el rey ausente de su proclamación. Para ello se levantaron unas gradas protegidas por una supuesta rejería, en cuyo centro se situaba una silla, con los signos del poder real dispuestos sobre ella. El asiento se situaba de cara hacia el pueblo, como señal de ser trono ofrecido al monarca, apropiado para un tipo de fiesta donde la presencia institucional del rey jugaba con su ausencia física, de modo semejante al que este recurso conceptual fuera empleado en otras celebraciones relacionadas con esta proclamación de Fernando VI en la propia ciudad⁷. En un reclinatorio frente a esta silla se dispuso una almohada de terciopelo con adornos de plata y borlas de oro, que servía de asiento a una corona y cetro dispuestos sobre ella, en representación de la majestad real.

La presencia significativa que la ausencia física del rey potenciaba, se completaba con un retrato de Fernando VI en un lienzo esférico. Se situó en un corazón de flores, orlado a modo de mote y jeroglífico por un marco ovalado de pedrería y rayos dorados con el nombre de Jesús en letras vaciadas de plata. Se trataba así de relacionar el símbolo de la Compañía con la figura del monarca, dando medida de la fidelidad del instituto “hasta donde alcanza el tierno amor de la Compañía con su amado rei”⁸. Como fajas alrededor de la corona, y cintas a los lados del corazón, aparecían diversos textos latinos recogidos de las escrituras. Del corazón pendía igualmente una tarjeta con un acróstico con el nombre del monarca, y dos dísticos, uno a cada lado⁹.

El ornato efímero que componía el marco de estas imágenes lo constituía una gran colgadura cuadrada de terciopelo con adornos en oro. En su eje central y enriqueciendo el retrato y sitial del monarca, se disponía un pabellón bajo una corona de plata de la que caía unas telas de gasa azul abiertas, adornada de flores de oro, y

7. López de Muniain, 2013: 13-16.

8. *Breve Noticia*, 1746: 3.

9. *Breve Noticia*, 1746: 4. El acróstico dice así: *Floribus Es Radiis Niset Aethrae Nobile DONum Suscipit Eximii Schola, Triumphat, Ovat.*



Figura 2. Alberto Palau. *Iglesia de la Anunciación*. 1955. SGI Fototeca-Laboratorio de Arte (CITIUS). Universidad de Sevilla, 7892.

aparentemente sostenida por unos ángeles de plata. Sus figuras atraían con los gestos de sus manos el reclamo del público y a su vez dirigían su atención hacia los contenidos de tal artefacto.

El frontispicio de este sitial y pabellón estaba acompañado en sus laterales por diversos tapices cedidos para la ocasión por el condado del Águila, que reproducían según el impreso “con soberbia phantasia y animado dibujo” diseños de la mano de Rubens¹⁰.

Junto a estos contenidos suspensivos de la fiesta, que centraban la atención hacia los símbolos de la monarquía, destino final de los fastos, se encontraban otras referencias destinadas en esta ocasión a la historia, de modo que enlazara la majestad real con el pasado de su linaje y de sus territorios. Así, por encima de la altura de la tapicería, y entre esta y el sitial se dispusieron doce retratos de gran formato, de doce palmos de longitud y diez de latitud cada uno, que fueron de “Héroes españoles, o

10. *Breve Noticia*, 1746: 5.

por algún especial título beneméritos de España”¹¹ todos ellos retratos con molduras decoradas con el laurel de la victoria. Destacaban en este conjunto dos retratos de los familiares directos del monarca entrante, como fueron Luis XIV de Francia, bisabuelo del rey, y su padre Felipe V. De ambas pinturas, de la misma mano, y que se diferenciaban de las demás en que no eran de cuerpo entero, se enmarcaron con grandes y doradas molduras rematadas por ramos de seda, y se situaron en lo más alto del dosel, a modo de culminación de unos fingidos soportes que flanqueaban la colgadura. El resto de lienzos lo componía una serie ecuestre formada por el santo rey Fernando, el rey Católico don Fernando, el infante don Pelayo, El Cid, el Gran Capitán, el cardenal Cisneros, Hernán Cortés, Bernardo del Carpio, Julio César y Carlos V, que fueron situados sin otro orden aparente que el que su montura se dirigiese hacia el sitio y retrato real. El impreso destaca que la presencia de las figuras reales de Carlos V, del rey de Francia y de Felipe V estaban vinculadas al hecho de ser reyes de España, y en el caso de los dos últimos familiares directos del recién proclamado. Por su parte, la aparición de Julio César se pretexto al ser considerado como el fundador de la urbe y origen de la nobleza local.

Reyes, héroes y santos

La presencia del bisabuelo del rey, el monarca Luis XIV en la composición sirve como “regalo” directo al nuevo monarca. Las fuentes impresas hablan que era obra de un pintor “sabio” que sería convertido por el decir popular en “el pintor del rey Luis el Grande”¹². No se menciona por tanto el nombre de su creador, aunque podríamos imaginar en su representación el influjo iconográfico del conocido retrato de Hyacinthe Giraud depositado en la Granja de San Ildefonso y actualmente en el Museo del Prado. En cuanto a los primeros reyes de la dinastía Borbón en España, quizás debamos entender estas pinturas de la mano o siguiendo los modelos de Jean Ranc, cuya influencia se dejó sentir en la ciudad a través de la presencia del pintor y la corte durante la estancia de Felipe V e Isabel de Farnesio en el llamado Lustró Real (1729-1733). En cualquier caso es testimonio de una relación con el país vecino especialmente señalada durante la estancia de los reyes en la ciudad, donde se celebra en 1730 el nacimiento del Delfín y se impone la Orden del Santo Espíritu al entonces Príncipe de Asturias, el infante don Carlos, y otros nobles distinguidos con tal ingreso¹³.

11. *Breve Noticia*, 1746: 6.

12. *Breve Noticia*, 1746: 7.

13. Márquez, 1994: 103 y 114.

El primer titular de la casa del conde del Águila fue afecto a la casa reinante que lo había ennoblecido con la concesión del condado en 1729, y a través de la amistad con los jesuitas, lo vemos cercano a la organización de estos adornos festivos. Precisamente tenía entre sus propios bienes un lienzo del rey Fernando VI firmado por Alonso Miguel de Tovar, otro de los pintores llamados para trabajar en la corte sevillana, así como otras representaciones de Felipe V joven, del propio monarca, y de su esposa¹⁴. Se trataba de ejemplos de retratos reales o de la familia real análogos a aquellos que bien pudieran haber sido cedidos para la ocasión, habida cuenta de la generosidad particular y el gusto por la pintura, aseverado por su prurito coleccionista que sabemos compartieron tanto el primer como el segundo conde del Águila¹⁵. Hay que suponer la presencia de otros retratos de los nuevos reyes en instituciones sevillanas que pudieran haber sido prestados para la ocasión, como los encargados para la mascarada de la Real Fábrica de Tabacos, atribuidos a Juan de Espinal, que, donados en esa ocasión al ayuntamiento, reproducen las pinturas que Ranc hiciera en 1730 al entonces príncipe Fernando y Bárbara de Braganza con motivo de su casamiento, en este caso envueltos en un óvalo como el que se describe exhibía el eje central de este aparato efímero¹⁶.

El rey Sol identifica sin duda la casa reinante, del mismo modo que la presencia de Pelayo, San Fernando, Fernando el Católico o el César Carlos desarrollan una línea vinculada a la monarquía castellana e hispánica y la continuidad sin tacha de una legitimidad real. La doble línea histórica de antecedentes del rey recién proclamado alude por tanto al doble cuerpo de la monarquía, de modo que como cuerpo físico el monarca reinante queda relacionado con su padre y con su renombrado bisabuelo, mientras que los retratos de los reyes españoles se aplican a significar el cuerpo político del monarca, la relación con la historia y la tradición de la corona.

La galería de héroes marca un camino realmente novedoso en la función de las imágenes históricas en la fiesta sevillana. La presencia de figuras históricas o literarias en las celebraciones públicas no era una novedad en sí, puesto que aparecen por ejemplo en las mascaradas organizadas desde el siglo XVII¹⁷. Pero sí lo es su presencia como una serie con un sentido concreto, como un conjunto que pretende ser representativo del pasado de la monarquía y de la nación. Se trataba de una relación de personajes ratificados por la historiografía tradicional, cuya relevancia

14. Illán, 2000: 135 y 141. Constan en el catálogo de Tovar varios retratos de la familia real y del propio Fernando VI, como el que es propiedad del museo del Prado. Quiles, 2005: 109-111.

15. Regaló a la Real Maestranza sevillana un retrato del infante don Felipe que sería posteriormente devuelto por la institución al propio conde. Halcón, 2000: 374-377.

16. Fernández, 2014: 63-65.

17. Por ejemplo, el Quijote, con gran éxito. Arellano, 2005: 955-959.

queda avalada por la *Historia General de España* del jesuita Juan de Mariana. En su mayoría aparecen en este aparato asociados a virtudes piadosas, del modo que el tratamiento heroico sirve para magnificar sus acciones y su elocuencia en un marco análogo al de la exaltación de la santidad que se divulga tras la Contrarreforma.

El héroe santo que reúne en sí las virtudes épicas y las determinadas por la religión es Fernando III, vinculado a la ciudad que había sido en años anteriores fervoroso teatro de las fiestas relacionadas con el breve que reconocía su culto en 1671. Por ello, y por portar el nuevo monarca el vínculo de su propio nombre, aparece como una referencia visual obligada para la proclamación del nuevo Fernando. Así, Lorenzo Bautista de Zúñiga comenta que, durante las celebraciones, además de las imágenes de la nueva reina y su esposo el monarca, aparecieron en otros adornos de sus calles las imágenes de San Fernando, “juzgándose sustituían no mal” a las del reciente monarca reinante¹⁸.

Pero ese entendimiento virtuoso a lo sacro se extiende también en otros de los personajes retratados en la serie para el aparato efímero de los jesuitas. Don Pelayo, cuya presencia parece ineludible como puente con la realeza gótica y cabeza de su restauración de la monarquía hispánica, se convierte en el texto en un devoto de María Santísima¹⁹. Su proyección en el XVIII, desde la representación y asuntos descritos por el Padre Mariana, será avalada por su presencia en 1753 en la primera convocatoria de premios de pintura de la Academia de San Fernando, cuando se convierte en tema de ejecución para los galardones de primera clase²⁰. En cuanto al cardenal Ximénez de Cisneros, su proceso de beatificación sería iniciado en 1649 a instancias del franciscano Pedro Aranda y Quintanilla. El libro más destacado para renovar la divulgación de la vida de Cisneros en España fue el de Alvar Gómez de Castro, escrito en latín, traducido al francés y luego con ediciones en castellano en 1696 y 1712²¹. El Gran Capitán, Gonzalo Fernández de Córdoba aparecerá en imagen en el libro de Tapia y Robles, *Ilustración del Renombre de Grande*, constituyendo el último de los retratos de la publicación (fig. 3). Allí se pondera su piedad pues nada menos que se entiende “adquirió este renombre por su Religión singular”, que le llevó a cuidar imágenes, proteger la integridad de los templos y el respeto a prelados y ministros²². Por su parte, el propio Hernán Cortés había sido objeto de una cierta sacralización en el XVII como mensajero del evangelio en las tierras americanas, potenciándose su representación en los pasajes menos cruentos

18. Zúñiga, 1987: 243, año 1746.

19. *Breve Noticia*, 1746: 10.

20. Azcárate, 1994: 28-30.

21. González, 2020: 24-27.

22. Tapia y Robles, 1638: 48-49.



Figura 3. Pedro Perret. *Retrato de Gonzalo Fernández de Córdoba. Elogio XIX de J. A. Tapia y Robles: Ilustración del renombre de Grande...*, Madrid, 1638, p. 48

de su biografía frente a los hechos puramente militares²³, mientras se insiste en su carácter como puente entre el mundo europeo y el americano, como se observa en el retrato ideado por Gaspar Bouttats y publicado sobre 1681 en Amberes, donde el conquistador extremeño aparece rodeado por las alegorías de los continentes y en la parte superior con el auge de la ciencia geográfica, donde eruditos se aplican al estudio y construcción de globos terráqueos y esferas armilares (fig. 4).

Además de estas facetas piadosas, la vocación de servicio a la monarquía y su uso en una didáctica de las virtudes políticas de los personajes de la serie pictórica recuerda sin duda a la finalidad de los emblemas expuestos en la obra de Diego Saavedra Fajardo. En el emblema 26 *In hoc Sicno* de este autor, se subraya el valor de los capitanes modernos sujetos al signo de la Cruz como Carlos V, Cortés o González de Córdoba, cuyo arrojo se considera que no es menor al de otros personajes de la Antigüedad, como Césares y Scipiones²⁴. Son paradigmas de determinadas virtudes políticas que se explicitan en las empresas que protagonizaron, ofreciendo una enseñanza que puede guiar la educación del buen príncipe, como ofrece Cortés en la conquista de Nueva España, o Gonzalo Fernández de Córdoba en la del reino de Nápoles, y por ello se sitúan en la explicación del emblema “Más en la tierra nocivo”, porque su buen ejercicio contrasta con el de los ineptos, pues “los malos ministros son más dañosos en los puestos mayores”²⁵.

En este sentido de héroe cuya virtud revierte en la fama del monarca se encuentra el propio Cid. El padre Mariana argumentó su destierro en la enemistad y envidia de la nobleza castellana, lo que suavizó considerablemente su actitud combativa frente al rey Alfonso, y por ende los posibles reproches a su lealtad a la corona²⁶. Por su parte, Bernardo del Carpio constituye el héroe legendario que lucha contra Carlomagno, y que es ascendido definitivamente al panteón de las glorias militares españolas durante el siglo de Oro. Su figura será popularizada a través de las comedias de Lope de Vega y de Cubillo de Aragón, y autores como Bernardo de Balbuena lo sitúan en la ficción literaria en compañía de los Reyes Católicos, Carlos V y el propio Hernán Cortés²⁷. El personaje sería sometido, en años cercanos a los que nos ocupan, a la evaluación de aspectos concretos de su biografía, y en definitiva a su propia historicidad, como se observa en la obra de Gregorio Mayans y la crítica historiográfica del siglo XVIII²⁸.

23. Perales, 2019: 231-240.

24. Perales, 2019: 227. Saavedra, 1665: 161-165.

25. Sobre el emblema 52. Saavedra, 1665: 346-353.

26. Padín, 2017: 323.

27. Balbuena, 1624. Ratcliffe, 2006: 521-526.

28. Así ocurre, por ejemplo, en el juicio a la historia del Padre Mariana de Ibañez, 1746: 109 y 213.



Figura 4. Gaspar Bouttats y Jerónimo Verdussen, imp. *Hernando Cortés, Conquistador de las Indias*, c. 1681.

Una historia de España revisada

Pero, además de esta relevancia como vehículos de virtudes necesarias para el príncipe, y en ese sentido portadores de una visión especular tradicional sobre la monarquía como conjunto de esos valores, su aparición en la serie pictórica revela su inserción en el contexto de revisión visual y literaria de la historia de España que se produce en los años finales del siglo XVII y la primera mitad del siglo XVIII.

Recogiendo la idea de la exaltación de los modernos frente a los antiguos, y confirmando la posición clásica de la modernidad frente al mundo grecorromano, el Padre Feijoo en su *Teatro Crítico universal*, celebraría la primacía de los héroes españoles frente a los grecorromanos. Para el benedictino, “todos los triunfos de los antiguos Héroes son muy inferiores a los que lograron nuestros españoles. ¿Qué hazañas pueden Roma, ó Grecia poner en paralelo con las del Cid, y de Bernardo del Carpio?”²⁹ y señalaba la relevancia entre ellos del rey santo Fernando, “Héroe verdaderamente a lo divino y a lo humano”³⁰. En esa visión de las glorias patrias se incorporarían también los Reyes Católicos, el Gran Capitán, y Hernán Cortés³¹. Y aunque la visión general sobre los personajes no es fundamentalmente diversa que la ofrecida por el padre Mariana, o Saavedra Fajardo, sí revelan una coyuntura diferente, una referencia como argumentos de una España que adquiere un papel protagonista independiente, una patria con una “sustantividad propia”, distinta al abstracto teatro del mundo del drama calderoniano³².

Como tal, serán personajes unidos a las referencias visuales del arte del setecientos y a la elaboración de un *teatro* de españoles dispuestos para la exaltación de la monarquía borbónica. El padre Sarmiento señalaría a los retratados como parte de los personajes que en relieves o estatuas debían ser representadas en el nuevo Palacio Real de Madrid, según se expone en su *Sistema de adornos* para el palacio. Con ello se pretendía apelar al pasado para unir modernidad con una tradición propia, mediante un esfuerzo de veracidad histórica correspondiente al reinado científico y pacífico del rey Fernando. En el lado de oriente del palacio real dispuso el autor la colocación de las imágenes dedicadas a los héroes militares de España, donde aparecen las estatuas de el Gran Capitán, Cortés, Bernardo del Carpio y el Cid. Don Pelayo, asociado a Covadonga, se situará entre los hechos bélicos sobresalientes, y el cardenal Cisneros ocupará un espacio entre los grandes políticos de la historia, al lado del cardenal Mendoza³³.

29. Feijoo, 1778: IV, 375.

30. Feijoo, 1778: IV, 387.

31. Feijoo, 1778: IV, 391-392.

32. Eguiagaray, 1962: 201.

33. Entre los adornos de los hechos militares de la pared de Oriente del palacio debían quedar la batalla de Covadonga y don Pelayo. En las estatuas destinadas a situarse en los macizos de la pared

Cabe señalar el impulso que la historiografía coetánea a nuestra fiesta otorga a determinados personajes incluidos en esta serie de retratos históricos, especialmente en la figura de Hernán Cortés. Ocupó un lugar principal entre las efigies de los protagonistas de la conquista en la obra Antonio de Herrera *Historia general de los hechos de los castellanos en las Islas y Tierra Firme del Mar Océano...*, publicada entre 1601 y 1615³⁴. Será el libro de Antonio de Solís, *Historia de la Conquista de México* (1684), el que propone las referencias esenciales de su figura. El marcado talante vindicador del libro frente al relato negro en gran parte extranjero, “gastando libros enteros en culpar lo que erraron algunos para deslucir lo que acertaron todos” queda evidente desde un principio, pero su intención aparente de verosimilitud y su lenguaje sencillo hicieron del mismo un éxito nacional y europeo. El texto estará presente entre las lecturas de la élite social de la ciudad, como manifiestan los inventarios *post mortem* del veinticuatro marqués de Saucedo en 1702, o la importante biblioteca de Domingo de Urbizu, de la orden de Calatrava y miembro del Consejo Real de Hacienda, de 1701³⁵. La influencia de este texto sobre el imaginario americano se mostrará con fuerza en el teatro de las fiestas sevillanas por la proclamación de Fernando VI. Así se deduce de la temática de la mascarada organizada por los Gitanos para esa celebración, que tendrá como tema principal la representación de la conquista de México y la prisión de Montezuma. El cortejo portaba un carro con la representación del conquistador y sus soldados rindiendo al emperador azteca, mostrándose los retratos de Fernando VI, de Carlos V, y de seis jinetes con arcos y carjac³⁶. Precisamente Solís hará una apología de la figura del emperador Carlos como autoridad que se impone a la confusión de los tiempos en la Castilla de comienzos del XVI y potencial impulsor de la conquista, con lo que su presencia quedará frecuentemente unida a la del propio Cortés. La continuidad de esta visión, que tiene un pilar fundamental en el siglo XVII en Fray Prudencio de Sandoval, autor de la *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V*³⁷ será favorecida por el propio Feijóo, quien le dedicará una página final en sus discursos apologeticos del *Teatro Crítico*³⁸.

Destaca la representación mayoritariamente ecuestre de estos retratos, disposición común a todos los personajes excepto las pinturas de los propios monarcas Borbones.

intermedia de Oriente se ubicarían el Gran Capitán, Cortés, Bernardo del Carpio y el Cid, entre otros. Entre los pares de políticos los cardenales Mendoza y Cisneros, se situarían en los macizos de los intermedias del mediodía. Sarmiento, 1749: 107, 109 y 116. Motivaciones de Sarmiento en Muniain, 2002: 119-129.

34. Monterroso, 2012: 31-36.

35. Solís y Rivadeneira, 1791: 2. Sanz/Dabrio, 1977: 121 y 127.

36. Matute, 1997: 67. Alenda, 1903: II, 51. Ollero, 2013: 139.

37. En dos partes, publicada la primera en Valladolid en 1604 y la segunda en Pamplona en 1614.

38. Solís y Rivadeneira, 1791: 26-32. Feijoo, 1778: 163.

En la pintura sevillana del Barroco las representaciones ecuestres de carácter histórico más habituales eran aquellas de tono convencional y repetitivo sobre los césares de la Antigüedad, pintadas siguiendo fuentes grabadas, como las de Tempesta o Stradanus, que reiteraron artífices cercanos al estilo de Zurbarán³⁹. El influjo de la serie de emperadores de Stradanus en la retratística ecuestre de Velázquez fue puesto de manifiesto por Soria, quien señala la difusión de esta temática entre las fiestas de las ciudades hispánicas⁴⁰. La figura en su montura puede ser rasgo de arcaísmo y repetición, una imagen de uniforme unanimidad al servicio de la realeza, de la que se evaden por supuesto la propia representación de los monarcas contemporáneos, cuyas figuras serían objeto de veracidad fisionómica y adecuación a su iconografía. En cualquier caso, la imagen a caballo suponía un rasgo general de autoridad y poder, que pudiera plegarse a una definición más individualizada o vital del personaje o someterse al carácter de emblema, más significativa, reflexivo e introspectivo. Monod ha destacado la representación tendente al símbolo en el retrato ecuestre de los Austrias españoles frente a las imágenes de este tipo de los Borbones, marcadas por la expresión majestuosa y la inmediatez, que sirva aquí como constatación de una cierta tradición historicista a la que se vinculan estos héroes que cabalgan⁴¹.

Retratos convertidos en empresas

Precisamente, y de manera acorde con la cultura erudita y la propensión a la emblema de la Compañía, estos retratos fueron convertidos en verdaderas empresas provisionales, auténticos símbolos efímeros que se dotaron de un blasón que caracterizase sus empresas, su vida o su virtud más destacada. Según describe el impreso, se expusieron entonces con un mote o texto latino extraído de las Sagradas Escrituras, con una flor o símbolo con los que se identificara, y un texto explicativo en español. Como indicara Gaspar de Sola, “estas flores no eran ofrecidas de la casualidad, sino escogidas con erudición de las que varios héroes de todas las naciones han elegido por empresa o divisa”⁴².

De este modo, para el rey Felipe V se eligió la azucena, símbolo de la castidad; para Luis de Francia, el plátano, de magnanimidad y grandeza. A la derecha sobre la tapicería se situó al Santo rey Fernando III, al que se le asignó la rosa blanca, símbolo de fe. El rey Fernando el Católico fue señalado con el laurel, “símbolo de su pericia militar y sus triunfos”. Le seguía el Gran Capitán, con un girasol, por su fidelidad

39. Navarrete, 1998: 282-285. Valdivieso, 2003: 54.

40. Soria, 1954: 103-105.

41. Monod, 2001: 361-371.

42. Sola, 1746: 12.

al rey “pues por ella despreció el reino de Nápoles, que le ofrecieron”, conforme a un empleo usual de la planta en la composición de emblemas (fig. 5); al Cid se le unió el cinamomo, por su celo por la fe y en alusión a vencer en estatua a los musulmanes. A Hernán Cortés se le asignó un roble, por su fortaleza en la conquista de América, y haciendo notar los frutos de su valor “que aun hoy coge España”, una alusión de fuerza y valor reiterada en la literatura del género (fig. 6). A la izquierda del adorno de tapices se situó Julio César, con la Flor de la canela, jeroglífico de la nobleza de la que se precia la ciudad. La zarzaparrilla, relativa a la verdad, se expone como virtud característica de Carlos V, asociándose a su representación. Para don Pelayo era el nardo, símbolo de su particular devoción a María Santísima. Seguía el cardenal Cisneros, a quién correspondía la oliva, en alusión a haberse parado el sol durante la conquista de Orán. Por último, Bernardo del Carpio se une a la flor del azafrán, en referencia a los trabajos que debió pasar y la cárcel de su padre el conde de Saldaña. Estas relaciones entre la naturaleza y las virtudes con que se distinguen estos personajes fueron por supuesto obtenidas de la lectura de los repertorios de emblemas, en especial de los libros IX *Piante e Frutii*, y XI *Fiori*, del *Mondo Simbolico* de Picinelli, y de la *Hyeroglyphica* de Pierio Valeriano, que dedica a los jeroglíficos de vegetación y flora los libros L a LVIII⁴³.

Finalmente, bajo el lienzo de Fernando VI, se colocó una lámina en cuyo campo estaban representada una corona hecha con todas las flores empresas de las virtudes de los héroes retratados, con la letra *Odor omnis in uno*, entendiéndose que en el nuevo rey “se hallaban recopiladas y juntas las flores todas de proezas y virtudes” que se encontraban “esparcidas” entre estos héroes. Dos leyendas en latín y castellano dispuestas a los lados de la corona de flores servían como explicación de este pensamiento, que es un epigrama con una idea extraída del padre Carlo Bovio y relacionada en origen con San Francisco Javier, confirmando con ello esa interrelación entre las virtudes asociadas al príncipe y las relativas al servicio de Dios⁴⁴. Para finalizar, un madrigal enumeraba las flores de estos héroes, convertidas en “glorioso mote” a

43. Así, unido a Luis XIV aparece el plátano “che dimostra protettione”, siguiendo al abate Ferro (Picinelli, 1678: 340). El azafrán, asignado a Bernardo del Carpio, “insegna che col mezzo della mortificatione che aggraua i sensi l’anima nella virtud verdeggia” (Picinelli, 1678: 386). De madera del olivo asociado a Cisneros es el material del primer templo de Jerusalén, “interpretando que à Dio conuiene esser largo donatore delle gratie sue a mortali, volgendosi con benignità...” (Picinelli, 1678: 304). El roble es atributo de la representación del Socorro, fruto en la Antigüedad dedicado a Júpiter. (Ripa: 1603: 457), y es signo de intrepidez y valor, (Picinelli: 1678: 342) La azucena es propia de los ángeles de Cristo, de la belleza y de la pureza (Valeriano, 1556: 402-403), y su relación con María virgen en Picinelli, 1678: 394. La rosa blanca en Picinelli es señal de amor casto y virtuoso (López Terrada, 2005-2006: 37) El girasol, en el impreso representativo del Gran Capitán, sigue siempre al sol, permaneciendo, pese al rigor del clima, firme y leal. (García Mahiques, 1991: 250).

44. Bovio, 1676: Libro I, 9.



Figura 5. P. Löffler Junior, inv. *Heliotropium*. Emblema *Hoc Lumine Vivo*, en F. Picinelli: *Mundus Symbolicus*. Colonia, 1687, edición latina, p. 653.

la persona del rey, en donde se encuentran en maridaje pues “No eres sola una Flor, antes espera/ Tu España fiel en ti una primavera”⁴⁵.

45. *Breve Noticia*, 1746: 12.



Figura 6. Soccorso, en C. Ripa. *Iconografía...* Roma, 1603, p. 457.

Conclusiones

Como vemos, los personajes de la serie pictórica son tratados como ejemplos de virtudes particulares que sirven para articular su agrupación como un *Speculum Principis*, a través de una didáctica del gobierno en línea con una tradición propia de la cultura hispánica de los siglos XVI y XVII. De ahí que se presenten visualmente en el

ornato efímero al modo de emblemas que sostienen significativamente en su lectura la identificación de cada una de esas cualidades.

Pese a este tratamiento, se observa en la celebración real una identidad propia de los personajes como soportes también de una historia de la nación española a través de sus héroes. Héroes que se entienden no solo como portadores de virtudes políticas y morales, sino como asiento de la grandeza de la monarquía. A partir del reconocimiento que de los mismos hace la tradición historiográfica y su renovación desde la primera mitad del siglo, las representaciones de prohombres destacados en diversos saberes, como los científicos, militares y políticos que identifica el Padre Sarmiento para el Palacio Real de Madrid, terminarán por participar en el proceso de diferenciación entre la monarquía y la nación que acabará individualizándose con la Ilustración durante la segunda mitad del siglo XVIII⁴⁶. En este sentido, el ejemplo sevillano, al menos en el modo que podemos entenderlo desde la descripción que realiza las fuentes de los impresos festivos consultados, aparece como un teatro visual de personajes de la historia del país, pero que debe comprenderse como un paso para un modelo de representación que tendrá éxito algunas décadas más tarde. En España, los retratos de personajes históricos pasarán a la imprenta como grabados que difundirán, con el apoyo de un texto biográfico, el conocimiento histórico y la exaltación de la nación española, tal como se observa en la publicación en 1791 de *los Retratos de los españoles ilustres con un epítome de sus vidas*, patrocinada por el conde de Floridablanca siguiendo modelos europeos, como el ofrecido por la *Galerie française des hommes et des femmes célèbres qui ont paru en France*, publicada en 1771⁴⁷. Imagen y descripción literaria de vida y hechos suceden entonces en el camino de la identidad del héroe al servicio simbólico a la monarquía, y con ello la exposición histórica de los acontecimientos y sus actores se liberan de su papel subsidiario como instrumentos de representación del poder real.

Bibliografía

- Alenda y Mira, Jenaro (1903): *Relación de solemnidades y fiestas públicas en España*. Madrid: Sucesores de Ribadeneyra.
- Anónimo. (C. 1746): *Breve noticia de lo executado por la casa professa de la Compañía de Iesús, de Sevilla, día 6 de noviembre de 1746: en obsequio de su rei, y señor don Fernando VI, que Dios guarde*. Sevilla: De las Siete Revueltas, 12 hojas.
- Arellano, Ignacio (2005): "Mascaradas quijotescas". En: *Príncipe de Viana*, 236, pp. 947-961.

46. Reyero, 2010: 47-56.

47. Molina, 2016: 49-50.

- Azcárate Luxán, Isabel et al. (1994): *Historia y Alegoría. Los concursos de pintura de la Academia (1753-1808)*. Madrid: Real Academia de San Fernando.
- Balbuena, Bernardo de (1624): *Bernardo o la Victoria de Roncesvalles*. Madrid: Diego Flamenco.
- Bejarano Pellicer, Clara (2012): “Las proclamaciones reales del siglo XVIII en Sevilla”. En: Pérez Álvarez, María José/Martín García, Alfredo (eds.): *Campo y campesinos en la España Moderna. Culturas políticas en el mundo hispano*. Madrid: Fundación Española de Historia Moderna, Tomo II, pp.1851-1861.
- Bovio, Carlo (1676): *Rhetoricae Suburbanum*. Roma: Francisco Tizzoni.
- Eguiagaray, Francisco (1962): “Feijoó y el descuido de España”. En: *Revista de Estudios Políticos*, 125, pp. 201-209.
- Feijoó y Montenegro, Benito J. ([1726-1739] 1778-1779): *Teatro Crítico Universal. Discursos varios en todo género de materias, para desengaño de errores comunes*. Madrid: Joaquín Ibarra.
- Fernández Rojas, Matilde (2014): *La colección pictórica del Ayuntamiento de Sevilla*. Sevilla: Diputación.
- García Bernal, José Jaime (2009): “El mundo en la ciudad. Folckore y cosmopolitismo en las fiestas públicas andaluzas por la proclamación de Carlos IV (1789)”. En: Fernández Cortizo, Camilo J/Migués Rodríguez, Vitor Manuel/Presedo Garazo, Antonio (eds.) *El mundo urbano en el siglo de la Ilustración*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Vol. I, pp. 363-376.
- García Mahiques, Rafael (1991): *Flora Emblemática. Aproximación descriptiva del código icónico*. Tesis doctoral. Valencia: Universidad de Valencia.
- González, Ramos, Roberto (2020): “El rostro del gobernante ejemplar. Los grabados del Cardenal Ximénez de Cisneros en la Edad Moderna europea”. En: *Liño*, 26, pp. 21-30.
- Halcón, Fátima (2000): “La imagen del Príncipe: el infante D. Felipe de Borbón, Duque de Parma y la Real Maestranza de Caballería de Sevilla”. En: *Laboratorio de Arte*, 13, pp. 371-385.
- Ibáñez de Segovia Peralta y Mendoza, Gaspar (1746): *Advertencias a la historia del Padre Juan de Mariana, con cartas de Gregorio Mayans y Siscar*. Valencia: Viuda de Antonio Bordazar de Artazu.
- Illán Martín, Magdalena (2000): “La colección pictórica del Conde del Águila”. En: *Laboratorio de Arte*, 13, pp. 123-151.
- López de Muniaín, Gorka (2013): “Una aproximación a la cultura visual de la fiesta barroca. Los retratos de presencias virtuales”. En: *Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual*, 5, pp. 7-17.
- López Terrada, María José (2005-2006): “El mundo vegetal en la mitología clásica y su representación artística”. En: *Ars Longa*, 14-15, pp. 27-44.

- Márquez Redondo, Ana Gloria (1994): *Sevilla, ciudad y Corte (1729-1733)*. Sevilla: Ayuntamiento.
- Márquez Redondo, Ana Gloria (2010): *El ayuntamiento de Sevilla en el siglo XVIII*. Sevilla: Ayuntamiento.
- Matute y Gaviria, Justino ([1887] 1997): *Anales Eclesiásticos y Seculares de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla*. Sevilla: Guadalquivir. Tomo II.
- Mínguez, Víctor (2007): “La ceremonia de la jura en Nueva España. Proclamaciones fernandinas en 1747 y 1808”. En: *Varia Historia*, 38, pp. 273-292.
- Molina, Álvaro (2016): “*Retratos de Españoles ilustres con un epítome de sus vidas*. Orígenes y gestación de una empresa ilustrada”. En: *Archivo español de Arte*, 353, pp. 43-60.
- Monod, Paul Klèber (2001): *El poder de los reyes. Monarquía y religión en Europa, 1589-1715*. Madrid: Alianza.
- Monterroso Montero, Juan M. (2012): “Imagen impresa y estereotipos. Retratos, lugares y batallas en Las Décadas de Antonio de Herrera y Tordesillas”. En: *Semata. Ciencias sociais e humanidades*, 24, pp. 25-53.
- Morales, Alfredo J. (2005): “Imagen urbana y fiesta pública en Sevilla: la exaltación al trono de Fernando VI”. En: *Reales Sitios*, 165, pp. 2-22.
- Muniain Ederra, Sara (2002): “El sistema de adornos del padre Sarmiento para el Palacio Real de Madrid. Fernando VI como nuevo Salomón”. En: Bonet Correa, Antonio/Blasco Esquivias, Beatriz (coords.): *Fernando VI y Bárbara de Braganza. un reinado bajo el signo de la paz. 1746-1759*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, pp. 119-134.
- Navarrete Prieto, Benito (1998): *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.
- Navarro, Eliseo (2000): “‘La lealtad triunfante’ Fiesta, política y sociedad en España en la primera mitad del siglo XVIII”. En: Torrión, Margarita (ed.): *España festejante. El siglo XVIII*. Málaga: Diputación de Málaga, pp. 17-36.
- Ollero Lobato, Francisco (2013): *La plaza de San Francisco de Sevilla, escena de la fiesta barroca*. Granada: Monema.
- Padín Portela, Bruno (2017): “De traidor a héroe nacional. La figura de El Cid en la historiografía española”. En: *Initium*, 22, pp. 309-350.
- Perales Piqueres, Rosa (2019): “Propaganda o relato. Visión estética de Hernán Cortés a través de la iconografía barroca de los Austrias”. En: Arellano, Ignacio/Rice, Robin Ann (coords.): *Barroco de ambos mundos, miradas desde Puebla*. New York: Instituto de Estudios Auriseculares, pp. 223-243.
- Picinelli, Filippo ([1653] 1678): *Mondo simbolico*. Venecia: Nicolò Pezzana.
- Quiles, Fernando (2005): *Alonso Miguel de Tovar (1678-1752)*. Sevilla: Diputación.
- Ratcliffe, Marjorie (2006): “Honor y legitimidad. Bernardo del Carpio en el Siglo

- del Oro”. En: Close, Anthony J. (ed. lit.)/ Fernández Vales, Sandra María (col.): *Edad de Oro cantabrigense. Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*. Madrid: Asociación Internacional Siglo de Oro, pp. 521-526.
- Reyero, Carlos (2010): *Alegoría, nación y libertad. El Olimpo constitucional de 1812*. Madrid: Siglo XXI.
- Ripa, Cesare ([1593] 1603): *Iconologia*. Roma: Lapido Faeli.
- Saavedra Fajardo, Diego ([1640] 1665): *Idea de un príncipe político christiano, representada en cien empresas*. Valencia: Villagrasa.
- Sanz, María Jesús/Dabrio González, María Teresa (1977): “Bibliotecas sevillanas del período barroco. Datos para su estudio”. En: *Archivo Hispalense*, 184, pp. 113-156.
- Sarmiento, Martín (1749): *Sistema de adornos de escultura, interiores y exteriores, para el nuevo Real Palacio de Madrid: en que se representan para la elección de los mismos adornos, con descripción histórica, figuras sagradas, reales, científicas, militares, políticas y mitológicas: con una serie y cronología de todos los reyes de España*. Manuscrito.
- Sola, Gaspar de (1746): *Breve puntual descripción de la magnífica y pausable solemnidad, con que la mui noble y siempre leal ciudad de Sevilla celebró el día 6 de Noviembre de 1746, el acto de levantar el Real Pendón por la Augusta y Cathólica Magestad del Rey nuestro Señor Don Fernando el Sexto, y de las demostraciones de alegría, que hasta ahora se han executado por tan glorioso asunto*. Sevilla: Florencio José Blas y Quesada.
- Solís y Rivadeneira, Antonio de ([1684] 1791): *Historia de la Conquista de México*. Madrid: Plácido Barco López.
- Solís, Antonio de (1755): *Los Dos Espejos que representan los dos siglos que han pasado de la fundación del a casa profesa de Sevilla*. Manuscrito.
- Soria, M. S. (1954): “Las lanzas y los retratos ecuestres de Velázquez”. En *Archivo Español de Arte*, 106, pp. 93-108.
- Tapia y Robles, Juan Antonio (1638): *Ilustración del renombre de Grande: principio, grandeza, y etimología: pontífices, santos, emperadores, reyes i varones ilustres*. Madrid: Francisco Martínez.
- Valdivieso, Enrique (2003): *Historia de la pintura barroca sevillana*. Sevilla: Guadalquivir.
- Valeriano, Pierio (1556): *Hieroglyphica, sive, De sacris Aegyptiorum literis commentarii*. Basilea: Michael Isengrin.
- Zúñiga, Lorenzo Bautista de ([1747] 1987): *Annales eclesiásticos y seculares de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla que comprehenden la Olimpiada o Lustró Real de ella...* Sevilla: Colegio oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Sevilla.