

SINE FINE
DIOS, LOS HABSBURGO Y EL TRASPASO DE LAS INSIGNIAS DEL
PODER EN EL QUINIENTOS

Por Víctor Mínguez
(Universitat Jaume I)

En el Deutsches Historisches Museum de Berlín se conserva una pintura flamenca de Ambrosius Francken, *Allegorie auf die Kaiserkrönung Ferdinands II. am 9. September 1619* (“Alegoría de la coronación de Fernando II el 9 de septiembre de 1619”), ciertamente interesante y poco conocida, a la que en cualquier caso no se le ha dado la importancia iconográfica que merece¹. Fijémonos en ella. Se trata de una pintura al óleo de 87 x 104,5 cm. En un escenario arquitectónico de orden dórico decorado con bustos y en el que podemos leer la inscripción SPQR, abierto a un paisaje jardinístico diurno, contemplamos a un hombre ataviado como un soldado romano, con armadura y capa, arrodillado junto a una mesa en la que se hallan cuatro insignias de poder: una corona imperial, un orbe rematado por cruz, una espada y un collar de la Orden de caballería del Toisón de Oro. A los pies de la mesa contemplamos estandartes de la republica romana, una bandera, un peto decorado con el águila bicéfala, un arco y un carcaj con flechas, una bolsa de monedas de oro, un águila, un yelmo y un escudo que exhibe una divisa que no distinguimos con claridad. Otros dos estandartes rematados por águilas se apoyan en una columna posterior. Levitando sobre la mesa en un trono de nubes descubrimos al dios Júpiter, vestido tan solo con una clámide carmesí, portando la corona sobre la cabeza y sosteniendo con la mano derecha su cetro. Con la izquierda hace ademán de coronar al soldado arrodillado con una corona de laurel. Acompaña a Júpiter su águila característica, que exhibe los dos elementos epigráficos que nos permiten identificar la escena: con las garras sostiene un título sellado cuyo encabezamiento dice *Fernando Dei Gratia*; y de su boca surgen las siguientes palabras: *Vivat Imperator Romanus*. El último elemento interesante que nos ofrece la pintura es la representación en el cielo de los signos zodiacales de Sagitario y Piscis.

Fernando II de Habsburgo, protagonista de este lienzo, alcanzó la dignidad imperial el 9 de septiembre de 1619. Tres años antes había sido elegido Rey de Bohemia por la Dieta de este reino, y el año anterior fue proclamado asimismo Rey de Hungría. La muerte sin descendencia directa de su predecesor, el emperador Matías de Habsburgo, facilitó su acceso al trono imperial, apoyado por la Liga Católica. Su extrema militancia religiosa y su absolutismo desencadenaron la guerra de los Treinta Años. La firme defensa de la Fe romana que practicó queda patente en el lienzo que nos ocupa, pues el traspaso de poder de la dignidad imperial entre dos miembros de la Casa de Habsburgo se representa bajo un doble prisma retórico: por un lado las referencias a la Antigüedad -evocación de la antigua Roma y de la

¹ Inventariada con el número Inv.-No.: Gm 2001/17, no figura en el amplio catálogo en dos volúmenes editado por el Museo: *Bilder und zeugnisse der deutschen geschichte. Aus den Sammlungen des Deutschen Historischen Museums*, Berlín 1997.

religión olímpica-, pues Fernando II, como su escritor favorito Dietrich Reinking, entendía que el Sacro Imperio Romano Germánico era el heredero del antiguo Imperio Romano²; por otro lado la teofanía que transforma una ceremonia cortesana en una clara representación de la sumisión del poder político ante el poder religioso, pues es éste el que legitima al primero. La presencia del águila heráldica bicéfala y del collar del Toisón de Oro subrayan el componente familiar de la escena: no es solo Fernando el que recibe la recompensa divina, sino la dinastía a la que pertenece.

Pero la pintura de Francken no es tan novedosa como puede parecer a primera vista, pues enlaza con una tradición iconográfica generada sesenta años antes. La entrega de las insignias del poder a un emperador o a un rey de la Casa de Habsburgo dio lugar en el siglo XVI a una serie de representaciones simbólicas particulares estableciendo un modelo que, como vemos, permanecía vivo en los inicios del siglo XVII, y que pone de relieve la necesidad de justificar públicamente la patrimonialización que los Habsburgo hicieron del trono imperial desde Maximiliano I hasta Fernando II: siete reinados habsbúrgicos sucesivos que transformaron lo que era un complicado proceso electivo en un sistema dinástico *de facto*. La original construcción iconográfica generada contribuyó propagandísticamente a facilitar las sucesivas sucesiones imperiales desde el año de 1556, pues la imagen se configuró a partir del último día del reinado del emperador Carlos V, cuando éste abdicó y cedió el título de emperador del Sacro Imperio Romano Germánico a su hermano Fernando I, coronado el 16 de marzo de 1558 en la ciudad de Francfort. La abdicación de Carlos V no contaba con precedentes en el trono imperial, y facilitaba por ello la sucesión familiar en el trono soslayando el complejo –y siempre arriesgado- sistema electivo.

La ceremonia de la abdicación de Carlos V y la entrega de las insignias a su sucesor quedó retratada en diversas imágenes, algunas de las cuales son recreaciones gráficas de lo sucedido más o menos verosímiles, y otras son en cambio construcciones simbólicas y alegóricas, en las que se manifiestan de manera notable elementos celestiales. Esta segunda tipología enlaza con otras representaciones coetáneas protagonizadas por los Habsburgo en las que miembros de esta familia contemplan visiones celestiales –situándose a medio camino entre el retrato con donantes medieval y los retratos a lo divino modernos-, imágenes que ponen de relieve el pacto de los miembros de esta familia con Dios, pacto por medio del cual los primeros se erigen en defensores del segundo y éste les legitima en sus ambiciones imperiales. Una alianza que se sustenta precisamente en los fuertes vínculos que existieron durante los siglos XIV y XV entre esta dinastía de origen centroeuropeo y el Sacro Imperio Romano Germánico: antes de Carlos V ya le habían precedido en el trono imperial su bisabuelo, Federico III (1452-1493) y su abuelo, Maximiliano I (1493-1508).

La entidad supranacional a la que denominamos Sacro Imperio había nacido en la Edad Media impulsada por el pontificado, inspirándose en el

² P. Kléber Monod: *El poder de los Reyes. Monarquía y religión en Europa, 1589-1715*, Madrid 2001, pp. 118-119.

cesaropapista Imperio Romano de Oriente, y concebía al imperio como una realeza casi divina y universal de innegable vocación cristiana³. Pero, además, desde el reinado del emperador Carlos V y gracias a la conquista del Nuevo Mundo y a la exploración de mares y océanos desconocidos hasta ese momento, la monarquía universal y el imperio planetario parecían posibles. En el siglo XVI los Habsburgo reinaban sobre Alemania, Hungría, Croacia, Bohemia, España y Portugal, además de en otros territorios europeos dependientes de estos como los Países Bajos, Nápoles, Sicilia, Transilvania y la Toscana, y en los grandes dominios ibéricos de América, África y Asia. Este inmenso imperio familiar *de facto* fue ratificado con la posesión de la corona imperial de forma intermitente, y entre 1440 y 1806, hasta dieciséis miembros fueron emperadores titulados. Ligados pues al Imperio por vínculos de linaje, los Habsburgo siempre sintieron como una obligación propia la defensa de la Fe Cristiana y la protección de la Iglesia. Paul Kléber ha definido certeramente a los Habsburgo como “una corporación de gobierno internacional con su propia mitología y un fuerte sentido de destino. Creían que su familia poseía la misión otorgada por Dios de proteger la Iglesia, como se evidenciaba en un gran número de leyendas”⁴.

Desde Maximiliano I, primer príncipe del Renacimiento que recurrió a la propaganda como práctica del poder⁵, fueron muchas las imágenes artísticas que establecieron fuertes vínculos iconográficos entre Dios y los miembros de su dinastía. Es el caso de construcciones visuales como por ejemplo las representaciones del conde Rodolfo I cediendo su montura al viático o Carlos V visitando el portal de Belén, que ya he estudiado en otras ocasiones. Ahora quiero centrarme en una iconografía muy puntual surgida a mediados del Quinientos, que sin embargo es la más explícita de todas: el momento en que Dios entrega las insignias del poder a un nuevo emperador o monarca de la Casa de Habsburgo, confirmando la exclusividad familiar a los derechos al trono imperial.

LAS INSIGNIAS DEL PODER IMPERIAL Y LA PRESENCIA DIVINA

¿Cuáles son estas insignias? Las hemos visto en el cuadro de Ambrosius Francken con el que he iniciado este estudio -una corona imperial, un orbe rematado por cruz, una espada y un collar de la Orden de caballería del Toisón de Oro-, y las conocemos bien gracias a multitud de retratos de aparato e imágenes festivas imperiales de los siglos XVI y XVII donde aparecen representadas con detalle. La corona, el globo y la espada suelen aparecer siempre, y el collar del Toisón en la mayoría de las ocasiones. Hay otras insignias complementarias entre las que destaca el cetro, que no

³ El sistema de elección mediante el cual el emperador es designado por los príncipes proviene de la tradición germánica, pero los ceremoniales, la indumentaria, las insignias o la terminología, son aspectos copiados claramente de Bizancio. Véase J. Hani: *La realeza sagrada. Del faraón al cristianísimo rey*, Palma de Mallorca 1998, p. 170 y ss.

⁴ P. Kléber Monod: *El poder de los Reyes... op. cit.*, pp. 75-76.

⁵ L. Silver: *Marketing Maximilian. The Visual Ideology of a Holy Roman Emperor*, Princeton 2008.

aparece en el lienzo de Francken –a veces la espada parece sustituirlo- pero que es también habitual en ceremonias y representaciones regias e imperiales. Quiero destacar una lámina diseñada por Hieronymus Cock y grabada en entalladura por Johannes y Lucas van Doetecum (24 x 16,5 cm) que abre la recopilación de imágenes iluminadas agrupadas bajo el título *La magnifique et sumptueuse pompe funèbre du tres grand et tres victorieus Charles Cinquième, celebrées en la ville de Bruxelles le XXIX jour du mois de decembre MDLVIII* (Amberes, 1559). Y la destaco porque es un muestrario de todas las insignias del poder, y su temprana fecha y la relevancia de la ceremonia en que está integrada –las exequias por el emperador- la hace especialmente interesante. Estas insignias que aparecen recopiladas en la lámina citada son exhibidas en la procesión fúnebre conmemorativa como muestran otros de los grabados del libro. Dos columnas hercúleas coronadas, exhibiendo la divisa particular de Carlos *Plvs Ovltre*, las enmarcan: entre armerías regias e imperiales, águilas bicéfalas y collares del Toisón, aparecen destacadas la espada, el globo rematado por la cruz, la corona imperial y el cetro. En y sobre el arquitrabe que cierra el conjunto descubrimos nuevas águilas bicéfalas, leones y torres.

En ocasiones, en otras representaciones carolinias, se establece una jerarquía entre estas cuatro insignias –corona, cetro, espada y globo-, determinada por el rol del emperador que se quiere destacar. Por ejemplo, dado que muchas de estas imágenes muestran a Carlos V como el defensor de la Fe, la espada alcanza un protagonismo notable. Es el caso del frontispicio del libro del humanista flamenco Frans Titelmans, *Elucidatio in omnes psalmos* (Amberes, 1531), en el que un elocuente grabado evoca el significado de la corona imperial recién adquirida: Carlos V, arrodillado, tras depositar en el suelo corona imperial y cetro, sostiene con la mano izquierda el globo coronado por la cruz, mientras que con la derecha se dispone a sujetar la empuñadura de una espada que una mano celeste le tiende desde lo alto; sobre el emperador contemplamos sus armas heráldicas –águila bicéfala, corona imperial, columnas hercúleas, Toisón y el lema *Plvs Ovltre*. Dos frases escritas en sendas filacterias completan el significado de la imagen: rodeando la mano celeste, *Accipe sanctum gladium munus a Deo, in que dencies aduersarios populi mei. 2. Machab. 15*; saliendo de la boca de Carlos, *Da mihi Domine virtutem, contra hostes tuos*⁶.

La cultura humanista del Renacimiento camufla a veces la intervención divina por medio de la mitología y del lenguaje alegórico. Es el caso del lienzo atribuido al Parmigianino, *Retrato alegórico de Carlos V* (1529-30, Nueva York, Ronseberg & Stiebel), en el que el protagonista aparece vestido con armadura, con la espada enfundada y sostenida con la mano izquierda, y exhibiendo un cetro sobre un gran orbe terráqueo. Le acompaña una alegoría de la Fama alada, y un pequeño Hércules vestido con la piel del león de Nemea que sostiene el globo, en una temprana construcción visual del anhelo del imperio universal⁷. Hércules, al que se atribuía la fundación de la

⁶ D.H. Bodart: *Pouvoirs du portrait sous les Habsbourg d'Espagne*, Francia 2011.

⁷ M. Falomir Faus: "En busca de Apeles. Decoro y verosimilitud en el retrato de Carlos V", en F. Checa, M. Falomir y J. Portús (dirs.): *Carlos V. Retratos de familia*, Madrid 2000, pp. 162-165.

realeza hispana, y a sus descendientes la creación de la Casa de Navarra y la Casa de Borgoña, apareció muy tempranamente unido a la imagen del emperador Carlos, especialmente en sus representaciones peninsulares, pues el primer Austria reunía en su persona “las distintas sucesiones heraclianas mitológicas”⁸. Precisamente fue Sevilla, ciudad heraclea, “la primera en relacionar su pasado histórico con el nuevo emperador y así, en la entrada triunfal que preparó a Carlos V, en 1526 (...) se representó a Hércules llevando las columnas, identificando así al emperador con el nuevo Hércules”⁹. No olvidemos tampoco la divisa hercúlea del emperador, *Plus Oultre*, diseñada en 1516 por el humanista milanés y médico del emperador Luigi Marliano, probablemente con motivo del decimotercero capítulo de la Orden del Toisón de Oro en la catedral de Santa Gúdula de Bruselas¹⁰. En definitiva, el mito clásico mediante la figura de Hércules, y el uso de la alegoría, reemplazan en la pintura de Parmigianino la alusión directa a Dios que encontramos en otras imágenes coetáneas.

Pero aunque en el lienzo de Parmigianino el emperador aparece acompañado del cetro y de la espada, la insignia más impactante, por su tamaño y por su modernidad a la hora de representar al mundo, es el globo terráqueo. Este símbolo de oscuro origen mesopotámico que revitalizó Platón al considerar la esfera imagen del universo, se convirtió en la Edad Media en atributo del poder divino al acompañar habitualmente la efigie del Dios cristiano –y también del poder absoluto cuando lo sostenían pontífices y reyes en sus retratos. Pero en el siglo XVI el orbe se vincula a la divisa del emperador Carlos V, al incorporarse a las columnas del *Plus Oultre* que había diseñado como he recordado hace un momento Luigi Marliano. A partir de ese momento el globo será imagen no solo del poder imperial –categoría jurídica- sino también de la ambición de forjar un imperio planetario y católico –categoría geográfica-, y por ello será heredado por los reyes hispanos a partir de Felipe II incluso careciendo del título de emperador¹¹.

EL SIGNIFICADO DE LA ABDICACIÓN IMPERIAL

La imagen de la entrega divina de las insignias del poder al emperador ya está construida por lo tanto hacia 1530, cuando Carlos V fue coronado en Bolonia por el papa Clemente VII. Pero fue realmente con motivo de su abdicación cuando esta representación adquirió todo su significado. Tras la victoria de Mühlberg sobre la liga Esmalcalda el 24 de abril de 1547, Carlos V, con la salud deteriorada a causa de las interminables campañas, obtuvo la tranquilidad suficiente para abordar la cuestión sucesoria. Su hermano

⁸ R. López Torrijos: *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid 1985, p. 120.

⁹ *Ibidem*, p. 121.

¹⁰ E. Rosenthal: “*Plus ultra, non plus ultra, and the Columnar Device of Emperor Charles V*”, en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXIV (1971), pp. 204-228; *Id.*: “The Invention of the Columnar Device of Emperor Charles V at the Court of Burgundy in Flanders in 1516”, en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 36 (1973), 198-230; *Id.*: “Plus Oultre: The Idea Imperial of Charles V in his Columnar Device on the Alhambra”, en *Hortus Imaginum. Essays in Western Art*, 1974, pp. 85-93.

¹¹ I. Rodríguez Moya: “Los orbes en el discurso iconográfico de la unión entre España y América”, en *Sémata*, 24 (2012), pp. 269-289.

Fernando, rey de Romanos, recibiría la corona imperial, mientras que su hijo Felipe heredaría los reinos de las Españas. Sin embargo, puesto que el objetivo esencial era mantener el dominio habsbúrgico sobre los reinos europeos, se hacía imprescindible reforzar la alianza entre las dos ramas familiares, la hispana y la centroeuropea. Por ello, y para estrechar aún más el pacto familiar, el emperador casó a su hija María con el archiduque Maximiliano, primogénito de Fernando. No obstante, la sucesión no se resolvió fácilmente: el príncipe Felipe ambicionaba el título imperial, y además había dos territorios cruciales que deseaban tanto Felipe como Fernando y Maximiliano, los Países Bajos y el Milanesado. María de Hungría, hermana de Carlos y Fernando y gobernadora de los Países Bajos, medió entre las cortes de Valladolid y Viena, y en 1549 Maximiliano viajó a España para casarse con María, y Felipe realizó su periplo triunfal por diversas ciudades de Italia, Alemania y Flandes. Entre 1550 y 1551, Carlos, Felipe, Fernando, Maximiliano y María se reunieron por fin en Augsburgo. Tras largas discusiones se acordó la sucesión alternada a la corona imperial: Carlos la cedería a Fernando, éste a Felipe, y éste a su vez a Maximiliano. Sin embargo, la rebelión de los príncipes alemanes opuestos a este plan, encabezados por Mauricio de Sajonia y apoyados por Enrique II de Francia, inició una crisis militar que solo la muerte de Mauricio en batalla en julio de 1553 y la subida al trono de Inglaterra de María Tudor, prima del emperador, ese mismo verano, y su compromiso matrimonial con el príncipe Felipe, consiguieron neutralizar. El 6 de junio de 1554 el emperador firmó en Bruselas un nuevo testamento –el anterior databa de 1550–, en el que legaba los Países Bajos a los descendientes de Felipe y María Tudor –desgajándolos de la monarquía hispánica– mientras que respecto al Ducado de Milán confirmaba la entrega que en 1546 había hecho a su hijo Felipe. El 12 de abril de 1555 murió en Tordesillas la madre del emperador, Juana la Loca, dejando a éste como único rey de Castilla y Aragón. El 25 de octubre en el palacio imperial de Bruselas, en presencia de su hijo Felipe y de sus hermanas María y Leonor, de Guillermo de Orange y de Manuel Filiberto de Saboya, de los caballeros del Toisón de Oro, del obispo de Arras, futuro cardenal Granvela, de consejeros, ministros, nobles, gobernadores y embajadores, y en ausencia de su hermano Fernando, tuvo lugar la ceremonia de abdicación de Carlos V¹².

Sesenta y cinco años después, el pintor flamenco Frans Francken II realizó la tabla titulada *Alegoría de la abdicación del emperador Carlos V el 25 de octubre de 1555, en Bruselas* (hacia 1620, Ámsterdam, Rijksmuseum). Esta obra muestra una interesantísima representación política en la que se dan cita el retrato, la mitología, la alegoría, la heráldica y la propaganda. Pese a no ser muy grande (134 x 172 cm), la pintura reúne una gran variedad de personajes, incluso figuran algunos que nunca estuvieron presentes en el palacio de Bruselas ese día, como el sucesor de Carlos, su hermano Fernando, que aunque había sido invitado por el emperador recelaba de éste desde que se hicieron explícitas años antes las dudas respecto a si el heredero tenía que ser Felipe o Fernando. Bajo un dosel decorado con el águila bicéfala y la corona imperial, Carlos V aparece sentado en el trono,

¹² M. Fernández Álvarez: *Carlos V, el César y el Hombre*, Madrid 1999, pp. 719-788.

coronado y cubierto de capa. A sus pies se hallan sobre un cojín las otras tres insignias del poder, al margen de la doble corona: el globo, el cetro y la espada. Con las manos abiertas, el hasta ahora emperador gestualiza la entrega de los documentos de abdicación depositados en el suelo a su hermano Fernando y a su hijo Felipe: como estaba previsto, el primero hereda el trono imperial, y el segundo el reino de España. Una multitud de damas y caballeros contemplan la escena. En primer término descubrimos a Neptuno y su cortejo marino -sosteniendo el globo terráqueo y las columnas del *Plus Oultre*-, la representación de las cuatro partes del mundo, y diversas alegorías de reinos exhibiendo estandartes con blasones. Los elementos mitológicos, alegóricos y heráldicos evidencian la dimensión universal de las posesiones de la Casa de Austria; la ceremonia que contemplamos en el centro de la tabla, la grandeza de un linaje que se reparte el mundo. El atributo que vincula a los protagonistas de la pintura es en este caso el collar de la Orden del Toisón de Oro que exhiben los tres parientes, y que se convierte en el símbolo que mantiene unidos a los príncipes de la familia de los Habsburgo –sin embargo, solo puede haber un maestro de la Orden, y Carlos V había cedido este título en 1555 a su hijo Felipe II-.

La tabla de Frans Franken II, pintada –no lo olvidemos- al año siguiente de que Fernando II alcanzase la corona imperial, cuenta con precedentes interesantes en imágenes del Quinientos que habían circulado reproducidas en estampas. Quizá las que tuvieron mayor impacto fueron los dos grabados calcográficos incluidos en uno de los repertorios de divisas más importantes del siglo XVI, *Le imprese illustri* (Venecia, 1566), de Gerónimo Ruscelli. Ambos muestran sendos frontispicios arquitectónicos de gran severidad clasicista, que albergan la escena principal en el cuadro central, y despliegan otras figuras complementarias en los intercolumnios, la cornisa y el zócalo. El primero de ellos fue obra del grabador Nicolo Nelli: en la escena central contemplamos al emperador Carlos V con la corona imperial sobre sus sienes, sentado en su trono bajo dosel, con los pies sobre un almohadón, entregando el cetro y el orbe a su hijo Felipe, arrodillado ante él ciñendo la espada con un mano y habiendo depositado el yelmo en el suelo; les rodean Minerva, la Clemencia, la Gloria, la Iglesia, la Justicia, Germania y África, además de dos pequeñas escenas bélicas referidas a las batallas de Mühlberg y la Goleta, y varias de las insignias del poder representadas en los pedestales. En el friso podemos leer, *Mihi absit gloriari nisi in domino*. En el segundo grabado, obra de Gaspar Osello –conocido también como Gaspar Patavinus-, la escena central muestra de nuevo al emperador Carlos, con la misma puesta en escena que en la estampa anterior, entregando ahora el cetro y el orbe a su hermano Fernando, que también aparece arrodillado y al frente de un ejército, rodeados por las alegorías de la Religión, la Caridad, la Esperanza y la Fortaleza, además de diversos angelotes portando trompetas y estandartes, dos alegorías de ríos y de nuevo las insignias del poder ahora ubicadas en medallones sobre las hornacinas. El lema que leemos en el friso superior es aun más contundente en su brevedad, *Sine fine*, y refuerza su determinación la presencia de Dios padre sobre él rodeado de ángeles. Estas dos alegorías de la abdicación carolina son casi idénticas: las insignias que entrega Carlos a sus dos herederos son las mismas, y los dos beneficiados subrayan el componente militar de sus futuras empresas, Felipe con el yelmo

y la espada, y Fernando, con la presencia de los soldados armados de lanzas. Pero la presencia de Dios en la entrega de las insignias al nuevo emperador y la promesa de un imperio sin fin subrayan y destacan la segunda composición sobre la primera¹³.

EL PODER IMPERIAL EMANA DE DIOS

A partir de la ceremonia de abdicación de Carlos V y la difusión de sus representaciones alegóricas, fueron muchas las imágenes que insistieron en el acto divino de recepción de las insignias del poder protagonizado por miembros de la familia habsbúrgica, siendo cada vez más destacable la intervención celeste. Una de las visualizaciones más elocuentes de la entrega de las insignias del poder la encontramos en una de las 830 estampas, recopilando vistas emblemáticas de ciudades de todo el mundo, que contiene el *Thesaurus Philo-politicus* de Daniel Meisner, publicado en ocho volúmenes (1623-1631), que se reeditaron, modificados y ampliados, sucesivas veces. Aunque en esta obra predominan abrumadoramente las ciudades alemanas y centroeuropeas, hay también italianas, flamencas, inglesas, holandesas, húngaras, francesas y de otras naciones, incluyendo hasta una treintena pertenecientes a la Corona española –peninsulares, italianas, flamencas, africanas e incluso una americana, Cuzco-. Dos emblemas están dedicados a la ciudad de Granada, y en uno de ellos, y ante el perfil de la urbe, aparece en primer plano Felipe II arrodillado recibiendo de dos manos celestes la espada, la corona, el cetro y el orbe. Preside la composición el mote *Nulla potestas nisi a Deo*, aludiendo los textos complementarios precisamente a esta idea, que el único poder es el que detenta Dios¹⁴.

Algunos años anterior, y aun más elocuente, es la estampa de Wierix realizada en 1568, en la que se representa de nuevo a Felipe II recibiendo el poder de la propia divinidad, tal como indica su título: *El Salvador entrega las insignias del poder a Felipe II ante el pontífice*. Las insignias son en esta ocasión un orbe terráqueo, una espada, una palma y una cruz encajada en una corona. Pero si contemplamos con detalle el grabado, podemos ver cómo tanto el Papa como el Rey han depositado previamente sus propias insignias del poder –la tiara, la corona y el cetro- sobre una mesa ante la que ambos personajes aparecen arrodillados. Y un poco más abajo, en el suelo, aparecen el yelmo y los guantes que completan la armadura que viste el monarca. Las insignias que Cristo entrega a Felipe II no son por lo tanto las de la Monarquía Hispánica, sino las que le convierten en defensor universal del cristianismo. Fernando Bouza ha destacado acertadamente la importancia del hecho de que Felipe II sustituya al emperador del Sacro Imperio, que era a quien tradicionalmente correspondía la protección de la Iglesia. El monarca

¹³ *Los Austrias. Grabados de la Biblioteca Nacional*, Madrid 1993, p. 117.

¹⁴ V. Mínguez e I. Rodríguez: "The Urban Emblems of Daniel Meisner. The Image of the City as a Treasury of Knowledge (1700)", en J.T. Cull y P.M. Daly (eds.): *In nocte consilium. Studies in Emblematics in Honor of Pedro F. Campa*, Baden-Baden 2011, pp. 395-427; e Id.: "Las ciudades simbólicas de Daniel Meisner y la imagen del mundo en los inicios del siglo XVII", en *Avances*, 18 (2010-2011), pp. 9-37.

español no hereda de su padre el título imperial pero sí en cambio su competencia puesto que sus dominios son ya universales¹⁵.

Precisamente, esta imagen de Wierix fue reproducida en un tardío lienzo novohispano de José de la Mota, *Alegoría del Nuevo Mundo* (1721, Colección Felipe Siegel, Andrés y Anna Siegel), en el que Felipe II trasmuta en un innominal e intemporal rey de España, poniendo de relieve como el imperio atlántico sustituye progresivamente en el imaginario hispánico al imperio europeo¹⁶.

Otro grabado anónimo, perteneciente a una serie alegórica, es también muy ilustrativo del vínculo de subordinación establecido entre Dios y el emperador. Se conoce como *Dios asigna al Pontífice, al Pueblo y al Rey sus atribuciones* (195 x 244 mm., siglo XVI, Real Colección de Estampas de El Escorial). En él contemplamos, en medio de una miguelangelesca visión celestial, a Dios padre sosteniendo el orbe con la cruz y rodeado por un ejército de ángeles sosteniendo los símbolos de la pasión. A sus pies aparecen arrodillados un pontífice, un campesino y un monarca, recibiendo de Dios las funciones que les competen, respectivamente rezar, trabajar y guerrear. El monarca armado con espada, yelmo y guantelete, sostiene con una mano el cetro, parece exhibir el collar del Toisón en el cuello, y tiene en el suelo a su lado la insignia del orbe con la cruz, similar a la del propio Dios.

Por cierto, hay otro grupo de imágenes, que no voy a abordar aquí pero no quiero dejar por lo menos de mencionar, en las que el pontífice se convierte en el intermediario entre el emperador y los reyes por un lado, y Dios, la Virgen y los santos por otro, como por ejemplo la estampa de Martino Rota, *El Papa Pío V, Felipe II y el Dux* (250 x 194 mm, siglo XVI, Real Colección de Estampas de El Escorial) o el lienzo de G. Cossali *La Santidad de Pío V, asociada a Lepanto, la orden de Santo Domingo y la Virgen del Rosario*, de G. Cossali (Iglesia de San Domenico, Fiesole), que muestran al pontífice gestando la Liga Santa contra el turco que desembocó en la gran victoria de Lepanto. Imágenes propagandistas, pero ahora al servicio de Roma, en las que el papa se erige en un intermediario imprescindible entre Dios y los príncipes, y en las que también las insignias del poder desempeñan un papel retórico determinante.

UNA DINASTÍA SACRA

La abdicación de Carlos V dividió el poder habsbúrgico entre las dos ramas familiares. Pero, pese a los recelos existentes, y una vez quedaron perfectamente delimitadas sus respectivas esferas de dominio e influencia, Madrid y Viena mantuvieron su alianza por medio de sucesivos matrimonios endogámicos y tratados familiares, compartiendo durante siglo y medio más

¹⁵ F. Bouza, fichas catalográficas 200 y 201 en F. Checa (dir.): *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*, Madrid 1998, pp. 557 y 558.

¹⁶ Dado a conocer por J. Cuadriello: "Tierra de prodigios. La ventura como destino", en J. Cuadriello (dir.): *Los pinceles de la historia. El origen del reino de la Nueva España. 1680-1750*, México 1999, p. 64.

el gobierno de la mayor parte de los territorios europeos, gestionados desde estas dos cortes¹⁷. Felipe II, una vez aceptó que nunca ceñiría la corona imperial, promovió la consolidación de la monarquía católica hispánica con una dimensión geográfica universal que la convertiría en un imperio efectivo y hegemónico, aunque carente del título. Fue precisamente la ausencia de la dignidad imperial en Felipe II lo que llevó a sus apologistas a recobrar la vieja idea de la *Monarchia Universalis*, convertida ahora en un proyecto familiar, siendo el catolicismo Trentino el instrumento que le permitiría integrar políticamente reinos y territorios tan distintos y distantes. Al fin y al cabo, la progresiva unificación peninsular entre los diversos reinos –León, Castilla, Aragón, Navarra- también había sido posible mediante una Fe compartida en una cruzada contra el infiel. Y el proyecto hispano de la *Monarchia Universalis* era factible por la decadencia del Sacro Imperio, que había renunciado al liderazgo que le correspondía por derecho jurídico¹⁸.

Las imágenes propagandísticas al servicio de Felipe II y sus sucesores insistieron en este discurso mostrando gráficamente que los reyes de España contaban con el favor divino. Por ello se multiplicaron las representaciones de los Habsburgo hispanos acompañados de personajes y visiones celestiales, en diversas actitudes piadosas: contemplando arrobados rompimientos de gloria, retratados a lo divino, o siendo recibidos en la Corte Celestial. Se trataba de un tema iconográfico de gran interés, que aunaba el retrato político con la representación de lo irrepresentable, usando palabras de Stoichita¹⁹. Además, algunas de estas imágenes fueron ciertamente osadas, aunque coherentes con la propaganda imperial que mostraba a estos reyes totalmente entregados a la causa de la cristiandad. Junto a pinturas de Tiziano, Luca Giordano y otros pintores cortesanos que nos han dejado ejemplos de esta iconografía, abundaron las estampas que permitieron su difusión. Cito algunas, a manera de ejemplo. La estampa anónima *Carlos V y Felipe II con la Virgen*, muestra a padre e hijo, rodeados de numerosos caballeros arrodillados sobre reclinatorio y delante de sus pabellones heráldicos, ante la Virgen María coronada y envuelta en un rompimiento de gloria; un orbe imperial, una espada y una palma se sitúan en el centro de la composición. O uno de los emblemas grabados en el libro de Jean Terrier, *Portraits des SS Vertvs de la Vierge contemplees par feve S.A.S.M. Isabelle Clere Evgenie Infante D’Espagne* (Pin, Jean Vernier, 1635)²⁰, en el que aparece Isabel Clara Eugenia, hija de Felipe II e Isabel de Valois, soberana y luego gobernadora de los Países Bajos, contemplando como el ángel entrega el vellocino al héroe bíblico Gedeón. U otro emblema de este mismo libro en la que la infanta es recibida por la Virgen María que aparece con el Niño en brazos sentada en el mismísimo trono de Salomón. O volviendo a las

¹⁷ J. Martínez Millán y R. González Cuerva (coords.): *La dinastía de los Austria. Las relaciones entre la Monarquía Católica y el Imperio*, Madrid 2011.

¹⁸ J. Martínez Millán y E. Jiménez Pablo: “La Casa de Austria: una justificación político-religiosa (siglos XVI-XVII)”, en J. Martínez Millán y R. González Cuerva (coords.): *La dinastía de los Austria. Las relaciones entre la Monarquía Católica y el Imperio*, Madrid 2011, pp. 9-58.

¹⁹ V.I. Stoichita: *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, Madrid 1996, p. 11.

²⁰ Existe edición facsímil con una introducción crítica de van Wyhe del año 2002.

representaciones de Dios entregando las insignias del poder a los reyes Habsburgo, un jeroglífico efímero de 1700, confeccionado para las exequias de Carlos II en Palermo, recogido en la crónica de D. de Loya, *Ocaso de el mayor sol en el occidente de Iberia. Noticias funebres en el ocaso de Carlos II* (Palermo, 1701), en el que de nuevo los cielos se abren, y el último de los Habsburgo hispanos recibe la corona y el cetro.

EL PODER ES LA INSIGNIA

Quiero reparar ahora en otras dos pinturas pertenecientes a la colección del Deutsches Historisches Museum de Berlín, dos lienzos anónimos catalogados como *Salvator mundi. Christus mit der Weltkugel* (“Cristo con el globo del mundo”, siglo XVI, 63,5 x 54,6 cm), y *König Philipp II* (“Rey Felipe II”, 1597, 119 x 85 cm)²¹. El primero muestra una imagen de medio cuerpo de Cristo bendiciendo con la mano derecha y sosteniendo con la izquierda el globo terráqueo rematado por la cruz, un globo terráqueo en el que se distingue el océano Atlántico limitado por las costas de Sudamérica, la Antártida y el continente africano, y presidido por la península Ibérica. La primitiva iconografía cristiana del Salvador del Mundo que mostró durante los siglos medievales a Cristo con el orbe, aparece ahora revitalizada por el moderno y preciso conocimiento cartográfico que en el siglo XVI se tiene del planeta. La calidad de la representación geográfica ha llevado a interpretar esta pintura como una posible obra promocional de los mapas editados por el cartógrafo, astrónomo y matemático Caspar Vopell²². Pero al margen de esta probable circunstancia, se trata de una representación de un Cristo Salvador que ostenta en las manos la más moderna recreación simbólica del imperio cristiano, y una insignia indiscutible del dominio universal.

La segunda pintura nos muestra a Felipe II de tres cuartos, con su característica indumentaria negra, bajo el preceptivo cortinaje a que obliga el retrato de aparato y exhibiendo el collar de la Orden del Toisón de Oro en el pecho. El elemento singular de esta pintura es el angelote que aparece tras el cortinaje portando al monarca de España las insignias del poder, que en este caso son una corona imperial envuelta en laureles y un segundo collar del Toisón de Oro. Aunque se ha afirmado que los laureles fueron añadidos a finales del siglo XVII por el pintor Bartolomé Pérez, la existencia de otra versión del retrato que fue propiedad del Duque de Lerma y en la que ya aparecía el ángel con los atributos del poder hace pensar que la iconografía es original de finales del Quinientos²³. En cualquier caso, asistimos de nuevo a una entrega celestial de las insignias del poder. No evoca en este caso obviamente la abdicación de Carlos V, pues la pintura ha sido realizada a finales del reinado de Felipe II, como se aprecia en la ancianidad con que se

²¹ *Bilder und zeugnisse der deutschen geschichte. Aus den Sammlungen des Deutschen Historischen Museums*, Berlín 1997, pp. 81 y 94. Inv.-Nr.: Gm 96/5 y Inv.-Nr.: Gm 93/24.

²² D. Vorsteher, en *Bilder und zeugnisse der deutschen geschichte... op. cit.*, p. 94.

²³ E. Vázquez Dueñas, ficha catalográfica de esta obra en F. Checa Cremades y J. Martínez-Correcher y Gil (dirs.): *La Orden del Toisón de Oro y sus soberanos (1430-2011)*, Madrid 2011, pp. 170-171.

ha caracterizado al monarca, que incluso sostiene un bastón; es una alegoría que subraya nuevamente que el poder procede del cielo, un poder que evocan en este caso dos de los objetos de mayor significación simbólica de la Edad Moderna, la corona imperial y el collar de la Orden del Toisón de Oro. Conviene recordar una vez más que la Augusta Orden del Toisón de Oro fue ante todo una alianza estratégica diseñada en 1430 por el duque de Borgoña, Felipe el Bueno, con la pretensión de articular políticamente la nueva Europa que surgía de la Baja Edad Media, un proyecto que alcanzaría una dimensión aun mayor una vez cayó bajo el control de los Habsburgo al casarse Maximiliano de Austria con María de Borgoña, nieta del duque, convirtiendo esta institución en uno de sus instrumentos simbólicos más eficaces para alcanzar el dominio universal²⁴.

LA CORONA ES DE QUIEN TIENE JUSTO DERECHO A ELLA

Los príncipes alemanes nunca aceptaron el pacto familiar acordado en Augsburgo en 1551 entre Carlos V y su hijo Felipe, y Fernando y su hijo Maximiliano, que como he recordado establecía la sucesión alternada a la corona imperial entre los miembros de la rama hispana y la rama vienesa. Felipe II nunca sucedió como emperador a su tío Fernando I (1558-1564). Cuando éste falleció alcanzó la dignidad imperial su hijo Maximiliano II (1564-1576), a éste le sucedió a su vez su hijo Rodolfo II (1576-1612), y tras Rodolfo alcanzó el trono el otro hijo de Maximiliano, Matías I (1612-1619), quedando vinculado el imperio por medio de la sucesión hereditaria como vemos exclusivamente a la rama centroeuropea de la Casa de Habsburgo. En 1619, a la muerte de Matías I obtuvo la corona Fernando II, nieto de Fernando I. Durante cien años el trono imperial por lo tanto fue ocupado sucesivamente por siete Habsburgo, desde Maximiliano I hasta Fernando II. Una corona que inicialmente requería un complejo proceso electivo adquirió así un carácter dinástico desde la segunda mitad del siglo XVI. Es esta circunstancia la que hace especialmente interesante analizar las imágenes donde se emblematiza la intercesión del cielo en la entrega de las insignias del poder, y explica la rotundidad del lema de Fernando II: “La corona es de quien tiene justo derecho a ella”.

He empezado este texto analizando precisamente un retrato del emperador Fernando II recibiendo las insignias del poder, y quiero concluir con otra versión de este mismo episodio, pero que sustituye las referencias clásicas por las evangélicas. Se trata del grabado en madera *El emperador Fernando II como Cristo en el monte de los Olivos* (1622-1623, Alemania, Kunstsammlungen der Veste Coburg). En esta composición encontramos de nuevo al emperador arrodillado –si bien ahora vestido a la moda del primer tercio de siglo XVII–, con las manos juntas en actitud de orar, sosteniendo

²⁴ V. Mínguez: “El Toisón de Oro. Insignia heráldica y emblemática de la monarquía hispánica”, en R. Zafra y J.J. Azanza (eds.): *Emblemática trascendente*, Pamplona 2011, pp. 11-37, e Id.: “Un collar ígneo para un vellocino áureo. Iconografía de la Orden del Toisón de Oro”, en F. Checa Cremades y J. Martínez-Correcher y Gil (dirs.): *La Orden del Toisón de Oro y sus soberanos (1430-2011)*, Madrid 2011, pp. 75-96.

entre ellas una cruz de Jerusalén, y mirando hacia el cielo; sobre su cabeza luce entre las nubes un Sol divino, en el que podemos leer el nombre de Dios en caligrafía hebrea –igual que sucedía en el grabado de la emblemata de Daniel Meisner-, descolgándose un ángel en actitud de entregar al emperador el cetro y la espada y coronarlo de laurel; a los pies de Fernando descubrimos diversas coronas, destacando la imperial. La originalidad de la composición estriba en que la escena aparece situada en Getsemaní, como revelan los príncipes electores dormidos que rodean al emperador, y que emulan a los apóstoles, el perfil de Jerusalén a lo lejos, y una doble representación del traidor Judas al que contemplamos guiando a los soldados que han salido de la ciudad para prender a Jesús –acompañado de un diablo- y ya ahorcado en un árbol. El discurso que subyace en esta densa composición es obvio: el poder es un cáliz de sufrimiento, como el que Cristo recibió en el huerto de los Olivos, pero dicho sufrimiento equipara al emperador con el propio Cristo, comparación propagandística pero no exagerada si tenemos presente que cuando se realiza la estampa ya hace varios años que se ha iniciado la cruenta y despiadada Guerra de los Treinta Años que va asolar Europa. Paul Kléber Monod, que ha estudiado esta imagen, destaca como la imagen pública de Fernando II quiso proyectar la idea de un gobernante caracterizado por su neoestoicismo cristiano, inspirándose en el filósofo Justo Lipsio, uno de los grandes defensores del sentido mesiánico de la dinastía habsbúrgica, historiógrafo oficial de Felipe II y revitalizador del mito de Rodolfo I y el viático²⁵. El Edicto de Restitución emitido por Fernando II en 1629 y que devolvió las propiedades a la Iglesia en los dominios imperiales, reveló el compromiso del emperador con el Dios que le otorgaba, a él, a sus antecesores y a sus descendientes, el poder imperial. El lema ya mencionado que adoptó como divisa durante su largo reinado, *Legitime certantibus corona*, pone de manifiesto, no solo el derecho patrimonial adquirido por los Habsburgo sobre el título, sino sobre todo el pacto sagrado entre Dios y el emperador en el que aquél se cimenta. Una corona sin fin en definitiva, que quedó materializada visualmente –precisamente en 1629- en el árbol genealógico familiar habsbúrgico que el artista flamenco Aegidius Sadeler grabó en cuatro planchas calcográficas (1560 x 615 cm, Biblioteca Nacional, Madrid) y que Marco Sadeler editó, dedicándolo precisamente al emperador Fernando II: el número de coronas imperiales, reales, archiduciales, ducales y condales que exhiben sus miembros, desde el inicio del linaje con Rodolfo I en 1237 hasta el año de su impresión es incontable: *Sine Fine*.

²⁵ P. Kléber Monod: *El poder de los Reyes... op. cit.*, pp. 113-122.

ANEXO: ILUSTRACIONES



Fig. 1- Ambrosius Francken, *Alegoría de la coronación de Fernando II el 9 de septiembre de 1619*. Hacia 1620, Berlín, Deutsches Historisches Museum.



Fig. 2- Hieronymus Cock, Johannes y Lucas van Doetecum, entalladura para el libro *La magnifique et sumptueuse pompe funèbre...*, Amberes, 1559.



Fig. 3- Frontispicio del libro de Frans Titelmans, *Elucidatio in omnes psalmos*, Amberes, 1531.



Fig. 4- Parmigianino, *Retrato alegórico de Carlos V*. 1529-30, Nueva York, Ronseberg & Stiebel.



Fig. 5- Frans Francken II, *Alegoría de la abdicación del emperador Carlos V el 25 de octubre de 1555, en Bruselas*. Hacia 1620, Ámsterdam, Rijksmuseum.

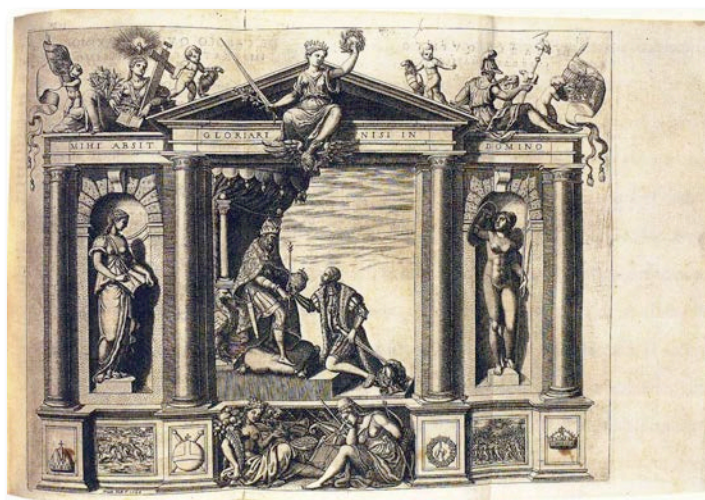


Fig. 6- Empresa de Gerónimo Ruscelli, *Le imprese illustri*, Venecia, 1566.



Fig. 7- Empresa de Gerónimo Ruscelli, *Le imprese illustri*, Venecia, 1566.



Fig. 8- Emblema de la ciudad de Granada, Daniel Meisner, *Thesaurus Philo-politicus*, 1623-1631.



Fig. 9- Wierix, *El Salvador entrega las insignias del poder a Felipe II ante el pontífice*. Estampa, 1568.



Fig. 10- José de la Mota, *Allegoría del Nuevo Mundo*. 1721, Colección Felipe Siegel, Andrés y Anna Siegel.



Fig. 11- Anónimo, *Carlos V y Felipe II con la Virgen*. Estampa, mediados del siglo XVI.



Fig. 12- Jeroglífico fúnebre en la relación de D. de Loya, *Ocaso de el mayor sol en el occidente de Iberia...*, Palermo, 1701



Fig. 13- Anónimo, *Cristo con el globo del mundo* . Siglo XVI, Berlín, Deutsches Historisches Museum.



Fig. 14- Anónimo, *Rey Felipe II*. 1597, Berlín, Deutsches Historisches Museum.



Fig. 15- Xilografía anónima, *El emperador Fernando II como Cristo en el monte de los Olivos*. 1622-1623, Alemania, Kunstsammlungen der Veste Coburg.