

## LOS DOS CUERPOS DE CARLOS II

Por Víctor Mínguez  
(Universitat Jaume I)

Los cenotafios dispuestos para albergar los restos del emperador Maximiliano I de Habsburgo (1511-1566, Hofkirche, Innsbruck) y del rey Francisco I de Francia (1556-1558, Basilique de Saint-Denis, París), construidos en fechas muy próximas, pueden parecer similares a primera vista si hacemos abstracción de los materiales empleados y de los planteamientos estilísticos de los artistas, y nos fijamos tan solo en su configuración ideológica: ambos muestran sendas estructuras arquitectónicas sobre las que se hallan los retratos arrodillados y orantes de los monarcas, y ambos se complementan con figuras alegóricas y dinásticas, y relieves narrativos y heroicos. El primero (fig. 1) fue concebido por el propio emperador en 1502 para la capilla del castillo de Wiener Neustadt, pero su nieto, el también emperador Fernando I, decidió ubicarlo en la nave central de la iglesia cortesana de Innsbruck construida entre 1553 y 1563.<sup>1</sup> El monumento fúnebre se decora con un amplio programa iconográfico que integra veintiocho estatuas de bronce de tamaño mayor del natural (realizadas entre 1511 y 1535) y veinticuatro relieves marmóreos representando escenas de la vida del emperador (tallados entre 1561 y 1566), en los que intervinieron artistas de la talla de Alberto Dürero, Peter Vischer el Mayor y Alexander Collin.<sup>2</sup> Maximiliano, príncipe humanista de espíritu cruzado, a la hora de promocionar su imagen prefirió potenciar las representaciones genealógicas y dinásticas, tanto por lo que se refiere a sus antepasados, míticos o reales, como a su descendencia, tal como podemos advertir en la decoración de su mausoleo: entre las esculturas bronceas distinguimos a diversos monarcas y príncipes como Fernando de Aragón, Juana la Loca, Felipe el Bueno, María de Borgoña, Carlos el Temerario, Fernando de Portugal, Arturo de Bretaña, Clodoveo, Teodorico o Godofredo de Bouillon, estableciendo una cadena regia que enlazaba mitos como el ciclo artúrico, las cruzadas y el origen del Toisón de Oro con la realeza franca y goda, remontándose hasta la Antigüedad. El segundo mausoleo mencionado, la tumba de Francisco I y de su esposa Claudia (fig. 2), fue encargado por su hijo Enrique II al arquitecto Philibert Delorme, luego sustituido por Primatice, que la imaginó como un complejo arco de triunfo de mármol blanco para cobijar los retratos desnudos y mortuorios de ambos, mientras sobre la estructura arquitectónica aparecían los dos vivos, arrodillados y orantes, junto a sus hijos Charlotte, François y Charles. Esculturas realizadas por Germain Pilon y Ponce Jacquio y plafones tallados

---

<sup>1</sup> No obstante el cadáver de Maximiliano permaneció enterrado y hasta la actualidad bajo el altar de Wiener Neustadt.

<sup>2</sup> Simone Ferrari, "Los hombres negros. El mausoleo de Maximiliano en Innsbruck", FMR 30 (2009): 109-128. Monika Frenzel, *The cenotaph of Emperor Maximilian I in the Innsbruck court church* (Innsbruck: Tiroler Volkskunstmuseum, 2003).

por Pierre Bontemps completan la iconografía propagandística y bélica del conjunto.<sup>3</sup>

El monumento funerario de Maximiliano I es heredero de la tradición borgoñona a la que Maximiliano se adscribió por matrimonio, si bien presenta una importante novedad al mostrar al emperador arrodillado en lugar de acostado: los mausoleos de Felipe el Atrevido –obra de Jean de Marville, Claus Sluter y Claus de Werve- y Juan sin Miedo y Margarita de Baviera – realizado por Jean de la Huerta y Antoine Le Moiturier-, construidos para la cartuja de Champmol (1384-1410 y 1443-1470 respectivamente, actualmente ambos en el Palacio de los Duques de Borgoña en Dijon),<sup>4</sup> y el cenotafio de María de Borgoña en el coro alto de la iglesia de Nuestra Señora de Brujas – obra de los escultores Jan Borman y Renier van Thienen-, muestran sobre la estructura sus retratos yacentes y vivos –tienen los ojos abiertos. También la tumba más moderna de Carlos el Temerario: en 1553 Carlos V ordenó trasladar a Brujas sus restos para que reposaran junto a los de su hija María, y posteriormente Felipe II encargó la construcción del cenotafio a Jakob Jonghelinck, de Amberes, y a Joos Aerts y Jan de Smet, de Brujas, siendo concluido en 1562.<sup>5</sup> Tanto los retratos yacentes de Felipe, Juan y Margarita como los de María y Carlos muestran las manos unidas en actitud de orar, igual que el emperador arrodillado. Estas cinco tumbas borgoñonas de tradición medieval y el cenotafio imperial de Innsbruck hacen pues hincapié en la piedad de los difuntos, en la buena muerte de los mismos, y en su victoria sobre ésta al ser representados vivos.

En cambio, el monumento de Francisco I de Francia incide en la crudeza de la muerte por medio de la doble representación del monarca vivo y muerto, manteniendo vigente la representación teológico-política de los dos cuerpos del rey propia de los últimos siglos de la Edad Media (fig. 3). De hecho, la tumba del rey francés cuenta en su concepción ideológica con un precedente ineludible en su propia familia: el cenotafio que el propio Francisco I encargó en 1517 al artista florentino Jean Juste –Giovanni di Giusto- en la misma Basílica de Saint-Denis para su predecesores y suegros Luis XII y Ana de Bretaña, tumba que supuso la introducción del arte funerario renacentista en la corte de Francia, y que también muestra una doble representación, majestuosa y patética, del matrimonio regio –vivos y orantes, y muertos y desnudos-, acompañados de alegorías de virtudes. En estas dos tumbas dobles del Quinientos ubicadas Saint-Denis convergen la iconografía patética de la muerte heredada del gran cataclismo demográfico que supuso para Europa la Peste Negra siglo y medio antes y la serenidad humanista propia del Renacimiento clásico.

La extensión por Europa de la Peste Negra en 1348 supuso un gran impacto en la mentalidad de la época respecto a los conceptos de vida y muerte,

---

<sup>3</sup> Jean-Michel Leniaud y Philippe Plagnieux, *La basilique Saint-Denis* (París: Éditions du patrimoine, 2012), 116-119.

<sup>4</sup> Françoise Baron, Sophie Jugie y Benoît Lafay, *Les Tombeaux des ducs de Bourgogne* (París: Somogy Éditions d'Art, 2009).

<sup>5</sup> Jan Tilleman, *La Iglesia de Nuestra Señora. Brujas* (Regensburg: Schnell & Steiner, Regensburg, 2014).

aunque en realidad los cambios ya se habían iniciado antes.<sup>6</sup> Esta nueva sensibilidad impulsó a los artistas a representar la muerte en todo su horror, apareciendo nuevas iconografías como los Triunfos de la Muerte, las danzas de la Muerte o danzas macabras -en las que aparecen representados todos los grupos sociales, incluidos pontífices, emperadores, reyes y monarcas- y los *Ars Moriendi*. Recordemos dos ejemplos muy visuales ya del siglo XV, los frescos del *Trionfo della Morte* del Palazzo Sclafani de Palermo, en los que el esqueleto dispara sus flechas mientras galopa sobre un caballo escuálido abatiendo indiscriminadamente a reyes, papas, obispos, frailes y caballeros (1446, Galleria regionale di Palazzo Abbatellis, Palermo), y los del *Oratorio dei disciplini* de Clusone (1485, Giacomo Borlone de Buschis, fachada externa, Bérgamo) en los que podemos contemplar una danza macabra presidida por un triunfo de la muerte, de nuevo sobre monarcas y prelados. Pero la expansión de la cultura humanista en este mismo siglo atemperó el *pathos* medieval, y eliminó en algunas ocasiones de las tumbas los elementos terroríficos sustituyéndolos por una serenidad clásica fruto de la recuperación de la concepción pagana de la muerte.<sup>7</sup> Emile Mâle cita como ejemplos de esta visión amable del fin de la existencia propia del *Quattrocento* las tumbas romanas del cardenal Sclafenati y del obispo Ottaviano Fornari en el claustro de Sant'Agostino, caracterizadas por el decoro y la gracia, y donde la muerte se interpreta como un merecido reposo.<sup>8</sup> Asimismo, las tumbas que Miguel Ángel esculpió para Lorenzo y Juliano de Médicis en la Sacristía Nueva de la Basílica florentina de San Lorenzo ya en el *Cinquecento* (1524-1534) cautivan por su belleza y elegancia, sin incorporar ninguna concesión lúgubre o morbosa al fin de los días.

Sobre esta dialéctica en pleno Renacimiento entre las representaciones patéticas de los cadáveres y la serenidad elegante de los difuntos, la doctrina medieval de los dos cuerpos del rey aportó una interpretación política y teológica de gran calado en la construcción visual de la monarquía. La doble representación simbólica del monarca, en el interior del féretro y sobre éste, fue estudiada en un ensayo magistral por Ernst H. Kantorowicz.<sup>9</sup> Según este autor, las representaciones del doble cuerpo del rey se explican desde la teología política, pues los reyes, a imagen de Cristo, tenían a finales de la Edad Media dos cuerpos, uno natural y otro político, y por ello encontramos en esta época monumentos funerarios que mostraban esta dicotomía situando sobre una escultura del cadáver otra que mostraba el cuerpo vivo del monarca, del noble o del prelado. Buenos ejemplos escultóricos ya del siglo XV son las tumbas de Juan Fitzalan, decimoséptimo conde Arundel (h. 1435, Arundel Castle), el arzobispo Enrique Chichele (1424, catedral de Canterbury) y el obispo Tomás Beckington (h. 1451, catedral de

---

<sup>6</sup> Ya hace muchos años que toda una corriente historiográfica de medievalistas defiende que los cambios sobre la consideración de la muerte -evolucionando hacia la valoración de ésta como el fin individual de la existencia- se iniciaron antes de 1348. Véase al respecto Emilio Mitre Fernández, *La muerte vencida. Imágenes e historia en el Occidente Medieval (1200-1348)* (Madrid: Encuentro, 1988), 24-30.

<sup>7</sup> Santiago Sebastián, *Contrarreforma y barroco* (Madrid: Alianza, 1981), 93.

<sup>8</sup> Emile Mâle, *El Barroco. El arte religioso del siglo XVII* (Madrid: Encuentro, 1985), 187-188.

<sup>9</sup> Ernst H. Kantorowicz, *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval* (Madrid: Alianza, 1985).

Wells). A partir de fuentes jurídicas inglesas y romanas Kantorowicz expuso el concepto de la *Dignitas nunquam perit* (“La Dignidad nunca perece, mientras que los individuos mueren todos los días”) -o simplificada, la *Dignitas non moritur* (“La Dignidad no muere”)-, que derivó en una interpretación colectiva de la Dignidad que abarcaba a todos los predecesores en el cargo, *Universitas quae non moritur* -o más específicamente *Regia maiestas non moritur*-, encontrando su imagen metafórica más adecuada en el Ave Fénix o en el astro Sol.<sup>10</sup> Como explica Kantorowicz en este pensamiento teológico-jurídico reside el origen del lema *Le roi ne meurt jamais*, habitual ya en la Francia del siglo XVI.<sup>11</sup>

La representación artística del doble cuerpo del rey no podemos desligarla del propio ceremonial funerario regio establecido en el siglo XV en diversas cortes europeas, consistente en el uso de una efigie que sustituía el cadáver del monarca.<sup>12</sup> La progresiva complejidad del ritual de la exposición del rey muerto hizo necesario que el cadáver fuera enterrado antes de que se iniciara su corrupción y que su cuerpo tuviera que ser sustituido por un simulacro, o falsa efigie realizada en madera, cuero o cera que reemplazaba el cadáver. Esto fue lo habitual en cortes como la inglesa y la francesa, donde un maniquí sustituía al difunto en los rituales que tenían lugar en torno a su lecho mortuario y en la posterior procesión fúnebre, y también se usó puntualmente en Lorena y en diversos principados italianos. Se han conservado numerosas imágenes de este ritual en iluminaciones, grabados y lienzos que muestran el simulacro del monarca muerto, al que se trata como si fuera en realidad el mismo, incluso haciéndole un servicio de mesa. En la corte inglesa ya se usaron efigies en los funerales de Enrique III en 1272 y de Eduardo II en 1327, que además de vestir indumentarias regias se acompañaron de las insignias del poder: la corona, el orbe y el cetro. Según Kantorowicz la costumbre de realizar efigies de muertos en los funerales reales pasó de Inglaterra a Francia, donde en el siglo XV el ritual funerario alcanzó gran complejidad, como sucedió en el caso de los óbitos de Carlos VIII en 1498 y precisamente Francisco I en 1547.<sup>13</sup>

En este artículo pretendo poner de relieve que, sorprendentemente, la teoría del doble cuerpo del rey reaparece sutilmente en la Monarquía Hispánica un siglo después, precisamente bajo el reinado del último Habsburgo, Carlos II. Aunque éste es el último miembro de la rama hispana de la Casa de Austria, descendiente de Maximiliano I y por lo tanto de la tradición funeraria borgoñona e imperial, lo cierto es que algunas representaciones suyas o de alguna de sus dos esposas evocan esta construcción ideológica, y que los soles y los fénix se multiplican durante su reinado y especialmente con motivo de su muerte. La interminable agonía de su cuerpo enfermo y la circunstancia de vivir y morir sin heredero conduciendo a la dinastía a su fin explican la necesidad de separar en determinadas imágenes propagandísticas la decadencia física de la

---

<sup>10</sup> *Ibidem*, 361-374.

<sup>11</sup> *Ibidem*, 383.

<sup>12</sup> Víctor Mínguez e Inmaculada Rodríguez Moya, *Napoleón y el espejo de la Antigüedad. Arqueología de las imágenes del poder* (Valencia: Universitat de Valencia, 2014), 399-430.

<sup>13</sup> Kantorowicz, *Los dos cuerpos*, 421.

pervivencia institucional. Una circunstancia que pudo influir también fue la recuperación en la corte española desde mediados del siglo XVII de la práctica de la embalsamación del cadáver regio, permitiendo ampliar el periodo de exhibición del mismo y como consecuencia generar más imágenes fúnebres. Sin embargo, en la Monarquía Hispánica la representación del monarca en los funerales oficiales se ciñó exclusivamente a sus símbolos regios y a las imágenes y emblemas contenidos en el catafalco, sin recurrir nunca al simulacro, a diferencia de las cortes inglesa y francesa. Asimismo, y fieles a la tradición borgoñona e imperial, los monumentos funerarios hispánicos no mostraban el cuerpo del rey cadáver sino a los monarcas vivos: bien dormidos como es el caso de los mausoleos dobles de la Capilla Real en Granada, dedicados a Fernando II de Aragón e Isabel I de Castilla (1517, Domenico Fancelli), y a Felipe el Hermoso y Juana I de Castilla (1519-1520, Domenico Fancelli, Bartolomé Ordoñez y Pietro de Carona); o bien orantes como en el caso de los monumentos de Carlos V y Felipe II realizados por Pompeo Leoni para la iglesia de El Escorial y ensamblados en el templo en 1587.<sup>14</sup> Tan solo hubo un ejemplo de doble cuerpo habsbúrgico en el Quinientos, y fue levantado en Borgoña: el cenotafio de Margarita de Austria diseñado por el pintor Jean Van Roome y obra del escultor Conrad Meyt (1526-1530, Monasterio Real de Brou, en Bourg-en-Bresse) (fig. 4).<sup>15</sup>

Con el establecimiento de la corte permanente en Madrid y la construcción del Real Monasterio de El Escorial, concebido inicialmente como un edificio que albergase el mausoleo imperial de Carlos V, entramos en una nueva fase en la cultura funeraria de los reyes hispanos. La carta de fundación y dotación de San Lorenzo el Real en el Escorial de 1567 deja clara la intención del Rey Prudente de construir un mausoleo digno para su padre el emperador, enterrado hasta ese momento en el monasterio de Yuste donde había fallecido. Carlos V había explicitado en su testamento, redactado en Bruselas en 1554, su voluntad de ser enterrado en la catedral de Granada, pero en un codicilo añadido en Yuste en 1558 declaraba que quería ser inhumado junto a su esposa, la emperatriz Isabel, evitando la proximidad de la tumba de sus abuelos, los reyes Fernando e Isabel.<sup>16</sup> La fundación jerónima escurialense obedecería al propósito de dotar a la tumba imperial de una comunidad de monjes que rezaran por el alma de Carlos V. Pero Felipe II, que había visitado las tumbas de los reyes de Aragón en el monasterio real de Poblet y de los reyes de Inglaterra en la abadía de Westminster, fue más lejos de su propósito inicial, y aunque como explica Henry Kamen no pretendió crear un mausoleo de la Monarquía Hispánica – nunca se menciona la palabra panteón en la documentación– sí que deseó enterrar junto al emperador y a la emperatriz a los miembros más relevantes de la familia, configurándose progresivamente la idea de un sepulcro

---

<sup>14</sup> Sobre los retratos regios de los Leoni véase *Los Leoni (1509-1608). Escultores del Renacimiento italiano al servicio de la corte de España*, catálogo de exposición (Madrid: Museo del Prado, 1994).

<sup>15</sup> Benoît Henry Papounaud, *Le monastère royal de Brou* (París: Éditions du Patrimoine, 2012).

<sup>16</sup> George Kubler, *La obra del Escorial* (Madrid: Alianza, 1983), 34.

colectivo de la dinastía habsbúrgica. La muerte de su hermana Juana en 1573 en el convento de las Descalzas Reales que ella misma había fundado fue, según Kamen, el desencadenante de la decisión de reunir a todos los familiares difuntos en el Escorial: los restos de Isabel de Valois y el príncipe don Carlos llegarían ese mismo año de 1573; al año siguiente Carlos V, Isabel de Portugal, Juana la Loca –luego trasladada a Granada–, María de Portugal, las reinas Leonor de Francia y María de Hungría, y diversos infantes; en 1579 Don Juan de Austria; en 1580 la reina Ana.<sup>17</sup> A partir de este año el rey empezó a reflexionar donde disponer un enterramiento conjunto y definitivo de los cuerpos, rechazando la cripta porque su mal estado de salud y las escaleras le hubieran impedido visitarla. En 1584 el monasterio fue concluido y dos años después se bendijo la iglesia. Fue entonces cuando el monarca decidió ubicarlos en la sala abovedada bajo el altar mayor del templo.

Como relata Kubler en su magistral monografía sobre El Escorial, a la muerte de Felipe II en 1598 el edificio estaba concluido con la excepción de la cripta circular que había diseñado el arquitecto Juan de Herrera y que ahora carecía de función: tan solo un muro de sillería carente de decoración cerraba este espacio subterráneo. Fue Felipe III quien decidió convertir la cripta en Panteón regio. Entre 1617 y 1635 Giovanni Battista Crescenzi transformó el diseño circular en octogonal, dirigiendo las obras Juan Gómez de Mora. Finalmente, la cripta fue concluida por fray Nicolás de Madrid en 1654.<sup>18</sup> Tres años después Francisco de los Santos publicó *Descripción breve del Monasterio de S. Lorenzo el Real del Escorial. Única maravilla del Mundo. Fabrica del Prudentissimo Rey Philipo Segundo. Aora nuevamente coronada por el Catholico Rey Philippo Quarto el Grande. Con la magestuosa obra de la Capilla insigne del Pantheon. Y traslacion a ella de los Cuerpos Reales* (Madrid, 1657), ilustrada con once estampas de Pedro de Villafranca y dedicando la mitad del volumen a describir la cámara funeraria y las ceremonias del traslado de los cuerpos reales.

Aunque ni los cenotafios de la Capilla Real de Granada, con los restos de los últimos reyes Trastámara más Felipe el Hermoso, ni los monumentos de Carlos V y Felipe II en el templo escorialense o la configuración de la cripta dinástica bajo el mismo dejan entrever ninguna alusión al triunfo de la muerte a la manera de la doctrina del doble cuerpo, un episodio que tuvo lugar en la corte española introdujo en la misma de una manera rotunda la representación artística de la corrupción del cadáver del monarca: cuando el futuro santo y general de la Compañía de Jesús, Francisco de Borja, abrió el féretro de la hermosa emperatriz Isabel de Portugal que había escoltado hasta Granada, descubrió su inevitable descomposición física. Esta anécdota entroncaba con las reflexiones de San Ignacio de Loyola sobre la muerte, volcadas en sus *Ejercicios Espirituales*, y con los discursos de sus comentaristas, como el vallisoletano Luis de la Puente, que dedicó una parte de su obra *Meditaciones Espirituales* a las “Meditaciones de Nuestras

---

<sup>17</sup> Henry Kamen, *El enigma del Escorial. El sueño de un rey*, (Madrid: Espasa Calpe, 2009), 87-95.

<sup>18</sup> Kubler, *La obra*, 155.

Postrimerías”. Promovidas por los jesuitas, las imágenes de Francisco de Borja ante el cadáver de la emperatriz o ante su calavera se multiplicaron en pinturas, retablos y estampas, como podemos ver por ejemplo en el lienzo que Francisco Rizi pintó para la iglesia madrileña del Colegio Imperial, *Conversión de San Francisco de Borja* (1658, Colegiata de San Isidro, Madrid) (fig. 5).<sup>19</sup> Estas representaciones terroríficas del fin de la belleza – verdaderas *vanitas*–, acompañadas habitualmente de un rompimiento de gloria, permitieron esbozar una nueva recreación de la teoría de los dos cuerpos del rey, ahora desde un prisma contrarreformista. El éxito de esta iconografía fue especialmente intenso en el universo de los jeroglíficos fúnebres que adornaban los catafalcos regios, si bien representada por medio de metáforas emblemáticas como una corona sobrevolando una tumba.

De los diversos retratos de cadáveres regios pintados en la corte hispana, en realidad solo uno, precisamente del reinado de Carlos II, nos permite parcialmente percibir un lejano eco de la teoría de los dos cuerpos del rey: la pintura de Sebastián Muñoz, *Exequias de la reina María Luisa de Orleans* (Hispanic Society, Nueva York) (fig. 6). Los otros retratos se limitan a reflejar, con mayor o menor rigor, el triunfo de la muerte desde el prisma jesuítico. La costumbre de retratar el cadáver del rey muerto se inició en la Casa de Austria, como tantas arquitecturas de la imagen de la Monarquía Hispánica, con el propio emperador Maximiliano I. Probablemente la inspiración fue el recuerdo de las *imagines maiorum* de la Antigua Roma, conocidas fundamentalmente a través de la estatuaria de época republicana y recuperadas como modelo para la cultura artística del Renacimiento. Los retratos de cadáveres regios, como han afirmado los que se han aproximado a esta tipología de retrato áulico y pese a tratarse de representaciones patéticas y crudas, no dejaron de ser otra forma de retrato de poder, y por ello fueron privativos durante la Edad Moderna de la realeza y de la nobleza.<sup>20</sup> La cultura de la muerte en el Barroco salvó a partir de Trento esta aparente contradicción, pues la representación cruda de la muerte y la imagen del poder quedaron asociadas en la pintura de *vanitas*.<sup>21</sup> En la Corte hispana la técnica del embalsamamiento, conocida y practicada en la Edad Media, fue recuperada como ya he recordado en 1665, en la muerte de Felipe IV. Hasta ese momento el retrato mortuario fue durante décadas el único testimonio físico que perduraba de la muerte del rey.

Un artista anónimo pintó al temple sobre papel el retrato fúnebre de Maximiliano I en busto tras el fallecimiento del emperador en Wels (Landesmuseum Joanneum, Alte Galerie, Graz), en el que el realismo del

---

<sup>19</sup> Mâle, *El Barroco*, 188-199; Sebastián, *Contrarreforma*, 93 y 94.

<sup>20</sup> Fernando Checa. “Alegorías elocuentes: la imagen del poder en la España del Barroco”, en *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*, en J. Álvarez Lopera *et al.* (Madrid: Fundación Argentaria-Visor, 1999), 49-65, 57. Inmaculada Rodríguez. “El retrato mortuario: imágenes regias en tránsito a la gloria”, en *Mirando a Clío: el arte español, reflejo de su historia*, en M.D. Barral Rivadulla *et al.* (Santiago: Universidade de Santiago de Compostela, 2012), I, 622-641.

<sup>21</sup> Véase al respecto Manuel Sánchez Camargo, *La muerte en la pintura española* (Madrid: Editora Nacional, 1954); Enrique Valdivieso González, *Vanidades y desengaños en la pintura española del Siglo de Oro* (España: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002); y Luis Vives-Ferrándiz, *Vanitas. Retórica visual de la mirada* (Madrid: Encuentro, 2011).

*rictus* cadavérico del rostro se completa con el sudario negro con una cruz dorada que cubre su cuerpo.<sup>22</sup> Un siglo después y tras la muerte del Archiduque Alberto I llegó a la Corte de Madrid un lienzo anónimo, *Retrato del Archiduque Alberto muerto* (1621, Convento de las Descalzas Reales), en el que contemplamos al Habsburgo de medio cuerpo vestido de hábito franciscano, con la cabeza cubierta por la capucha, sosteniendo un crucifijo en las manos y acompañado de la espada y la corona imperial. Sin embargo, el retrato fúnebre tardaría en arrancar en la corte de Madrid, según Inmaculada Rodríguez por la rapidez de la inhumación debido a no embalsamarse los cadáveres, lo que impedía pintarlos. No obstante, hubo más de los que hoy en día podemos contemplar pues algunos se han perdido, como el que encargó Felipe III de su esposa Margarita de Austria al pintor Bartolomé González Serrano.<sup>23</sup> Nos ha llegado solo el lienzo anónimo *Felipe IV, muerto* (siglo XVII, Real Academia de la Historia, Madrid), que nos muestra al monarca yacente de medio cuerpo, vestido con el hábito, capa y cordón de San Francisco, sombrero pardo de ala alzada, insignia del Toisón de Oro y cruz de piedras preciosas en las manos -la corona real y el cetro permanecen a su lado-; y también una estampa francesa en la que contemplamos el cadáver de este rey sobre el túmulo funerario rodeado de hachones y frailes.<sup>24</sup> Son más frecuentes en cambio los retratos de infantas muertas, como el de *La Infanta María* (Convento de las Descalzas Reales), atribuido a Pantoja de la Cruz,<sup>25</sup> el de otra infanta identificada por Ana García Sanz como Catalina María de Este, fallecida en 1628 (anónimo, Convento de las Descalzas Reales),<sup>26</sup> el de *Sor Margarita de la Cruz* (anónimo, Convento de las Descalzas Reales), archiduquesa, muerta en 1633,<sup>27</sup> y el de *Sor Ana Margarita de Austria*, fallecida en 1658 (anónimo, Convento de la Encarnación).

En este limitado panorama de cadáveres regios hispanos el mencionado retrato del cuerpo difunto de María Luisa de Orleans pintado por Sebastián Muñoz adquiere un valor excepcional. Fue encargado por el Convento de Carmelitas Calzados de Madrid y muestra la exposición ceremonial del cadáver de la reina, poniendo de manifiesto cómo el retrato fúnebre es efectivamente otra tipología del retrato de poder, pues es concebido como una ceremonia de recepción regia en la que el cuerpo yacente exhibe los símbolos reales y aparece rodeado de fasto y cortesanos. Sin embargo, el cadáver ha sido pintado con gran realismo, mostrando

---

<sup>22</sup> Gottfried Biedermann. "Retrato póstumo del Emperador Maximiliano I", en *Reyes y mecenas. Los Reyes Católicos, Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*, dir. Fernando Checa (Madrid: Electa, 1992), 459-450.

<sup>23</sup> Rodríguez, "El retrato mortuorio"; Fernando Marías. "Juan Pantoja de la Cruz: el arte cortesano de la imagen y las devociones femeninas", en *La mujer en el arte español*, VVAA. (Madrid: Alpuerto, 1997), 107.

<sup>24</sup> *Los Austrias. Grabados de la Biblioteca Nacional* (Madrid: Julio Otero, 1993), 307.

<sup>25</sup> Juan Miguel Serrera. "Alonso Sánchez Coello y la mecánica del retrato de corte", en *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, dir. J.M. Serrera (Madrid: Museo del Prado, 1990), 52.

<sup>26</sup> Rodríguez, "El retrato mortuorio".

<sup>27</sup> Ana García Sanz y Leticia Sánchez Hernández. "Iconografía de monjas, santas y beatas en los monasterios reales españoles", en *La mujer en el arte español*, VV.AA. (Madrid: Alpuerto, 1997), 139-140.

descarnadamente el deterioro que la muerte ha causado en una reina joven y hermosa, como también sucedió un siglo antes con la emperatriz Isabel. Por este motivo los frailes pidieron al pintor que añadiera sobre el lecho funerario un retrato en vida de la difunta que recordara a lo que contemplaran el lienzo el esplendor de su belleza.<sup>28</sup> Esta razón hace que el espectador se encuentre ante una representación doble de la reina, muerta y deteriorada sobre el féretro que descansa en la cama, y viva y triunfante en el retrato superior sostenido por alegres angelotes que contrastan con la representación desolada de los que se sitúan al pie del lecho. Los textos latinos de las filacterias y el epitafio y una calavera coronada en primer término subrayan esta recreación hispana y contrarreformista de la doctrina del doble cuerpo.

La escasez de representaciones artísticas pintadas o esculpidas de cadáveres regios hispanos fue contrarrestada por las abundantes recreaciones de los mismos –metafóricas o figuradas– en el arte festivo generado en las exequias reales: los teatros ceremoniales, las máquinas efímeras y los jeroglíficos fúnebres permitieron proyectar en los súbditos hispanos la imagen del cadáver real, y en algún caso la imagen de los dos cuerpos monárquicos. Aunque muchas de estas construcciones simbólicas o retratistas no fueron reproducidas en estampas y las conocemos solo por descripciones escritas, otras muchas sí. Y los mejores ejemplos de éstas los encontramos al otro lado del Atlántico, en Lima y México, capitales de los dos virreinos americanos, y especialmente durante las honras de los dos últimos Austrias, Felipe IV y Carlos II. Un precedente interesante, aunque en este caso carezcamos de imagen, es el catafalco que fue levantado en 1599 para las honras fúnebres de Felipe II en el convento de Santo Domingo de la ciudad de México.<sup>29</sup> La crónica fue escrita por el doctor Dionisio de Ribera Flórez y gracias a su descripción conocemos el diseño del túmulo, construido por el arquitecto Alonso Arias, así como los elementos iconográficos que lo decoraron pese a que en esta ocasión no fuera grabada una estampa.<sup>30</sup> El catafalco, de tres cuerpos, exhibía un zócalo decorado con jeroglíficos. El situado en la fachada principal representaba a la Fama rodeada de los cuatro elementos. En el primer cuerpo se situaron cuatro esculturas representando la muerte y sobre su cornisa ocho esculturas más representaban los diversos estados mentales y anímicos: temor, espanto, llanto, sentimiento, genio, entendimiento, deseo y pensamiento. Aparecían además cuatro reyes de armas. Sobre el segundo cuerpo una gran escultura mostraba al Tiempo contemplando el espacio efímero. Habitualmente, en los catafalcos efímeros regios de los siglos XVI y XVII sobre la tumba cerrada se situaban los emblemas del poder descansando en un almohadón: la espada, el cetro y la corona. Sin embargo, en este túmulo presidido por el sentimiento religioso se situó excepcionalmente sobre el cojín de brocado negro una escultura del

---

<sup>28</sup> Marqués de Lozoya, “El cuadro de las exequias de María Luisa de Orleans, por Sebastián Muñoz”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, **53 (1949)**: 201-204.

<sup>29</sup> Víctor Mínguez. “Los “Reyes de las Américas”. Presencia y propaganda de la Monarquía Hispánica en el Nuevo Mundo”, en *Imagen del rey, imagen de los reinos. Las ceremonias públicas en la España Moderna (1500-1814)*, dirs. A. González Enciso y J.M. Usunáriz Garayoa (Pamplona: Eunsa, 1999), 231-258.

<sup>30</sup> D. de Ribera Florez, *Relación histórica de las Exequias Funerales de la Magestad del Rey D. Philippo II nuestro Señor. Hechas por el Santo Officio de la Inquisición* (México, 1600).

difunto rey arrodillado, en la tradición del mausoleo de Maximiliano en Innsbruck o de los cenotafios escurialenses de Carlos V y el propio Felipe II. El catafalco debió de ser de grandes dimensiones, pues sobre el pavimento de su cuerpo inferior se celebró la misa mayor –situándose en su centro el altar y la tumba-, dando pie a un espectacular teatro litúrgico. En este escenario ceremonial es en el que la figura arrodillada del monarca adquiere sentido, dando pie a una composición que debió de ser muy parecida a la de los mencionados cenotafios permanentes que realizó de los dos primeros Austrias el escultor italiano Pompeo Leoni para la Iglesia de El Escorial.

Algunas de las representaciones efímeras más fascinantes del cadáver regio corresponden a varios de los jeroglíficos pintados para las exequias de Felipe IV en la catedral de México, coincidiendo con la llegada al trono de Carlos II. La interesantísima crónica fue escrita por el intelectual Isidro de Sariñana, y se ilustró con la lámina del túmulo y con los dieciséis jeroglíficos que decoraron su zócalo.<sup>31</sup> El catafalco, construido por Pedro Ramírez en estilo tardomanierista, fue grandioso. Constó de tres cuerpos y se decoró con numerosas esculturas efímeras. En los intercolumnios del primer cuerpo y rodeando la tumba aparecían cuatro reyes históricos -Constantino Magno, León Magno, Carlomagno y Alejandro Magno-, cuatro héroes clásicos -Jasón, Teseo, Prometeo y Jano-, y cuatro alegorías de las distintas denominaciones que ha tenido España en su historia -Cetubalia, Iberia, Hesperia y España. En el segundo cuerpo una estatua representando al rey fallecido erguido y señalando hacia arriba aparecía rodeada de cuatro retratos del rey bíblico Salomón. Finalmente, una gran estatua de la Fe remataba el tercer cuerpo. Como podemos ver el programa simbólico permitía comparar a Felipe IV con la realeza mítica, bíblica e histórica, en una construcción simbólica que evoca de nuevo el panteón de Maximiliano I en Innsbruck. Por su parte, las alegorías hispánicas recordaban a los súbditos americanos su pertenencia a un imperio común, independientemente del nombre que tuviera éste.

La interesante evocación salomónica del segundo cuerpo del túmulo, que pretendió tanto establecer un paralelismo entre el rey fallecido y el monarca bíblico como entre el templo de Jerusalén y la catedral de México, entroncaba con una corriente intelectual con derivaciones políticas muy arraigada en La Nueva España.<sup>32</sup> Para el objeto de este artículo este discurso simbólico ofrece un punto de interés: la circunstancia que permitía asimilar ambos monarcas era el hecho de que bajo el reinado de Felipe IV se habían concluido tanto la catedral de México como El Escorial, y era precisamente la cripta de este segundo conjunto lo que permitía acreditar este aserto. Por otra parte, la referencia al panteón del monasterio de El Escorial no era gratuita,

---

<sup>31</sup> Isidro Sariñana, *Llanto de occidente en el ocaso del más claro sol de las Españas. Fvnebres demostraciones, qve hizo, pyra real, qve erigio En las Exeqvias del Rey N. Señor D. Felipe IIII. El Grande (...)* (México: Viuda de Bernardo Calderón, 1666).

<sup>32</sup> Juan Antonio Ramírez (coord.), *Dios arquitecto. Juan Bautista Villalpando y el templo de Salomón* (Madrid: Siruela, 1991); Martha Fernández, *La imagen del Templo de Jerusalén en la Nueva España* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2003); Víctor Mínguez, "El rey de España se sienta en el trono de Salomón. Paralelismos simbólicos entre la Casa de David y la Casa de Austria", en *Visiones de la monarquía hispánica*, ed. V. Mínguez (Castellón: Universitat Jaume I, 2007), 19-55.

porque el edificio que lo alberga fue también en su momento planteado como una recreación simbólica del templo bíblico.<sup>33</sup> Reforzando esta idea, uno de los jeroglíficos del zócalo del túmulo mostraba al monarca visitando precisamente la cripta que cobija los restos de sus antepasados dinásticos, recreando de esta manera una escena privada de meditación ante la inevitable Muerte que alcanza incluso a los reyes: «Aquí estudiô Philipppo sus aciertos; Siendo renglones vivos, Reyes muertos». Similar a este jeroglífico, aunque cambiando de protagonista, era otro que mostraba a Octavio Augusto visitando la tumba de Alejandro Magno tras la conquista de Egipto. De nuevo un gran príncipe reflexionaba sobre la Muerte al hallarse ante los restos de un monarca que le precedió en la conquista del reino que acababa de obtener. En un tercer jeroglífico se podía ver a la Muerte como empujaba al rey difunto hacia el mar de la eternidad, mientras el joven Carlos II, heredero de la corona aunque solo tuviera cuatro años de edad, se aprestaba a abandonar la cuna para ocupar el trono vacío. Pero el más interesante de todos era el que mostraba a Felipe IV mediante una triple representación: sobre la tumba, mutado en esqueleto –*Nihil*-, vivo, sentado en el trono –*Magnus*-, y ya en el cielo, metaforizado en una corona –*Maior* (fig. 7). Sorprendentemente, esta imagen no recrea la concreción de la teología del doble cuerpo real, sino otra más compleja no teorizada que cristaliza en un triple cuerpo monárquico.

A las exequias de Felipe IV sucedieron las ceremonias de proclamación de Carlos II. Para la que tuvo lugar en Lima se levantó una espectacular escenografía efímera diseñada por el mercedario fray Cristóbal Caballero, retablista, arquitecto y escultor, que conocemos gracias a una estampa de P.A. Delhom, contenida en la relación impresa (fig. 8). Fue ubicada entre la puerta de Palacio y la esquina del Cabildo, y alcanzó una altura total de 16,7 metros.<sup>34</sup> Esta arquitectura efímera resulta doblemente asombrosa, por su traza arquitectónica y por su interesantísima iconografía. Fijémonos en un aspecto de ésta última. Un eje vertical recorre la estructura de abajo a arriba, a través de cuerpos y cornisas: en el plano inferior descubrimos un trono vacío al que el Inca y la Coya entregan sendas coronas de oro y flores, y que parece evocar la *entimasia* de raíz medieval;<sup>35</sup> sobre él se halla un retrato infantil de Carlos II de cuerpo entero, y a su lado, la corona; encima pende el escudo real con el Toisón; y más arriba un segundo retrato de Carlos II con armadura, escudo y espada desenvainada que esgrime con la mano derecha, entre angelotes que sostienen las insignias del

<sup>33</sup> Santiago Sebastián, *Arte y Humanismo* (Madrid: Cátedra, 1978), 106-127; René Taylor, *Arquitectura y magia: consideraciones sobre la idea de El Escorial* (Madrid: Siruela, 1992).

<sup>34</sup> *Aclamación y Pendones Que Levantó la Muy Noble y Muy Coronada Ciudad de los Reyes, Por el Cabildo y Augustíssimo Rey D. Carlos II. Deste Nombre N.S. Con Festiva Solemnidad El día 17 de Octubre, Año de 1666* (Lima). Esta relación y la estampa que nos ocupa han sido estudiadas por Rafael Ramos Sosa, *Arte festivo en Lima virreinal (siglos XVI-XVII)* (España: Junta de Andalucía, 1992), 81-88.

<sup>35</sup> Hay otros ejemplos de tronos vacíos en representaciones de Carlos II. Véase José Luis Souto y José Luis Sancho, "El primer retrato del rey Carlos II: una composición alegórica dibujada por Herrera Barnuevo. Precisiones sobre la iconografía regia en la Corte del último Austria", *Reales Sitios* 184 (2010): 42-63. Respecto al significado del trono vacío véase también Jaime Cuadriello, "El trono vacío, o la monarquía lactante", en *Visiones de la Monarquía Hispánica*, en V. Mínguez (Castellón: Universitat Jaume I, 2007), 191-226.

poder. Finalmente, en lo más alto de la arquitectura contemplamos a la Fama alada, haciendo sonar su clarín. Seis alegorías de virtudes del monarca se vislumbran sobre las cornisas.

El eje configura por lo tanto sobre el trono un verdadero doble cuerpo vivo del rey. El discurso ideológico es claro: el trono vacío, al que rinde pleitesía la antigua realeza indígena, espera a Carlos II, y el virreinato de Lima aguarda a un rey héroe que lo defienda con las armas. La incertidumbre que atraviesa el decadente imperio español ante el acceso al trono de un niño de cuatro años se conjura en el ámbito de la propaganda con el anhelo de un monarca valiente y guerrero, cuyo retrato de bulto redondo con armadura y espada en la mano es, junto con el trono vacío, el punto focal al que la perspectiva arquitectónica que lo cobija obliga a conducir la mirada. El doble cuerpo vivo del rey que se muestra en esta escenografía se justifica por tanto por la necesidad imperiosa de un rey héroe.

Es importante recordar que estamos hablando no solo de un rey niño que hereda el trono con tan solo cuatro años, si no de un rey moribundo desde su nacimiento cuya agonía interminable se va a prolongar casi cuatro décadas. Este aspecto es el que explica la fuerza de las fabricaciones propagandísticas carolinas durante el último cuarto del siglo XVII y la recuperación de construcciones ya olvidadas o sin precedentes familiares como la del doble cuerpo.<sup>36</sup> Finalmente, Carlos II falleció el 1 de noviembre –día de difuntos- del año 1700, a las 14,49h –casi a la hora que falleció Cristo en la Cruz, las 15h, como en seguida publicaron diversos panegiristas. Evidentemente, el eclipse solar narrado por San Lucas en su *Evangelio* era una referente osado pero casi inexcusable: «era ya cerca de la hora sexta cuando, al eclipsarse el sol, hubo oscuridad sobre toda la tierra hasta la hora nona».<sup>37</sup> Como sucedió en la muerte de Dios, también la muerte del Rey provocaría la extinción de la luz y el imperio de las tinieblas.

Lo cierto es que la guerra de Sucesión que estalló en Europa tras la muerte de Carlos II entre los partidarios de los dos aspirantes al trono español, Felipe de Anjou –nieto de Luis XIV- y el archiduque Don Carlos de Austria –hijo del emperador Leopoldo I-, no solo marcó el fin de una época que había durado casi dos siglos. Representó también la muerte del imperio entendido como una unión de reinos y territorios bajo un mismo príncipe. El heredero legal del rey fallecido y vencedor del conflicto, Felipe V, instauró en el trono a la Casa de Borbón y estableció un imperio colonial subordinado a una metrópoli. No era extraña por lo tanto la sensación de fin de ciclo que provocaba la muerte de un rey sin descendencia, ni que ésta impregnase de incertidumbre y pesimismo los programas iconográficos diseñados para decorar los túmulos levantados para sus honras. Y es en este contexto fatalista cuando volvemos a ver cristalizar en México imágenes del doble cuerpo del rey.

---

<sup>36</sup> Víctor Mínguez, *La invención de Carlos II. Apoteosis simbólica de la Casa de Austria* (Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2013).

<sup>37</sup> *Lc*, 23, 44.

Las exequias carolinias en la capital del virreinato de La Nueva España tuvieron lugar en la catedral los días 26 y 27 de abril de 1701. Contaron con una pira realmente modesta, pero interesantísima desde el punto de vista iconográfico por la subordinación de los elementos a un tema único ideado por los comisarios de honras Juan de Escalante y Mendoza y José de Luna, el eclipse solar, precisamente y como ya he recordado la imagen que junto al Fénix mejor metaforiza la teoría del doble cuerpo. Y aunque el Sol es una imagen habitual en la iconografía monárquica y muy frecuente como motivo en jeroglíficos y catafalcos regios, pocas veces la teoría ideológica que sustenta el concepto del príncipe solar ha sido transmutada en imágenes con tanto acierto. Todo el libro de exequias, escrito por Agustín de Mora, es una alusión continua a la asimilación del monarca fallecido con el Sol eclipsado, empezando por el mismo título de la relación fúnebre.<sup>38</sup> El túmulo constó de una pirámide de gradas, sirviendo éstas de soporte a los centenares de luces que lo iluminaron. Este carácter casi exclusivamente lumínico de la arquitectura -era en realidad una gigantesca antorcha- se corresponde con la clave del programa, pues nada mejor que la abundancia de luz para representar al Sol. Del zócalo cuadrangular, adornado con pinturas emblemáticas, arrancaban por lo tanto seis cuerpos superpuestos de tamaño decreciente -dos octogonales, uno hexagonal, uno cuadrado y dos circulares-, cubiertos de luces, florones y tarjas con poemas. Sobre el último cuerpo aparecían los únicos elementos escultóricos: las alegorías de las cuatro partes del mundo, con el rostro descompuesto y llorando, portando sobre sus hombros un cojín en el que descansaban las insignias reales: la corona, el cetro y el estoque. Faltaba pues, en esta singular pira, la habitual urna funeraria.

Lo más interesante del catafalco mexicano de Carlos II fueron los veinte jeroglíficos del zócalo, grabados por Antonio de Castro para la crónica de exequias. El astro aparecía en todos ellos, y también en casi todos se representó al joven rey fallecido. Unos se refirieron a las virtudes políticas y religiosas del monarca, otros a sus devociones, y otros, marcadamente imperialistas, al virreinato de México. Por medio del eclipse solar contrapuesto a la efigie del último rey de la Casa de Austria asistimos en esta serie emblemática al momento esencial del sistema monárquico, la sucesión. En la teoría política del estado moderno el fallecimiento del Príncipe no conllevaba ninguna ruptura pues la sucesión era automática. La realeza, entendida como dinastía, garantizaba la estabilidad política. Por eso en los programas iconográficos de los catafalcos reales del siglo XVII se cantaban tanto las virtudes del heredero al trono como las del rey fallecido, como las de los antepasados regios, pues todos eran eslabones de una misma cadena. Pero en esta ocasión la muerte de Carlos II suponía también la extinción del linaje hispano habsbúrgico, y de ahí, en mi opinión, la recuperación de la teoría del doble cuerpo y de imágenes simbólicas asociadas a la misma.

---

<sup>38</sup> Agustín de Mora, *El Sol eclipsado antes de llegar al zenid. Real pyra que encendió a la apagada luz del Rey N. S. D. Carlos II (...)* (México, s.a.).

Cuatro de los jeroglíficos carolinos referidos a la muerte del rey revelaban un amargo pesimismo, y tanto los lóbregos versos de los epigramas como las sombrías y tétricas pinturas delataban una inseguridad y un temor ausente en los órbitos reales hasta este momento. La muerte de Carlos II suponía el fin de una dinastía que había gobernado España durante casi doscientos años, y si bien el monarca tenía asegurada la gloria, el desamparo en el que dejaba a sus súbditos era patético. El mentor o mentores del programa eran conscientes sin duda del final de una etapa de la Monarquía Hispánica. Uno de los jeroglíficos fue una representación del *Ars moriendi*: recostado en el lecho el rey recibía los últimos auxilios religiosos por parte de frailes dominicos, mientras que la Muerte, transmutada en esqueleto arquero y oculta tras la cama, se disponía a atravesar al moribundo con su dardo; en el exterior un grupo de personas contemplaba el eclipse total, las sombras que se habían adueñado finalmente del mundo. En otras dos composiciones aparecía el cadáver real sobre la fría losa, mientras que una puerta abierta al exterior mostraba como las sombras eclipsaban la luz del astro diurno. Pero el jeroglífico más interesante por evocar de nuevo el doble cuerpo del rey contraponía al cadáver real la figura del monarca reinando en la gloria. Acompañaba al cuerpo yacente el lema *Hic iacet*, y a su alma coronada *Hic regnat*. Al exterior, la zona eclipsada del sol mostraba el mote *Hic latet*, mientras que en la zona iluminada se leía *Hic Ivcet* (fig. 9).

El eclipse de Carlos II fue contemplado figuradamente también en el virreinato del Perú. Podemos verlo en la portada de la crónica del jesuita José Buendía, *Parentacion real al soberano (...) Don Carlos II* (Lima, 1701), que relata las exequias celebradas en Lima por este rey: sobre una esfera negra se halla la efigie de Carlos II, vestido de negras vestiduras y engalanado con el collar del Toisón. Le envuelve una guirnalda vegetal sobre la que se lee *Carolvs. II. Hispaniarvm rex*. Dos ángeles levitan junto al monarca, sosteniendo la corona y el escudo real. En la parte inferior de la lámina descubrimos entristecidas a las alegorías de las cuatro partes del mundo, pues la muerte de Carlos II provoca en la Tierra una conmoción semejante a la que desencadena el eclipse solar, y súbditos de los cuatro continentes lloran apenados su fallecimiento. Aparte de esta estampa, de las exequias carolinas limeñas solo tenemos la del catafalco, realizada para la crónica luctuosa por el fraile dominico Miguel Adame (fig. 10). Pero la relación de Buendía es amplia en información, y su descripción del grandioso túmulo revela un programa iconográfico de enorme interés.

La noticia de la muerte del rey había llegado a la capital del Virreinato del Perú el 27 de abril de 1701, más de cinco meses después de la defunción del rey. Enseguida se tomaron las habituales disposiciones: repique de campanas y nombramiento del comisario de exequias, cargo que recayó en el licenciado Don Juan González de Santiago, oidor de la Real Audiencia. Por deseo del virrey Don Melchor Portocarrero los gastos de las honras catedralicias fueron a su cargo, celebrándose los días 26 y 27 de junio.<sup>39</sup> El

---

<sup>39</sup> José de Buendía, *Parentacion real al soberano nombre e inmortal memoria del catolico rey de las Españas y emperador de las Indias el serenissimo señor Don Carlos II. Fvnebre solemnidad y sumptvoso mavsoleo que en svv reales exeqvias en la iglesia metropolitana de Lima consagro a svv piadosos manes (...)* (Lima, 1701).

diseño del túmulo fue encargado a fray Cristóbal, caballero de la Orden de N. Señora de las Mercedes y maestro mayor de Fábricas Reales, que ya años antes había realizado el catafalco de Doña Mariana de Austria. La construcción la dirigió el artífice Miguel Rodríguez, concluyéndose los trabajos el 20 de junio. Hubo que alzar entonces el pavimento del altar mayor, para que la tumba real que ocupaba el primer cuerpo del catafalco no restara visibilidad a los actos litúrgicos de las exequias. A ambos lados del túmulo se ubicó una pirámide de luces que el cronista compara con los obeliscos romanos. Se elevaban sobre pedestales, y en cada pedestal se colgaron dos jeroglíficos, alusivos al dolor del Virrey y de la ciudad por la muerte del monarca.<sup>40</sup>

Del zócalo arrancaban dieciséis pilares dóricos profusamente decorados, agrupados de cuatro en cuatro, formando una planta de cruz griega inscrita en un cuadrado. Los pilares sostenían el respectivo entablamento, que servía de apoyo a dos bóvedas de cañón que se cruzaban en el centro. En este punto se alzó una cúpula apoyada en pechinas, en la que se pintó un pelícano que se hería el pecho para alimentar con su sangre a sus polluelos. Le acompañaba el lema *Vt vitam habeant*, y representaba obviamente al propio Carlos II, del que se dijo que se halló su cadáver vacío de sangre. Cuatro tarjas con jeroglíficos alusivos a la religión y a la piedad del difunto orlaban el pelícano. También se pintaron jeroglíficos en las cuatro bóvedas de cañón, cuatro mayores, acompañados cada uno de dos jeroglíficos menores. Y otros cuatro en los techos adintelados de los cuatro ángulos del templete. Además, los arcos de las cuatro fachadas se decoraron con escudos reales en las claves y alegorías en las enjutas: la Justicia y la Fortaleza en la fachada principal, y en las demás la Prudencia y la Templanza, la Castidad y la Clemencia, y la Piedad y la Paz. En la fachada principal y sobre la cornisa de este cuerpo se ubicaron seis estatuas representando a Lima, Madrid y las cuatro partes del mundo. En el centro de este primer cuerpo se situó la tumba real, cubierta de raso negro. Sobre ella descansaba la almohada con el cetro, la corona, la espada y el collar del Toisón. Numerosos blandones y hacheros, y cuatro reyes de armas enlutados y alzados sobre pedestales escoltaban el féretro.

El segundo cuerpo fue casi una réplica del primero a menor tamaño. Dieciséis pilastras decoradas con estípites enmarcaban cuatro arcos de medio punto con escudos reales en las claves. En los ocho intercolumnios se situaron hornacinas que se dejaron desnudas. Por los cuatro arcos abiertos se accedía a un zócalo en el que se hallaban dos grandes esferas que representaban dos mundos, Europa y América, y situándose sobre ambos una gran corona real, y pintado en el techo el carro del Sol ocultándose en el ocaso. Sobre la cornisa de este segundo cuerpo se situaron sobre pedestales cuatro nuevas alegorías de virtudes: la Fe, la Esperanza, la Caridad y la Religión. Sobre este segundo cuerpo, rematado por un frontón, aun se

---

<sup>40</sup> Uno de los jeroglíficos carolinos limeños ha sido estudiado también por Sara González Castrejón, "La iconografía del caos. Las fiestas de exequias de los últimos Austrias", en *La fiesta en el mundo hispánico*, dirs. Palma Martínez-Burgos García y Alfredo Rodríguez González (Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2004), 397-413.

elevaba un tercer cuerpo, sostenido por pilastras y cubierto por una cúpula de media naranja. Sobre la cúpula y en un pedestal, aparecía un gran Fénix resurgiendo de entre las llamas. Con las alas sostenía una filacteria con la siguiente inscripción: *Moriar et sicut Phaeix multiplicabo dies. Iob. cap 29.*

El carro del Sol que se ocultaba en el horizonte en el techo del segundo cuerpo y el Fénix que coronaba la estructura eran los dos elementos iconográficos más interesantes de este complejo discurso político en imágenes que apenas he esbozado. Sol y Fénix, como ya vimos en México y como también sucedió en otros túmulos carolinos,<sup>41</sup> aunque motivos habituales en los catafalcos regios del siglo XVII en el caso de las piras de Carlos II adquirieron un valor añadido, pues manifestaban mejor que otros motivos emblemáticos las circunstancias especiales que vivió la Monarquía en 1700: para contrarrestar la excepcionalidad de un rey fallecido sin descendencia se recurrió a las imágenes más potentes que ponían de relieve metafóricamente la pervivencia de la institución regia. Por este mismo motivo encontramos composiciones y jeroglíficos novohispanos y limeños que hacían hincapié en el doble cuerpo del rey.

Buendía explicó las razones que asemejaban el ave Fénix al fenecido Carlos II, y que nos retrotraen a la explicación de Kantorowicz sobre la Dignidad colectiva que no muere:

*Esta Ave singular del Oriente se eligio para el Ocaso de N. Augusto CARLOS, no menos singular en sus virtudes, que el Feniz, y en ser vnico, y morir sin hijos, aunque no sin Sucdesor, ni Heredero, pues de las reliquias de su espiracion se anima quien le sucede, otro galante Feniz de luveniles plumas, y ardores generosos, que anima las glorias de su Antecessor con la nunca interrumpible felicidad de sus glorias.*<sup>42</sup>

En esta cita encontramos la clave del discurso político oficial en la muerte de Carlos II. Esta ave fantástica, como el Sol, era adecuada para representar el fallecimiento de un monarca y la pervivencia dinástica a causa de su unicidad, pues como ella el rey nunca moría ya que los príncipes se sucedían ininterrumpidamente en el trono, existiendo un rey único que se renovaba en cada óbito: «el Rey sobrevive al Rey», en palabras de Kantorowicz.<sup>43</sup> Sin embargo, el Fénix que coronaba el catafalco limeño de Carlos II no indicaba la supervivencia dinástica –pues Carlos II había muerto sin descendencia–, sino la de la institución monárquica. Ya no se trataba de la sucesión de reyes sino de casas reinantes. El Fénix austriaco dejaba paso, surgiendo de sus cenizas, al Fénix Borbón. En 1700 la teoría de los dos

---

<sup>41</sup> Por ejemplo, el catafalco de Carlos II en Barcelona: José de Rocabertí, *Lágrimas amantes de la Excelentísima Ciudad de Barcelona, con que agradecida a las Reales Finezas y Beneficios Demuestra su amor y su dolor en las magnificas Exequias que celebró a las amadas y venerables memorias de su difunto rey y Señor D. Carlos II* (Barcelona: Juan Pablo Martí, 1701).

<sup>42</sup> Buendía, *Parentacion*, 56v.

<sup>43</sup> Kantorowicz, *Los dos cuerpos*, 375.

cuerpos seguía vigente en la propaganda, la *Regia maiestas non moritur*, pero ahora no para legitimar al sucesor sino para facilitar un cambio dinástico.

ILUSTRACIONES:



Fig. 1- Alexander Colin, *Cenotafio de Maximiliano I* (detalle). 1511-1566, Innsbruck, Hofkirche

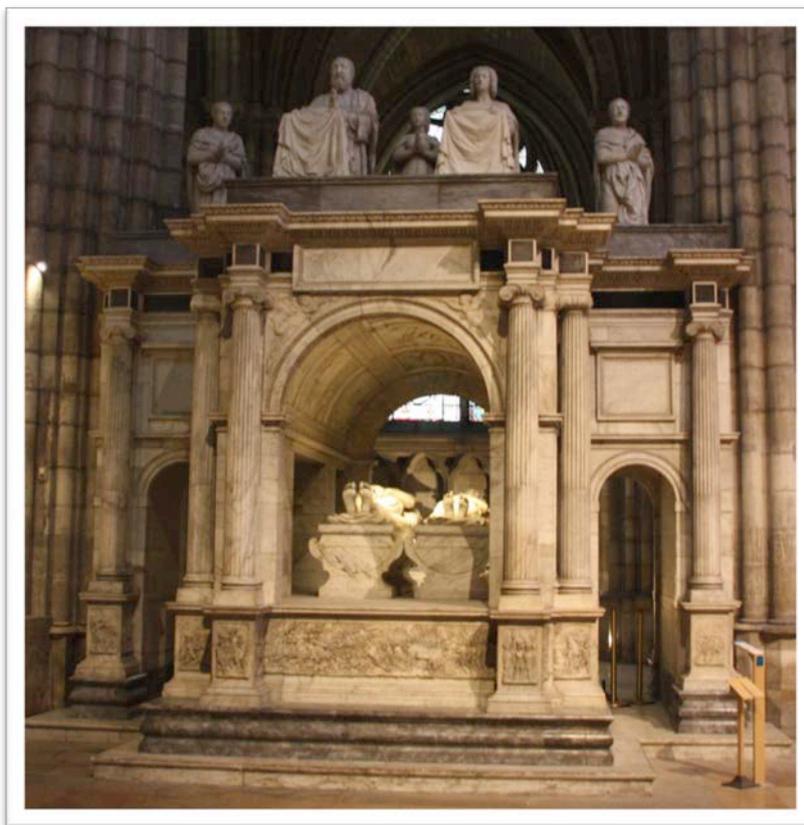


Fig. 2- Primaticcio, *Cenotafio de Francisco I de Francia*. 1556-1558, París, Basilique de Saint-Denis.



Fig. 3-Primaticcio, *Cenotafio de Francisco I de Francia* (detalle). 1556-1558, París, Basilique de Saint-Denis.

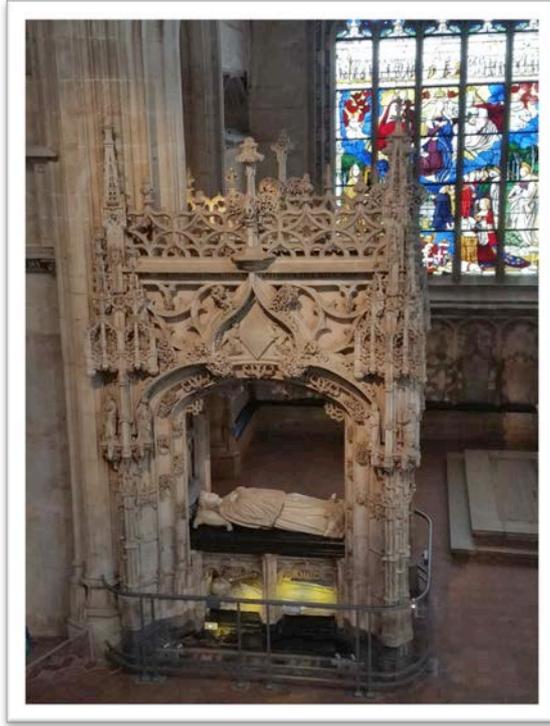


Fig. 4- Conrad Meyt, *Cenotafio de Margarita de Austria*. 1526-1530, Bourg-en-Bresse, Monasterio Real de Brou.

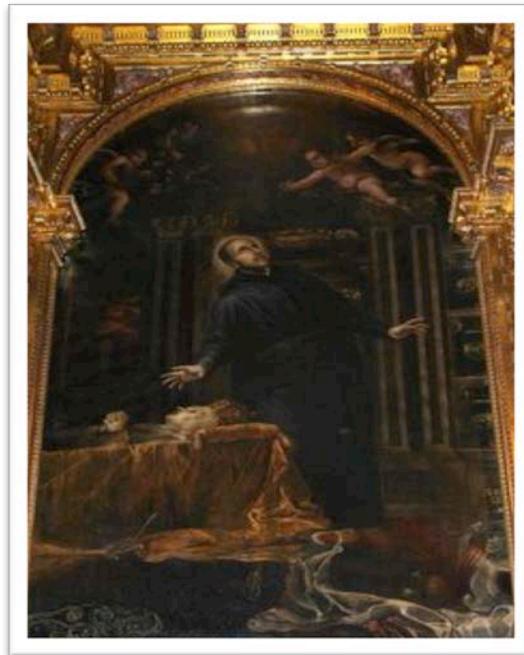


Fig. 5- Francisco Rizi, *Conversión de Francisco de Borja*. 1658, Madrid, Colegiata de San Isidro.



Fig. 6- Sebastián Muñoz, *Exequias de la reina María Luisa de Orleans*. Nueva York, Hispanic Society.



Fig. 7- Jeroglífico para las exequias de Felipe IV en la catedral de México, en el libro de Isidro Sariñana, *Llanto de occidente*, México, 1666.



Fig. 8- P.A. Delhom, *Escenografía para la proclamación de Carlos II en Lima*, en la relación *Aclamación y Pendones*, Lima.



Fig. 9- Antonio de Castro, *Jeroglífico para las exequias de Carlos II en la catedral de México*, en el libro de Agustín de Mora, *El Sol eclipsado*, México.



Fig. 10- Miguel Adame, *Catafalco de Carlos II en la catedral de Lima*, en el libro de José de Buendía, *Parentacion real*, Lima, 1701.