

La imagen de la monarquía española

CARLOS GÓMEZ CENTURIÓN*

En esta intervención no voy a tratar de lo que Julián Juderías llamó en 1911 “la leyenda negra” de los siglos XVI y XVII, es decir, de la imagen acuñada de la monarquía hispana por sus principales adversarios a lo largo de los siglos XVI y XVII, época en la que España tuvo una hegemonía política, militar y cultural en Europa. Una imagen deformada, grotesca, fraguada durante ese período sangriento y turbulento de la historia de Europa que los historiadores hemos dado en llamar de las guerras de religión. Una imagen que se dirigió inicialmente contra los soberanos de la Casa de Austria y su política, contra Felipe II en mayor medida, y que se acabó adjudicando por extensión a toda la nación española. Tampoco voy a entrar a analizar los amplios debates historiográficos que durante el último siglo y medio han contribuido a diluir el contenido de aquella leyenda negra. Como resultado de ellos incluso los historiadores menos predispuestos a simpatizar con los mejores siglos de nuestra historia por

* Profesor Titular de Historia Moderna de la Universidad Complutense de Madrid.

multitud de prejuicios heredados han aceptado dejar de utilizar términos tan peyorativos como imperio, imperio español, para adoptar otros mucho más benevolentes y ajustados como el de monarquía española o monarquía hispánica. Una monarquía que es contemplada hoy en día como lo que fue realmente: una agregación de reinos, territorios, naciones, tan amplia como plural y que muy bien podría servir en muchos de sus rasgos como modelo actual para el proceso de construcción de la Unión Europea.

Lo que voy a tratar de exponer es algo bien distinto, aunque esté relacionado en más de un sentido con los temas antes apuntados. Se trata de la imagen que de ellos mismos y de su monarquía trataron de acuñar los diferentes monarcas de la Casa de Austria. Un tema apenas trillado hasta hace una década y que ha sido descubierto de la mano de los historiadores del arte y de la cultura, cuando hartos ya de hacer inventarios y clasificaciones formales de nuestros tesoros artísticos han vuelto su mirada hacia otras cuestiones de mayor enjundia en la historia social del arte y de la cultura. Y más aún cuando ha estallado en el mundo universitario el interés investigador hacia uno de los temas estrella de las últimas décadas. Me refiero al tema del mecenazgo como principal motor de la producción artística y cultural. Ha sido a partir de entonces cuando se ha ido descubriendo la importancia que tuvieron como mecenas inteligentes y generosos cada uno de los miembros de la Casa de Austria y cómo a través de tal mecenazgo consiguieron construir una imagen soberbia y magnífica de su dinastía; una imagen de la majestad real que estaría destinada a convertirse en modelo parafraseado y copiado durante al menos un siglo y medio por otros soberanos y dinastías.

Conviene explicar, antes de entrar en otros detalles, por qué tuvieron tanto interés e invirtieron tanta atención y tanto dinero los soberanos de la Casa de Austria en la fabricación de esta imagen y de su difusión. ¿Por qué fue tan importante en su política? Aquí no cabe, en primer lugar, sino destacar algo ya conocido: al igual que en otros tantos aspectos de la construcción del absolutismo real durante los siglos XVI y XVII, como fueron la creación de órganos adecuados de justicia y de gobierno, o el desarrollo de una amplia burocracia, a los monarcas de la Casa de Austria, los soberanos más poderosos de la Europa de su época, les correspondió desempeñar un papel de vanguardia y de liderazgo, trazar un camino por el que luego otros monarcas y soberanos se vieron obligados a transitar.

La principal motivación que tenía cualquier soberano del Renacimiento para pretender acuñar una imagen poderosa de sí mismo y de su dinastía, y tratar por cualquier medio a su alcance de potenciar la majestad real, no era otra que pretender acrecentar su autoridad y poder. No se trataba únicamente de una cuestión de prestigio frente a otros monarcas u otras dinastías rivales, sino también de un recurso muy eficaz para reafirmarse entre sus propios súbditos.

Las monarquías absolutas o de vocación absoluta, como las denominara con gran acierto el Profesor Tomás y Valiente, surgieron en el seno mismo de las sociedades de órdenes fraguadas en el medievo, unas sociedades en las que la jurisdicción y, por tanto, el poder político estaba repartido desigualitariamente entre los distintos miembros que componían el cuerpo social. El poder del rey se consideraba superior al poder de cualquier orden o estamento, pero la concepción de un poder real y absoluto era esencialmente incompatible con la concepción misma de esta sociedad estamental. De ahí que la construcción del absolutismo real fuera un proceso dilatado en el tiempo, tortuoso,

sangriento y combatido siempre por múltiples opositores. Se ha dicho acertadamente que el absolutismo consiguió afirmarse y construirse sobre el contrafuero, violando y derogando las viejas constituciones a los reinos medievales. Por ello, frente a otros procedimientos más discutidos de afirmar la autoridad real en el ejercicio cotidiano del poder, en los cuales el Derecho y la costumbre podían ser continuamente enarbolados para poner límites al poder del monarca, el recurso de reafirmar la majestad y la dignidad reales constituía para los soberanos un expediente fácil y eficaz, mucho menos susceptible de despertar oposición mientras no se sobrepasaran los límites del decoro o un nivel de gasto razonable.

La monarquía de los Austrias se vio empujada muy tempranamente por estos motivos a construir de sí misma una imagen b más sólida y lo más poderosa posible. En el exterior tenía que emular el poder y el prestigio de la que a finales del siglo XV había comparecido como el principal poder de la Cristiandad: la monarquía francesa. En el interior tenía que superar también un importante reto: el conglomerado de reinos y territorios que le había correspondido gobernar a Carlos V y después a sus sucesores tenía escasa coherencia geográfica y política. Como monarcas de tan extensas pero dispersas posesiones, tuvieron que poner en juego todos los expedientes y recursos de los que disponía entonces un absolutismo todavía balbuciente y en formación. Entre ellos, la glorificación de la imagen real y de la dinastía como elemento que suscitara la adhesión de sus súbditos y diera consistencia política a sus territorios tan alejados unos de otros. Para afrontar este reto contaban con múltiples factores a su favor: eran herederos de dos gloriosas dinastías cuyo mecenazgo había sido ya notable a finales del siglo XV. Ya los Reyes Católicos habían efectuado durante su reinado un hábil despliegue, triunfalista e impositivo, de las formas artísticas y culturales con fines políticos con una intensidad y amplitud hasta entonces desconocida en España. Otro tanto cabría decir del emperador Maximiliano, quien en su mecenazgo supo conjugar el lujo típicamente borgoñón con un lenguaje de alto contenido simbólico, escogiendo para sus proyectos de propaganda política a los mejores artistas de su tiempo. Además, la consagración de su poder coincidió con el estallido cultural y artístico del Renacimiento y del Humanismo junto con el redescubrimiento de la Antigüedad. Los artistas del Renacimiento utilizaron los vastos recursos de la mitología y de la historia clásica para ensalzar las personas de los soberanos, representando sus virtudes, acciones, poder y magnificencia. También el descubrimiento del culto ceremonial otorgado en el mundo antiguo a los gobernantes tuvo un enorme impacto sobre las monarquías del Renacimiento. El culto a la imagen real por medio de retratos, esculturas, grabados y medallas fue producto tanto del progresivo afán sacralizador de las monarquías, como de la conciencia recobradora de la adoración otorgada a las efigies de los emperadores romanos.

Los Ausburgos pudieron gozar de una ventaja añadida, al incluir dentro de sus dominios y de su área de influencia los dos centros geográficos, que habían generado aquella gran revolución intelectual y artística: los Países Bajos e Italia. Y, para mayor beneficio, dispusieron de unos recursos económicos sin precedentes, favorecidos por un crecimiento económico sostenido hasta las proximidades de 1590 y reforzados por la afluencia de metales preciosos procedentes de América. Sería casi imposible tratar de resumir la infinidad de iniciativas artísticas y culturales sobre las cuales el mecenazgo de la Casa de Austria se volcó en la prosecución de sus objetivos. Nos centraremos nada más que en tres de los cuales la dinastía obtuvo un éxito tan rotundo que consiguió establecer los patrones a los cuales tratarían de ajustarse el resto de las monarquías europeas de la época y con los que hoy en día continúa siendo identificada. Nos referimos al ceremonial real de la Corte

Española, también llamado ausburgo-borgoñón o hispano-borgoñón, al retrato, de aparato o representación y al coleccionismo artístico de objetos valiosos y preciosos.

Uno de los elementos que contribuyeron de forma más determinante a construir la imagen e los soberanos de la Casa de Austria fue la adopción e introducción en la Corte Española del ceremonial real de sus antepasados, los Duques de Borgoña. Carlos V lo había adoptado desde su infancia transcurrida en los Países Bajos. Su hermano Fernando lo introdujo en la Corte de Viena a través de las ordenanzas de 1527 y 1537. Y en 1548 el emperador lo impuso también para la casa de su heredero el príncipe Felipe. A partir de entonces, el ceremonial ausburgo-borgoñón disfrutó durante un siglo y medio de un prestigio indiscutible en toda Europa gracias a su alto grado de elaboración y sofisticación y a la hegemonía política sustentada por la dinastía. El ceremonial de los Duques de Borgoña había desempeñado ya en el siglo XV un papel político muy importante en la creación y en la consolidación del propio Estado borgoñón, un Estado creado entre 1385-1477 por una rama segundona de la Casa Real francesa. Los territorios borgoñones constituían un reino medio entre el alemán y el francés con un gran potencial demográfico, un gran peso económico y una potencia industrial y comercial sólo parangonable a la del Norte de Italia. Su principal debilidad, sin embargo, era su propia constitución interna. Se trataba de un agregado de pequeños territorios y provincias con una larga tradición independentista. Además incluía toda una serie de ricas comunidades urbanas muy mal dispuestas hacia sus gobernantes señoriales y que experimentaban fuertes rivalidades entre ellas mismas. Políticamente, constituyó la entidad compleja e inestable, y los principales esfuerzos de sus soberanos hubieron de orientarse siempre hacia la unificación. Su autoridad se debía asentar sobre un difícil equilibrio entre el poder señorial y las oligarquías urbanas. Sobre la nobleza gravitaba la acción de la defensa y de la expansión militar, mientras que sobre la burguesía la misión de pagar. Los dos primeros Duques, Felipe “El Atrevido” y Juan “Sin Miedo”, se vieron antes que nada como príncipes de la casa de Francia y mantuvieron su residencia y su corte en París. Fue Felipe “El Bueno” el primero en trasladarse ya a sus nuevos territorios. Su corte se hizo además espectacular, rodeándose de un lujo y una magnificencia que no tenían parangón en ningún rincón de Europa. Gracias a ella, Felipe “El Atrevido” no sólo encontró un eficaz dispositivo con el que publicitar su poder, sino también un medio a través del cual aunar los valores culturales y sociales de los diferentes grupos que sostenían el conglomerado de sus Estados. De ahí la importancia que tuvo en su corte la cultura nobiliaria caballeresca, que llegará a fundar la orden de caballería más prestigiosa de Europa. La magnificencia era signo inequívoco de la benevolencia divina. Por eso, una de las ceremonias más frecuentes del ceremonial borgoñón eran las solemnes entradas del soberano en las poderosas ciudades del territorio. Allí debían encontrarse los señores y la nobleza, que constituían su cortejo, con las autoridades municipales que iban a recibirle y darle la bienvenida a cambio del solemne compromiso del príncipe de respetar y conservar sus libertades. También acudía la población rural del entorno.

Es sobradamente conocido el choque que supuso la llegada de Carlos V a España en 1517 rodeado de su corte. En su viaje a Valladolid, Carlos V advirtió la diferencia de recibimiento en España, por la frialdad de los castellanos, que tanto choca con las alegres acogidas que le dispensaban las ciudades flamencas. Sin embargo, la nobleza española se escandalizó por el despliegue de ostentación y les parecía indigno, burlesco, y dependioso hasta lo insultante. Con el paso de los años, sin embargo, las diferencias atemperaron. Los reinos españoles acabaron aceptando las nuevas formas de representación de la majestad imperial. La nobleza flamenca fue disminuyendo del

entorno de Carlos V al tiempo que la española comenzaba a disfrutar de los cargos palatinos, y la vida itinerante del Emperador permitió que en sus diferentes reinos se repartieran los gastos de su Corte.

Se puede decir que incluso después de 1548 es difícil saber hasta qué punto el ceremonial de Felipe II y de sus sucesores puede ser considerado estrictamente como borgoñón. Al fin y al cabo, la Corte de los Duques de Borgoña había ido evolucionando a lo largo del tiempo. El ceremonial había decaído en época del emperador Maximiliano y los esfuerzos de sus descendientes Carlos y Felipe habían dado lugar a algo muy distinto. La Corte de Carlos V, majestuosa y magnífica, no pretendía imitar a sus ascendientes más que en lo que le pareciera conveniente. Después de muerto Carlos V, la Corte de Felipe II tuvo un carácter inevitablemente sincrético, al incorporar múltiples elementos de la tradición hispana: castellanos, aragoneses, incluso portugueses, heredados de su madre.

A partir de Felipe II, uno de los rasgos más característicos del ceremonial real español fue el carácter marcadamente religioso de éste. La mayoría de las apariciones públicas del soberano estaban motivadas por celebraciones religiosas. Ello fue reflejo en parte de la piedad personal de los monarcas, pero también testimonio de una particular concepción de la realeza en la que se deseaba recalcar la estrecha relación entre la monarquía y Dios. También constituía el reflejo de una sociedad que se sentía permanentemente amenazada por las fuerzas del islam, del judaísmo y del protestantismo. Y era también una forma de emulación frente a su eterno rival: el cristianísimo rey de Francia.

Otro rasgo importante de la Corte española, dejando aparte los motivados por acontecimientos religiosos, era su patente invisibilidad e inaccesibilidad; pues había una clara falta de acceso a la persona del Rey. Tener entrada en los aposentos del Monarca se fue convirtiendo en uno de los más preciados trofeos de los cortesanos. Los únicos miembros de la Corte a los que se les permitía el acceso a la Cámara Real eran los gentiles hombres de Cámara en servicio activo.

En cuanto al régimen de comidas, no llevado a cabo en público como en Inglaterra o Francia, tenía un carácter estrictamente privado y apenas se hablaba incluso cuando el Rey y la Reina comían juntos. Por consiguiente, estamos lejos de las comidas de los Reyes Católicos, que constituían uno de los momentos de mayor sociabilidad en la vida de palacio.

Se ha achacado esta creciente invisibilidad del Monarca español al carácter y a los gustos de Felipe II. El ceremonial diseñado para la Corte de Carlos V estaba bien calculado para presentar a la Realeza a la vez impresionante y remota. Felipe II la convertiría en impresionante pero retirada. Carlos V, con su corte ambulante y viajera, combinó la magnificencia con un alto grado de visibilidad. Felipe II, al asentar la corte y el gobierno en Madrid a partir de 1561, le restó visibilidad, al retirarse él mismo geográficamente al centro de la península. Pero el retiro no fue sólo geográfico y añadió un rasgo muy característico de la cultura castellana en la que se había educado: sosiego, es decir, un férreo control para no mostrar nunca las propias emociones en público.

A mediados del siglo XVII, el ceremonial español estaba perfectamente establecido y codificado en el libro de etiquetas que Felipe IV mandó recopilar. El carácter ceremonioso de la vida cortesana española era un tópico común en la cultura de las clases altas de toda Europa y, en ocasiones,

suscitaba ironía y burlas malintencionadas. Pero su admiración también era difícil de ocultar por el aire de magnificencia y majestad que poseía. De hecho, el modelo cortesano español se convertiría en el modelo a imitar en todas partes. Pensemos en Carlos I de Inglaterra o Luis XIV de Francia.

La llegada de los Ausburgos a la cima de su poder coincidió también en el terreno de la pintura con la cristalización de un género: retrato de Estado, de aparato o de representación. No rendía solamente tributo a la personalidad del soberano ni celebraba su individualismo. Su misión consistía en mostrarlo, simultáneamente, como figura que existía en el plano real, en cuanto persona física, y en el ideal, en cuanto encarnación de la monarquía. Una representación fruto de la teoría de las dos naturalezas del rey, que tanta importancia tuvo durante los siglos XVI y XVII. El modo en que se consiguió aunar ambas imágenes en una sola fue el resultado de un largo proceso que cristalizó en la primera mitad del siglo XVI, con la llamada construcción de la imagen de Carlos V, retrato caballeresco, debida a su pintor favorito: Tiziano. Es interesante señalar que la idea de que la imagen del retratado equivalía a su presencia real generó todo tipo de relaciones entre retratos y espectadores. La razón por la que Carlos V gustaba de los retratos de Tiziano se debió a que seguían el modelo del retrato tradicional de su familia paterna, los Duques de Borgoña; en segundo lugar, porque respondían a uno de sus arquetipos favoritos: el del poderosísimo emperador que disfraza su poder y se presenta a sí mismo como un simple caballero cuya principal misión es la defensa de la fe; en tercer lugar, porque consiguieron convertirse en representación plástica del ceremonial de Borgoña aunando la sencillez y la distancia.

Hay un detalle clave en todos los retratos que Tiziano realizara de los diferentes miembros de la casa de Ausburgo: las afinidades físicas con el Emperador y, en particular, su mandíbula. Estas afinidades físicas se convirtieron en un atributo de familia y les hacía ser poseedores de un rango distintivo, que sólo ellos y sus antepasados poseían. Hay que resaltar que el parecido familiar era considerado por los Ausburgo como un rasgo de gran importancia y la creencia de que la Casa de Borgoña no era menor en rango a la de Austria.

El dilema fidelidad física/decoro preocupó a cuantos reflexionaron sobre la imagen del príncipe en la España de los siglos XVI y XVII en el ámbito de las artes. Hay que decir que se recurrió a otro recurso de la cultura clásica: la disimulación. En ningún caso se falseaba la realidad, pero sí un sabio tratamiento de la misma donde la potenciación de los aspectos positivos atenuase los negativos. Gracias a ella se sacrificaría la fidelidad física en aras de la dignidad y la nobleza. En el arte el modelo al que se recurrió fue Apeles, paradigma del artista cortesano de la Antigüedad, por haber sido el primero en practicar la disimulación. Aunar la fidelidad física con el decoro no fue siempre una empresa fácil y en la mayoría de las cortes europeas del siglo XVI se levantaron quejas por la escasa fiabilidad de algunos de los retratos. En cualquier caso, el modelo de retrato de la Corte española se convirtió en un arquetipo a imitar.

Felipe II fue un gran coleccionista de objetos de arte dentro de la dinastía. Plasmó su gusto ecléctico en la arquitectura, aunando el lenguaje clasicista del Renacimiento italiano con las torres cuadradas y tejados de pizarra típicos del gusto flamenco. La mayor empresa cultural y arquitectónica de su reinado fue, sin lugar a dudas, la construcción del Monasterio de El Escorial con la que se le identifica. Esta vasta y grandiosa construcción fue construida con la idea de que cumpliera muchas y variadas funciones: Basílica, Monasterio, seminario, Biblioteca, Palacio; pero, sobre todo, mausoleo

de la dinastía. La imagen final de este soberbio edificio se debe a Juan de Herrera, que desarrolló cierta imagen de la majestad arquitectónica, excepcionalmente, bien adaptada a los postulados de la Contrarreforma, que propugnaba grandeza sin derroche, monumentalidad y sobriedad, decoro y contención apoyado todo en la meditación sobre el sentido religioso y simbólico de las proporciones. El clasicismo herreriano se convertiría por muchos años en el lenguaje habitual de la arquitectura real española. El modelo arquitectónico escorialense sería continuado en las obras de Francisco de Mora y Juan de Mora.

En contraste con el aspecto relativamente clasicista y desornamentado que adoptó en su exterior la arquitectura real española, sus interiores se convirtieron en depositarios de auténticos tesoros y de colecciones artísticas dignas de los más poderosos soberanos del orbe. Los inventarios reales españoles no ofrecen la menor duda de su riqueza y esplendor. Un elemento clave en las decoraciones principescas fueron los tapices, tan utilizados por Carlos V como elemento propagandístico portátil, muy adecuado a su permanente peregrinar y más estimado incluso que las pinturas por los Ausburgo durante el siglo XVI como símbolo de expresión del esplendor real. Sin embargo, las pinturas poco a poco fueron jugando un papel cada vez más importante en el coleccionismo real por tener también fines propagandísticos. A partir de 1563, la ornamentación de los distintos espacios del Monasterio de El Escorial constituyó el principal objetivo de Felipe II, mecenas y coleccionista, llegando a albergar en 1611 cerca de 1.200 pinturas, casi todas de temas religiosos. Si a la muerte de Felipe II, la colección real de pinturas superaba el número de 1.500, Felipe III, al contrario que su padre, se preocupó poco por el acrecentamiento de la colección real. Por el contrario, Felipe IV dio señales de buen gusto y de gran afición por la pintura. Uno de sus primeros aciertos fue el nombramiento como pintor real del joven artista sevillano Diego Velázquez. A partir de 1630 comenzó la carrera de Felipe IV como gran coleccionista. Pensemos en las piezas de El Buen Retiro. A pesar de las dificultades económicas que marcaron el reinado de Felipe IV, la adquisición de cuadros se mantuvo como una constante.

Es innegable que durante las últimas décadas han sido los historiadores del arte y de la cultura de dentro y de fuera de nuestras fronteras quienes más han contribuido a reavivar a los monarcas españoles de la casa de Austria, una dinastía cuya estrella comenzó a eclipsarse con la pérdida de su hegemonía política y militar, y se apagó casi completamente con la debilidad biológica del último representante. Después la Ilustración y el liberalismo radical terminaron por ofrecer de ella unos perfiles casi caricaturescos en los que su fanatismo religioso sólo era comparable a su oscurantismo cultural y su estrechez de miras intelectuales. Hoy en día, en cambio, comparecen ante nuestra mirada como generosos patrones y mecenas, amantes de las bellas artes, intelectualmente inquietos en su mayoría e impulsores de nuevos conocimientos y saberes científicos. Y como sucede con la mayoría de los aspectos del ejercicio del poder real, resulta difícil obviar los diferentes perfiles personales de cada uno de los monarcas.

Sería injusto obviar a otros miembros de la dinastía, que tanto o más que alguno de los soberanos ejercieron un mecenazgo amplio e inteligente: Margarita de Austria, María de Hungría y Catalina de Austria, etc.

Cabría hacer, por último, una postrera reflexión. Si en ocasiones algunos de estos amplios programas de mecenazgo cultural y artístico, gracias a los cuales los monarcas de la Casa de Austria

consiguieron construir una imagen magnífica de sí mismos y de su dinastía, han permanecido olvidados, quizás no se deba sólo a la miopía de los historiadores o a la cicatería de quienes se han considerado herederos de los planteamientos ideológicos que esgrimió durante siglos la oposición de los Ausburgo. También hay que tener en cuenta el fracaso y el descrédito de que tan ambiciosos programas propagandísticos pudieron acabar cayendo en su propia época. El caso de Felipe II es paradigmático. Otro tanto cabría decir de los programas triunfalistas de Olivares, ya que la desastrosa realidad chocaba al final de masiado estrepitosamente con la propaganda.