

José Luis Souto y Fernando Ciaramitaro

“El cuerpo imperial. Ideología del retrato regio en Nueva España bajo Carlos III y Carlos IV”

p. 159-196

Presencias y miradas del cuerpo en la Nueva España

Estela Roselló Soberón (coordinación)

México

Universidad Nacional Autónoma de México

Instituto de Investigaciones Históricas

2011

200 p.

Ilustraciones

(Serie Historia Novohispana 86)

ISBN 978-607-02-2474-4

Formato: PDF

Publicado en línea: 10 de diciembre de 2019

Disponible en:

http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/555/miradas_cuerpo.html



INSTITUTO
DE INVESTIGACIONES
HISTÓRICAS

D. R. © 2018, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas. Se autoriza la reproducción sin fines lucrativos, siempre y cuando no se mutile o altere; se debe citar la fuente completa y su dirección electrónica. De otra forma, se requiere permiso previo por escrito de la institución. Dirección: Circuito Mtro. Mario de la Cueva s/n, Ciudad Universitaria, Coyoacán, 04510. Ciudad de México



EL CUERPO IMPERIAL IDEOLOGÍA DEL RETRATO REGIO EN NUEVA ESPAÑA BAJO CARLOS III Y CARLOS IV¹

JOSÉ LUIS SOUTO
Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid

FERNANDO CIARAMITARO
Universidad Autónoma de la Ciudad de México

En el ámbito del estudio interdisciplinar del cuerpo, la materialidad cultural de la persona física del rey —dada la entidad cuantitativa y cualitativa de su sistema de signos, máxime en su campo de proyección— se presta a una pluralidad de entrecruzamientos analíticos desde perspectivas y métodos tanto sociales como antropológicos, literarios o artísticos. Cuestiones como la determinación fisiognómica a nivel individual o la construcción, el control y la identificación del cuerpo a escala comunitaria o —dentro de lo que David Le Breton llama sus “imaginarios sociales”— la estandarización de las posturas alcanza en el marco de la figura real —que, por otra parte, en el régimen absolutista no es sólo la máxima instancia del poder político, sino también cabeza efectiva de la sociedad y patrón o referente del sistema de valores y de la mentalidad colectiva— una densidad y riquezas de contenidos que vienen determi-

¹ El presente trabajo, que plantea el tema del retrato regio en Nueva España bajo Carlos III y Carlos IV desde la perspectiva iconográfica propia del epígrafe seleccionado pero a la luz del enfoque multidisciplinar del cuerpo histórico, se inscribe en una investigación de contenido material mucho más complejo y un marco cronológico más amplio, aunque con especial incidencia en el siglo XVIII y comienzos del XIX, que aborda la problemática de la simbolización ideológica corporal bajo el régimen de la colonia en el contexto de unos patrones españoles a su vez determinados por los focos centrales europeos. Ello supone tratar una serie de rúbricas metodológicas que, arrancando del estado de la cuestión tanto en relación con la delimitación artístico-literaria del “cuerpo” cultural como respecto a los sistemas de construcción de la representación humana, culminan en el debate historiográfico suscitado a propósito de la pretensión posmoderna de fijar unos modelos coloniales autónomos frente a los prototipos metropolitanos, todo lo cual, por obvias razones de espacio, excede de las intenciones de este artículo.



nadas tanto por la complejidad intrínseca de este objeto de conocimiento como por la abundancia y el peso de los testimonios históricos que lo reflejan. Todo lo anterior se disuelve despersonalizándose en una infinidad de valencias supraindividuales cuando del cuerpo físico del rey pasamos al institucional, en el que, por ejemplo, planteamientos de antropología somática esenciales desde la teoría simmeliana de la vista para la comprensión del primero respecto a hechos tan significativos como la cristalización del *pathos* monárquico adquieren otra dimensión en la que la problemática fijación de lo denotativo o connotativo deviene práctica inaprehensibilidad. Efecto de una densa superposición de resignificaciones culturales de alambicada formalidad, el gesto mayestático de un Felipe IV inmóvil responde a una tipificación codificatoria no aplicable al súbdito abstracto ni a la multitud.

Si en el área hispana la relativa o comparativa pobreza de fuentes, así como su palmaria desigualdad, desdibujan los perfiles del cuerpo colectivo para cuyo estudio se ha tendido a recurrir a la literatura o en general a la escritura —más por la propia especialización académica de quienes trabajan en esta temática que por el menor interés de la documentación gráfica disponible—, en el territorio próximo o lejano del príncipe el panorama es mucho más satisfactorio pese a lagunas informativas como la controvertida carencia memorialística o la escasez de imágenes sobre la vida de corte. La esfera de actividad de esta última se abre ahora a un emergente enfoque interdisciplinario ya ampliamente acreditado en otros países donde la sólida construcción de esa fenomenología histórica ha propiciado un debate científico aún difícil en el marco hispánico como resultado de una endeblez ideológica desdoblada de economía metafórica conceptista. Presa, por una parte, de la doctrina del “rey oculto” y, por otra, de la teoría castellana del caudillaje, la elaboración mental e iconográfica de la monarquía habsbúrgica discurre artísticamente —salvo en la stampa y el efímero— por atípicos cauces no sólo al margen del lenguaje poético de la alegoría, sino también de la efigie de gran aparato. Desde el momento en que la hegemonía político-militar y dineraria coincidió con la investidura del rey como emperador —título al que no accedió por la doble vía neovisigótica y americana pese a las incitaciones de ilustres plumas—, tan excelsa se entendió su dignidad que, paradójicamente, tomando pie de la desacralización castrense castellana aunque mezclando la respectiva etiqueta ceremonial con la borgoñona a la búsqueda del sistema de constricción corporal más sofisticadamente gratuito, el

soberano prescindió de la parafernalia habitual de sus congéneres en pro de un modo doméstico, restrictivo o dinástico de autorrepresentación que le proporcionaba una falsa imagen de cuerpo confundible con el de cualquier otro sujeto de la élite. Aunque anunciada bajo Carlos II a fines del siglo XVII y proseguida por los primeros Borbones, sólo en las postrimerías del XVIII se da una completa superación de ese código limitativo, con el resultado de elevar el contenedor físico del soberano a categorías de semidivinización indumentaria e iconográfica homologables con las que le reconocía el rigorismo protocolario.

En el contexto del debatido proceso de diferenciación que preside la aculturación de las formas españolas en Indias, la asunción del cuerpo real cobra rasgos propios, aunque al margen del modelo aluvial o magmático de caracterización identitaria que distingue ciertas manifestaciones artísticas. Retratística o de otro tipo, la iconografía regia novohispana apenas acusa las particularidades estilísticas de la colonia por su naturaleza meramente instrumental de comunicación de una determinada imagen que sólo a finales del siglo XVIII y por tanto del orden político dependiente da paso en pintura y escultura a realizaciones estéticas del máximo nivel metropolitano. Lugar común de la ensayística mexicana a la hora de hacer balance cultural del virreinato, la aclimatación de los grandes diseños catedralicios en el siglo XVI contrasta con la escasa atención cualitativa dispensada a otros géneros, dentro de los cuales —y en un marco poco propicio a la descripción profana— no descuella la iconografía monárquica interpretada por el aparato colonial como un simple sistema de soportes de una determinada imagen del poder, sin particulares pretensiones estéticas. En consonancias con esas miras practicistas, salvo algún aislado episodio cuya relativa excepcionalidad confirma la regla general, no hubo importaciones cualitativamente destacadas de iconografía regia hasta finales del siglo XVIII, e incluso entonces se redujeron a muy pocas piezas. No puede decirse en cambio que antes del Barroco académico exista un desfase entre los productos metropolitanos y los coloniales en la esfera del efímero, esencial para la conformación pública del cuerpo del soberano, pues no ya los miembros de las castas inferiores, sino también los criollos de baja extracción tenían escaso acceso a los retratos pictóricos convencionales colgados en los edificios oficiales o en posesión de la élite, así como a las estampas no sueltas. Resulta, pues, paradójicamente, que en el imaginario colectivo dominaba una representación excepcional del rey, la áulica o alegórica, o sea, la destinada al ornato provisional, hoy pasto de

aficionados e investigadores cuando subsisten dibujos o grabados, mientras que la efigie doméstica, informal o dinástica propia de la pintura de caballete, ahora la más extendida gracias a la fotografía, era entonces patrimonio de una cúpula estamental cuyos valores concordaban con los de esas descripciones austeras inasequibles al gran público.

Agudizadas en Nueva España las disfunciones fruto de un modelo asimétrico de desarrollo cultural cuyas contradicciones son patentes en la metrópoli a lo largo del Renacimiento y del Barroco, el reformismo borbónico parece canalizar a fines del siglo XVIII la mundialmente mítica riqueza mexicana hacia un sistema de consumo artístico más similar al madrileño o cortesano, aunque la creciente sociabilidad ilustrada enfocada a un concepto más espiritualista que suntuario de la plástica no cuajó en un mecenazgo y coleccionismo de pintura de tipo europeo. Menos afectada por la discontinuidad que por la ausencia de elementos de alta civilidad como una tradición literaria propia —pese a la gigantesca sombra de Juana Inés de la Cruz—, la figura del virrey se encuentra con un gusto estético de provincialidad marcadamente periférica en el que el diseño se subordina a una decorosa adecuación entre medios y fines sobre cuyo precario equilibrio se cierne el concepto de valor material intrínseco o su simulación mediante el dorado, hasta que a impulsos del despotismo más o menos ilustrado la renovada monarquía absolutista señorial imponga el régimen de academia con la creación de la de San Carlos en 1785.

La corte virreinal, que a semejanza de la real pero con más retraso empieza a desplazarse hacia la idea de capital, no había cuajado como centro de promoción artística similar a su referente madrileño, no porque la rápida sucesión de los vicarios del monarca impidiera el mantenimiento de una concreta línea de actuación administrativa en esa dirección, pues sobre el cuerpo transitorio del alto funcionario estaba el institucional, sino porque el margen dejado por el groseramente alicorto régimen economicista colonial para el lujo de una cultura formalista sin carga crítica alguna se reservaba preferentemente a la Iglesia como instrumento básico de control de cuerpos y conciencias. Ajena a la necesidad de un condigno arte profano, la máquina oficial novohispana, al igual que las élites, cuyos excedentes se petrifican arquitectónicamente, pero sin producir una pintura y una escultura acordes con la magnificencia de sus mansiones, se contenta con una corporificación monárquica estandarizada tanto en lo formal como en lo simbólico. Sin embargo, en confluencia con el efímero y con la estampa —cuyo discurso mixto o poesía

visual revela en Nueva España una pasmosa capacidad de resistencia frente al embate de la razón clasicista— pero más como desarrollo de las pautas representativas arbitradas bajo Carlos II contra la tradición austera o contenida de Antonio Moro y Diego Velázquez, van surgiendo en el México del siglo XVIII imágenes monárquicas simbólicas o alegóricas, como las del motivo del “rey humillado”,² que desembocan en el modelo áulico del soberano con manto forrado de armiño que más tarde se resuelve como el de la orden de Carlos III.

Parece entonces consolidarse en las prácticas visuales de la colonia como icono resacralizado de la suprema instancia del poder esa fórmula de corporalización borbónica de gran aparato que, aunque originada en la lejana península, no tiene en ella tanto protagonismo relativo. De la politropía de términos áulicos como el manto rojo—elemento regio de origen medieval sin refrendo formal alguno pero que desde fines del siglo XVII, quizá por referencia al que cubría en la catedral de Sevilla la momia de Fernando III, santo desde 1671, aparece tachonado de castillos y leones con cierto carácter de signo oficial fáctico en retratos tan emblemáticos como el de la familia de Felipe V firmado en 1743 por Louis-Michel van Loo (Museo del Prado, Madrid)— se pasa después, bajo Carlos III, a una variante ya no genérica, sino específica, la propia de la orden de dicho soberano, tras cuya reorientación hacia una imagen áulica estrictamente normativa o canónica surgen otras opciones en similar vocabulario enfático. Contextualizando el proceso del traslado de esta fenomenología iconográfica triunfalista a la Nueva España, donde hay un clima ideológico favorable a su introducción y éxito, no podemos por menos subrayar cuánto entraña de resituación de la imagen regia en un marco geográfico distante cuyo insatisfactorio estatuto político suscitaba un soterrado debate sobre la necesidad de reconsiderar las relaciones entre la colonia y la metrópoli, pues el plan imperial de Aranda de 1783 para la creación de una red hispánica de estados lo retoma Talleyrand en 1806 con su propuesta de unos “príncipes federados” sujetos a un “emperador de España y de las Indias” que, según el tratado de Fontainebleau de 1807,

²Jaime Cuadriello, “Del escudo de armas al estandarte armado”, en AA.VV., *Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana. 1750-1860*, catálogo de exposición (Museo Nacional de Arte, México, D. F.), México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2000, p. 38-39, 272 (n. 7), 273 (n. 12), 295 (n. 231); Jaime Cuadriello, “El trono vacío o la monarquía lactante”, en V. Mínguez (ed.), *Visiones de la monarquía hispánica*, Valencia, Universitat Jaume I, 2007, p. 201-202 (fig. 5).

sería “emperador de las dos Américas”.³ Estamos, pues, ante lo que cabría llamar retrato imperial.

Objetivamente, pero dentro de los márgenes de un común o único rediseño de la identificación codificatoria monárquica, esta escalada hacia la deificación del soberano coincide con el hecho especular por el que algunos de sus representantes en Nueva España parecen exigir los mismos honores que su amo, del que el virrey es *alter ego*. Proyectado el efluvio divino del Borbón sobre quien lo recibe como mero vicario pero con igual pompa, se impone una plena vida de corte al menos en el plano ceremonial. En 1783 el virrey Matías de Gálvez emprende un palacete de verano en las alturas de Chapultepec⁴ según el modelo de los casinos monárquico-aristocráticos de la metrópoli. Menos significativo es quizás el hecho de que el cadáver del virrey Bernardo de Gálvez, muerto el 30 de noviembre de 1786 a las afueras de la ciudad de México, se trajera sentado en su carroza y acompañado por solemnísimo cortejo hasta el palacio, donde fue cubierto para su exposición pública con el manto de la orden de Carlos III.⁵ Interesa destacar, por una parte, cómo esta prenda, de una institución oscilante entre lo pseudocaballeresco y la meritocracia, uniformiza los cuerpos de la élite con el del soberano y, por otra parte, la difuminación entre el estatus del vivo y el del fallecido que supone esa modalidad de traslado. Más directamente ilustrativa de la somatización de la sacralidad por la que discurre la estrategia interpretativa de los delegados del Borbón a la hora de reproducir sus patrones rituales fue una innovación del marqués de Branciforte —el mismo que encargó a Manuel Tolsá la erección de la estatua ecuestre de Carlos IV, máxima corporificación regia en la colonia— con importantes efectos en la cultura postural protocolaria. Infatuado con los múltiples honores de que se revestía, en 1794, desde que obtuvo el máximo a que podía aspirar, el Toisón de Oro, decidió ser tratado como el propio monarca, por lo que dispuso que

³ J. Pérez de Guzmán y Gallo, *El dos de mayo de 1808 en Madrid*, Madrid, Establecimiento Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra, 1908, p. 42, 44; F. García-Mercadal y García-Loygorri, *Estudios de derecho dinástico. Los títulos y la heráldica de los reyes de España*, Barcelona, Bosch, 1995, p. 291-294.

⁴ M. C. Iglesias (comp.), *Carlos III y la Ilustración*, catálogo de exposición (Palacio de Velázquez, Madrid; Palacio de Pedralbes, Barcelona), Barcelona, Ministerio de Cultura, 1988, v. II, p. 753-754, n. 697 (ficha de Carmen Caro).

⁵ M. Olmedo Checa, F. Cabrera Pablos, “Bernardo de Gálvez”, en AA. VV., *Bernardo de Gálvez y su tiempo*, separata de “Péndulo”, Málaga, Colegio Oficial de Ingenieros Técnicos Industriales de Málaga, 2007, p. 104-105.

en besamanos y otras celebraciones recibiría a las autoridades sentado bajo el dosel, mientras que sus antecesores lo habían hecho de pie.⁶

En incomprensible contraste con esta obsesión por la honorificencia regia indirecta, ya al final de la colonia —cuando el despotismo hispano, ahora sin ilustración, pertrechado en el horizonte europeo de la restauración político-ideológica, mostraba un mayor ímpetu simbólico que mediante un historicismo austracista tendía a centrarse en la orden del Toisón de Oro, la que, por su carácter de supremamente insigne, desquició a un beneficiario como el marqués de Branciforte—, la única vez que, al menos desde la perspectiva criolla, se planteó la posibilidad de que el Borbón se trasladase a México, se tomaron para su acomodo unas medidas que más que la confirmación de su condición semidivina parecen sugerir una resignificación de su cuerpo en sentido inverso, el propio de las emergentes vivencias burguesas, con sus nuevos principios de comodidad y privacidad. En aparente paradoja que se torna, por el contrario, necesidad histórica reveladora de la relativa neutralidad ideológica de las modas y formas en el tránsito de la sociedad estamental a la de clase, el soberano reinante, en los territorios de su cuerpo privado, es decir, en lengua, vestido o hábitos, marchaba a la vanguardia de los flamantes usos burgueses, al igual que otros autócratas, como el ruso o el prusiano, pero su imaginario público seguía aferrado a la gran manera del Antiguo Régimen, entrelazada con sus valores de legitimación, al margen de ciertas concesiones al vocabulario del día. Para el caso de que Fernando VII se fuera a México, se le había destinado como residencia el palacio del marqués del Apartado, proyectado por Tolsá hacia 1795, algunos de cuyos detalles de diseño sugiere Pinoncelly relacionar con esa áulica funcionalidad,⁷ lo que no parece plausible si, como es de suponer dada la posición del comitente, la construcción duró pocos años. Ahora bien, entre las primeras providencias adoptadas por el virrey conde de Revillagigedo, llegado en 1789, figuró precisamente el reacondicionamiento y adecentamiento del palacio, que liberó de

⁶ L. Alamán, *Disertaciones sobre la historia de la República Mexicana: desde la época de la conquista que los españoles hicieron a fines del siglo XV y principios del XVI de las islas y continente americano hasta la independencia*, México, Jus, 1969, v. III, p. 82; E. Uribe, *Tolsá, hombre de la Ilustración*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Nacional de Arte, 1990, p. 61; F. Ciaramitaro, “Virrey, gobierno virreinal y absolutismo. El caso de la Nueva España y del Reino de Sicilia”, *Studia Historica. Historia Moderna* (Universidad de Salamanca), n. 30, 2008, p. 265.

⁷ S. F. Pinoncelly, *Manuel Tolsá, arquitecto y escultor*, México, Secretaría de Educación Pública, Subdirección de Asuntos Culturales, 1969, p. 28, 127-128.

usos indecorosos, en cuyo sentido quitó todas las imágenes devotas de escaleras y pasillos enviándolas a las iglesias.⁸ No se entiende, tras tales intervenciones de actualización, que se adscribiera al monarca una casa privada, lo que por otra parte redundaría en perjuicio de su imagen mayestática tradicional, ligada histórica y simbólicamente a la residencia de los virreyes. Ésta había sido objeto de una depuración ideológico-formal que, si de un lado no dejaba de apuntar a la religiosidad “janse-nista” que sustituía los retablos ultrabarrocos por otros clasicistas según un estilo de piedad más íntimo, apelaba en primer lugar a la autonomía profana del espacio político. Pero el palacio de la ciudad de México debía de reflejar, pese a las reformas, un tipo de sociabilidad y de vida cortesana ya radicalmente incompatible con las exigencias tanto representativas como prácticas de la monarquía.

Tras esa propuesta que en una primera lectura parecería quizás intrascendente asoma el hecho de que, máxime entonces, cuando se homologan internacionalmente el gusto y los usos de las elites europeas o de origen europeo al tiempo que, por encima de cesuras revolucionarias y consiguientemente de sistemas sociales y regímenes políticos, se tienden unos modos comunes entre la antigua nobleza y la naciente burguesía, la cúpula mexicana es consciente de que la exaltación simbólica de la monarquía no empece para reconocerle un ámbito de corporeidad privada ajeno a los objetivos de la alta representación cuyas exigencias —por otra parte— exceden de las posibilidades del palacio.

Elemento central de la antropología de la realeza española es la forma en que se concreta su semideificación pagana, que tiene como base la descendencia de Hércules, patrón profano de la monarquía. Aunque, de un lado, sólo se refleja en el efímero y en las estampas que lo recogen y, de otro, nada añade a la caracterización simbólica de la imagen áulica convencional, este género de asociación subyace en toda representación regia. A través de tales asignaciones los monarcas acceden a una categoría divina similar a la de los emperadores romanos, lo que les proporciona una inmortalidad honorífica sólo articulable desde las premisas metafóricas de la gentilidad, al margen —nunca en contra— de la dogmática católica. Según Víctor Mínguez,⁹ el signo

⁸ E. Uribe, *Tolsá, hombre de la Ilustración...*, op. cit., p. 41.

⁹ V. Mínguez, “Los ‘reyes de las Américas’. Presencia y propaganda de la monarquía hispánica en el nuevo mundo”, en A. González Encino y J. M. Usunáriz Garayoa (dirs.), *Imagen del rey, imagen de los reinos. Las ceremonias públicas en la España moderna (1500-1814)*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1999, p. 242-243, 254.

emblemático solar, el que mejor representa a las dinastías europeas durante el Barroco, constituye también el símbolo por excelencia de los “reyes distantes”, o sea, de la imagen monárquica en Indias, de cuya caracterización se benefician todos los soberanos, de Carlos V a Fernando VII, pero preferentemente Carlos II, Luis I y Carlos III, mientras que otros establecen complejas relaciones de identificación, como la de Felipe IV con Salomón, la de Felipe V con el fuego y la de Fernando VI con una especie de una taumaturgia ilustrada, hasta que con Carlos IV entra en decadencia el referente mitológico.

Manifestación alegórica o poética por antonomasia, esta deificación pagana alternaba con la plasmación directa o prosaica del cuerpo del monarca y su campo de proyección, pues desde comienzos del Barroco el sistema español de representación primaba la separación entre metáfora y realidad sobre la interacción o fusión rubeniana, que no obstante también se dio en el mundo hispano a fines del siglo XVIII. El efímero montado en 1761 por los plateros de la ciudad de México, según programa de Joaquín Velázquez de León para festejar la proclamación de Carlos III, hacía del soberano un cuerpo mitológico en su variante de cuerpo solar referido al curso astral de oriente a poniente. Pero si en ese contexto más alusivo al dominio imperial sobre tan vastos territorios que al tropismo con que éstos se volvían hacia el centro metropolitano del poder, o sea, distinto del de anteriores reyes soles, el monarca se desdoblaba de Apolo y su consorte María Amalia de musa Urania, aquél también aparecía en funciones tan políticamente prosaicas como el perdón de las deudas de distintas regiones peninsulares a la hacienda pública.¹⁰ Alegoría y crónica o historia contemporánea tenían aquí, pues, claramente deslindados sus campos aunque en otros casos se entrecruzasen según el modelo cosmopolita de un lenguaje metafórico que, como su materia mitológica, va perdiendo vigencia conforme acaba la centuria.

En Nueva España, la dudosa tendencia a la superación de la alegoría se subordina a la erradicación del emblema, tan resistente como la estética y la ideología barroca en que se subsume. Según Mues Orts,¹¹ conforme avanza el siglo XVIII va desvaneciéndose la ceremonia de la

¹⁰ J. M. Morales Folguera, *Cultura simbólica y arte efímero en la Nueva España*, Granada, Asesoría Quinto Centenario, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, Junta de Andalucía, 1991, p. 64-78.

¹¹ P. Mues Orts, “El poder a imagen y semejanza. La pintura y la representación de los virreyes en la Nueva España”, en prensa.

entrada pública de los virreyes gracias, entre otras razones, a un cambio de mentalidad que hace que las personas modernas, ligadas a la noción del valor político individual, abandonen conceptos como el lenguaje cifrado y la exaltación de jerarquías estamentales e institucionales. Eliminadas eventuales reminiscencias de la cultura logoicónica barroca, el muy discutible proceso de supresión de la alegoría no comporta en la metrópoli la de las entradas reales, cuya progresiva reorientación clasicista lleva aparejada la implementación de la simbología propia del Estado ilustrado. En tal sentido, el signo artístico deviene por sí solo, sin necesidad de tema argumental, un hecho parlante revelador de los programas reformistas. Hasta que, desgastada por el uso, se convierta en simple moda, la arquitectura neoclásica tendrá una clara dimensión ideológica entre ilustrada y prerrevolucionaria.

La imagen regia áulica con representación directa del cuerpo o persona del monarca puede ser, en cuanto a la figura en sí, específica, ceñida a un determinado Borbón, o genérica, referida abstractamente a ese tipo de jerarca. Respecto del género, oscila entre la retratística propiamente dicha y la alegoría, a su vez dividida en profana y religiosa, dentro de las cuales cabe la descripción complementaria de otros sujetos cuya corporalidad subordinada resitúa la del monarca como ser superior en la tierra, y que va de la individualización de miembros de la élite a la captación intersubjetiva y común. Por lo que toca al medio o soporte, frente a la absoluta excepcionalidad de la escultura, que sólo deja un ejemplo aunque esencial no ya como cifra del concepto monárquico tardoilustrado, sino también como máxima expresión plástica del rey en Indias, el medio transmisor básico es la pintura, mientras que la retrasadísima estampa, en trance de extinción respecto al libro logoicónico, mantiene el discurso barroco sobre la intrínseca vanidad del cuerpo coronado, no exclusivo del grabado, pues sigue asimismo en el caballete como tema básico de la ultrarreaccionaria ideología ascético-senequista de la contrarreforma aún latente bajo tanto disfraz moderno en el México de la transición hacia la independencia, y todavía después. El catafalco anónimo del siglo XVIII conservado en el Museo de Bellas Artes de Toluca (véase figura 1), otrora usado en un convento de carmelitas con “carácter colectivo ya que se montaba cada vez que moría un fraile”, y que reflejaba un concepto medieval de danza macabra mediante el típico despliegue de jerarquías unidas por su nulidad frente al más allá, muestra en una de las pinturas al óleo de su primer cuerpo la figura echada de un rey de rostro borbó-

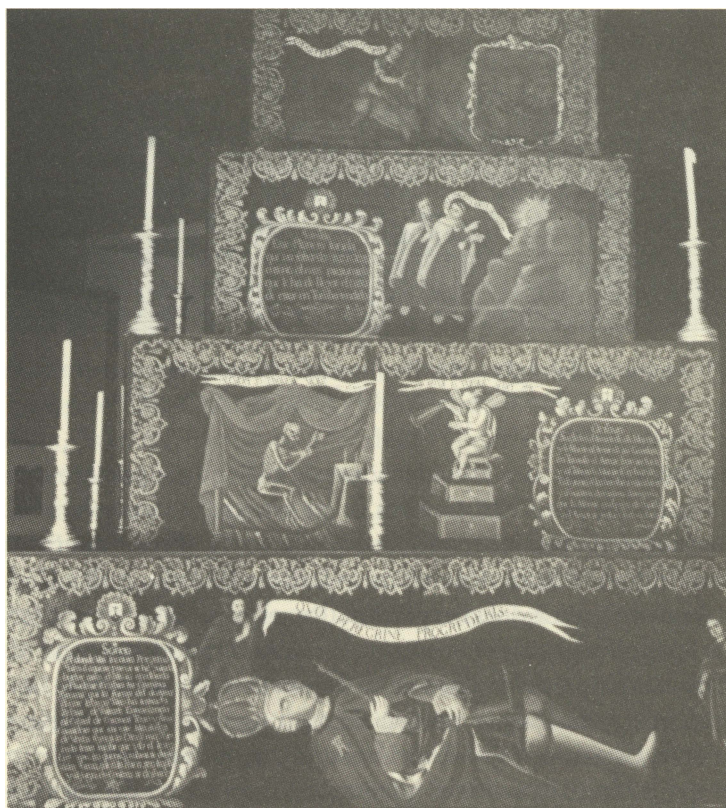


Figura 1. Anónimo del siglo XVIII, *Pira funeraria*. Museo de Bellas Artes de Toluca, Estado de México

nico que lleva armadura, corona, cetro y manto rojo (véase figura 2).¹² Éste, conforme a la economía conceptual y formal del emblema, acoge un castillo áureo, alusión a los castillos y leones heráldicos propios de tal prenda. Colectiva en sentido de impersonal, la pira funeraria exhibe según los términos convencionales de la poesía visual un retrato de monarca en gran aparato áulico cuya significación hoy relativa-

¹² S. Sebastián, *Iconografía e iconología del arte novohispano*, México, Grupo Azabache, 1992, p. 142-146; S. Sebastián López, “El arte iberoamericano del siglo XVIII. I. El barroco tardío. Méjico, Centroamérica y Cuba, Colombia, Venezuela, Ecuador, Brasil, Paraguay, Argentina y Chile, Estados Unidos”, en S. Sebastián López, J. de Mesa Figueroa, T. Gisbert de Mesa, *Arte iberoamericano desde la colonización a la Independencia*, segunda parte, 2a. edición, Madrid, Espasa-Calpe, 1986 (*Summa Artis. Historia General del Arte*, v. XXIX), p. 165.



Figura 2. Anónimo del siglo XVIII, *Pira funeraria* (detalle, figura de rey yacente). Museo de Bellas Artes de Toluca, Estado de México

mente genérica o incluso dinástica no es óbice a una posible intención de conseguir un parecido que en su momento, cuando se realizó la máquina, hubo de referirse a una concreta real persona dentro del común denominador fisiognómico de la familia Borbón, quizá Carlos III. La nebulosa semántica del cuerpo cristaliza aquí en una versión jerárquicamente magnificadora de la intrínseca materialidad humana. Cuanta más alta la dignidad del personaje en la escala igualitaria de la danza de la muerte, más grande es su potencial como signo de admonición y aleccionamiento. Glosando la inscripción latina, la pintura contiene un soneto en el que se lee: “Considera que en este mausoleo / de varios reynos la diadema yace / en la testa mejor que vio el deseo”.

Según Santiago Sebastián,¹³ “La Portentosa vida de la Muerte, Emperatriz de los sepulcros, vengadora de los agravios del Altísimo, y muy señora de la humana naturaleza, cuya célebre historia encomienda a los hombres de buen gusto”, sacada a la luz en México en 1792 por fray Joaquín Bolaños, no soslaya el sentido de meditación pese a su forma novelada, pues la composición de lugar presenta a la protagonista naciendo en el paraíso terrenal, donde todo gozo cesará instantáneamente tras la culpa de Eva, concepto que es la madre del personaje, como su abuela es la concupiscencia, no en balde lo más terrible de la Muerte se refiere al cuerpo. Éste se perfila como un receptáculo intrínseca o constitutivamente pecaminoso del alma de acuerdo con los parámetros de ultrabarroca ascética que definen semejante subproducto de la contrarreforma, expresión agónica de una visión antiilus-

¹³ *Ibidem*, p. 165-169.

trada de lo humano. Pero la muerte así contemplada como alegoría o personificación de ideas o vicios se vierte, contradictoria aunque inevitablemente, en cuerpo descarnado, o sea, en esqueleto, armazón que actúa como cuerpo vivo. Esta contrahechura de cuño medieval, cuando se reviste de galas monárquicas como emperatriz, deviene objetivamente trasunto funerario de rey de España en registro de *vanitas*. De pie bajo dosel, con corona y manto forrado de armiño, se desdobra como plasmación final del cuerpo borbónico. En este contexto, no puede por menos de sorprender la apelación academicista a los “hombres de buen gusto”, cuyo principio de higienización de la muerte con destierro del cuerpo sin vida a la asepsia del cementerio, lejos del templo donde juega tan retórico papel como materia ascéticamente putrefacta, es lo más opuesto a tal delirio emblemático, desfasado no sólo respecto del discutido “jansenismo” del momento, sino también de las corrientes dominantes en la Iglesia oficial.

Una *Conversión de San Francisco de Borja*, realizada por José de Páez aunque con firma de Miguel Cabrera (Pinacoteca del Templo de la Profesa, México, D. F.) (véase figura 3),¹⁴ describe al protagonista de pie en el eje de la composición formando cruz con la línea horizontal o transversal del ataúd donde, ostentando la corona —no la correspondiente a su jerarquía, sino la real—, bajo un manto forrado de armiño, yace la emperatriz Isabel, cuyo rostro aparece horrible y hasta caricaturescamente desfigurado. Esta contradicción entre la putrefacción del cuerpo imperial y la perdurabilidad de sus galas, que supone en términos emblemáticos la continuidad institucional de la monarquía por encima de la intrínseca miseria física de sus exponentes, cuya consunción se plasma en este cuadro no como una mera interpretación ascética abstracta de lo que sucede en el secreto de la tumba, sino como un elemento o dato de un hecho real constitutivo de una escena de pintura histórica, muestra una curiosa particularidad respecto al desarrollo del mismo asunto en la metrópoli. Mientras que Francisco Rizi aborda el tema hacia 1658 en la capital del imperio (Colegiada de San Isidro, Madrid) sin caracterizar el cadáver como algo repulsivo, pues la estética penitencial barroca hispana no es proclive a la franca explicitación de lo macabro asqueroso, cuyos testimonios constituyen raras excepciones, y Mariano Salvador Maella lo retoma en 1787 (catedral de Valencia) para, dando un paso adelante

¹⁴ AA. VV., *Arte y mística del barroco*, catálogo de exposición (Colegio de San Ildefonso, México, D. F.), Madrid, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (México), 1994, p. 178-180 (n. 42) (ficha de Rogelio Ruiz Gomar).

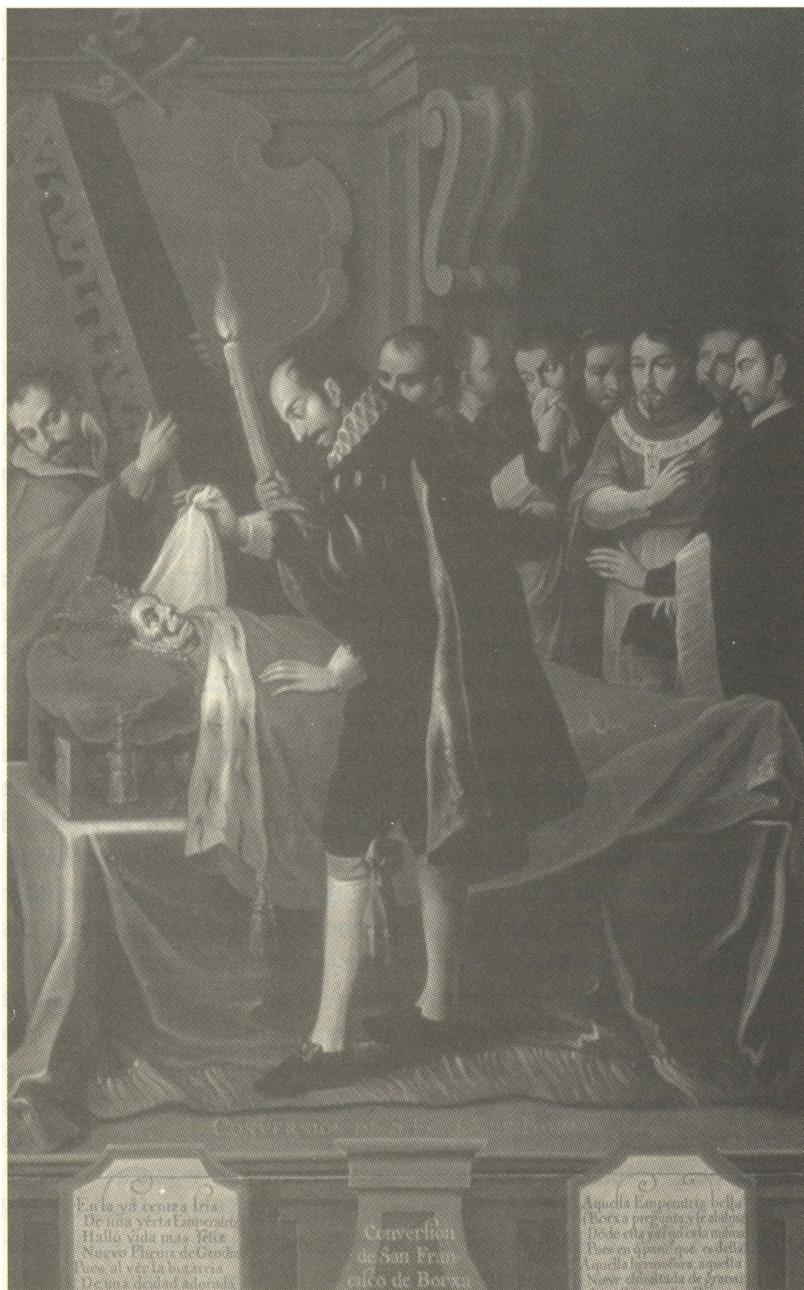


Figura 3. José de Páez, *Conversión de San Francisco de Borja*.
Pinacoteca del Templo de la Profesa, México, D. F.

en el rigor de una pintura de historia, género a la sazón emergente, oscurecer el rostro de la muerta, José de Páez, en el México del XVIII, no vacila ante la alternativa de sumir la imagen regia en la horripilación, como por otra parte exige el argumento, hasta el punto de que si se disimula la putrefacción de los despojos carece de base o sentido la conversión del después santo. En otro lienzo barroco mexicano de comienzos del siglo XVII atribuido a Alonso López de Herrera, *San Francisco de Borja* (Pinacoteca de la Profesa, México, D. F.),¹⁵ el autor ha recurrido para expresar el terrible episodio a la fórmula emblemática de colocar sobre una mano del personaje la calavera coronada de la emperatriz, pero quizá dudando de la eficacia iconográfica de esa cifra —o sea, desconfiando del lenguaje logoicónico— ha puesto tras el futuro jesuita un ataúd, ahora cerrado, aunque no prescinde de otros símbolos de similar ideología poético-visual, como los atributos de las diversas jerarquías rechazadas por el protagonista, el capelo, el birrete doctoral y la corona ducal. El reflejo de la teoría transpirenaica de los dos cuerpos del rey —no desarrollada plásticamente en el medio hispano— se mezcla en estas pinturas mexicanas con una acentuación del signo fúnebre que exalta la *vanitas* como la vertiente emblemática fundamental de los despojos mortales del monarca, cuyo cadáver —si no exquisito, fastuoso— luce en el lienzo de Páez ese manto forrado de armiño al parecer tan consustancial en la colonia a la figura viva del soberano.

Aun sin estar reglamentada la oficialidad en la retratística regia de Carlos III, sus testimonios novohispanos acusan un énfasis áulico definitorio de una imagen no ya formal, sino también ceremonial o solemne. Hacia 1759-1760 pinta Ramón Torres una efigie del soberano de pie, con peto y ese mismo manto, pero tachonado de castillos y leones heráldicos, y portando el cetro en la mano derecha, junto a una mesa sostenida por un félico que sujeta los dos mundos, y donde descansa la corona (Museo Nacional de Historia, México, D. F.). Rodríguez Moya,¹⁶ quien no deja de relacionar ese león con el que, unido a una sola esfera, recibe el bufete en los retratos de Felipe II y Felipe V supuestamente realizados por Francisco Martínez a comienzos del XVIII conforme a pautas de Carreño (Museo Nacional de Historia, México, D. F.), ve como posible fuente de este otro lienzo un grabado de Manuel

¹⁵ *Ibidem*, p. 134-135 (n. 29) (ficha de Elisa Vargaslugo).

¹⁶ M. I. Rodríguez Moya, "Los retratos de los monarcas españoles en la Nueva España. Siglos XVI-XIX", *Anales del Museo de América*, n. 9, 2001, p. 296-297; M. I. Rodríguez Moya, *La mirada del virrey. Iconografía del poder en la Nueva España*, Valencia, Universitat Jaume I, 2003, p. 72-73.

Salvador Carmona según diseño de Antonio González Velázquez. A tal respecto la estudiosa del retrato político en México recoge la noticia de que en 1754 se le pidió oficialmente al segundo un boceto en que la figura del monarca estuviera “vestida a la española antigua”, “con coraza y manto real sembrado de castillos y leones”, encargo de una representación “a la heroica con manto real” que se le reitera un año después. Dejando de lado tanto la imprecisión terminológica con que los comitentes parecen confundir los retratos “a la heroica” y “a la española antigua” como la impropiedad o rareza de combinar la segunda con el imaginario manto de castillos y leones, máxime si, lejos de entrañar éste un signo o atributo relativamente abstracto, lo lleva puesto el sujeto, procede señalar que en 1754 no reinaba Carlos III, sino Fernando VI. El personaje reflejado por Ramón Torres no recuerda al Carlos III del grabado de Manuel Salvador Carmona abierto en 1778 según diseño de Antonio González Velázquez, única descripción del monarca efectuada en colaboración por estos dos artistas, aunque la cabeza de la tela mexicana es similar a la del soberano en trabajo del mismo Manuel Salvador Carmona de 1762, repetido en 1767.¹⁷ Este último modelo —a cuya variante de 1762 se ajusta una estampa realizada en 1769 por José Vázquez en Lima que para Estabridis¹⁸ procedería de algún lienzo allí existente entonces y prefiguraría la versión de Carmona de 1783 conforme a la efigie “oficial” pintada por Mengs en 1761 (Museo del Prado, Madrid)— parece aludir al retrato de Carlos como rey de Nápoles grabado en la capital partenopea por Filippo Morghen según Camillo Paderni para *Le antichità di Ercolano esposte* en 1757, que no sólo es muy probable fuente directa de la propuesta de Torres, sino que ha tenido otros ecos en la Nueva España, alguno fidelísimo.

Paderni muestra al soberano no precisamente como promotor de transcendentales excavaciones arqueológicas, sino como corresponde al titular de un pequeño Estado cuyo exiguo poder no le contiene la soberbia; antes al contrario, aquél se la potencia, compensatoriamente, obligándolo a mostrarse en cuerpo pleno de gloria. Aparece Carlos, en formato oval, de más de medio cuerpo, con armadura y manto forra-

¹⁷ Véase J. Carrete Parrondo, *El grabado a buril en la España ilustrada: Manuel Salvador Carmona*, obra publicada con motivo de la exposición del mismo título (Museo de la Casa de la Moneda, Madrid), Madrid, Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, 1989, p. 66 (n. 38), 83 (n. 84), 116 (n. 168).

¹⁸ R. Estabridis Cárdenas, *El grabado en Lima virreinal. Documento histórico y artístico (siglos XVI y XIX)*, Lima, Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2002, p. 184, 186 (lám. 65).

do de armiño, casi de frente, levemente girado hacia la derecha del espectador, empuñando la bengala en la mano diestra, cuyo brazo se dobla en jarra, mientras que la izquierda se abre en un artificioso gesto de manierismo cortesano más propio de la cultura postural rococó que de la tardobarroca clasicista que el personaje impulsa. Retrato no sólo de un déspota ilustrado, sino que además preside la publicación más decisiva para la implantación de los nuevos modos de cuño grecolatino, apela sin embargo a una corporificación monárquica absolutista de sabor neocaballeresco a lo Luis XIV ya fuera de lugar, lo que no es de extrañar en su contexto histórico, pues Luis XV, muerto en 1774, aún gustaba de que se le representase con coraza. Dos décadas después del primer volumen de *Le antichità*, en 1776, Andrés de la Calleja efigia a Carlos III, ahora como rey de España, llevando una armadura casi completa, y no con destino a un oscuro punto provincial, sino a la corte sueca (castillo de Gripsholm, junto a Estocolmo).

Obra de Miguel Cabrera, el retrato de Carlos conservado en el Colegio de Vizcaínas (México, D. F.) presenta al monarca con el manto rojo forrado de armiño, el brazo derecho en jarra y la mano izquierda sobre una bengala apoyada en una mesa donde descansa una corona (véase figura 4).¹⁹ Evidentemente, la pieza se remite a Paderni, aunque con variantes que la aproximan a la versión anónima del palacio real de Aranjuez y a Sevilla la pintada por Lorenzo Quirós en 1784 (Real Academia de Medicina de). Más tardío es el retrato del monarca sosteniendo la bengala con la mano derecha que aparece en la película *Breakfast at Tiffany's*, dirigida por Blake Edwards en 1961, y que constituye una literal traducción pictórica del grabado de Paderni, pero con otra inscripción no completamente legible en la orla que, además de conferirle el título de “el Sabio”, da la fecha de 1788, suponemos que referida a su fallecimiento. Pues bien, en el Museo Nacional del Virreinato, de Tepotzotlán, existe un retrato anónimo novohispano de Carlos II, obra del siglo XVIII, en cuya cenefa, donde constan los años de su proclamación y su muerte, se le denomina “el Paciente” (número de catálogo PI/0728).²⁰ No sólo por el formato, el tipo de inscripción en la orla y la adición del sobrenombre recuerda esta representación la de Carlos III reproducida en el filme, sino también por la composición

¹⁹ V. Mínguez Cornelles, *Los reyes distantes. Imágenes del poder en el México virreinal*, Castellón, Universitat Jaume I, Diputación de Castellón, 1995, p. 160 (fig. 11).

²⁰ A. Pascual Chenel, *El retrato de estado durante el reinado de Carlos II*, edición digital, Madrid, Universidad de Alcalá de Henares, 2009, p. 619-620 (n. PC47).



Figura 4. Miguel Cabrera, *Carlos III*. Colegio de las Vizcaínas, México, D. F.

general de la figura. Las piezas corresponden a un mismo ciclo, no sabemos si único o repetido, que se pintó en época posterior a Carlos III, cuyo modelo tomado de Paderni ha podido servir de pauta para conformar las efigies de los restantes reyes. Aunque la mayor fidelidad del ejemplar de la película a la estampa abonaría la tesis de su precedencia respecto al del Colegio de Vizcaínas, la autoría de éste lo lleva a momento anterior. Directa o indirectamente, la iconografía regia novohispana asumió la corporificación áulica absolutista más ligada al redescubrimiento —ahora científico, pero con transcendentales efectos sobre

las artes— de la antigüedad clásica, presupuesto insoslayable tanto en la metrópoli como en la colonia de la construcción de las respectivas “antigüedades nacionales”.

Muestra tipológicamente magnífica de lienzo institucional universitario de exaltación de las dos máximas potestades, la espiritual, expresada por el papa Clemente XIV, y la terrenal, por Carlos III, aunque recurriendo a los temas medievales de la virgen de la Misericordia y de la adoración o “humillación” perpetua, tan ligados ambos a la idea de monarquía hispánica, la *Glorificación de la Inmaculada* llevada a cabo por Francisco Antonio Vallejo en 1774 (Museo Nacional de Arte, México, D. F.) constituye una de las más grandilocuentes representaciones apoteósicas o epifánicas del rey, cuyo sillón, por su respaldo con copete entre guirnaldas, no deja de recordar su efectivo trono en el palacio de Madrid. Por los mismos derroteros de verdad simbólica, lejos de ficciones barrocas de sabor emblemático, discurre el manto ceremonial, que ya no es el falso o inexistente de color rojo con castillos y leones áureos, sino el azul y plata de la orden de Carlos III, que permite tanto en el plano de la pintura como en el de la vida de corte una imagen auténtica o realista de máximo aparato similar a la de los reyes franceses en el llamado retrato de *sacre*, aunque éste, por el contrario, en curiosa paradoja, no responda exactamente a la ropa de la coronación (véanse figuras 5 y 6).

La figura de Carlos III —cuya cabeza puede venir, invertida, del retrato de medio cuerpo grabado por Manuel Salvador Carmona en 1762 y repetido como busto en 1767,²¹ y a su vez quizás inspirado en el modelo de Paderni— lleva el manto de la orden combinado con una indumentaria cuando menos confusa, acaso interpretable como una chupa sobre la túnica corta correspondiente al hábito de esa institución caballeresca. No tiene nada de extraño que en 1774 Vallejo no sepa cómo articular el manto de la nueva orden con la vestimenta de los repertorios monárquicos tradicionales tanto en clave realista o descriptiva como en la imaginaria u honorífica, pues si ésta carecía de rigor simbólico-iconográfico, aquélla adolecía de falta de aparato incluso en su versión cortesana o de gala. Considérese que cuando en 1776 Andrés de Calleja firma su retrato del soberano para la corte sueca opta por superponer a la armadura el manto de la orden, con cuyo hábito completo no representa Maella a Carlos III hasta 1784 (Palacio Real de Madrid y copia de 1792 en el Museo Nacional de San Carlos, México, D. F. Véase figura 7).

²¹ J. Carrete Parrondo, *op. cit.*, p. 66 (n. 38), 83 (n. 84).



Figura 5. Francisco Antonio Vallejo, *Glorificación de la Inmaculada*, 1774. Museo Nacional de Arte, México, D. F.



Figura 6. Francisco Antonio Vallejo, *Glorificación de la Inmaculada* (detalle, Carlos III orante), 1774. Museo Nacional de Arte, México, D. F.

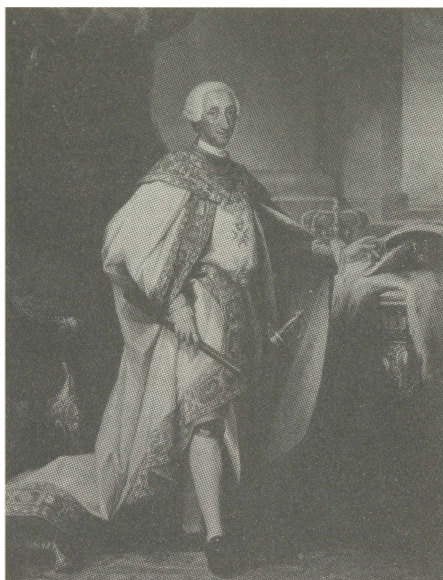


Figura 7. Mariano Salvador Maella, *Carlos III como gran maestre de su orden*, 1792. Museo Nacional de San Carlos, México, D. F.

Enlazando con esa clase de composición piadosa triunfal sobre el tema del Borbón pretendidamente humillado, hay en el México de fines del siglo XVIII un tipo de escena intensamente simbólica que oscila entre lo que cabría llamar retrato emblemático-heráldico-religioso y el retrato alegórico. Una pintura anónima novohispana de ese momento, *La Inmaculada Concepción, patrona universal de la monarquía española*, en la que, según Esparza Liberal,²² “es bastante sorprendente que no exista alusión a la Nueva España o América” salvo un cocodrilo indicativo del continente (Museo Soumaya, México, D. F.), muestra a Carlos III visto de lado arrodillado ante la Virgen, medio armado, con manto rojo constelado de castillos y leones y forrado de armiño, ofreciendo su corona de cuatro imperiales o diademas a la manera de la casa de Austria, detalle que se repite en las que timbran las columnas laterales (véase figura 8). Pues bien, la obra es precisamente todo un canto a la extensión del patronato mariano a las Indias. El rompimiento de gloria en que se

²² A. E. Pérez Sánchez, B. Navarrete Prieto (eds.), *Tesoros del Museo Soumaya de México. Siglos XV-XIX*, catálogo de exposición (Palacio del Marqués de Salamanca, Madrid, edificio San Nicolás, Bilbao), Madrid, Banco Bilbao Vizcaya Argentaria, 2004, p. 189-191 (n. 50) (ficha de María José Esparza Liberal).



Figura 8. Anónimo de fines del siglo XVIII, *La Inmaculada Concepción, patrona universal de la monarquía española*. Museo Soumaya, México, D. F.

hallan el soberano y su celestial protectora se alza por encima de un a modo de monumento donde se suceden verticalmente, desde abajo, unos emblemas de las partes del mundo, el motivo de los dos globos y, como remate, entre dos angelitos, el escudo de las armas reales, conjunto que, al igual que el grupo superior con la exaltación mariana, queda flanqueado por las dos columnas de Hércules sobre un fondo marítimo con navíos. Obviamente, el desconocido artista está realizando una “deconstrucción” del escudo del Consejo de Indias, que reinterpreta como base de la apoteosis borbónico-concepcionista. La inscripción de “Patrona universal de los Reynos de España”, que corre entre las columnas, es una directa referencia a la proyección imperial sobre América.

Según la inscripción de la faja inferior, quizás una concesión al mercado simbólico local, como recuerdo de las cartelas explicativas de las efigies barrocas, los retratos de Carlos III y Carlos IV encargados a Mariano Salvador Maella en 1792 por la academia mexicana de San Carlos (el primero réplica del de 1784 en el palacio de Madrid, cuyo trono reproduce) muestran a ambos soberanos al mismo título de “rey de España y emperador de las Yndias”, y con el mismo atuendo, el de grandes maestros de la orden de Carlos III, aunque a un lado, cayendo de la mesa, reaparezca el convencional manto rojo forrado de armiño y tachonado de los signos heráldicos de los castillos y los leones, a los que ahora se suman las flores de lis dinásticas (el retrato de Mariano Salvador Maella es *Carlos IV como gran maestro de la orden de Carlos III*, véase figura 9). Tal duplicación simbólica puede leerse como expresión de las dudas y contradicciones con que se traza la corporificación hispánica al máximo nivel de aparato, entre cuyas principales manifestaciones se cuentan estos dos lienzos, supremas representaciones monárquicas del virreinato en el campo de la pintura. Debatiéndose entre el modelo barroco de soberano absoluto y el de primer funcionario propio de la Ilustración cuyas bases ha minado la Revolución francesa, Maella, para la plasmación de Carlos IV, simplifica y depura la más grandiosa descripción áulica no alegórica existente de un rey español, cuyo excesivo despliegue de pompa, incomprensible para consumo interno, se explica por el comitente foráneo. Nos referimos al retrato de Carlos III ejecutado en 1765 por Anton Raphael Mengs para la corte danesa (Statens Museum for Kunst, Copenhague).²³ Éste, a su vez,

²³ S. Roettgen, *Anton Raphael Mengs. 1728-1779 (Das malerische und zeichnerische Werk)*, Munich, Hirmer Verlag GmbH, 1999, v. I, p. 205-207 (n. 137).



Figura 9. Mariano Salvador Maella, *Carlos IV como gran maestro de la orden de Carlos III*, 1792. Museo Nacional de San Carlos, México, D. F.

se remite al de Luis XIV en el llamado traje de *sacre* pintado en 1701 por Hyacinthe Rigaud para —precisamente— la corte madrileña, aunque su éxito lo retuvo en Francia (Musée du Louvre, París), no obstante lo cual es muy probable que Maella, en una difícil transacción entre el avance hacia la sencillez clasicista y la rémora cortesana, tanto se haya servido del ejemplo de Rigaud como del de Mengs.

Pérez Sánchez²⁴ recoge la observación de que “el retrato de Carlos III, fallecido hacía ya casi cuatro años y realizado a la vista del hecho en 1784, resulta un tanto más seco y frío que el de Carlos IV, hecho sin duda del natural”. Sorprende esta última consideración, pues tres años antes de que se lleven a cabo ambos cuadros, en 1789, recién entronizado el segundo de dichos monarcas, del que se requerían nuevas re-

²⁴ A. E. Pérez Sánchez, *Pintura española en el Museo Nacional de San Carlos. México*, catálogo de exposición (Museo de Bellas Artes de Valencia), Valencia, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Generalitat Valenciana, 2000, p. 78-81 (n. 24, 25).

presentaciones, se concede a Francisco Bayeu como gracia muy especial la autorización para pintarle del natural, o sea, para formar un bosquejo a completar en el taller, con destino a la sala de juntas de la madrileña Academia de San Fernando, donde se conserva el lienzo definitivo de 1790-1791, cuyo carácter “inusual” no ha dejado de subrayarse, por lo desagradable del semblante.²⁵ En un horizonte canónico referencial que mezclaba desde la casa de Austria conceptos retratísticos de distinto e incluso opuesto alcance, entre la idealidad y el realismo, con el resultado de unos modos de plasmación no tan marcados por el parecido o la semejanza como por el decoro institucional, el proceso de corporeización artística del monarca arrancaba ciertamente en último extremo de la captación directa de su físico, pero lograr que posara era a la sazón muy difícil, por lo que los pintores metropolitanos habían de apelar —como los coloniales— a las efigies ya existentes para reproducir sus rasgos.

Del Carlos IV por Maella señala Rodríguez Moya²⁶ que “el rostro está muy idealizado, quizá por ello nos resulta más inexpresivo que el de su padre y sin rasgos de personalidad”. Así es, efectivamente, y aun puede añadirse que, anunciado en el retrato de Carlos III, hay en el de su hijo un a modo de halo de santidad alrededor de la cabeza sin que razones compositivas ni iconográficas abonen ese extraño resplandor luminoso. Los retratos del padre firmados por Andrés de la Calleja en 1776 y Mariano Salvador Maella en 1784 —del que es réplica éste de México— muestran al monarca con el mismo rostro que le pone Mengs en su representación “oficial” de 1761, curiosa inmovilización iconográfica cual pie forzado o corporificación preferente. Rematando el arco de triunfo erigido en la capital virreinal en 1760 con motivo de su proclamación, y cuyo discurso exalta la lealtad de los países americanos a la corona española, dice un soneto que la Iglesia mexicana “espera en Carlos a su santo unguido”.²⁷ Parecería que en el proceso de corporificación gloriosa imperial de estos Borbones se les reconoce como ungidos o consagrados, a la manera de los soberanos franceses, licencia para la que

²⁵ J. Jordán de Urriés y de la Colina, J. L. Sancho Gaspar (comps.), *Carlos IV mecenas y coleccionista*, catálogo de exposición (Palacio Real de Madrid), Madrid, Patrimonio Nacional, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009, p. 288-290 (n. 113, 114) (ficha de José Manuel de la Mano).

²⁶ M. I. Rodríguez Moya, *El retrato en México: 1781-1867. Héroes, ciudadanos y emperadores para una nueva nación*, Sevilla, Consejo Superior de Investigaciones Científicas/Escuela de Estudios Hispano-Americanos / Universidad de Sevilla / Diputación de Sevilla, 2006, p. 46-48.

²⁷ V. Mínguez Cornelles, *Los reyes distantes...*, op. cit., p. 130-132.

no se prestaba fácilmente la negativa personalidad del hijo. De las contradictorias imágenes tanto plásticas como escritas de Carlos IV, oscilantes entre la estupidez y la dignidad —sin que a veces quede clara ni en su momento ni en el actual la exacta postura del transmisor, sea Napoleón o Goya— surge un magma de muy aleatoria interpretación que aquí parece desviarse hacia la beatitud, en oposición a esa fisonomía “inusual” del retrato para el que Bayeu tomó unos trazos en 1789. Sospechamos que, como ha ocurrido con Carlos III, inicialmente por razones políticas y después por mera rutina, se ha tendido una cortina historiográfica de humo sobre las deficientes condiciones mentales de este soberano, tan patentes en el caso de su abuelo Felipe V que nadie ha intentado disimularlas. En contraste con la angélica dulzura a que recurre Maella para la tela de la corporación mexicana, la hosquedad que revela Carlos IV en el ejemplo de la madrileña puede parecer un episodio tan puntual como inexplicable si no se relaciona con otros dos retratos donde se descubre un rostro igualmente ceñudo. Uno es del propio Carlos en torno a los dos años como Hércules niño pintado hacia 1750 por Giuseppe Bonito (Patrimonio Nacional, Palacio del Pardo, Madrid), composición a tal respecto mucho más “inusual” e impensable que la de Bayeu dada la corta edad del entonces príncipe. Significativamente, el otro corresponde a su hermano mayor, Felipe Pascual, loco manifiesto y después incapacitado, que aparece con Carlos en una tela realizada por el mismo artista hacia 1759 (Palacio de Caserta, Italia). Para las salas de juntas de ambas academias, madrileña y mexicana, se recaban casi a la vez sendos retratos atípicos del monarca, pero antitéticos, pues Bayeu lo enfoca desde unas premisas ahistóricamente interpretables como críticas, aunque esa visión exceda de las intenciones del autor, y el otro como una especie de santo, cual prefiguración de lo que un año más tarde será para los realistas franceses el guillotinado Luis XVI.

Siendo estos dos lienzos de Maella las únicas representaciones pictóricas monárquicas de gran aparato y alta calidad localizables en México, se imponían por exclusión como modelos a la hora de articular la imagen imperial de Maximiliano. Se ha subrayado la originalidad de su retrato pintado en 1864 por Santiago Rebull (Palacio de Miramar, Trieste, Italia, con copia de Joaquín Ramírez en el Museo Nacional de Historia, México, D. F.).²⁸ Pero, aunque con patente brillantez y soltura,

²⁸ N. Leonardini, *El pintor Santiago Rebull. Su vida y su obra (1829-1902)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983, p. 89-91.

sigue la composición de Maella para Carlos IV, como indican más allá de genéricas citas a las convenciones áulicas barrocas francesas ciertos detalles cuya concatenación no puede considerarse casual; así, la orientación de la cabeza, la disposición de las piernas y la solución del brazo izquierdo en jarra.

Si no artísticamente, procede destacar desde un punto de vista histórico e iconográfico una alegoría de Carlos IV y el imperio español que, presidiendo una heteróclita asamblea de personificaciones y seres mitológicos, como Minerva y Hércules, muestra al Borbón entre dos leones en el solio, con corona, manto de la orden de Carlos III y los collares de la misma y del Toisón, pero también con una túnica larga inexistente en la tradición propia y similar a la de los reyes franceses para la ceremonia del *sacre* (Museo Nacional de Historia, México, D. F.).²⁹ Por más de un concepto, este despliegue de signos entronca con el de la primera monarquía del México independiente. Dos lienzos sobre Agustín I cuyas escasas dimensiones contrastan con su ambición simbólica como expresión del paupérrimo espíritu del voluntarista y efímero imperio mexicano, la *Alegoría de la coronación de Iturbide el 21 de julio de 1822*, obra de José Ignacio Páez (Museo Nacional de Historia, México, D. F.), y el retrato firmado por Antonio Serrano el mismo año (colección privada), describen al personaje con manto rojo forrado de armiño sobre túnica corta.³⁰

Así la composición como la simbología del primero de dichos óleos viene de la citada alegoría de Carlos IV, mientras que la combinación del manto con la túnica reducida alude a los dos retratos de Maella, pero también, por la senda bonapartista, no a los del propio Napoleón —el modelo de Iturbide— con túnica larga, sino a los de los soberanos napoleónidas, como José I de España según su efígie de gran aparato llevando el manto azul —pues el rojo, signo

²⁹ Véase figura 10. En cuanto a la relación del trono leonino con el de Salomón, véase V. Mínguez, “El rey de España se sienta en el trono de Salomón. Parentescos simbólicos entre la casa de David y la casa de Austria”, en V. Mínguez (ed.), *Visiones de la monarquía hispánica...*, op. cit., p. 39 (fig. 13), 49.

³⁰ J. Fernández, *Arte moderno y contemporáneo de México (El arte del siglo XIX)*, 4a. edición, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001, v. I, p. 25-26 (fig. 23); E. Acevedo, “Entre la tradición alegórica y la narrativa factual”, en AA. VV., *Los pinceles de la historia...*, op. cit., p. 122-127; E. Acevedo, “Los símbolos de la nación en debate (1800-1847)”, en E. Acevedo (ed.), *De la estructuración colonial a la exigencia nacional (1780-1860)*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001, p. 72-73 (*Hacia otra historia del arte en México*, v. I); AA.VV. *Los pinceles de la historia...* op. cit., p. 280-281 (ns. 75, 81).



Figura 10. Anónimo, *Alegoría de Carlos IV y el imperio español*.
Museo Nacional de Historia, México, D. F.

regio tradicional y emblemático, se reservaba al emperador— pintada por François Gérard en 1810 (Musée Napoléon Ier, Fontainebleau, Francia).³¹

Propuesta excepcional no sólo en el ámbito mexicano, sino también en el conjunto del imperio pese a su desfasada estética barroco-clasista o barroco-cortesana respecto del neoclasicismo ya imperante en la metrópoli, y casi comparable tanto artística como simbólicamente con la estatua ecuestre de Felipe IV firmada por Pietro Tacca en 1640 para el Real Sitio del Retiro, en Madrid, pieza que los ilustrados intentaban inútilmente trasladar al escenario urbano, donde no se alzó ningún monumento de esta clase a lo largo de todo el Antiguo Régimen, la de Carlos IV diseñada por Tolsá en 1795 y colocada en 1803 cual remate de un proyecto que, creando un espacio autónomo y regular dentro de un marco invertebrado, a la manera de la vieja tipología hispánica del cuadro dentro del cuadro, sugería una plaza real a la francesa superpuesta a la Plaza Mayor de México, constituye una soberbia expresión de la monarquía absoluta en metafórica clave clásica —recuérdese que el ropaje a la romana supone el procedimiento más usado para la mitificación de Luis XIV aunque ya a fines del siglo XVII la filosofía plástica de representación no guardaba relación con el retrato de identificación, pues el personaje no es el soberano ni un *imperator*, sino, a través de la inmovilidad y la economía de gestos, una abstracta alegoría del poder—³² que desde los declinantes presupuestos de las Luces, frente a las castas inferiores y a los criollos, es decir, frente al doble peligro de la revolución social y de la independencia, podría leerse como una reafirmación en los ideales de la reforma borbónica a cuyo impulso se había ordenado y dignificado el cuerpo colonial (véase figura 11).

Obra descontextualizada en más de un sentido, sin trabajos preparatorios ni reducciones —salvo quizás el modelo que se atribuye al escultor en el Museo Tolsá de México—, se da a conocer mediante una

³¹ Véase J.-P. Samoyault, “Considérations sur l’iconographie des souverains napoléoniens. Joseph, Louis, Jérôme et Joachim, frères et beau-frère de l’empereur”, en AA. VV., *Jean-Baptiste Wicar, ritratti della famiglia Bonaparte*, catálogo de exposición (Museo Napoleónico, Roma; Museo Diego Aragona Pignatelli Cortés, Nápoles), Nápoles, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Electa, 2004, p. 36-37, 42-44.

³² G. Sabatier, “Allégories du pouvoir á la cour de Louis XIV”, en F. Checa Cremades (ed.), *Arte barroco e ideal clásico. Aspectos del arte cortesano en la segunda mitad del siglo XVII*, ciclo de conferencias (Real Academia de España en Roma, 2003), Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2004, p. 183, 192-193.



Figura 11. Manuel Tolsá, *Retrato ecuestre de Carlos IV*, 1795-1803. México, D. F.

estampa grabada en 1797 por José Joaquín Fabregat según Rafael Ximeno que incomprensiblemente ofrece de ella una versión tosca, desproporcionada y más abarrocada. En 1795 se había enviado a Madrid un diseño para su aprobación.³³ Extrañamente, patentiza idéntica imagen distorsionadora del monumento. De más satisfactoria conformación sería, en Madrid, una pequeña escultura que por su tema, su origen, su fecha e incluso su material —propio de un objeto de excepción— podría apuntar al Carlos IV de Tolsá. En 1797 Manuel de Urquiza presenta una cuenta por “blanquear y bruñir una estatua de oro y plata de S. M. hecha en México” cuyo importe, así como el hecho de que se pague por el bolsillo secreto, permiten aseverar que se trataba de una pieza de sobremesa destinada a las habitaciones reales.³⁴

Al obvio antecedente del Marco Aurelio de Roma y el Luis XIV de François Girardon, llevado a cabo en 1685-1687 y fundido en 1692,

³³ M. I. Rodríguez Moya, *El retrato en México...*, *op. cit.*, p. 77.

³⁴ J. L. Sancho, “Tan perfectas como corresponde al gusto y grandeza de Sus Majestades’. Las artes en la corte de Carlos IV”, en J. Jordán de Urríes y de la Colina, J. L. Sancho (comps.), *Carlos IV mecenas y coleccionista...*, *op. cit.*, p. 21; J. L. Sancho, “Carlos IV y los pequeños bronceos. La compra de la colección del conde de Paroy”, en R. Coppel, M. J. Herrero Sanz (comps.), *Brillos en bronce. Colecciones de reyes*, catálogo de exposición, Madrid, Ministerio de la Presidencia, Patrimonio Nacional, 2009, p. 64 (n. 47); J. L. Souto y J. L. Sancho, *Arte en la corte de Goya. El mecenazgo artístico de Carlos IV*, en prensa.

Bérchez³⁵ añade el boceto de la escultura ecuestre de Carlos III realizado en 1778 probablemente por Juan Pascual de Mena, del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid, fruto de un concurso cuyo diseño no llegó a fraguar. Parece haber, efectivamente, más que simples concomitancias entre las soluciones de Mena y Tolsá, pero procede señalar que, sin perjuicio de que el segundo se inspire en el primero, ambos manifiestan conocer el modelo elaborado por Jacques-François-Joseph Saly en 1758 para la estatua a caballo de Federico V de Dinamarca, presente en dicha corporación madrileña desde 1777, y que sigue el patrón de la de Luis XV por Edme Bouchardon inaugurada en 1763.³⁶ Si el équido de Tolsá puede proceder del de Mena, tanto el personaje a la heroica como el brazo derecho extendido quizás obedezcan a Saly, aunque éste hace descansar la correspondiente mano sobre una bengala apoyada en el propio personaje, mientras que Carlos IV la sostiene imperiosamente en el aire, como Pedro el Grande según su estatua ejecutada por Étienne Falconet en 1782 para San Petersburgo, cuya bestia en corveta huella la serpiente de la traición igual que la de Tolsá las armas del reino, signo éste de indecoroso vasallaje barroco difícilmente compatible con un soberano desdoblado a la manera ilustrada como primero y más celoso servidor público, cuerpo especular en el centro de un teatro donde prospera un nuevo concepto de policía urbana.

La inversión de términos jerárquicos que entraña la expresión de *El Caballito*, en la que la corporeización del noble bruto vampiriza irreverentemente a la del monarca, ya se había producido en el Madrid del siglo XVII, donde la estatua ecuestre de Felipe IV por Pietro Tacca era conocida como “el caballo de bronce”, y aún se repite en Lisboa para los angloparlantes, que llaman al lugar donde se levanta el monumento a José I, realizado en 1775 por Machado de Castro, *Black Horse Square*. El fruto del parto bronceo mostraba una deshumanizada materialidad intrínseca —a la vista y al tacto muy diferente de la del lienzo y la imaginería lignaria, surgidos del mundo vegetal— que en México se desdoblaba conceptualmente de exotividad ideológica no

³⁵ J. Bérchez, “Manuel Tolsá en la arquitectura española de su tiempo”, en J. Bérchez (comp.), *Tolsá, Gimeno, Fabregat. Trayectoria artística. Siglo XVIII*, catálogo de exposición, Valencia, Generalitat Valenciana, Comissió per al V Centenari del Descobriment d’America, Encontre de Dos Mons, 1989, p. 45.

³⁶ Véase L. Azcue Brea, *La escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (catálogo y estudio)*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1994, p. 167-169 (n. E-559).

sólo por los tradicionales prejuicios hispanos contra la escultura profana, sino también, quizá, porque esa fórmula iconográfica expresaba en términos de perpetuidad y con rotunda eficacia unos medios barrocos de representación del poder metropolitano cuyo primer signo, para el indígena, fue precisamente el conquistador entendido como centauro, aunque en este momento prenatalista los naturales llevaban ya siglos conviviendo con los équidos.

Entre las dificultades vencidas por Tolsá, no sólo estéticas, sino también técnicas, no en balde hasta comienzos del siglo XIX el público admiró más las grandes estatuas ecuestres de bronce como fruto de un arduo proceso de fundición que como obras artísticas —aunque apenas se recuerde al Tolsá sudoroso, sucio y despeinado en el taller—,³⁷ está la de elevar a jinete epifánico la anticlásica humanidad de Carlos IV. Tras la huida de Varennes, el gordo y cornudo Luis XVI deviene un cuerpo grotesco con la concreta caracterización de “rey puerco”, que pasa a ser su representación más común.³⁸ Tolsá acertó milagrosamente a dar una apoteósica imagen de semidivinidad cesárea a quien se prestaba aun menos que su primo Luis XVI a la inmortalización escultórica clásica como cuerpo con funciones sociales, políticas y culturales de plena centralidad. Pese a profesar una disciplina artística más propicia a esos manejos, Goya no lo logró.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV., *Arte y mística del barroco. Colegio de San Ildefonso, marzo-junio 1994*, catálogo de exposición, [México], Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (México), 1994.
- , *Bernardo de Gálvez y su tiempo*, separata de “Péndulo”, Málaga, Colegio Oficial de Ingenieros Técnicos Industriales de Málaga, 2007.
- , *Jean-Baptiste Wicar, ritratti della famiglia Bonaparte*, catálogo de exposición (Museo Napoleónico, Roma; Museo Diego Aragona Pignatelli Cortés, Nápoles), Nápoles, Ministero per i Beni e le Attività Culturali / Electa, 2004.

³⁷ E. Uribe, *Tolsá, hombre de la Ilustración...*, op. cit., p. 71, 106.

³⁸ D. G. Rozat, “Del cuerpo real al cuerpo de la nación. Metáfora y representaciones en la Revolución francesa”, *Historia y Grafía* (Universidad Iberoamericana, México, D. F.), n. 4, 1995 (año 2), p. 55-60.

- _____, *Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana. 1750-1860*, catálogo de exposición (Museo Nacional de Arte, México, D. F.), México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2000.
- ACEVEDO, E., "Entre la tradición alegórica y la narrativa factual", en AA.VV., *Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana. 1750-1860*, catálogo de exposición (Museo Nacional de Arte, México, D. F.), México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2000.
- _____, (ed.), *Hacia otra historia del arte en México, I. De la estructuración colonial a la exigencia nacional (1780-1860)*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001.
- _____, "Los símbolos de la nación en debate (1800-1847)", en E. Acevedo (ed.), *Hacia otra historia del arte en México, I. De la estructuración colonial a la exigencia nacional (1780-1860)*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001.
- ALAMÁN, L., *Disertaciones sobre la historia de la República Mexicana: desde la época de la conquista que los españoles hicieron a fines del siglo XV y principios del XVI de las islas y continente americano hasta la independencia*, México, Jus, 1969, v. III.
- AZCUE BREA, L., *La escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (catálogo y estudio)*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1994.
- BÉRCHEZ, J., "Manuel Tolsá en la arquitectura española de su tiempo", en J. Bérchez (comp.), *Tolsá, Gimeno, Fabregat. Trayectoria artística. Siglo XVIII*, catálogo de exposición, Valencia, Generalitat Valenciana / Comissió per al V Centenari del Descobriment d'America / Encontre de Dos Mons, 1989.
- _____, (comp.), *Tolsá, Gimeno, Fabregat. Trayectoria artística. Siglo XVIII*, catálogo de exposición, Valencia, Generalitat Valenciana / Comissió per al V Centenari del Descobriment d'America / Encontre de Dos Mons, 1989.
- CARRETE PARRONDO, J., *El grabado a buril en la España ilustrada: Manuel Salvador Carmona [Museo de la Casa de la Moneda, Madrid]*, obra publicada con motivo de la exposición del mismo título, Madrid, Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, 1989.
- CHECA CREMADES, F. (ed.), *Arte barroco e ideal clásico. Aspectos del arte cortesano en la segunda mitad del siglo XVII [Real Academia de España en Roma, 2003]*, ciclo de conferencias, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2004.



- CIARAMITARRO, F., "Virrey, gobierno virreinal y absolutismo. El caso de la Nueva España y del Reino de Sicilia", *Studia Historica. Historia Moderna*, Universidad de Salamanca, n. 30, 2008, p. 235-271.
- COPPEL, R. y M. J. Herrero Sanz (comps.), *Brillos en bronce. Colecciones de reyes*, catálogo de exposición, Madrid, Patrimonio Nacional, 2009.
- CUADRIELLO, J., "Del escudo de armas al estandarte armado", en AA.VV., *Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana. 1750-1860*, catálogo de exposición (Museo Nacional de Arte, México, D. F.), México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2000.
- _____, "El trono vacío o la monarquía lactante", en V. Mínguez (ed.), *Visiones de la monarquía hispánica*, Valencia, Universitat Jaume I, 2007.
- ESTABRIDIS CÁRDENAS, R., *El grabado en Lima virreinal. Documento histórico y artístico (siglos XVI y XIX)*, Lima, Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2002.
- FERNÁNDEZ, J., *Arte moderno y contemporáneo de México, I. El arte del siglo XIX*, 2a. edición, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001.
- GARCÍA-MERCADAL Y GARCÍA-LOYGORRI, F., *Estudios de derecho dinástico. Los títulos y la heráldica de los reyes de España*, Barcelona, Bosch, 1995.
- GONZÁLEZ ENCINO, A. y J. M. Usunáriz Garayoa (dirs.), *Imagen del rey, imagen de los reinos. Las ceremonias públicas en la España moderna (1500-1814)*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1999.
- IGLESIAS, M. C. (comp.), *Carlos III y la Ilustración, II*, catálogo de exposición (Palacio de Velázquez, Madrid; Palacio de Pedralbes, Barcelona), Barcelona, Ministerio de Cultura, 1988.
- JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, J. y J. L. Sancho Gaspar (comps.), *Carlos IV, mecenas y coleccionista*, catálogo de exposición (Palacio Real de Madrid), Madrid, Patrimonio Nacional / Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009.
- LEONARDINI, N., *El pintor Santiago Rebull. Su vida y su obra (1829-1902)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.
- MÍNGUEZ CORNELLES, V., *Los reyes distantes. Imágenes del poder en el México virreinal*, Castellón, Universitat Jaume I / Diputación de Castellón, 1995.
- _____, "Los 'reyes de las Américas'. Presencia y propaganda de la monarquía hispánica en el nuevo mundo", en A. González Encino, J. M.

Usunáriz Garayoa (dirs.), *Imagen del rey, imagen de los reinos. Las ceremonias públicas en la España moderna (1500-1814)*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1999.

———, “El rey de España se sienta en el trono de Salomón. Parentescos simbólicos entre la casa de David y la casa de Austria”, en V. Múñez (ed.), *Visiones de la monarquía hispánica*, Valencia, Universitat Jaume I, 2007.

———, (ed.), *Visiones de la monarquía hispánica*, Valencia, Universitat Jaume I, 2007.

MORALES FOLGUERA, J. M., *Cultura simbólica y arte efímero en la Nueva España*, Granada, Asesoría Quinto Centenario / Consejería de Cultura y Medio Ambiente / Junta de Andalucía, 1991.

MUES ORTS, P., “El poder a imagen y semejanza. La pintura y la representación de los virreyes en la Nueva España”, en prensa.

OLMEDO CHECA, M. y F. Cabrera Pablos, “Bernardo de Gálvez”, en AA.VV., *Bernardo de Gálvez y su tiempo*, separata de “Péndulo”, Málaga, Colegio Oficial de Ingenieros Técnicos Industriales de Málaga, 2007.

PASCUAL CHENEL, A., *El retrato de Estado durante el reinado de Carlos II*, edición digital, Madrid, Universidad de Alcalá de Henares, 2009.

PÉREZ DE GUZMÁN Y GALLO, J., *El dos de mayo de 1808 en Madrid*, Madrid, Establecimiento Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra, 1908.

PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. y B. Navarrete Prieto (eds.), *Tesoros del Museo Soumaya de México. Siglos XV-XIX*, catálogo de exposición (Palacio del Marqués de Salamanca, Madrid; edificio San Nicolás, Bilbao), Madrid, Banco Bilbao Vizcaya Argentaria, 2004.

PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Pintura española en el Museo Nacional de San Carlos. México*, catálogo de exposición (Museo de Bellas Artes de Valencia), Valencia, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana / Generalitat Valenciana, 2000.

PINONCELLY, S. F., *Manuel Tolsá, arquitecto y escultor*, México, Secretaría de Educación Pública, Subdirección de Asuntos Culturales, 1969.

RODRÍGUEZ MOYA, M. I., “Los retratos de los monarcas españoles en la Nueva España. Siglos XVI-XIX”, *Anales del Museo de América*, n. 9, 2001, p. 287-301.

———, *La mirada del virrey. Iconografía del poder en la Nueva España*, Valencia, Universitat Jaume I, 2003.

———, *El retrato en México: 1781-1867. Héroes, ciudadanos y emperadores para una nueva nación*, Sevilla, Consejo Superior de Investigaciones



Científicas / Escuela de Estudios Hispano-Americanos/Universidad de Sevilla/Diputación de Sevilla, 2006.

ROETTGEN, S., *Anton Raphael Mengs. 1728-1779, I (Das malerische und zeichnerische Werk)*, Munich, Hirmer Verlag GmbH, 1999.

ROZAT, D. G., "Del cuerpo real al cuerpo de la nación. Metáfora y representaciones en la Revolución francesa", *Historia y Grafía* (Universidad Iberoamericana, México, D. F.), n. 4, 1995 (año 2).

SABATIER, G., "Allégories du pouvoir á la cour de Louis XIV", en F. Checa Cremades (ed.), *Arte barroco e ideal clásico. Aspectos del arte cortesano en la segunda mitad del siglo XVII*, ciclo de conferencias (Real Academia de España en Roma, 2003), Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2004.

SAMOYAULT, J.-P., "Considérations sur l'iconographie des souverains napoléonides. Joseph, Louis, Jérôme et Joachim, frères et beau-frère de l'empereur", en AA.VV., *Jean-Baptiste Wicar, ritratti della famiglia Bonaparte*, catálogo de exposición (Museo Napoleónico, Roma; Museo Diego Aragona Pignatelli Cortés, Nápoles), Nápoles, Ministero per i Beni e le Attività Culturali / Electa, 2004.

SANCHO, J. L., " 'Tan perfectas como corresponde al gusto y grandeza de Sus Majestades'. Las artes en la corte de Carlos IV", en J. Jordán de Urrés y de la Colina y J. L. Sancho Gaspar (comps.), *Carlos IV, mecenas y coleccionista*, catálogo de exposición (Palacio Real de Madrid), Madrid, Patrimonio Nacional / Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009.

———, "Carlos IV y los pequeños bronce. La compra de la colección del conde de Paroy", en R. Coppel y M.J. Herrero Sanz (comps.), *Brillos en bronce. Colecciones de reyes*, catálogo de exposición, Madrid, Patrimonio Nacional, 2009.

SEBASTIÁN LÓPEZ, S. y J. de Mesa Figueroa, T. Gisbert de Mesa, *Arte iberoamericano desde la colonización a la independencia*, segunda parte, 2a. edición, Madrid, Espasa-Calpe, 1986 (*Summa Artis. Historia General del Arte*, XXIX).

SEBASTIÁN LÓPEZ, S., "El arte iberoamericano del siglo XVIII. I. El barroco tardío. Méjico, Centroamérica y Cuba, Colombia, Venezuela, Ecuador, Brasil, Paraguay, Argentina y Chile, Estados Unidos", en S. Sebastián López, J. de Mesa Figueroa, T. Gisbert de Mesa, *Arte iberoamericano desde la colonización a la independencia*, segunda parte, 2a. edición, Madrid, Espasa-Calpe, 1986 (*Summa Artis. Historia General del Arte*, XXIX).



_____, *Iconografía e iconología del arte novohispano*, México, Grupo Azabache, 1992.

SOUTO, J. L. y J. L. Sancho, *Arte en la corte de Goya. El mecenazgo artístico de Carlos IV*, en prensa.

URIBE, E., *Tolsá, hombre de la Ilustración*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Nacional de Arte, 1990.



INSTITUTO
DE INVESTIGACIONES
HISTÓRICAS