

Recepción, usos y funciones del retrato monárquico en las fiestas de proclamación y jura en la España siglo XVIII



Nilce Cothros

Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró". Buenos Aires, Argentina. Universidad de Salamanca. Castilla y León, España.

nilcecothros@gmail.com

Resumen

El presente artículo estudia los usos y las funciones de los retratos que representaban a los monarcas hispanos en las fiestas de proclamación y jura celebradas en el siglo XVIII en España y las respuestas que dichas imágenes suscitaban en el público. Para ello se analizan diferentes fuentes escritas y visuales: las *Relaciones de sucesos*, que narran los eventos acaecidos durante las celebraciones, e imágenes (pinturas y grabados) de los festejos. La fiesta barroca ha sido analizada desde diversas líneas de investigación, pero consideramos que la dimensión de la interacción entre los participantes y las imágenes no ha sido aún muy explorada. Por ello seguiremos no sólo los principales estudios sobre los festejos, sino también las ideas de David Freedberg, Louis Marin y Ernst H. Kantorowicz.

Palabras claves:

*Fastos barrocos
Monarquía hispana
Imágenes regias
Propaganda*

Reception, Uses and Functions of the Monarchical Portrait in the Proclamation and Oath Ceremonies in 18th Century Spain

Abstract

This article studies the uses and functions of the portraits that represented the Hispanic monarchs during the proclamation and oath ceremonies held in the 18th century in Spain, and the responses that these images elicited from the public. Different written and visual sources are analyzed: the *Relaciones de sucesos*, which narrate the events that took place during the celebrations, and images (paintings and engravings) of the festivities. The Baroque festival has been analyzed in various lines of research, but we consider that the interaction between the participants and the royal images has not yet been thoroughly explored. We will therefore follow not only the primary focus of studies of these celebrations, but also the ideas of David Freedberg, Louis Marin and Ernst H. Kantorowicz.

Keywords:

*Baroque Festivals
Hispanic Monarchy
Royal Images
Propaganda*

Introducción

Los temas que abordamos en el presente trabajo son los usos y las funciones que cumplieron los retratos de los monarcas hispanos realizados para ser exhibidos públicamente durante las celebraciones de proclamación y jura en el siglo XVIII en España. Nos interesamos también por estudiar las respuestas y las conductas que dichas imágenes suscitaron en los espectadores. Para ello, nos centramos en los retratos que fueron creados para subsanar la ausencia de los reyes en dichos festejos, guiados por la hipótesis de que estas imágenes fueron consideradas por el público como un doble de los monarcas, cumpliendo un rol activo como instrumentos propagandísticos que sostuvieron y legitimaron el sistema político imperante.

Nos proponemos analizar diferentes fuentes primarias, las *Relaciones de sucesos*, que narran los eventos acaecidos durante los festejos de diferentes monarcas en el siglo XVIII (es menester aclarar que, dada la gran extensión del Imperio Español en la Edad Moderna —y las limitaciones establecidas por la revista para esta publicación académica— el área geográfica con la que trabajamos es la del territorio peninsular); nos servimos asimismo de pinturas y grabados coetáneos a los mencionados documentos con el fin de establecer un diálogo enriquecedor entre los diferentes lenguajes, el escrito y el visual. Empleamos las imágenes como fuentes primarias para el estudio del pasado ya que creemos que, independientemente de su calidad estética, constituyen una forma importante y necesaria de documento histórico, al igual que los textos o los testimonios orales.

Para desarrollar nuestra investigación se tuvieron en cuenta diversas aportaciones historiográficas en el estudio de la fiesta barroca, la que ha sido analizada desde múltiples perspectivas al tratarse de una expresión cultural en la que conviven elementos artísticos, sociales, políticos e históricos. La Historia del Arte ha hallado en los festejos un campo de investigación considerablemente fértil ya que en ellos confluyen diversas producciones artísticas (escenografía, vestuario, arquitectura, escultura, música, textiles, danza, pintura, literatura y teatro). Entre las perspectivas de estudio sobresalen las que se ocupan de su uso político. Autores como José Antonio Maravall (1975), José María Díez Borque (1985), Roy Strong (1988) y Antonio Bonet Correa (1990) exploraron el carácter propagandístico de las celebraciones en la Edad Moderna y su capacidad para difundir los valores, las normas y las creencias que sostenían y legitimaban a las ideologías políticas. Sin embargo, creemos que aún resta por explorar la dimensión de la interacción entre las imágenes y el público de los fastos del siglo XVIII español. Por ello proponemos seguir los enfoques de David Freedberg, Louis Marin y Ernst H. Kantorowicz.

En su obra *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Freedberg (2009) trata los modos en los que la gente ha respondido ante las imágenes a lo largo de la historia, partiendo de la premisa de que ellas poseen capacidad para afectarnos emocionalmente y en nuestro comportamiento, por más que sepamos que son símbolos de otra cosa: pueden transmitir valores y conocimientos, consolar, emocionar, provocar deseos sexuales o de destrucción. Debido a su gran fuerza aleccionadora y propagandística, los poderes han luchado siempre por ejercer control sobre las mismas e instrumentalizarlas. Freedberg critica a los historiadores del arte por haber marginado a los testimonios del poder de las imágenes y las respuestas que suscitan al no considerarlas cultas y educadas, sino irracionales y primitivas. Nos aventuramos a afirmar que tal vez sea esta una de las razones que explique la ausencia de bibliografía y de interés por parte de las disciplinas por explorar el poder de los retratos regios en las fiestas de proclamación hispanas.

Marin (1981) ha investigado la temática de los retratos de los reyes y su poder para evocar una presencia, centrándose en los usos estratégicos del retrato de Luis XIV en

el siglo XVII francés. Para ello propone una teoría de la representación a partir de su estudio de la *Lógica de Port Royal* de los monjes jansenistas del siglo XVII, basada en la Eucaristía. Según Marin, una representación está en el lugar de otra cosa, y a la vez se presenta a sí misma como una entidad propia, como una imagen. Postula además la existencia de dos condiciones en toda representación: las condiciones transitiva y transparente —estar en lugar de— y reflexiva y opaca —presentarse a sí misma como representación de algo—. Marin piensa la representación en términos políticos y vinculada al poder y concluye que el rey sólo es verdaderamente Rey, es decir, monarca, en imágenes. Dicho fenómeno permite comprender el funcionamiento de las representaciones de los soberanos y el modo en que las representaciones legitiman a la institución monárquica. Por lo tanto, según esta teoría, el retrato regio sustituye al monarca ausente, pero, también, es la persona que representa.

Kantorowicz (1985) postula la teoría de los dos cuerpos del rey, una doctrina divulgada por los juristas ingleses a partir de la época de los Tudor, pero cuyo origen ubica en la Baja Edad Media. Sus aportes ayudan a comprender las razones que permitieron la legitimación y continuidad de las monarquías a través de los siglos. Según el autor, el rey posee dos cuerpos, uno natural y otro político, conformando una unidad indivisible. El primero es mortal y está sujeto a la enfermedad, la edad, y la muerte, mientras que el segundo es inmortal, «(...) invisible e intangible, formado por la Política y el Gobierno, constituido para Dirigir al Pueblo y para la Administración del bien común (...)» (Kantorowicz, 1985, p. 20). Desde esta perspectiva, el rey permanece como una institución atemporal que trasciende lo meramente terreno con una serie de atribuciones políticas, judiciales y religiosas, a la vez que como individuo sufre y muere como todos los seres humanos. El rey es, entonces, inmortal porque legalmente no puede morir. Otro de los puntos esenciales de su teoría es la sucesión o *demise* del rey. Este se refiere a la separación que se produce cuando el cuerpo natural del rey muere y su cuerpo político es transmitido y trasladado a otro cuerpo natural —idea que se resume en la máxima «El rey ha muerto. ¡Viva el rey!»—. Gracias a este principio de continuidad se logra perpetuar el poder monárquico: «(...) esta “encarnación” del cuerpo político en un rey de carne y hueso no sólo actúa eliminando las imperfecciones humanas del cuerpo natural, sino que confiere asimismo la condición de “inmortal” al individuo real en su función de Rey (...)» (Kantorowicz, 1985, p. 25).

La metodología aplicada aquí buscó combinar autores de diversas disciplinas con el fin de realizar un abordaje innovador y superador de interpretaciones meramente formalistas o iconográficas al poner en juego la relación entre las personas y las imágenes. Creemos que las propuestas de Marin y de Freedberg son sumamente útiles para alcanzar nuestros objetivos ya que se han centrado en el estudio de los comportamientos de los espectadores frente a las imágenes y en el poder que estas pueden ejercer. A su vez, consideran las imágenes como productos histórico-culturales insertos en una red de significaciones y prácticas culturales y ligadas a los intereses de los grupos de poder. La teoría de los dos cuerpos del rey de Kantorowicz nos permite entender el significado de la fiesta de jura y las estrategias de legitimación y continuidad de la monarquía.

La fiesta barroca

La fiesta es una práctica ritual colectiva que ha acompañado y formado parte de la vida en sociedad desde tiempos inmemoriales. En el Barroco, con el progresivo desarrollo de las monarquías, el nexo entre las celebraciones y los poderes políticos y religiosos se fue solidificando y los fastos se convirtieron en espectáculos grandiosos que vehiculaban la ideología absolutista (Strong, 1988; Martínez Hernández, 2009). Rodríguez Moya y Chiva Beltrán (2016) definen a la fiesta barroca como una manifestación artística y

ritual que posibilitaba la exhibición de riqueza, el orden social con sus jerarquías y la adhesión cultural e ideológica a las clases dominantes. Maravall (1975) considera que las celebraciones eran un instrumento propagandístico esencial del Antiguo Régimen al entenderlas como un medio de distracción y atracción de las masas ante la ostentación de la riqueza y el poder de las elites.

Los festejos creaban un espacio y un tiempo utópicos, diversos a los habituales. Transformaban con arquitecturas efímeras las calles de las ciudades en un gran aparato teatral, junto con el adorno de tapices, flores, esculturas, pinturas, luminarias y fuegos de artificio. Para Maravall (1975) el gusto por la novedad, las rarezas y las invenciones es una de las cualidades de la sociedad barroca, gusto que encuentra en la fiesta un lugar privilegiado de expresión. A través de recursos visuales, acústicos y teatrales se obtenían efectos espectaculares que sorprendían a los espectadores y mostraban la grandeza del organizador del evento. Se diseñaban mecanismos ingeniosos, construcciones que simulaban materiales nobles con cartón y madera, se representaban piezas teatrales, se organizaban conciertos, bailes, banquetes y desfiles con carros y disfraces. Todos estos elementos asaltaban simultáneamente a los sentidos, haciendo de las celebraciones expresiones multisensoriales. Por esta razón Bonet Correa (1990) define a la fiesta como una válvula de escape de la monotonía cotidiana en la que el despliegue de fantasía y la ostentación alteraban y embellecían la ciudad, ocultando una realidad no deseada. De este modo, según Maravall (1975) y Bonet Correa (1990), la ilusión de un mundo mejorado y la simulación de bienestar económico funcionaban como una atracción adormecedora que acallaba protestas y hostilidades sociales, promoviendo así la adhesión de las masas a las autoridades políticas. Maravall (1975) insiste en que las novedades que se presentaban en las fiestas eran, más bien, superficiales pues obedecían a una ideología conservadora que deseaba mantener el sistema social vigente y los privilegios de las elites al mando.

La fiesta funcionaba además como un mecanismo de cohesión social pues participaban todos los agentes sociales e instituciones. Sin embargo, unos eran actores y protagonistas, mientras que otros eran solamente espectadores (Bonet Correa, 1990; Ferrer Valls, 2003). Se trataba, en realidad, de una participación controlada y jerarquizada por las elites que seguía un código estricto y ritual. Por estas características autores como Maravall (1975), Bonet Correa (1990), Ferrer Valls (2003), Brenes Tencio (2008) y Martínez Hernández (2009) consideran que la finalidad última de los fastos era el mantenimiento del orden económico y sociopolítico, presentado como inamovible e inmutable, dentro de una sociedad estratificada. Desde esta perspectiva, dichos eventos eran utilizados como instrumentos de propaganda para reforzar el papel de la Corona al ocultar los problemas y la miseria social detrás de la fachada del lujo y la ostentación y de la virtual unión del pueblo con la monarquía.

Las Relaciones de sucesos

Para nuestra investigación consultamos diversas fuentes escritas del siglo XVIII, las *Relaciones de sucesos*. Este género, originado en Italia en el siglo XV, define a textos ocasionales impresos o manuscritos, en su mayoría anónimos, en los que se narra un solo acontecimiento (fiestas, viajes, asuntos políticos, religiosos, etc.) con el fin de informar, entretener y conmover al receptor (Pena Sueiro, 2001). Como antecesoras de la prensa actual, son fuentes indispensables para el estudio del pasado. En lo que respecta a su recepción, nobles y vulgo las utilizaban para informarse, siendo frecuente su lectura en voz alta. Las crónicas impresas y extensas, sin embargo, estaban generalmente dirigidas a los sectores con mayor poder económico.

Las *Relaciones* de las fiestas narran los preparativos y los acontecimientos ocurridos en ellas. Generalmente encargadas por los organizadores (ayuntamientos, órdenes religiosas y nobles), eran, según Ferrer Valls (2003), instrumentos al servicio del poder. Para Bonet Correa (1990) son obras de literatura laudatoria pues abundan frases hiperbólicas y adjetivos superlativos. Los autores ensalzan a la ciudad y a los organizadores de los festejos, los hechos se magnifican y se adula al monarca. En efecto, además de informar, estos textos tenían un fin propagandístico. Por un lado, como muestras de acatamiento a la monarquía, dejando constancia del deber cumplido y de la sumisión de una ciudad a Su Majestad. Por el otro, como elogios al régimen político, ofreciendo una imagen favorecedora del mismo. Es por ello que las *Relaciones* pueden acercarnos a las representaciones mentales que la sociedad tenía de la monarquía y del ideal bajo el que esta quería ser vista.

Estos documentos obedecían también a una finalidad conmemorativa. En sus relatos los autores intentan sumergir al lector con minuciosas descripciones en el ambiente de la fiesta, deseando dejar constancia para el futuro de cómo se desarrollaron los eventos y perpetuándolos en la memoria de los receptores. Insisten además en la veracidad de lo narrado y en que la celebración había sido única y excepcional, a pesar de tratarse en realidad de actos pautados y repetitivos (Bonet Correa, 1990). Algunas *Relaciones* estaban acompañadas por grabados que ilustraban elementos realizados para la ocasión (como ornatos y arquitecturas o los cortejos y comitivas que desfilaban en carrozas) y se solían incluir descripciones de los programas simbólicos e iconográficos de los decorados.

¡Viva el rey! La fiesta de proclamación y jura

Los fastos barrocos podían originarse por motivos políticos o religiosos, aunque siempre participaban ambos poderes. Las celebraciones de exaltación de la monarquía se planificaban en torno a su vida política y biológica: victorias militares, muertes, sucesiones, matrimonios, nacimientos y entradas. Entre los festejos regios, la fiesta de proclamación y jura fue la más importante. Común a todos los territorios del Imperio Español, celebraba, al finalizar los días de luto por la muerte del rey, la entronización del heredero. Su importancia se debe a que en ella los súbditos demostraban fidelidad y devoción al nuevo rey y a la dinastía gobernante (Brenes Tencio, 2008). El acto de jurar implicaba manifestar lealtad y vasallaje al soberano, pero para que resultara efectivo debía realizarse públicamente frente a los habitantes de la ciudad. Con esta fiesta se buscaba renovar y concientizar al pueblo de su pacto con el rey, garantizando así la continuidad de la institución monárquica. El juramento permitía también establecer los lazos políticos entre los diferentes agentes de la sociedad, reproduciendo el orden jerárquico dentro de la misma ceremonia (Brenes Tencio, 2008). Como eventos públicos y colectivos, reforzaban la idea de pertenencia a una unidad política basada en el pacto y en el juramento de fidelidad de los vasallos hacia el rey. Pero, a su vez, reflejaban los distintos estamentos sociales pues el grado de participación de los ciudadanos en las fiestas dependía de su posición social.

La fiesta de proclamación se hacía por mandato de la Real Cédula y debía seguir una rigurosa estructura. Primero se realizaba el juramento ciego al estandarte, generalmente en un tablado ubicado en la plaza mayor, mientras el retrato del monarca permanecía oculto detrás de unas cortinas. Luego, la teofanía real tenía lugar cuando se descubría el lienzo y se mostraba por primera vez el rostro del nuevo rey a los súbditos. La ceremonia finalizaba con el reparto de monedas y medallas conmemorativas que llevaban grabada su efigie. Mínguez Cornelles (1998) realiza una lectura simbólica de los ritos:

La proclamación del juramento ante el estandarte real y ante el retrato oculto representa un gesto de ciega lealtad a la dinastía reinante (...). La aparición del retrato (...) representa claramente el amanecer, el Sol que resurge tras el ocaso nocturno (...). Tras el reconocimiento físico —ya no simbólico— (...) del nuevo rostro del rey hispano, su imagen multiplicada es devuelta a la multitud en monedas de oro y plata, simbolizando las futuras riquezas que el nuevo monarca proporcionará a sus súbditos durante su reinado, así como un último gesto de aceptación por parte de los súbditos del nuevo rey, al que se llevan de esta manera a sus casas. (p. 26)

En estas fiestas los territorios proclamaban a un soberano que, en la mayoría de los casos, estaba físicamente ausente, pero materializado simbólicamente mediante representaciones discursivas e iconográficas. Se lo representaba a través de retratos, escudos, jeroglíficos, esculturas, pinturas y medallas que difundían la imagen de un gobernante ejemplar y virtuoso. Uno de los principales recursos era el pendón o estandarte real, el cual, acompañado de un retrato en lienzo del monarca, recibía las reverencias y aclamaciones como si del mismo rey se tratase. Ocupaba un lugar protagónico en las ceremonias y su exposición pública era muy frecuente al ser un símbolo tanto de la soberanía como de la omnipresencia del monarca. Los súbditos se dirigían al pendón con distintos gestos y rituales que daban cuenta de su fidelidad. Lo besaban, lo bendecían, se arrodillaban ante él y lo aclamaban. La proximidad y la relación para con el estandarte reflejaban la posición social de los asistentes. Se trataba, pues, de un objeto que simbolizaba el poder real, a la vez que materializaba al rey, constituyéndose en legitimador del régimen monárquico (Henaó Albarracín, 2009).

Arte y propaganda se combinaban y convertían a estas celebraciones en actos políticos de adhesión y sumisión al sistema de gobierno vigente (Maravall, 1975). El espacio de la fiesta era un escenario sumamente simbólico aprovechado por la monarquía «(...) para promover una visión del mundo específica, que podía ser utilizada, para inculcar valores como el sincero amor y eterna lealtad al Rey» (Brenes Tencio, 2008, p. 57). En este sentido, podemos pensar a estos fastos como mecanismos de legitimación y glorificación de la Corona que se repitieron una y otra vez para socializar los valores que la sustentaban y la relación que debía establecerse (y mantenerse) entre el rey y sus vasallos (Henaó Albarracín, 2009). Brenes Tencio (2008) sostiene que las fiestas en honor a la Corona sirven a la creación, consolidación y conservación del régimen social de subordinación y desigualdad estamental de la Edad Moderna. Considera que las ceremonias, al ser expresiones del poder, deben reconocerse «(...) no como una mera máscara o un pomposo adorno simbólico y estético, sino como un elemento fundamental que lo constituye. El poder, en suma, lo es porque se despliega mediante actos enfáticamente *performativos*» (Brenes Tencio, 2008, p. 59). Creemos que estas ideas pueden vincularse a las de Kantorowicz (1985). Según su teoría de los dos cuerpos del rey, la muerte de un monarca y el acceso al trono de su sucesor permitían la supervivencia de la institución monárquica. Los príncipes se sucedían ininterrumpidamente, existiendo así un Rey único eterno e inmortal, y por más que el cuerpo natural muriera, el político permanecía intacto. Las exequias fúnebres del monarca y la fiesta de proclamación del heredero son expresiones culturales que permitían la materialización de esta idea. En la ceremonia de jura se renovaba el pacto de vasallaje entre el rey y sus súbditos, pero también se aseguraba la continuidad de la dinastía al exponer públicamente que el cuerpo político del Rey no había muerto. Es en este sentido que los fastos cumplían una función de gran importancia no sólo como expresiones del poder, sino también al constituir y legitimar el poder de la Corona.

El retrato monárquico en las fiestas de proclamación y jura

Como mencionamos anteriormente, durante la fiesta de proclamación la ausencia física del monarca era subsanada mediante símbolos y recursos visuales que realizaban su

majestad y su poder, además de dotarlo de ubicuidad. Entre ellos, el retrato cumplió un rol fundamental ya que permitía a los vasallos conocer al nuevo rey y le dotaba de una presencia constante, activa y vigilante. Se lo solía exhibir en diferentes locaciones, como en el tablado donde se llevaba a cabo el acto de proclamación, en las fachadas o balcones de los Ayuntamientos y en carros triunfales que lo paseaban y difundían su imagen por las calles. Con respecto al género del retrato, Rodríguez Moya y Mínguez (2019) indagan en las razones de su éxito a lo largo de la historia. Afirman que uno de sus objetivos principales es satisfacer el deseo humano de trascendencia y sostienen que «(...) los retratos son también un objeto de comunicación, una inversión económica, un ejercicio de vanidad, un testimonio de una época y una práctica del poder» (Rodríguez Moya y Mínguez, 2019, p. 11). Definen al retrato como un artefacto de carácter persuasivo pues las representaciones de los personajes vinculados al poder buscaron provocar respeto, admiración, lealtad e incluso temor en los observadores, contribuyendo al mismo tiempo a la estabilidad y la consolidación de ese poder.

La proclamación del juramento se desarrollaba ante el estandarte real y ante el retrato regio. Ambos objetos recibían un trato preferencial y frente a ellos los súbditos debían manifestar muestras de lealtad, amor y obediencia con gestos y palabras. A continuación, indagaremos en los usos y las funciones de los retratos monárquicos en las fiestas y las respuestas que originaban en el público a través de la lectura de *Relaciones de sucesos* y del análisis de imágenes.

Nuestro primer ejemplo es el *Retrato de Carlos IV* [figura 1], un óleo sobre lienzo realizado por Ramón Fanlo para la proclamación de Carlos IV en 1790. Su importancia para nuestro trabajo radica en que es una obra creada específicamente para presidir una fiesta de jura (Lacarta Aparicio, Cuenca Moreno y Plana Mendieta, 2008). Carlos IV aparece representado en el centro de la composición, de perfil y sobre un fondo oscuro. Está retratado como un hombre de mediana edad y ataviado según la moda de la época. Lleva en su cabeza un peluquín blanco recogido con un lazo negro, una camisa blanca con chorreras y, sobre ella, una casaca roja con botones dorados. Desde sus hombros caen una capa azul que lo rodea y la banda real. En la parte inferior se sitúa una cartela en la que se lee en letras rojas la inscripción «CAROLUS, IV. DEI. GRATIA. HISPANIARUM. ET, INDIARUM. REX.», leyenda en la que aparece el nombre del monarca y su titulación (rey) por la gracia de Dios, de las Españas y de las Indias. Debajo encontramos otra inscripción vinculada a la autoría de la obra: «L(o) Pintó Ramon Fanl(o) Botic(ari)o en la Villa de Biel (an)n(o) de 1790». El lienzo está rodeado por un marco de una rica gama cromática: azul, rojo bermellón y plata, originalmente corlada para imitar el oro. En la parte inferior se observa una sencilla decoración floral y en el remate, motivos vegetales que rodean a un medallón en rojo bermellón. Henao Albaracín comenta que los retratos reales de las fiestas solían destacarse con llamativos y ornamentados marcos «(...) que desde el Renacimiento eran considerados símbolos de rango y distinción, constituyendo de esta manera un aspecto fundamental de la virtud de la imagen, otorgándole honor social a la persona enmarcada en ellos» (2009, p. 12). Entendemos al marco, pues, como un elemento destinado a engrandecer y destacar visualmente la figura del monarca. En la *Relación* de las celebraciones organizadas en Villafranca del Panadés encontramos una descripción del marco que rodeaba al retrato de Luis I, junto a otros ricos accesorios que servían para exaltar la imagen real:

(...) fue muy capaz, y vistosamente adornado con colgaduras de seda de varios colores, y en medio de el, vn retrato de su Magestad en vn marco dorado, con soberano primor, baxo de vn dozel de damasco carmesí guarnecido con galones de oro.¹

Otro punto que nos parece interesante destacar son las similitudes que guarda el *Retrato de Carlos IV* con las monedas que se repartían en la fiesta luego del acto de juramento.

¹ Breve Compendio de los Festivis Aplavsos con que se esmerò la Villa de Villafranca del Panadès, en la proclamacion del Rey nvestro Señor D. Luis Primero (que Dios gvarde) y levantamiento del Pendon en su Real Nombre, que se executò en 25. de Março de 1724, folio 6. Recuperado de: <https://www.bidiso.es/CBDRS/ediciones/BDRS0005200/5099/jemplar/6752>.

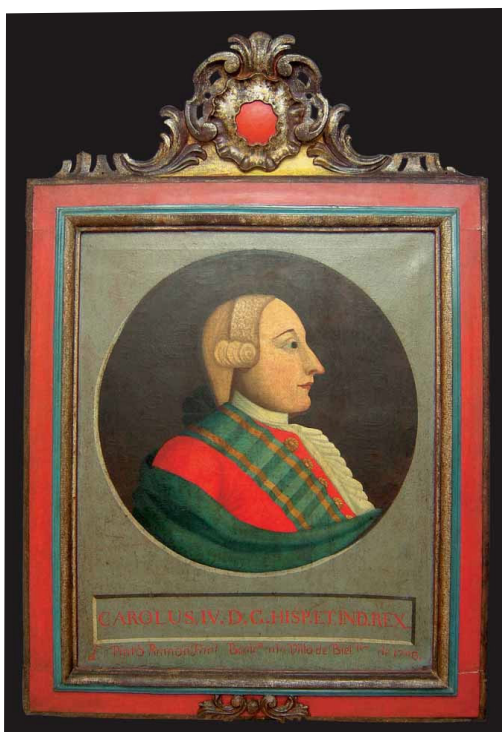


Figura 1: Ramón Fanlo, *Retrato de Carlos IV*, 1790. Óleo sobre lienzo, 132,5 x 93 cm. Sala de Sesiones, Ayuntamiento de Biel, Biel, España. Fuente: Lacarta Aparicio, Cuenca Moreno y Plana Mendieta (2008).

Esta acción simbolizaba la grandeza y fortuna futuras y se realizaba para que los súbditos conservaran la imagen del rey posteriormente, tal y como señala la *Relación* de la proclamación organizada en Palma de Mallorca:

(...) arrojaron los Capitulares gran muchedumbre de medallas de plata unas pequeñas, otras mayores, que incitaban la ambiciosa codicia del Pueblo para alcanzar alguna de ellas, no por interés de su valor intrínseco; sino con el deseo de tener la efigie de su amado Monarca, que en ellas se havia gravado (...).²

Observamos que en el lienzo se imita la forma circular característica de las monedas, dentro de la cual se inscribe la figura del rey, representado de perfil, hierático y con una postura rígida. Estos detalles, además de la leyenda que acompaña el retrato, recuerdan a las efigies de los emperadores romanos representados en monedas y medallas. Desde la Antigüedad, estas piezas fueron utilizadas como instrumentos de propaganda política. Por lo tanto, creemos que no es baladí que el cuadro siga la forma e iconografía propias de las monedas. De este modo, el marco del retrato, su parecido con las monedas y la manera de representar a Carlos IV no hacen más que evidenciar el rol político que este la pintura cumplía dentro del contexto celebratorio.

El mensaje ideológico que portaban las monedas y las medallas repartidas en la ceremonia puede constatarse también en la fuente escrita de la fiesta en Palma de Mallorca para la proclamación de Carlos III en donde encontramos una minuciosa y rica descripción sobre las medallas arrojadas al pueblo con la efigie del rey:

Las medallas mayores (...) tenían en una parte gravada la Efigie del Rey con esta inscripcion en su orla: *Carlos Tercero Rey de España Proclamado en Palma. 1759*. En la otra parte estaba esculpida la Isla de Mallorca en medio del Mar, y un hermoso Sol, que la ilumina con sus rayos, y leiase esta inscripcion en su orla: *El nuevo Sol que*

2. *Relacion de las festivas demonstraciones, y real aparato, con que la fidelissima, lle. y noble ciudad de Palma, Capital del Reyno de Mallorca, celebrò la real proclamacion del Rey N. Señor Don Carlos Tercero. Componiala Vn afectuoso Servidor, é Hijo de la misma Ilustre Ciudad, folio 19.* Recuperado de: <https://www.bidiso.es/CBDRS/ediciones/BDRS0005355/4716>.

adora, mas la dora. Y así es, que esta Isla siempre antes dorada, de aquí adelante se há de ver mas dorada con las beneficas influencias del Sol, que adora en el Nuevo Monarca. Las mas pequeñas tenían en una parte gravada la Efigie del Rey Nuestro Señor, con estas letras en su circunferencia: *Carlos Tercero Rey de España viva.* En la otra parte estában las armas desta Ciudad, y se leía en su orla: *Estas armas son tu Palma;* Porque esta Ciudad, que es la Palma entre las Ciudades, rinde no una, sino muchas Palmas á su nuevo Monarca; ó no, sino como otro interpretó, que en las armas de los Baleares tiene su legitimo Rey asegurada la Palma, que es decir, los triunfos, los lauros, los trofeos y las victorias.³

3. *Ibidem*, folio 20.

En el fragmento citado creemos que se pone de manifiesto el sustento político en el que se apoyaba la creación de estas medallas. Al repartir dichos objetos, la efigie del rey se multiplicaba, al igual que lo harían las riquezas prometidas por su «dorado» gobierno, comparado metafóricamente con el sol. La circulación de las medallas posibilitaba que los asistentes de la fiesta se llevaran consigo la imagen del monarca, prolongando en el tiempo su memoria. Pero el mensaje político sobresale además en la representación de las armas de la ciudad de Palma y en la inscripción que la acompaña, cuyo objetivo podemos suponer que es demostrar sumisión y fidelidad a la Corona. De este modo, la ideología y los valores de la monarquía se plasmaban en el metal y se fijaban en la mente del pueblo.

Para estudiar los comportamientos alrededor de los retratos regios analizamos dos obras que Domingo Martínez ejecutó con motivo de la exaltación al trono de S.S.M.M. Don Fernando VI y Bárbara de Braganza en 1747 [figuras 2 y 3]. Pertenecen a una serie formada por ocho grandes lienzos de los carros triunfales que desfilaron en Sevilla en la Máscara que los obreros de la Real Fábrica de Tabacos celebraron. Poseen un gran valor histórico ya que representan detalladamente los hechos ocurridos durante la celebración y, al mismo tiempo, nos muestran el trato que recibían los retratos monárquicos.

En el plano central del lienzo *Carro del Parnaso (del homenaje de Apolo y las Tres Nobles Artes a los Monarcas)* [Figura 2] se vislumbra el carro principal de los seis que componían la máscara, tirado por caballos. En su parte trasera están colocados sobre un trono con dosel los retratos de S.S.M.M. Don Fernando VI y Bárbara de Braganza para ser ofrecidos al Ayuntamiento de la ciudad, cuyo edificio aparece al fondo. En la parte delantera del carro se distingue a Apolo rodeado de musas, con Pegaso sobre su cabeza a modo de atributo. Un grupo de guardias a caballo y tres carrozas siguen el cortejo, evidenciando una clara intención por parte del artista por exponer con gran minuciosidad los elementos que conforman la comitiva real. Los retratos de los reyes viajan en el carro triunfal, tal y como lo harían sus majestades, acomodados en un trono con almohadones y cubiertos por un dosel y una corona imperial. Dos angelitos se encargan de correr las cortinas para descubrir las imágenes regias frente al público. Estos retratos sustituyen a los personajes reales y, al hacerlo, adoptan las actitudes y acciones de sus referentes y reciben el mismo tratamiento.

En *Carro de Victor y del Parnaso* [figura 3], se representa la escena de la entrega de los retratos al Ayuntamiento, luego de haber sido bajados del carro. Es llamativo el cuidado y la decencia de los personajes al ejecutar la acción, mientras protegen los retratos con delicados textiles. Estos detalles nos muestran una actitud de respeto y veneración hacia las imágenes por parte de sus súbditos, evidenciando que no se trataba de meros retratos, sino que, siguiendo a Freedberg (2009), eran capaces de ejercer una influencia sobre ellos. Dichos comportamientos también se manifiestan en la *Relación* de la proclamación de Carlos III en Gerona, en el momento en el que se reparten monedas al pueblo:

Creció la algazara con el esfuerzo, que hacia el pueblo para coger al buelo alguna de las Medallas de plata, que se esparcian en mucha copia, y era respeto á la real efigie, que las hermo seab a, no dexarlas llegar al suelo.⁴

4. Festivas demostraciones, con que se desahogò la lealtad, y amor de la muy llustre y siempre fiel Ciudad de Gerona en la gloriosa proclamacion de su Catholico Rey Don Carlos Tercero, que executó el dia 8. De Octubre de 1759, folios 49-50. Recuperado de: <https://www.bidiso.es/CBDRS/ediciones/BDRS0005308/4671/ejemplar/6748>.



Figura 2. Domingo Martínez, *Carro del Parnaso (del homenaje de Apolo y las Tres Nobles Artes a los Monarcas)* (en relación con la *Máscara que los obreros de la Real Fábrica de Tabacos de esta ciudad celebraron con motivo de la exaltación al trono de SS.MM. D. Fernando VI y Bárbara de Braganza, en 1747)*, 1748. Óleo sobre lienzo, 135 x 291 cm. Museo de Bellas Artes de Sevilla, Sevilla. Fuente: Red Digital de Colecciones de Museos de España.



Figura 3. Domingo Martínez, *Carro de la entrega de los retratos de los Reyes al Ayuntamiento o Carro de Victor y del Parnaso* (en relación con la *Máscara que los obreros de la Real Fábrica de Tabacos de esta ciudad celebraron con motivo de la exaltación al trono de SS.MM. D. Fernando VI y Bárbara de Braganza, en 1747)*, 1748. Óleo sobre lienzo, 138 x 293 cm. Museo de Bellas Artes de Sevilla, Sevilla. Fuente: Red Digital de Colecciones de Museos de España.

Tanto en las obras de Martínez como en el fragmento citado podríamos pensar que se produce una identificación entre el rey y el objeto que lo representa, el retrato y las monedas, hecho que se puede interpretar a partir de las propuestas de Marin (1981). Los retratos fueron realizados para sustituir y hacer presentes a los monarcas, ausentes físicamente, en los festejos. Son objetos que materializan la presencia regia y dan a conocer el rostro del nuevo soberano a sus vasallos. Sin embargo, el análisis de las fuentes visuales y escritas sugiere que los retratos, al recibir el tratamiento característico de un monarca, eran vistos por el pueblo como el propio rey. La imagen es honrada con gestos de respeto, amor y sumisión al ser identificada con el soberano, constituyéndose finalmente como la persona que representa: los retratos viajan en carrozas, se los cubre con cortinas, se los coloca sobre almohadones y debajo de un dosel, se los manipula con sumo cuidado, evitando que las manos de los súbditos los toquen, no se dejan caer al suelo las monedas con la efigie real. En este sentido, podemos afirmar que se trata de imágenes con alta carga de reflexividad (se presentan a sí mismas como una

representación) y baja transparencia (están en lugar de otra cosa, hacen presente a una ausencia). Tal y como afirma Marin, en estos casos la representación del rey equivale a su misma presencia, la imagen del rey «es» el rey.

Es preciso mencionar un tema que se reitera en algunas *Relaciones*, esto es, el parecido del retrato con la figura regia original. Se trata de un aspecto que creemos que puede complementar y enriquecer las ideas sostenidas en los párrafos anteriores:

(...) la efigie de su Magestad, que no admiraba tanto por lo rico de la gala, y primorosas labores del Toyson, quanto suspendia por la viveza, con que expresaba la majestuosa afabilidad del Original, cuya real ilustre sangre parecia correr por las venas, segun mostraba tener mucha alma (...).⁵

5. *Ibidem*, folio 20.

Diestro el pincel represento tan vivamente al Original, que apenas podían creerle ausente los que gozaban preferente la copia, y clavados en ella los ojos no podian apartarse: era menester arrancarles, y aun entonces se llevaron todos dos fieles copias, una estampada en su memoria, y otra impresa en el corazon.⁶

6. *Ibidem*, folio 31.

(...) el Retrato de nuestro Rey, y Señor Don LUIS PRIMERO, cuya imagen representava su Magestad, tan al vivo, que aun con la reflexion, de que solo era pintado, la juzgavamos verdadera, persuadia afabilidades el rostro, y le correspondia en quantos le miravan con ternuras el afecto (...).⁷

7. Breve noticia, de los alegres jubilos con que la Ciudad de Matarò solemnizò la Proclamacion de la Magestad del Rey nuestro Señor Don Lvis Primero, (que Dios gvarde) y levantamiento del pendon en su Real Nombre, el dia 26. de Março 1724, folio 6. Recuperado de: <https://www.bidiso.es/CBDRS/ediciones/BDRS0004744/600/ejemplar/6339>.

De la lectura de estos fragmentos nos interesa señalar, por un lado, el elogio a la habilidad del artista que ejecutó el retrato y, por el otro, las afirmaciones sobre la semejanza de la copia con su original y el aspecto natural de las facciones del retratado. Acerca de la relación de la imagen con su original, Rípodas Ardanaz afirma que «se admite la útil ficción de que el representado en él es “como si” fuera el Rey mismo» (2010, p. 616). De este modo, se refuerza nuestra interpretación del borramiento de la diferenciación entre el retrato y la persona efectiva del rey, es decir, la minimización de la distinción entre el símbolo y lo simbolizado. Desde esta óptica, el retrato del rey, descrito como «vivo» en las *Relaciones*, no sería «como si» fuera el rey, sino que «es» el rey mismo. Henao Albarracín considera esta estrategia un principio esencial para el ejercicio y legitimidad del poder monárquico: «(...) las imágenes reales además de inmortalizar la gloria del Rey, intensificando el poder al hacerlo visible y justificarlo, producían la adhesión al misterio de la sacralidad monárquica» (2009, p. 13).

Como ya se ha apuntado, los retratos de los reyes estaban acompañados por otros elementos que realizaban la majestad y el poder real, completando así su mensaje político. El dosel, la cortina y la corona son símbolos destinados a infundir respeto, reverencia y veneración entre los súbditos. Por ello es muy habitual que las *Relaciones* mencionen y describan algunos de estos elementos: «Enmedio se elebava un Dosel de damasco carmesi, con cenefa de lo mesmo, y un precioso franjon de oro, y en el centro de tan magestuoso, y vistoso campo el Retrato de nuestro Rey, y Señor Don LUIS PRIMERO...»,⁸ «A la parte superior se elevaba un precioso dosel galoneado de oro, y baxo del se respetaba la Imagen de nuestro amado Monarca el Señor Don CARLOS TERCERO, ardiendo á los lados muchas achas, que la iluminaban».⁹ Otro elemento utilizado para destacar a los retratos eran las luminarias. La crónica de la fiesta de proclamación de Luis I en Villafranca del Panadés se detiene en este aspecto, describiendo de manera grandilocuente la puesta en escena generada por las luces alrededor de la efigie del rey:

8. *Ibidem*, folio 6.

9. Festivas demonstraciones, con que se desahogò la lealtad, y amor de la muy Ilustre y siempre fiel Ciudad de Gerona..., doc. cit., folio 30.

(...) tres noches de publicas generales luminarias, y con tanta abundancia de luzes en toda la Villa, que pareció haverle desprendido todos los astros de las esferas para ilustrar vn nuevo firmamento. Correspondió à tan excelsa celebridad el muy Ilustre Ayuntamiento; con singular extencion; Pues en su casa ardieron en considerable

numero las achas teniendo en su frontispicio collocado el retrato de su Magestad (...).¹⁰

Detectamos en el *Carro del Parnaso* [figura 2], en el grabado de la fachada de la Llotja en el Pla de Palau [figura 4] y en el de la *Sala del Real Pendón del Ayuntamiento de Valencia en la proclamación de Carlos IV como rey de España* [figura 5] el uso de cortinas que caen desde un gran dosel para cubrir los retratos de los reyes. La *Relación de la proclamación de Carlos IV en Salamanca* comenta: «Por la mañana se colocaron los Retratos de SS. MM. Sobre el balcon de la nueva Casa Consistorial bajo de dosél y con cortinas que los cubrieron hasta el tiempo oportuno». ¹¹ Para analizar este aspecto seguiremos las ideas de Acosta Luna, quien estudia el uso del velo en la puesta en escena de las imágenes milagrosas en el Barroco:

Además de servir como protección ante el polvo y la luz, el velo tenía principalmente una función litúrgica en la presentación de las imágenes (...). El ver algunas imágenes significaba para el espectador un privilegio y un suceso trascendental, de tal forma que para las imágenes milagrosas una parte de su efecto sobrenatural estaba, al parecer, estrechamente ligada a su parcial inaccesibilidad a través de su visibilidad e invisibilidad alcanzada gracias al uso del velo (2016, p. 68).

10. *Breve Compendio de los Festivales Aplavsos con que se esmerò la Villa de Villafranca...*, doc. cit., folio 5.

11. *Sucinta relacion de lo executado por la leal ciudad de Salamanca, su Intendente Corregidor el Señor Don Miguel Joseph de Azanza, y Comisarios D. Carlos García Santocildes, y Don Ignacio de Tapia Ruano, para la proclamacion de su Augusto Soberano el Señor Don Carlos IV*, sin páginas numeradas en el impreso, 2-3. Recuperado de: <http://gredos.usal.es/jspui/handle/10366/82529>.

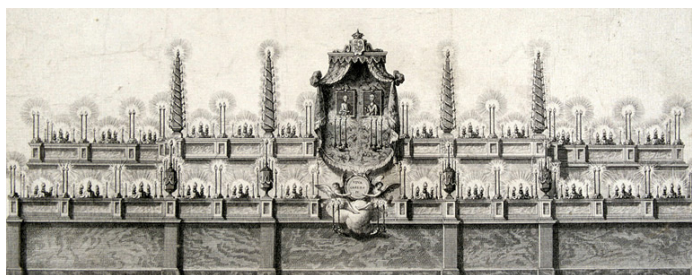


Figura 4. Pasqual Pere Moles (a partir de un dibujo de Pere Pau Muntanya), *Fachada de la Llotja en el Pla de Palau en el año 1789 con motivo de la proclamación de Carlos IV y María Luisa de Parma, 1789*. Grabado. Fuente: Casa Llotja de Mar.

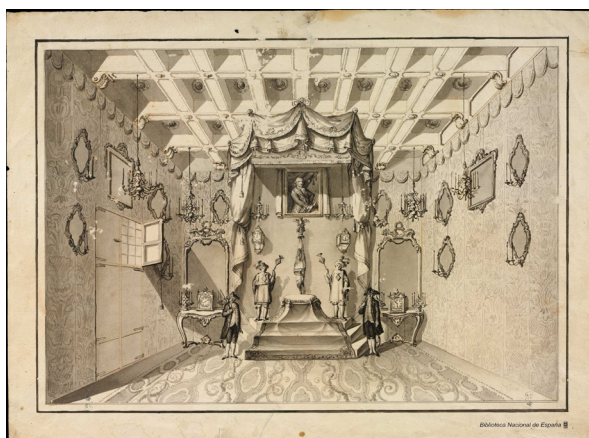


Figura 5. Anónimo español, *Sala del Real Pendón del Ayuntamiento de Valencia en la proclamación de Carlos IV como rey de España, 1789*. Grabado, 324 x 450 mm, en h. de 375 x 497 mm. Fuente: Biblioteca Digital Hispánica, Biblioteca Nacional de España

La utilización de cortinas custodiaba y preservaba las imágenes, al mismo tiempo que pretendía aumentar su efecto taumátúrgico mediante su cubrimiento temporal. Aunque

no se trate de imágenes propiamente religiosas, creemos que las ideas de Acosta Luna pueden ayudarnos a analizar el uso del velo en los retratos monárquicos. Los cortinados realzan la majestad del objeto al destacarlo en el ámbito de la fiesta, pero, además, el descubrimiento del retrato se presenta ante los ojos de los súbditos como una aparición milagrosa. Esto puede constatarse en el motivo de los querubines recogiendo el velo en el *Carro del Parnaso* [figura 2]. Acosta Luna (2016) entiende esta iconografía como un símbolo del cielo: el velo, que separa la realidad terrena de la celestial, no es recogido de forma invisible sino por Dios mismo a través de sus mensajeros, los ángeles. De este modo, la revelación de la imagen del rey aparece como resultado de la piedad divina.

Las figuras 5 y 6 corresponden a dos grabados que se realizaron para acompañar la *Relación de las fiestas celebradas en Valencia...* por la proclamación de Carlos IV en 1789 y coinciden con las descripciones allí recogidas. En la Figura 6 se representó la fachada del Ayuntamiento, decorada para la ocasión. Ubicados en el balcón principal, los retratos del rey y la reina se exponían a la vista del público bajo un dosel. Frente a ellos, se hallaba el Real Pendón, flanqueado por guardias que lo custodiaban. La fachada estaba adornada con una falsa arquitectura descrita en la *Relación*:

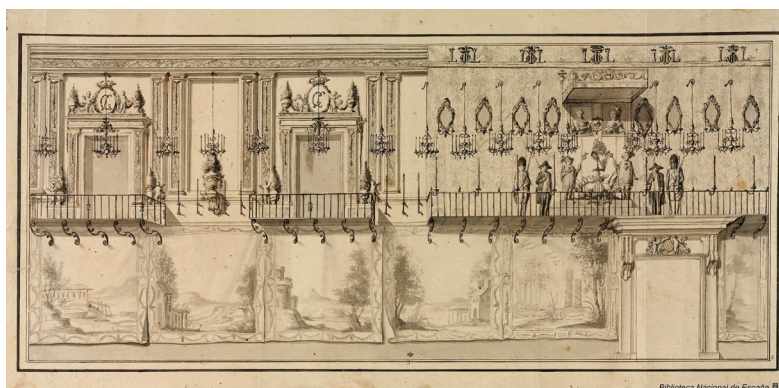


Figura 6. Anónimo español, *Fachada del Ayuntamiento de Valencia en la proclamación de Carlos IV como rey de España*, 1789. Grabado, 265 x 600 mm, en h. de 316 x 649 mm. Fuente: Biblioteca Digital Hispánica, Biblioteca Nacional de España.

Las Casas de Ayuntamiento estaban magnífica y primorosamente adornadas. Por la parte exterior estaba plateado el Balcón principal y en él un magestuoso y rico Dosel de damasco carmesí con franjas de oro, y los Retratos de sus Magestades, para colocar a su tiempo baxo de él, y exponer a la vista del Público el Real Pendón: A sus lados blandones de plata, y arañas de cristal, è igualmente cubriendo todo el rededor de damascos carmesíes. Lo demás de su frontis, y lados estaba adornado de un cuerpo de Arquitectura Jónica de bello gusto con imitacion a hermosos jaspes: A cada ventana de los Balcones habia dos pilastras, sobre las cuales corria una cornisa con jarros en sus macizos, y en el medio óvalos con la cifra de CARLOS sostenidos por graciosos genios: A los lados sobre el plinto que sostenian las pilastras otros jarros llenos de flores, y un Muchacho que cogia ramitos: Tambien habia varias arañas adornadas de flores. En la parte inferior, y en el Patio tapices.¹²

La figura 5 representa la Sala del Real Pendón del Ayuntamiento. Al igual que en la fachada del edificio, aquí se dispuso un dosel ricamente ornamentado debajo del cual se colocaron el retrato del rey y el Pendón Real, vigilados por guardias. Sobre la decoración de la Sala la *Relación* comenta:

La Sala del Real Pendón estaba cubierta de cortinages de damasco pagizo, sobre ellos varios colgantes de flores, primorosas Estatuitas, cinco espejos y muchas lumbreras:

12. *Relación de las fiestas celebradas en Valencia en los días 10 y 11 de febrero de este año 1789 con motivo de la proclamación el Rey nuestro Señor Don Carlos IV que Dios guarde*, folios 12-13. Recuperado de: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000089683&page=1>.

Pendían del techo doce arañas de cristal de varios tamaños: En su frente un rico Dosèl de damasco carmesí con franjas de oro formado à modo de Pavellòn: Baxo del dicho Dosèl el Retrato de su Magestad, en la parte inferior un Sitial de tres gradas, y sobre ellas una Almohada de terciopelo carmesí: A un lado estaba el Bahùl, donde se conserva el Real Pendòn, aforado tambien de terciopelo carmesí, y cerrado con tres Llaves con las Armas de la Ciudad en los Escudos: El suelo cubierto con una magnífica Alfombra.¹³

13. *Ibidem*, folio 14.

En ambos ejemplos (figuras 5 y 6) se observa la presencia de los centinelas custodiado las imágenes regias (tal y como lo harían con el rey de carne y hueso), también mencionados en otras *Relaciones*:

(...) la Imagen de su Magestad, que expuesta en el balcon de Casa de la Ciudad se conciliaba el comun respeto; y à los lados se apostaron los Mazeros, que hechos unos Argos mantuvieron el puesto tres dias con sus noches, y velaron la real efigie con mayor desvelo, y constancia, que las Vestales su fuego.¹⁴

14. *Festivas demostraciones, con que se desahogò la lealtad, y amor de la muy Ilustre y siempre fiel Ciudad de Gerona...*, doc. cit., folio 52.

Al igual que el dosel y el cortinado, los guardias, al custodiar las representaciones, marcaban el carácter regio de los retratos y el estandarte e invitaban por ello al respeto y a la reverencia. Estos elementos demuestran nuevamente el poder que poseían las imágenes de los monarcas para ejercer influencia sobre las personas y la identificación que se producía entre el retrato y la persona regia.

El grabado de la figura 4 muestra la decoración de la fachada de uno de los edificios más importantes de Barcelona en la proclamación de Carlos IV y María Luisa de Parma. En el centro de la composición, destacándose mediante un gran dosel y cortinas corridas, se hallan los retratos regios. A su alrededor, un gran número de luminarias de diferentes formas y tamaños le otorgan a la fachada un carácter imponente y ostentoso. Debajo de los retratos hay dos ángeles sosteniendo un medallón, motivo que, como ya hemos analizado, acerca a los retratados al ámbito celestial. De este modo, la ubicación estratégica en la fachada de un edificio gubernamental, el empleo de una profusión de luces, la presencia de los ángeles, del dosel y de las cortinas recogidas contribuyen a subrayar el carácter mayestático de los retratos y a engrandecer la figura misma de los reyes. Como afirma Rípodas Ardanaz (2010), la fiesta, con su parafernalia, generaba un clima propicio para mover al pueblo a venerar la imagen del monarca.

Otra de las prácticas que se reiteran en los textos son las aclamaciones populares al contemplar el Real Pendón y la imagen del nuevo soberano:

Los quatro Reyes de Armas convocaron/ à los Vasallos todos al silencio, /y el Alferez blandiendo el Estandarte, /dixo: *Castilla por Carlos Tercero.* /Los Vasallos alegres le tributan /en Vivas, repetidos sus afectos, /publicaron las Damas sus elogios, / y sus felicidades todo el Pueblo.¹⁵

(...) enarboló el real Pendon, repitiendo tres veces: *Castilla, y Cathaluña por el Rey nuestro Señor D. CARLOS TERCERO.* Tomando la voz la nobleza, y el innumerable gentio, que concurría, viva, decían, viva, viva CARLOS TERCERO, y era tal la griteria, y alborozo de los que aclamaban, y vitoreaban á su Magestad, que todos gritaban, y pocos se entendían. (...) Continuaban todo este tiempo las aclamaciones, y las acompañaban con lenguas de metal las Campanas en festivos repiques, y por bocas de fuego los Cañones en continuos disparos (...).¹⁶

15. *Breve noticia de las sumptuosas funciones de Sevilla, en la Proclamación à fu Rey el Señor Don Carlos Tercero, el dia 4 de Noviembre de 1759.* Romance Heroyco, folio 9. Recuperado de: <https://www.bidiso.es/CBDRS/ediciones/BDRS0004122/4159/ejemplar/6184>.

16. *Festivas demostraciones, con que se desahogò la lealtad, y amor de la muy Ilustre y siempre fiel Ciudad de Gerona...*, doc. cit., folios 49-50.

Las gentes que en gran numero habian concurrido à la Plaza, prorrumpieron al ver los Reales Retratos en vivas y aclamaciones, tirando al ayre los sombreros, y haciendo otras demostraciones que sin equivocacion, ni artificio publicaban la

alegría y contento interior de todos.¹⁷

(...) subieron al Tablado; y puestos los quatro Reyes de Armas en sus quatro ángulos intimaron silencio al innumerable concurso, que ocupaba todas las inmediaciones, è inmediatamente el expresado Don Francisco Cebrià dixo en voz alta è inteligible: CASTILLA, Y VALENCIA POR EL REY NUESTRO SEÑOR DON CARLOS IV. QUE DIOS GUARDE, y tremolò el Real Pendòn, à cuyo tiempo resonaron infinitos Vivas y Aclamaciones, è igualmente hizo salva la Artilleria.¹⁸

17. *Sucinta relacion de lo executado por la leal ciudad de Salamanca...*, doc. cit., folio 3

18. *Relación de las fiestas celebradas en Valencia...*, doc. cit., folio 20.

En estos fragmentos se evidencia que los ruidos y los efectos acústicos cumplían un papel esencial como muestras de aceptación y adhesión al nuevo monarca y a la dinastía gobernante. Los gritos, el tronar de la fusilería, el disparo de cañones y el sonido de las campanas de las iglesias se activaban frente a las imágenes como gestos de lealtad y aprobación expresados por el pueblo. Estas aclamaciones son descritas en las *Relaciones* con bastante minuciosidad, revelándonos la importancia que tenían en las fiestas. Bejarano Pellicer (2012) analiza los elementos sonoros y afirma que los vítores del público representaban al poder civil, las campanas eran una bendición eclesiástica, y las salvas de artillería simbolizaban al ejército y a la monarquía. Entonces, tanto el retrato real como el estandarte son objetos que nuclean y originan estas respuestas variadas, demostrándonos de nuevo el poder que ejercían las imágenes regias en el público.

Por último, se debe señalar la vinculación entre las ideas surgidas a partir de nuestros análisis con las planteadas por Kantorowicz (1985). Creemos que en los retratos se encarnaban los dos cuerpos del rey, el natural y el político. Por un lado, porque el género del retrato busca representar al personaje respetando sus rasgos individuales, como ser humano. Por el otro, ya que la imagen del rey representa, al mismo tiempo, a la institución monárquica, hecho que hemos percibido al estudiar los diferentes comportamientos del pueblo frente a los retratos. De esta manera, es posible afirmar que las imágenes participan de la ficción de los dos cuerpos, otorgándole al rey el don de la ubicuidad y atemporalidad al hacerlo presente en las ceremonias mediante su materialización en signos visuales. Pero, a la vez, consideramos que los retratos también participan en la construcción del poder: a través de las representaciones regias, se legitima el poder de la monarquía y se asegura la supervivencia dinástica. Esto es gracias a que las imágenes operan como mecanismos culturales de transmisión de conocimientos y valores que ensalzan a la Corona, entre ellos, la idea de que el rey nunca muere.

Conclusiones

A lo largo de la investigación hemos podido comprobar nuestra hipótesis al realizar un análisis crítico de fuentes escritas y visuales. A través de un cruce enriquecedor entre ambos tipos de testimonios, y apoyándonos en la lectura de la bibliografía pertinente, logramos estudiar los usos y las funciones de los retratos de los monarcas en las fiestas de proclamación y las respuestas que originaron en los espectadores. Constatamos que en el contexto festivo las representaciones del rey distante se convierten en la presencia efectiva de su persona. En las fuentes analizadas se detecta que las imágenes adoptan las actitudes y acciones propias de sus referentes, demostrando que el retrato no sólo es una representación del rey, sino que también es el rey, es la presencia de su autoridad. Este hecho se observa asimismo en la relación que se establece entre los retratos y los espectadores. Son imágenes que poseen poder para originar respuestas y creencias en las personas, imágenes que les exigen gestos de lealtad y obediencia. Dicha reacción se activaba en las fiestas, ante la presencia del retrato del monarca en espacios públicos, así como mediante la exaltación de su figura por diferentes medios (marcos, doseles, cortinas, luminarias, decoraciones ricas, presencia de guardias, etc.).

En nuestra investigación constatamos también que las ceremonias reales de proclamación y los retratos de los monarcas cumplieron una función política y propagandística como transmisores de valores e imaginarios acerca de la institución monárquica. Los festejos, las manifestaciones artísticas y las *Relaciones* actuaron como potentes configuradores del pensamiento en el Barroco. Efectivamente, formaron parte del ejercicio del poder al construir y legitimar una representación específica y positiva del rey y la Corona. Desde esta perspectiva, las fiestas se entienden como estrategias que buscaban mantener el orden social y fortalecer los privilegios de las elites. En ellas se reproducía la organización de los estamentos sociales, basada en la subordinación y la desigualdad. Por lo tanto, daban cuenta de los lazos políticos que fundaban a dicho orden. Los retratos lograban materializar al rey ausente frente a sus vasallos, permitiendo así que se renovara y reforzara la relación recíproca o el pacto político entre los súbditos y su monarca, en la medida en que su figura era venerada, engrandecida y legitimada como cabeza del gobierno. Por ello se concluye que las imágenes regias cumplían diversas funciones: homenajear al rey, hacerlo presente frente a su pueblo, dar a conocer su rostro, perpetuar su memoria, provocar respeto, admiración y lealtad en sus espectadores. Sin embargo, consideramos que, además de dichos usos, los retratos monárquicos servían como mecanismos que participaban del ejercicio del poder pero que, al mismo tiempo, lo constituían. En otras palabras, la institución monárquica necesita de las representaciones de su poder para autolegitimarse y obtener la adhesión de las masas que le asegure su continuidad en el tiempo.

Referencias

- » Acosta Luna, O. I. (2016). Ver para creer. La develación de la imagen milagrosa en el Nuevo Reino de Granada. En F. Quiles García y M. P. López (Eds.). *Visiones renovadas del Barroco Iberoamericano* (t.1, pp. 60-73). Sevilla: Universo Barroco Iberoamericano. Recuperado de: <https://rio.upo.es/xmlui/handle/10433/5251>
- » Bejarano Pellicer, C. (2012). Las proclamaciones reales del siglo XVIII en Sevilla. En M. J. Pérez Álvarez, L. M. Rubio Pérez, y A. Martín García (Eds.). *Campo y campesinos en la España Moderna: culturas políticas en el mundo hispano* (t.2 pp. 1851-1861). León: Fundación Española de Historia Moderna. Recuperado de: [http://digital.csic.es/bitstream/10261/73141/1/R.C.FEHM_Le%
c3%b3n_2012_p.1851-1861_Bejarano_Pellicer.pdf](http://digital.csic.es/bitstream/10261/73141/1/R.C.FEHM_Le%c3%b3n_2012_p.1851-1861_Bejarano_Pellicer.pdf)
- » Bonet Correa, A. (1990). *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximaciones al barroco español*. Madrid: Akal.
- » Brenes Tencio, G. (2008). La fidelidad, el amor y el gozo. La jura del Rey Fernando VII (Cartago, 1809). *Revista de Ciencias Sociales*, (119), 55-81. Recuperado de: <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/sociales/article/view/10785/10175>
- » Díez Borque, J. M. (1985). Relaciones de teatro y fiesta en el Barroco español. En *Teatro y fiesta en el barroco. España e Iberoamérica* (pp. 11-40). Barcelona: Ediciones del Serbal.
- » Ferrer Valls, T. (2003). La fiesta en el Siglo de Oro: en los márgenes de la ilusión teatral. En J. M. Díez Borque (Ed.). *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias* (pp. 27-37). Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior.
- » Freedberg, D. (2009). *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid: Cátedra.
- » Henao Albarracín, A. M. (2009). Ceremonias reales y representación del Rey. Un acercamiento a las formas de legitimación y propaganda del poder regio en la sociedad colonial neogranadina. Cali S. XVIII. *Historia y Espacio*, 5 (32), 1-19. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4015510>
- » Kantorowicz, E. H. (1985). *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval*. Madrid: Alianza.
- » Lacarta Aparicio, A., Cuenca Moreno, R., y Plana Mendieta, E. (2008). Testimonios del Arte Efímero en Biel por la proclamación de Carlos IV. El Retrato de Carlos IV y las Armas de la Villa de Biel. En *Investigación y Patrimonio en la Provincia de Zaragoza I*, 2-25. Zaragoza: Institución Fernando el Católico. Recuperado de: <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/27/86/5.BielyCarlosIV.pdf>
- » Maravall, J. A. (1975). *La cultura del barroco. Análisis de una estructura histórica*. Madrid: Ariel.
- » Marin, L. (1981). *Le portrait du roi*. Paris: Les Editions de Minuit.
- » Martínez Hernández, S. (2009). Cultura festiva y poder en la monarquía hispánica y su mundo: convergencias historiográficas y perspectivas de análisis. *Studia historica. Historia Moderna*, (31), 127-152. Recuperado de: http://campus.usal.es/~revistas_trabajo/index.php/Studia_Historica/article/viewFile/7757/7816
- » Mínguez Cornelles, V. (1998). Reyes absolutos y ciudades leales. Las

proclamaciones de Fernando VI en la Nueva España. *Tiempos de América*, (2), 19-33. Recuperado de: <https://www.raco.cat/index.php/TiemposAmerica/article/view/104945/155281>

- » Pena Sueiro, N. (2001). Estado de la cuestión sobre el estudio de las Relaciones de sucesos. *Pliegos de bibliofilia*, (13), 43-66. Recuperado de: <https://www.bidiso.es/upload/estadocuestion.pdf>
- » Rípodas Ardanaz, D. (2010). La “presencia” del rey ausente. El real retrato en las celebraciones dinásticas indianas. *Revista Chilena de Historia del Derecho*, (22), 603-623. Recuperado de: <https://historiadelderecho.uchile.cl/index.php/RCHD/article/view/22065>
- » Rodríguez Moya, I., y Chiva Beltrán, J. (2016). Barroco festivo: arte y ritual en la Nueva España. En F. Checa Cremades (Ed.). *El Arte de las Naciones. El Barroco como Arte Global* (pp. 345-353). Puebla: Ediciones El Viso.
- » Rodríguez Moya, I., y Mínguez, V. (2019). *El retrato del poder*. Castellón de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, Servei de Comunicació i Publicacions.
- » Strong, R. (1988). *Arte y poder. Fiestas en el Renacimiento, 1450-1650*. Madrid: Alianza.