
Conocer a su rey y encarnar el poder: la difusión de la figura real en América hispánica (siglos XVI-XVIII)*

Thomas Calvo**

Los príncipes se pagan más y les pagan también a un excelente pintor, a un escultor insigne, y los honran y premian mucho más que a un historiador eminente, que al más divino poeta, que al más excelente escritor.

Baltasar Gracián, *El criticón*, “Crisi sexta”.

Como su título lo indica, este trabajo no deja de plantear algunas preguntas; entre otras, cómo se da a conocer el rey, cómo se le percibe concretamente, cómo se le ve, aboliendo distancia y ausencia, hechos todos que suponen manipulaciones hechas por el poder mismo o que se hacen en su contra. Y no es siempre fácil saber, considerando el corpus fragmentario que nos llega y la escasez documental que lo acompaña, si vemos esbozarse la voluntad del soberano o, más bien, las interpretaciones de los súbditos.

Son aún más determinantes las cuestiones ligadas a la triple extensión del asunto: temática, geográfica y cronológica. El tema de la imagen del rey es inagotable, al igual que su bibliografía:¹ así que, voluntariamente, nos restringimos a la figura real, física. Hay, en ese acercamiento vi-

sual, a la vez que una gran fuerza, una vieja tradición occidental,² pero también límites que tendremos que sacar a la luz. ¿Limitarnos únicamente al aspecto icónico del tema sería restringirlo, e incluso deformarlo? Es cierto que los contemporáneos, como Gracián, le daban mucha importancia: para la autoridad, los resultados, ¿fueron a nivel de las expectativas? Y además, ¿cuál fue el verdadero interés del poder? Son algunas de nuestras preguntas principales. Sería, además, ilusorio pensar que en toda la geografía hispanoamericana, durante cerca de tres siglos, este icono real, que debió reflejar a personalidades tan diversas como Carlos V, Carlos II, Fernando VII, permaneciera sin cambios, y sobre todo que las reacciones que suscitara fueran unánimes y estáticas.

Sin embargo, tal vez, hubo un sustrato que nutrió siempre en todos lados esta imagen real —no sólo como un icono—, y a la que hablando de Felipe III sintetiza admirablemente en 1604 un misionero en Extremo Oriente: “príncipe tan católico. Padre de la patria, defensor de la fe, patrón de la iglesia, favorecedor de sus vasallos”.³ Sinteticemos: Soberano, Padre, Caballero cristiano, he aquí las tres teclas de ese instrumento de la figura del rey. Un instrumento de una sensibilidad relativa al tiempo y al espacio que habrá que medir. Así vemos la estatua de San Fernando, rey de la reconquista sevillana

* Traducido por Araceli Rodríguez Tomp.

**Paris X Nanterre.

del siglo XIII, revestido con el Toisón de oro de los Habsburgo, coronar la fachada de las iglesias edificadas ya bajo la dinastía de los Borbones.⁴ Ahora bien, no se podría dejar de lado la cronología, y en este ejemplo, el reinado de Fernando VI (1746-1759) es un elemento (entre otros) que se debe tomar en cuenta.

Tampoco se podría excluir la geografía. En 1702, un antiguo funcionario real que pasó una temporada en los Andes y en México, recomendó al rey que otorgara escudos de armas a los indios nobles:

“A los del Perú y Nuevo Reino de Granada y de Tierra Firme, con un escudo de armas orlado con un morrión o celada, en cuyo escudo estuviere pintado el Rey en su trono real. Y a los de la Nueva España, de Guatemala y de Chiapas, otro escudo en que se vea asimismo pintado el Rey a caballo, porque no hay cosa que más apetezcan los indios del Perú, que ver al Rey en un trono real, ni que más estimen los indios de la Nueva España, que ver a un hombre a caballo”.⁵

¿Regalía y occidentalización?

Más allá, ¿qué perseguimos? Intentamos acercar, mediante uno de sus lados, la presencia de un rey ausente —distante, dicen algunos. Sabiendo que es difícil querer aislar y seguir un solo hilo, sobre todo en el contexto histórico de una época en la que religión, política y cultura se entremezclan. En una sociedad plena de símbolos, existe además un juego sutil de correspondencias, como atestigua el poema clavado bajo su retrato en Mérida, Yucatán, en 1747, con motivo de la proclamación de Fernando VII:

Tu imagen, ô Fernando,
por el alma no más puede copiarse;
porque el alma pintando
con colores de amor sabe explicarse:
y mirando no más los interiores
de tu Retrato vieras los primores⁶

¿Cuál es, a pesar de todo, el interés de este hilo de Ariadna, en este caso, la sucesión de retratos reales? Después de haber evocado los trasfondos del alma, hay una facilidad en la que caemos. Pero para el poder instalado, y sin embargo lejano, la encarnación del poder es vital, pasa por la envoltura física, presente o representada. Esto desemboca en apuestas complejas, a partir de 1810, cuando varios poderes que pretender imponerse, luchan entre sí. La presencia, en el México insurreccional de 1811, de un rey con una máscara de plata pertenece a un registro escatológico que nos rebasa aquí;⁷ más ilustrativa es la incapacidad de un Hidalgo, generalísimo de los Insurgentes, para impedir la asociación entre la virgen de Guadalupe y el retrato de Fernando VII, en el mismo estandarte revolucionario.⁸

Lo que sucedió en el Alto Perú, entre 1815 y 1819, narrado por el tambor mayor (e insurgente) José Santos Vargas, merece un desarrollo. Se trata de un desenlace, el revelador de las fuerzas y debilidades de una política multiseccular. Los Patriotas (así se llaman ellos), al intentar atraer a los indios cometen un error táctico, y su discurso es descarnado: “La Patria es el lugar donde existimos, la Patria es la verdadera causa que debemos de defender a toda costa [...]. Estas voces se echaban en todas partes, que para el caso no teníamos ni un indio. Sólo revoloteábamos con estas expresiones, como conquistando de nuevo en un país extraño”.⁹ Adelante, Vargas relata las palabras de indios realistas ante el pelotón de fusilamiento: “Algunos decían que por su rey y señor morían, y no por alzados ni por la Patria, que no saben qué es tal Patria, ni qué sujeto es, ni qué figura tiene la Patria, ni nadie conoce ni sabe si es hombre o mujer, lo que el rey es conocido, su gobierno bien entablado, sus leyes respetadas y observadas puntualmente. Así perecieron los 11 [caciques]”.¹⁰ Pero progresivamente la duda se instala entre ellos. En 1819, un indio al que los realistas tratan de seducir responde: “¿Y el rey, sus medallas y demás títulos que nos ofrecen, nos harán resucitar?”.¹¹ Finalmente un indio en vía de occidentalización (“medio cholo”), que se dirige rabiosamente a un grupo de caciques

realistas, desgarrar el velo: ¿y si esta misma lealtad monárquica, que reposa en una encarnación ficticia, no fuera sino una apariencia engañosa? “Señores comandantes amedallados del rey: ¿ustedes son americanos indios o venidos de Europa? Ni saben lo que quiere decir monarca. Yo creo y estoy ciertísimo que ni pintado lo conocerán”.¹² En todo esto, hay un falso debate —el conocimiento físico del Rey— y una verdadera apuesta —la encarnación del Poder—. Es cierto, ¿pero se pueden separar uno de otro?

El rey de conquista

En los hechos, la institución monárquica permitiría rebasar esta pregunta: ¿el “cuerpo místico” del rey no era la ósmosis de toda la larga descendencia de cuerpos humanos de los soberanos? Bastaba entonces con caracterizar la dinastía a través de un modelo: el fundador, de poner a éste ante las miradas. Accesoriamente, yuxtaponerle el retrato del monarca del momento con el fin de fechar, de darle la profundidad cronológica de la cual la institución también toma su fuerza. Es lo que dice más brutalmente fray Juan de San Miguel, en un sermón pronunciado en 1701, con ocasión de los honores fúnebres de Carlos II: “Se miran pintadas en los Palacios de Madrid [las imágenes de los Reyes de España]; pero las imágenes de los demás Reyes para el adorno, la imagen de Carlos Quinto para el ejemplo”.¹³

Este texto permite aclarar la decoración, a primera vista sorprendente, del salón de actos del ayuntamiento de la ciudad de México tal y como se describe en febrero de 1722, en la *Gaceta de México*: “adornada con los retratos de su Magestad (Dios le guarde) en un rico sitial de damasco carmesí, y los de los Heroicos Príncipes Carlos V y D. Fernando el cathólico, con todos los de los Excmos virreyes que ha avido en este reyno, que son 36, desde el esclarecido D. Fernando Cortés”. ¿Qué importa que los monarcas intermedios hayan desaparecido, puesto que no eran sino un adorno? Pero la presencia de los virreyes, ¿es una concesión al localismo criollo?

Probablemente para Cortés, su modelo; ¿los otros no son también “decoración”?

Es muy probable que los dos cuadros del rey católico y del emperador hayan sobrevivido. Podría tratarse de los dos grandes cuadros hoy en pie en el Museo Nacional de Historia de México: en uno Carlos V y su padre Felipe el Hermoso, enfrente Fernando y su hija Juana *la Loca* —correinante con Carlos V—. ¹⁴ De una factura italianizante, los dos cuadros fueron enviados de España. ¿Cuándo? La fisonomía de Carlos V, con una edad de 30 a 35 años, permite fecharlos en los años 1530-1535. La hipótesis más plausible sería que el primer virrey, don Antonio de Mendoza, que llegó en 1535 a México, los trajo con él. Así, este primer mensaje que tenemos que descifrar es claro: “la sombra” de los dos soberanos traía con ella su imagen, asegurando la plenitud de la presencia real.



Fernando el Católico y su hija Juana *la Loca*

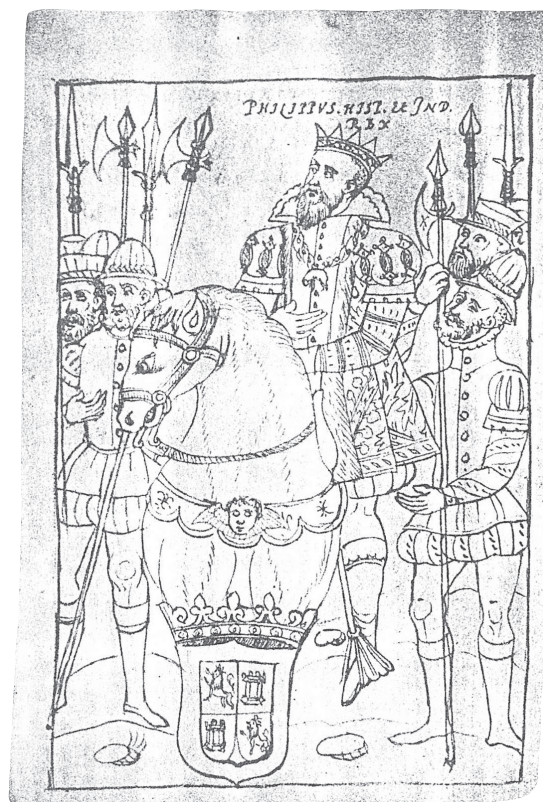
Ambos cuadros contienen otro mensaje: mientras que los otros tres personajes visten traje de corte, Carlos V lleva armadura. ¿No es para afirmar la diferencia entre los dos mundos, y que la Nueva España —donde el emperador es el primero en reinar, al haber muerto Fernando antes del descubrimiento de México— se conquistó con las armas? Si bien la tradición del retrato del Príncipe del Renacimiento, en armadura, se consolidaba entonces en Europa (en 1550 Tiziano pintó su primer Carlos V armado), en América, tenía un lugar aún más sólido.

Probablemente este conjunto de cuatro personajes —entre los que había una mujer— no emitía un mensaje lo suficientemente explícito. Sustituyeron los dos cuadros por otros dos, sin duda posible. Según un testigo de 1623, había en este mismo salón un Felipe II, obra de Alonso Sánchez Coello, “de medio cuerpo arriba, de piezas del arnés, en rostro y cabeza descubierto”.¹⁵ Se pintó el cuadro hacia 1566, en el apogeo del autoritarismo de Felipe II —que desemboca en la revuelta de los Países Bajos—, siguiendo el modelo del Príncipe del Renacimiento, pero con una fuerza rabiosa mal contenida. Sobre todo, en México, tenía enfrente “en un lienzo grande con marco dorado y negro un retrato original del Señor Emperador Carlos V de mano del Ticiano [...]. Esta su Augusta Magestad a caballo, enteramente armado, con lança en ristre, penacho carmesí y banda roja”.¹⁶ Es, desde luego, una copia del Carlos V de la batalla de Mühlberg (1547). Es probable que las dos obras desaparecieran en el transcurso del incendio que arrasó el ayuntamiento, el 8 de junio de 1692. Regresaron entonces a los dos cuadros de Carlos y sus padres y abuelo, presentes aún en 1722.

Los retratos de Coello y Ticiano atraen comentarios. El de Coello proviene de una serie hecha a partir de un primer cuadro de Antonio Moro: en total se conservan aún ocho ejemplares en Europa, que tuvieron mejor fortuna que el de México.¹⁷ Prueba, si es que se necesitara, de que las colecciones principescas fueron también las matrices de una imagen de la majestad que los soberanos pretendían dominar. El caballero de Ticiano, que combatía la herejía en Mühlberg,

era un calco de otro caballero, al que los españoles habían trasplantado a América: Santiago Matamoros. La asimilación Emperador-Santiago-caballero de la fe se hacía inevitable, y en primer lugar en la iconografía. Al observar al caballero, esculpido en altorrelieve en una de las puertas de Santa Inés (México), cabalgando con el mismo garbo que Carlos V, y cuya lanza se ha sustituido con una cruz, uno cree percibir un Santiago, en el campo de batalla de Mühlberg.¹⁸ Un Santiago que hubiera vencido a los gentiles de dos mundos. Entre las numerosas representaciones del Emperador que ilustran su catafalco en México, en 1559, dos eran particularmente explícitas. En uno de los cuadros, estaba sentado, “en silla imperial [...] y aquellos afamados capitanes, Alejandro, Aníbal, Pirro, Cipión Africano, las cabezas descubiertas, armados, cogiendo yerba del campo en señal de vencidos”. En el otro, estaba sentado, con el cetro extendido, “y Montezuma y Atabalita, emperadores de este Nuevo Mundo, hincados de rodillas, tendidas las manos tocando el cetro con rostros alegres, manifestando que habían sido vencidos para vencer el demonio que los tenía vencidos”.¹⁹ El conjunto, cuyos preparativos duraron tres meses, fue admirado por todos, españoles e indios, de la ciudad y de los alrededores, que fueron también invitados a contribuir.²⁰

En este cariz, el mundo indio no podía escapar al dominio del “rey —o más bien del emperador— de conquista”. Pero aquél sabía, a su manera, referirse al soberano tan directamente, como en los dos dibujos, simétricos, de la *Relación geográfica de Tlaxcala* (hacia 1580-1585), que ponen en escena a Carlos V y a Felipe II a caballo. La inspiración es directamente europea, pero el mensaje está vuelto hacia el Nuevo Mundo, que Colón ofrece al Emperador, en el primero, mientras que Felipe es “Rey de España y de las Indias” en el otro. Torpezas evidentes denuncian la “mano india”: el dibujo de los cascos del caballo de Carlos V no se puede concebir de otra manera. Por otro lado, el artista está consciente de ello, pues evita hábilmente repetir el fracaso en la otra obra, escondiendo las patas del animal atrás de escudos de armas muy oportunos. Sobre



Pinturas núm. 24, Carlos V, y núm. 25, Felipe II, que acompañan la *Relación geográfica de Tlaxcala*, de Diego Muñoz Camargo (publicada por R. Acuña, México, 1984).

todo, está aún poco familiarizado con las regalías occidentales, y la extraña corona de Carlos V se parece más a una mitra episcopal.²¹

¿Un rey a la sombra de la Iglesia?

Los dibujos anuncian un cambio. El boato que rodea a los monarcas sigue siendo guerrero (guardias, caballos, armadura del de Carlos V), pero los dos príncipes aparecen en traje de corte. ¿Se podía esperar otra cosa, después de que el mismo Felipe II, en 1573, proscribiera la palabra “conquista”²² en sus posesiones de las Indias? Al escribir su muy larga carta a Felipe III (¡más de

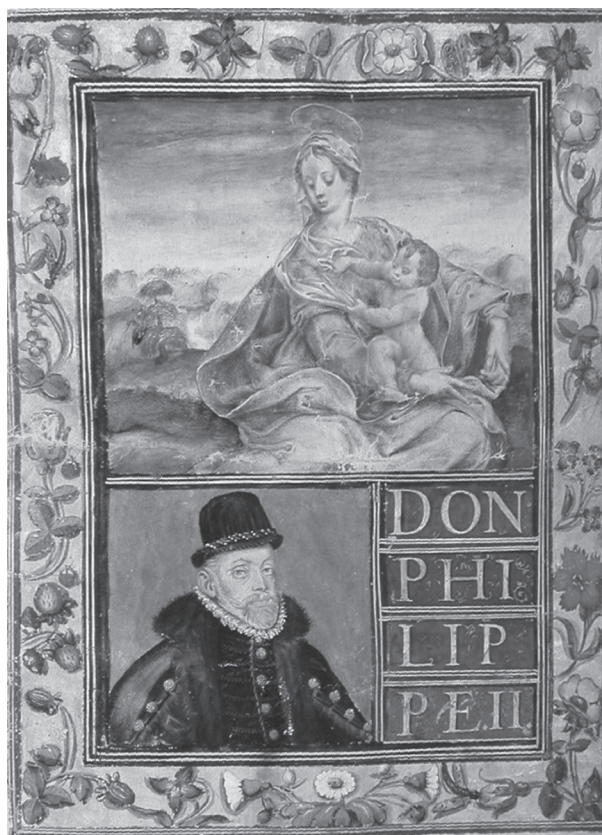
1000 páginas!) hacia 1611, Guaman Poma confirmaba la evolución desde los Andes: si bien dibujaba al emperador y rey con su corona, su apariencia guerrera se limitaba al uso de la espada, como en todo español. Mejor aún, se arrojaba ante el Papa.²³

Es éste un caso extremo, que por otro lado roza la alegoría (papado, monarquía universal). Cuando es el Estado mismo el que toma las cosas en su mano, se obtiene un equilibrio más sutil, e incluso deslumbrante; como en la preciosa pintura que Felipe II envió al real de minas de Zacatecas, con su título de ciudad, y su nombre de Nuestra Señora de los Zacatecas (1588). ¿Es necesario comentar esta obra extraordinaria y

su objetivo político? El soberano se vuelve copatrón tutelar de la ciudad, con la Virgen, cuya superioridad, marcada por el lugar otorgado a cada uno y los colores que los acompañan, reconoce físicamente. Incluso la belleza plástica del objeto resurge sobre el prestigio del monarca, intencionalmente vestido de negro. Ya ni siquiera necesita hacerse acompañar por sus regalías. Esas tantas decenas de toneladas de plata que Zacatecas enviaba cada año a España bien merecían las marcas de atención y la lección, a la vez política y artística.

El resto del tesoro americano provenía esencialmente del Alto Perú. El par del cuadro de Zacatecas podría ser el de La Virgen de Toledo con Carlos II, pintado hacia 1670²⁴ para la catedral de Potosí. En menos de un siglo la perspectiva cambió completamente: el soberano no es ya la parte importante de la escena: reducido a un medallón a los pies de la Virgen, se vuelve secundario, casi anecdótico. Ya no es un cuadro político que se apoya en un icono religioso, es un cuadro de la iglesia adornado con un motivo real. Incluso si el caso es extremo, obliga a interrogarse sobre una evolución.²⁵

A lo largo del siglo XVII la dinastía ya no necesita interrogarse sobre su legitimidad, y por otro lado, como veremos, la sombra tutelar del emperador sigue estando presente, incluso en pleno siglo XVIII. A diferencia de los Borbones, recientemente instalados en el trono de Francia (1589), los Habsburgo “menores” no necesitan recurrir al pincel heroico y rutilante de Rubens, como en su serie sobre María de Médicis. Velázquez y sus continuadores glorificarán, en sus matices, la humanidad del soberano. Este despojo no es abdicación, sino exaltación, como sucedió en ocasión de los honores fúnebres de Felipe IV, en la catedral de México (1666). En la cima del catafalco, emergiendo de la luz y del humo de los millares de cirios, se encontraba “una estatua del Rey N. Señor D. Felipe Quarto, en que la destreza de un escultor, sirviéndole de ejemplar un retrato original de su Magestad, le copió tan al vivo, que casi no pudo interrumpir las lágrimas, con que le llorábamos muerto”.²⁶ Así esta humanidad, en su gloria, está casi a



Pintura sobre el pergamino que acompaña el título de Ciudad de Zacatecas, dado por Felipe II.

punto de trascender la muerte, en el corazón de la Iglesia.

Los desvíos de imagen que más favorecen a la Iglesia, los mensajes más impresionantes, acompañan la vida, y sobre todo la muerte del más débil de los Habsburgo, cuyas fragilidades saben sublimar los sacerdotes y los artistas, hacer de ellas otro instrumento de redención. Sus sufrimientos son la expiación de los pecados de sus súbditos, como lo declara, en 1700, un orador consagrado, en Caracas: “más que teniendo un Rey tan santo, tan religioso y tan amigo de Dios, ¿aya de pagar el Rey por nuestras culpas y aya de quedarse sin sucesión la Corona?”.²⁷ En términos de iconografía, la referencia es aquí el

cuadro que pintó, hacia 1680, Claudio Coello, *La adoración de Carlos II de la Eucaristía* (sacristía del Escorial). Esta obra tiene una variedad de pares, una serie de pinturas (algunas anteriores a la de Coello), confirmadas en América al menos, en las que Carlos II aparece como el defensor del Santo Sacramento ante todos sus enemigos, el Turco en primer lugar. Estos cuadros estaban destinados a la penumbra de las iglesias,²⁸ aunque a veces fueron expuestos en altares improvisados, en plena calle, con ocasión de procesiones y de fiestas religiosas, en particular la del *Corpus*, en armonía con el tema de la pintura, como en 1680, en el Cuzco.²⁹ En Lima,



Carlos II Defensor de la Eucaristía, se encuentra en la Iglesia de la Santa Cruz y Soledad de Nuestra Señora, México.

una variante localista reemplaza la columna que sostiene al Santo Sacramento por santa Rosa de Lima, canonizada algunos años atrás.³⁰ Es la prueba, si acaso fuera necesaria, de la gran plasticidad (pero también ambigüedad) de estos procedimientos iconográficos, en los que finalmente todos los niveles (regionales, imperiales) pueden expresarse.

Esta casi sustitución de lo monárquico por lo religioso plantea una pregunta: ¿a lo largo del siglo XVII, fuera de las iglesias y de su entorno, era posible percibir la imagen del monarca de otra manera que en las monedas o en algunas medallas? Sabemos que la pintura civil era entonces muy secundaria con respecto a la religiosa. Más aún, la vicisitud de los tiempos fue aún más nefasta para ella, y no quedan de ella sino jirones. Así, en Potosí, durante un tiempo en el centro de las preocupaciones del imperio, la imagen real parece haber estado presente en el siglo XVI, o alrededor de los monarcas fundadores: de esta manera la documentación manuscrita permite encontrar la huella, hacia 1633, de un pintor local, Cristóbal Álvarez, autor de grandes retratos de Carlos V, su esposa, don Juan de Austria y don Carlos hijo de Felipe II.³¹ Pero no hay ya gran cosa después.³²

En centros secundarios, la cosecha es todavía más flaca, aun si se toman en cuenta las destrucciones del tiempo. Se dispone (siglo XVII y principios del XVIII) de 17 inventarios de bienes para Guadalajara. En total se han podido inventariar 255 obras de arte de los que se conoce el tema. No se cuentan sino 12 retratos reales, concentrados en dos inventarios: en 1666, el cura del Sagrario posee 11 cuadros “de la casa de Austria, biejos”,³³ en 1718, el canciller de la audiencia tiene “un lienzo pequeño del Señor Phelipe quinto”, valuado apenas en un peso.³⁴ Estamos entonces en esferas muy circunscritas, oficiales,³⁵ y con objetos muy decepcionantes. Ejemplos tomados en otros lados confirmarían la fuerte participación de las autoridades religiosas en la tenencia de esta imagen: es así como se encuentran retratos reales entre los bienes de arcedianos, en Santiago de Chile, en Valladolid en la Nueva España.³⁶

Aún más inquietante fue el destino del cuadro que representaba a Luis I, rey efímero (1724), en México: sin escrúpulos, el augusto retrato se recubrió después con una pintura en la que Santo Domingo se arrodilla ante la Virgen.³⁷ De una manera general, los guardianes del templo soportaban mal esta pintura civil, incluso de inspiración monárquica: en 1682 el comisario de la inquisición en Guadalajara se indignaba al ver, lado a lado, en el salón de una casona, “distintos lienzos y cuadros de Nuestro Señor y Nuestra Señora y de otros santos y asimesmo estar interpolados entre ellos otros lienzos de los emperadores romanos”.³⁸ ¿Era solamente el resabio pagano de esos monarcas lo que lo indisponía?

Sin embargo, no todo era tan desastroso. En la escuela de la Iglesia, la monarquía había retenido un cierto número de lecciones, y las apariciones —ciertamente efímeras— de los retratos reales, con ocasión de las proclamaciones de nuevos soberanos se parecían a una epifanía. Fue en 1701, en el momento del cambio de dinastía, cuando el procedimiento alcanzó su apogeo, singularmente en Puebla, al mismo tiempo ciudad hispánica y episcopal. Aquí, dos retratos de Felipe V llamaron particularmente la atención: en el salón del alférez se encontraba “un retrato a el vivo de nuestro Señor Philipo V” rodeado de incienso y de música, el todo rendía un culto “barroco” al joven rey.³⁹ Sobre todo, en la plaza mayor habían depositado un estrado con gradería, rodeado de balaustradas de “jaspe azul, blanco y rosado”, con, en segundo plano, a una altura de cerca de 10 metros, “un animado gigante a valientes espíritus del ingenio, vistoso a lúcidos primores”. En el centro del conjunto piramidal:

un rico baldaquín de terciopelo carmesí con fluecaduras y guarniciones de oro consagró la lealtad a una viva copia de nuestro gran Phelipo V que de cuerpo entero vestido a la francesa, azul con guarniciones de plata, medias a la Española negras, vanda roja: era dulce imán de los afectos, respetuoso atractivo a las veneraciones. Guarnecía el real lienzo marco entallado en oro, y cu-

bríale hasta el tiempo de la aclamación, sobre raso blanco con bordaduras de oro, rica preciosa cortina, y a los pies reverente sitial, silla de brocado de oro carmesí, cogines y telliz de terciopelo del mismo color.

El conjunto estaba rodeado de columnas, que recordaban las del *Plus ultra*, mientras que dos paneles de madera, en los cuales estaban pintados objetos marciales, enmarcaban el retrato. Dos águilas elevaban al cielo banderolas con el nombre y los títulos del soberano: ¿se puede imaginar intrusión más resplandeciente en el imaginario de los vasallos?⁴⁰

Del retrato del autoritarismo a la “*Damnatione Memoriae*”

La exposición del retrato real, en medio de tal explosión del culto real, aparecía como particularmente gratificante. Tanto más ya que se desarrollaba ante masas gozosas, mezcladas, a las que se lanzaban medallas y monedas. Pero esto no duraba, finalmente, sino dos o tres días en un reinado.

Entonces, cuando la dinastía borbónica decidió imprimir la marca del absolutismo en América, no pudo más que constatar que la encarnación del poder, bajo los rasgos del monarca, ya no era satisfactoria. Olía demasiado a sacristía cuando se trataba de secularizar al Estado. Por otra parte, estaba en vías “de americanización”. Pese todavía, cuando en 1701, en México, Carlos II emprende su ascensión trepado a lomos de un águila mexicana, que emprende el vuelo desde el nopal emblemático.⁴¹ Pero ¿qué decir cuando, en Perú, entre 1700 y 1725, mediante el papel —grabados—, sobre los muros de las iglesias —frescos— se multiplican series de retratos que asocian a los antiguos reyes incas con los soberanos españoles? Desde 1750, el virrey conde de Superunda se inquietaba por ello; después del aplastamiento de la revuelta de Tupac Amaru el poder emprendió una campaña iconoclasta contra este tipo de representaciones, de las cuales muy pocas llegaron hasta nosotros.⁴²

Por otra parte, en materia de culto tutelar, la memoria es un arma poderosa, y jugaba en favor de la dinastía desaparecida. En pleno siglo XVIII, en numerosos frontones de iglesias misionales (Sierra Gorda, Nayarit, en México), el águila bicéfala habsburguesa recobraba vida. Se la dibujaba también en diversos códices indígenas.⁴³ Sobre todo, para las comunidades indígenas, cuando se trataba de hacer valer sus derechos ancestrales y su patrimonio territorial, la referencia última era Carlos V, elevado al rango de protector mítico. El emperador aparece en dos códices de mediados del siglo XVIII, el de Petlacala (Guerrero, México) y Chalchinapan (Puebla, México). Son imágenes anacrónicas, muy precisas y muy pobres a la vez: el soberano

toma los rasgos del funcionario español, cuya *aura* es realzada por la presencia de la corona a sus pies.⁴⁴

No sólo la representación iconográfica del rey era escasa, confinada, anacrónica y alejada, sino que también su sombra, el virrey, estaba, en términos de prestigio, pasablemente devaluada. Al menos si se cree en un reformador anónimo, funcionario en México, en 1788: “Delante del palacio [del virrey], y aún asomándose a las ventanas, no se contiene ni suspende cualesquiera acciones inmodestas o inmundas, ni otras inmoderaciones de gritería o excesos”.⁴⁵ Esto es tanto más impactante cuanto que al mismo tiempo la persona del arzobispo es objeto de una verdadera veneración.



Códice de Petlacala, Guerrero, tomado de la portada del libro de Danièle Dehouve, *Hacia una historia del espacio en la montaña de Guerrero, México*, CIESAS-CEMCA, 1995.



Biombo de Juan Correa, *Alegoría de los 4 continentes*, (detalle), en Elisa Vargaslugo y José Guadalupe Victoria, *Juan Correa. Su vida, su Obra*, t. IV, segunda parte, publicado por la UNAM.

Hay que reconocer que la tentativa de restablecimiento anticipa sobre el advenimiento de Felipe V: el acercamiento de Carlos II con Versalles, después de su matrimonio con María Luisa de Orleáns, se puede considerar, para América, como un punto de partida. De esto da testimonio una de las obras mayores de Juan Correa, el biombo intitulado *Los cuatro continentes*, en el que figura en el centro una visión muy idealizada de la Monarquía católica, bajo los rasgos (embellecidos) del joven rey, que lleva “a la francesa” un gran manto de coronación, y una corona imperial.⁴⁶ Pero habrá que esperar aún largo tiempo antes de que la influencia se revele decisiva. Hacia 1710, el mismo Correa pintó, para la jura de Luis, príncipe de Asturias, un retrato de éste inspirado en los del tiempo de Carlos II, tradicionales, con mesa, león agarrando el globo y aire enrarecido del viejo Alcázar de Madrid.⁴⁷ No menos notable, el “programa iconográfico” que el arcediano de Valladolid (Michoacán), Ignacio de Soto Cevallos y Aranguren, exhibía en su “sala de recibir”, en 1749: se encuentran en ella, lado a lado “los lienzos de pintura de la casa de Austria, los lienzos del triunfo del Sacramento, de nuestra Señora de la Concepción, nacimiento de nuestro Señor Jesucristo”.⁴⁸ ¿Los Habsburgo no habían construido una parte de su legitimidad religiosa sobre la defensa del Santo Sacramento y de la Inmaculada Concepción?

Es a partir de Fernando VI que el absolutismo encuentra al fin sus rasgos verdaderos en el Nuevo Mundo, y singularmente en la Nueva España. El nombre del monarca favorecía un acercamiento con el santo rey de la *Reconquista*, como lo recordamos anteriormente, y anunciaba la “segunda conquista” (administrativa esta vez) de las tierras del Imperio. La iconografía no se quedaba atrás: el pintor mexicano Miguel Cabrera nos transmitió un retrato parecido del príncipe —prueba de que la información circulaba mejor, conforme se le atribuía mayor valor. El cuadro es plenamente real. Con armadura, deteniendo su manto con desenvoltura en una mano, apoyándose indolentemente con la otra en

un bastón de mando, Fernando VI hace pensar irresistiblemente en los retratos, de la misma época, de su primo Luis XV. Unos diez años más tarde, el mismo artista repetía, con más ligereza aún, pero con el mismo mensaje, se trataba esta vez de Carlos III. Sin escudos de armas, sin otro signo distintivo que el toisón de oro y la banda del Espíritu Santo, sin referencia explícita a la religión, en un entorno de tintes púrpuras, se trata de la monarquía secularizada que se presenta dos veces a los vasallos, invitados a la obediencia.⁴⁹

Sin embargo, hasta los años 1760 se dejó cierto margen a la iniciativa de los súbditos, en particular con motivo de las proclamaciones reales. Fue en 1760, en Lima, para la de Carlos III, la ocasión de innovaciones audaces pero fecundas. Primero se dejó su organización a los indios. Éstos, entre otras festividades, organizaron el desfile de un carro triunfal, en el que Pizarro, Almagro, Valdivia y Los Doce incas rinden homenaje “a las dos Augustas Magestades de el Rey y de la Reyna: para cuya representación se eligieron dos jóvenes, los más proporcionados de edad, cuya hermosura pudiera haver aspirado a ser buena copia de originales tan sublimes, a poder serlo la belleza, sostenida de el mayor ornato, de el carácter inimitable de la Soberanía”.⁵⁰ No más retrato, no más epifanía, sino un cuadro vivo, con dos soberanos. La audacia era finalmente contrarrestada con un arcaísmo de buen tono: “en la espalda de la excelsa Popa estaba pintado el Señor emperador Don Carlos V sobre un mundo, con otro aparte, que le fue dado por Dios (haviéndosele negado al Grande Alexandro)”.⁵¹

La autoridad debió considerar la cosa con interés, pero no sin desconfianza. Había riesgos múltiples en tal representación, en particular de ver que se produjeran amalgamas, una banalización de la imagen. Para evitarlo, se dio otro paso en 1789, con ocasión de la jura de Carlos IV. Una uniformidad parece haberse conducido desde Madrid, prueba de que la imagen real ya no debería dejarse al libre arbitrio de los diferentes reinos. En toda América ya no fue

solamente el rey, sino la pareja real la que se celebró: en Quito fue incluso motivo para establecer un paralelo con el sol resplandeciente y la luna llena.⁵² Los soberanos estaban rodeados por una constelación de estrellas, que representaban las autoridades locales. En México, tuvo lugar otra iniciativa importante, que iba en el mismo sentido. Hasta entonces, un solo retrato real concentraba las miradas en el momento de la jura. Aquí, en 1789, se multiplicaron las representaciones: “y en todas las oficinas del rey se pusieron perspectivas y doseles con los retratos del rey y de la reina, esto es en la calle en las puertas de cada oficina”.⁵³

Se pretendía así anclar mejor al soberano en la sociedad y promover el modelo familiar, asociarle el aparato burocrático, y sacarlo del confinamiento. Todo esto tenía sin embargo un inconveniente: la epifanía se volvía imposible, y pareciera que se había renunciado a ella. Por otra parte, ese esfuerzo estaba todavía limitado a tres días. De ahí la tentativa, repetida, para hacer perenne, al aire libre, la imagen real, esta vez plenamente secularizada. La primera tentativa de cierto interés data de 1763. La corporación de los orfebres de Puebla coronó un obelisco que había hecho erigir, después de dos años de esfuerzos, con una estatua de Carlos III, de pie, coronado y recubierto del manto real. A pesar de la referencia explícita a la columna de Trajano, el grabado, que se apresuraron a imprimir, no nos convence del éxito total del proyecto:⁵⁴ el rey estaba demasiado trepado en la cima del edificio, de tamaño pequeño. En 1789, con ocasión de los honores fúnebres del soberano en Guanajuato, el autor anónimo de la descripción consagra lo esencial de su propósito a evocar la eventualidad de erigir una estatua, pero de manera metafórica: “quiere también Guanajuato tributar a su difunto Soberano el honor de la estatua: más porque sea a la medida de su deseo, elige una que no hay exemplar [...], y le ofrece para que la forme, uno de sus más ricos montes, una digna estatua de su difunto soberano”,⁵⁵ esto permitía aún comparar al soberano con Alejandro, a quien se le había hecho tal proposición, y eso comprometía poco.

De hecho, desde la estatua de Marco Aurelio en Roma, desde la de Felipe IV a la entrada del Buen Retiro en Madrid, sobre todo, después de la de Luis XIV de Girardon, la verdadera majestad se conjugaba a caballo, si no a la romana,⁵⁶ y de bronce. Esto exigía artistas que América no tenía. Así pues, las primeras tentativas fueron modestas: en 1761, una estatua ecuestre dorada de Carlos III corona en México un arco del triunfo efímero.⁵⁷ Era probablemente de madera, como la que remató una pirámide con ocasión de las festividades de la jura de Carlos IV, en la misma ciudad.⁵⁸ Más importante, en el mismo año, la plaza mayor de la Nueva Guatemala se adornaba con un Carlos III a caballo.⁵⁹ Tratándose de América del Sur, disponemos de pocos elementos: probablemente las dificultades técnicas fueron aún más apremiantes, pero las órdenes eran las mismas. Una estatua ecuestre de Felipe V “a la heroica” —que imitaba probablemente la de su abuelo— remataba el arco del triunfo a la entrada del puente sobre el Rimac, en Lima. El temblor de 1746 la derrumbó e hizo mil pedazos.⁶⁰ En 1760 la municipalidad de Potosí pidió que se pintara un retrato ecuestre de Carlos III.⁶¹

La creación de una academia de San Carlos en México en 1785, encargada, entre otras cosas, de velar por la imagen real y de propagarla (medallas, bustos, pinturas), la presencia de dos virreyes feroces defensores del absolutismo, y sobre todo la llegada del gran artista neoclásico Manuel Tolsá, en 1792, permitieron llevar a buen término un proyecto grandioso, la realización de una estatua ecuestre de Carlos IV, sobre el modelo de la de Girardon. Fue colocada en 1803 en el centro de la plaza mayor de México, remodelada a su vez con una perspectiva de orden.

Era un buen término, pero muy tardío. Con ocasión de la erección provisional de una estatua ecuestre de madera en México, en 1796, un autor anónimo se burlaba y criticaba: “y de parte de la misma estatua sólo veo una excusación desgraciada, en materia poco correspondiente, que en rigor ofende al héroe que pretende recomendar: siendo todas las demás circunstancias de la

función ya extrañas, ya ridículas, ya impías, y ya positivamente sacrílegas y escandalosas”. Tal culto cívico, ordenado por un virrey corrompido (Branciforte) le inspiraba acentos premonitorios: “veo casi allanado el camino a la independencia, solo se ha de tocar el extremo de la desesperación”.⁶²

A partir de 1821, la obra maestra de Tolsá se volvió un objeto estorbo, entre obra de arte y testigo de una época pasada, y emprendió una existencia más o menos nómada, más o menos oculta, a través de la ciudad:⁶³ en 1823 el panfletista José Joaquín Fernández de Lizardi, al mismo tiempo que defendía la estatua, proponía escribir en su zoclo:

A la memoria de Carlos IV
cuya imbecilidad
abrió la puerta
a la feliz independencia.⁶⁴

No nos corresponde medir la justicia de esas palabras. Pero es evidente que esta acrecentada exposición de la figura del soberano, y fuera del manto protector de la Iglesia, aumentaba los riesgos. Éstos se manifestaron primero en Europa, pero sus ecos llegaron a América. En 1747, un orador consagrado escribía en México:

admite Nápoles al Enemigo. Arroja (¡qué horror!) de su plaza principal la bella estatua de Felipe, que la dominaba, la pisa, la ultraja, la arrastra, la hierre, la despedaza, y la degüella. Y entonces, ¡qué pasmo! Parece que vengándose tanta injuria, este mismo día (que fue el de la aclamación del contrario) anegó sus calles el Vesubio con impetuosas avenidas de vetún, lloviendo al mismo tiempo el cielo piedras, cenizas y sangre.⁶⁵

América podía todavía entonces creerse al abrigo del sacrilegio de lesa majestad. No fue así cuando el soberano mismo rompió el pacto con la Iglesia, al expulsar a la Compañía de Jesús. En 1767 se llegó a destruir retratos reales a través

de Nueva España, como lo recordaba más tarde Joseph Joaquín Granados y Gálvez: “hasta las imágenes Soberanas de la Majestad, gravadas en los lienzos, llegaron a borrar, con el desacato más inaudito, inmundo y horroroso”.⁶⁶

Se concluirá de ello, tal vez, que había aún una fuerte capacidad de indignación. Algunos años más tarde, incluso esto desaparecía con la caída de la monarquía. En noviembre de 1819, en Mariquita (Nueva Granada), la municipalidad votó, por mayoría, la horca, luego el auto de fe de las efigies reales. Algunos reclamaron incluso que las cenizas del busto real fueran dispersadas.⁶⁷

“Uniendo la distancia a la presencia”

Se podría creer, así, en un fracaso absoluto de esta política desplegada durante tres siglos alrededor de los retratos reales. De hecho, es la última y amarga victoria de la imagen: mientras que los verdugos la envían a la nada, aceptan su transmutación. Colgada, degollada, se vuelve finalmente el cuerpo del rey odiado.

Para llegar a eso, se habrá empleado el desafío, la frustración, la sublimación y la ambigüedad. Primero, se habrá fabricado una imagen imponente, un Matamoros real, lo que subraya por otra parte la supremacía de la vista, según la concepción antigua, difundida en el universo hispánico desde Isidoro de Sevilla.⁶⁸ Después, se habrán inclinado hacia “el silencio, y secreto de los Príncipes prudentes [...]. Imperio mudo y callado”.⁶⁹ Al final de la experiencia se podía aspirar a lograr rebasar esta tensión entre el espacio y la presencia, como trataba de demostrar, en 1707, el obispo de Oaxaca, a propósito del príncipe de Asturias: “la presencia, para ser presencia que se proporcione con un fino amor ha de tener algo de ausencia [...]. Así la presencia para el logro del amor, no ha de ser íntima, sino que se ha de componer juntando a lo presente lo distante”.⁷⁰

Hay aquí una sutileza que al despotismo ilustrado, vuelto hacia el Sol resplandeciente,

le costaba trabajo integrar, tanto más cuanto que la cultura del símbolo se atenuaba, y los velos —en el sentido propio y en el figurado— caían. El rey aparecía entonces desnudo, y la distancia soberano-súbdito se revelaba insalvable, insoportable. Se necesitaron las últimas pruebas para que se pudiera “volver a ver” al fin a un rey que, mientras tanto, se había vuelto demasiado presente, enceguecedor. En el momento de la jura de Fernando VII en Apatzingán, en 1809, un predicador exaltado y angustiado exclamaba, después de haber acercado la imagen de Cristo y la “del rey adorado”:

“yo lo veo [...] rodeado de angustias y penetrado del más acervo dolor; yo lo veo oprimido con el peso de las calamidades y que apenas tiene alien-to para respirar”.⁷¹ Se borraba así, demasiado tarde, un siglo de luces.

Se borraba porque el rey prisionero estaba aún más ausente. Con Iturbide ya no hubo misterio, ni distancia: de la coronación del emperador, Carlos María de Bustamante sólo recordaba “su cetro que semejaba a una mano de almirez, sudando como si cavara, y limpiándose la cara con un pañuelo”.⁷² Las figuras reales de antaño no tenían esas trivialidades.

Notas

¹ Podemos indicar, Carmelo Lisón Tolosana, *La imagen del Rey (Monarquía, realeza y poder ritual en la Casa de los Asturias)*, Madrid, 1991, 219 pp.; Víctor Mínguez Cornelles, *Los reyes distantes*, Castellón, 1995, 201 pp.; *Los pinceles de la historia. El origen del reino de la Nueva España, 1680-1750*, México, 1999, 319 pp.; *Los pinceles de la Historia. De la patria criolla a la nación mexicana, 1750-1860*, México, 2000, 311 pp.; *El arte en la corte de Felipe V*, Madrid, 2002, 527 pp.; Thomas Calvo, “El rey y sus Indias: ausencia distancia y presencia (siglos XVI-XVIII)”, en Óscar Mazín Gómez (ed.), *México en el mundo hispánico*, Zamora, 2000, vol. II, pp. 427-483.

² Sobre la importancia de la vista en Occidente, desde la época moderna, véase Alfred W. Crosby, *La mesure de la réalité. La quantification dans la société occidentale (1250-1600)*, Paris, 2003, 265 p.

³ Fray Gabriel de San Antonio, *Relación de la Camboya*, Madrid, 1988, p. 40.

⁴ Como en la Sierra Gorda, en México, véase a Monique Gustin, *El barroco en la Sierra Gorda. Misiones franciscanas en el Estado de Querétaro, Siglo XVIII*, México, 1969, pp. 172-173.

⁵ Francisco de Seijas y Lobera, *Gobierno militar y político del reino imperial de la Nueva España (1702)*, México, 1986, p. 451.

⁶ Víctor Mínguez, “Reyes absolutos y ciudades leales. Las proclamaciones de Fernando VII en la Nueva España”, en *Tiempos de América*, núm. 2, 1998, p. 23.

⁷ Véase, Eric Van Young, *La crisis del orden colonial. Estructura agraria y rebeliones populares de la Nueva España, 1750-1821*, México, 1992, p. 401. Para los Andes, véase Alberto Flores Galindo, *Buscando un inca. Identidad y utopía en los Andes*, México, 1993, 433 p.

⁸ *Los procesos militar e inquisitorial del Padre Hidalgo y de otros caudillos insurgentes*, México, 1953, pp. 65-66.

⁹ *Diario de un comandante de la independencia americana; 1814-1825*, México, 1982, p. 88.

¹⁰ *Ibid.*, p. 118.

¹¹ *Ibid.*, p. 262.

¹² *Ibid.*, p. 289.

¹³ Espejo para todos los reyes de el Mundo, descifrado en la Estatua de Nabucodonosor. Mejorado para los Señores Reyes de España en el magnífico corazón de la Muerta Magestad de nuestro Católico Rey D. Carlos Segundo, México 1701, p. 23. Consultamos el ejemplar de la Biblioteca del Centro de Estudios de Historia de México (CEHM).

¹⁴ Reproducidos en Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México*, México, 1990 [1965], reproducciones núm. 73 y 74. Es de anotar que el autor no identifica a Felipe. En cuanto a la identificación de Juana, se puede

discutir: una inscripción al pie del cuadro menciona a Isabel la Católica, cosa que continúa la mayoría de los historiadores, entre ellos M. Inmaculada Rodríguez Moya, “Los retratos de los Monarcas Españoles en la Nueva España. Siglos XVI-XIX”, en *Anales. Museo de América*, núm. 9, Madrid, 2001, p. 289. Pero la inscripción es seguramente muy posterior, en un momento en el que ya no se reconoce a Felipe el Hermoso (su nombre es el único que no aparece). Además, los rasgos se acercan más a los de Juana que a los de Isabel, al menos tal y como nos los transmitió el Maestro de la leyenda de la Magdalena, en el retrato de aquella que fue entonces infanta, conservado en Viena.

¹⁵ Citado por M. Toussaint, *La pintura colonial, op. cit.*, p. 52.

¹⁶ Doctor Isidro de Sariñana, *Llanto del occidente en el ocaso del más claro sol de las Españas. Fúnebres demostraciones que hizo, pyra real que erigió en las exequias del rey N. Señor D. Felipe III El Grande, el Exmo. Señor D. Antonio Sebastián de Toledo, Marqués de Manzana*, México, 1666, fol. 14r.

¹⁷ Véase *Felipe II, un monarca y su época, Un príncipe del Renacimiento*, Madrid, 1999, p. 311.

¹⁸ Reproducido en José Romero Villa, *La escultura colonial mexicana*, México, 1986, reproducción núm. 126.

¹⁹ Francisco Cervantes de Salazar, *México en 1554 y Título imperial*, México, 1991, p. 190.

²⁰ “Diose orden que en toda la comarca de México se pintasen gran cantidad de escudos imperiales y reales y otras muchas historias y figuras”, Cervantes de Salazar, *op. cit.*, p. 184.

²¹ René Acuña (ed.), *Relaciones geográficas del siglo XVI. Tlaxcala*, México, 1984, t. I, grabados 24 y 25.

²² En sus *Nuevas Ordenanzas de descubrimiento, población y pacificación de las Indias*, cláusula 29 (diversas ediciones).

²³ Felipe Guaman Poma de Ayala, *Nueva corónica i buen gobierno*, México, 1980, 3 tomos.

²⁴ Reproducido en *Los Siglos de Oro en los virreinos de América, 1550-1700*, Madrid, 2000, p. 350.

²⁵ Si nos mantenemos en el marco estricto de Potosí, en el punto de partida de la evolución, podríamos poner el célebre cuadro de La Virgen del Cerro, pintado hacia el final del siglo XVI, y en el que el Papa y el emperador están frente a frente, a los pies del Cerro, metamorfoseado en manto de la Virgen. El equilibrio religión-Estado está cercano al del cuadro enviado a Zacatecas, hacia la misma fecha.

²⁶ Doctor Isidro de Sariñana, *Llanto del occidente...*, *op. cit.*, fol. 41r.

²⁷ Doctor Don Domingo López de Landaeta, *Sermón panegírico en acción de gracias, que se dan al Santísimo Sacramento, por los felices Años de nuestro Rey*,

y Señor D. Carlos Segundo, Monarca poderoso de las Españas, México, 1701, p. 21, consultamos el ejemplar del CEHM (México).

²⁸ Como en México, en donde se conserva uno de estos lienzos en la iglesia de la Santa Cruz y Soledad de Nuestra Señora, véase a Gregorio Pérez Cancio, *La Santa Cruz y Soledad de Nuestra Señora. Libro de fábrica del templo parroquial*, México, 1970, fig. núm. 18.

²⁹ Véase a Teresa Gisbert, “La fiesta y la alegoría en el virreinato peruano”, en *El arte efímero en el mundo hispánico*, México, 1983, p. 160.

³⁰ *Los Siglos de Oro...*, op. cit., p. 359.

³¹ Mario Chacón Torres, *Arte virreinal en Potosí*, Sevilla, 1973, pp. 137-140.

³² Parece que se encontró un retrato de Carlos II, pintado por Carreño de Miranda, después se perdió de nuevo en el siglo XX.

³³ Archivo de Instrumentos Públicos, protocolos de Diego P. de Rivera, 1666, fol. 398.

³⁴ Biblioteca Pública del Estado de Jalisco, archivo judicial civil, C 33-6-441.

³⁵ Otro ejemplo de este tipo: en 1622, un oidor de México, licenciado Pedro de Vergara Gavrira posee 25 cuadros, “los cinco de los señores reyes de Castilla”, *Archivo General de Indias*, México 263.

³⁶ Jean Paul Zúñiga, *Espagnols d'outre-Mer. Emigration, métissage et reproduction sociale à Santiago du Chili, au 17^e siècle*, Paris 2002, pp. 88-89; Óscar Mazín Gómez, *El cabildo catedral de Valladolid de Michoacán*, México, 1996, p. 320.

³⁷ Reproducido en Abelardo Carrillo y Gariel, *Técnica de la pintura de la Nueva España*, México, 1983, fig. núm. 32.

³⁸ Archivo General de la Nación, México, *Inquisición*, t. 684, fol. 234.

³⁹ Anónimo, *Noticia de la Real aclamación que debió hacer, e hizo la muy noble, y muy leal Ciudad de los Ángeles en la jura de la Cesárea, y Católica Magestad del Señor D. Philipo V, Rey de ambas Españas*, sin lugar de publicación, sin fecha, sin paginación (ejemplar del CEHM): “Y a tanta hermosura con que se divertían los ojos, no estaban ociosos los demás sentidos, pues las casolejas que respiraban ámbar acreditaban el buen olor de la magnificencia, de quien tan a toda costa quiso dar a entender como en el culto de su Magestad se esmera, pues los oydos se quedaran con la buena fee de la grandeza, si por ellos la música que ocupaba las quatro salas en diversos coros no los desengañara”.

⁴⁰ D. Ambrosio Francisco de Montoya y Cárdenas Ponce de León, *Diseño festivo del amor, obstantativa muestra de la lealtad, aclamación alegre con que la muy noble, Augusta Imperial Ciudad de la Puebla de los Ángeles en el día 10 de abril del año de 1701, juró por su rey y Señor natural al Invictissimo Señor D. Phelipe V de este nombre, Monarcha Supremo de dos Mundos*, Puebla 1702, fol. 6-7 (ejemplar del CEHM).

⁴¹ Reproducido en Jaime Cuadriello Aguilar, “Visiones en Patmos-Tenochtitlan: la mujer águila”, en Nelly Sigaut (ed.), *La iglesia católica en México*, México, 1997, p. 291.

⁴² Sobre este tema véase a Gustavo Buntinx y Luis Eduardo Wuffarden, “Incas y reyes españoles en la pintura colonial peruana: la estela de Gracilazo”, en *Márgenes*, núm. 8, 1991, pp. 151-210.

⁴³ Joaquín Galarza, *Lienzos de Chiepetlán*, México, 1972, pp. 121-123 y lámina 88.

⁴⁴ Danièle Dehouve, *Hacia una historia del espacio en la Montaña de Guerrero*, México, 1995, pp. 71-76; B. Jiménez Padilla, S. Villela Flores, “Vigencia de la territorialidad y ritualidad en algunos códices coloniales”, en *Arqueología mexicana*, núm. 38, pp. 58-61; *Los Siglos de Oro en los virreinos...*, op. cit., p. 79.

⁴⁵ Anónimo, “Discurso sobre la policía de México, 1788”, en Sonia Lombardo de Ruiz, *Antología de textos sobre la ciudad de México en el periodo de la Ilustración (1788-1792)*, México, INAH 1982, p. 98.

⁴⁶ Reproducido en *La colección pictórica del Banco Nacional de México*, México, 1992, pp. 56-57.

⁴⁷ Reproducido en Elisa Vargas Lugo, José Guadalupe Victoria, *Juan Correa. Su vida y su obra. Repertorio pictórico*, tomo IV, 2ª parte, México, 1994, p. 589.

⁴⁸ Óscar Mazín, op. cit.

⁴⁹ Es cierto que el cielo, los colores de la Virgen que figuran en el penacho del casco de Carlos III nos remiten a una cierta trascendencia. Los cuadros se encuentran hoy, el primero en el museo de la Basílica de Guadalupe, México, el segundo en el Colegio de las Vizcaínas de la misma ciudad. Reproducidos en V. Mínguez Cornelles, “Reyes absolutos y ciudades leales. Las proclamaciones de Fernando VI en la Nueva España”, en *Tiempos de América*, núm. 2, 1998, p. 23, y *Los Reyes distantes...*, p. 160.

⁵⁰ *Fiestas de los naturales de esta ciudad de Lima y sus contornos, en celebridad de la Exaltación al Trono de S.M. el Señor Don Carlos III, Nuestro Señor*, sin lugar, sin fecha, fol. 8r.

⁵¹ Op. cit., Fol. 11r.

⁵² Danièle Demelas e Yves Saint-Geours, *Jérusalem et Babylone, politique et religion en Amérique du Sud. L'Écuateur XVIIIe- XIXe siècles*, Paris, 1989, p. 63.

⁵³ José Gómez, *Diario curioso y cuaderno de las cosas memorables en México durante el gobierno de Revillagigedo (1789-1794)*, México, 1986, pp. 9-10.

⁵⁴ Anónimo, *Obelisco que en la ciudad de Puebla de los Ángeles [...] erigió el Nobilissimo y Leal Gremio de sus plateros*, Puebla, 1763, sin paginación.

⁵⁵ “Reales exequias que celebró al Augusto Padre de V.M., el Señor Don Carlos 3º”, *Biblioteca Nacional de Madrid (BNMd)*, ms-20 249(1).

⁵⁶ No es el caso de la de Felipe IV, con una armadura de su tiempo, y estribos.

⁵⁷ Clara Bargellini, “La lealtad americana: el significado de la estatua ecuestre de Carlos IV”, en *Iconología y Sociedad. Arte colonial hispanoamericano*, México, 1987, p. 217.

⁵⁸ J. Gómez, *op. cit.*, fig. núm. 5.

⁵⁹ C. Bargellini, *op. cit.*, fig. núm. 5.

⁶⁰ P. E. Pérez-Mallaina Bueno, *Retrato de una ciudad en crisis. La sociedad limeña ante el movimiento sísmico de 1746*, Sevilla, 2001, p. 66.

⁶¹ M. Chacón Torres, *Arte virreinal...*, *op. cit.*, p. 139. Ya en la jura de Luis I (1725) se pintaron tres cuadros del joven soberano a caballo, en Potosí, Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela, *Historia de la Villa imperial de Potosí*, Providence, t. III, 1965, pp. 181-187.

⁶² “Diálogo entre la ciudad de México y la Razón sobre la solemne dedicación de la estatua ecuestre de Carlos IV exaltada el día 9 de diciembre de 1796”, BNmd, ms-8127, fol. 159.

⁶³ Véase por ejemplo, Enrique Florescano, “Les origines de la mémoire nationale. La célébration du triomphe de l’indépendance en 1821”, en *Mémoires en devenir. Amérique latine XVIe-XXe siècle*, Bordeaux, 1994, p. 164.

⁶⁴ Obras XII-Folletos, México, 1991, p. 426.

⁶⁵ Doctor D. Bartholomé Phelipe de Yta y Parra, *El arrebató de Dios. El Señor D. Phelipe V. Oración fúnebre*

con que expresó el sentimiento de su muerte la América Septentrional, México, 1747, p. 16.

⁶⁶ *Tardes americanas. Gobierno gentil y católico: breve y particular noticia de toda la historia indiana*, México, 1778, p. 445.

⁶⁷ Georges Lomné, “Les villes de Nouvelle Grenade. Théâtres et objets des jeux conflictuels de la mémoire politique (1810-1830)” en *Mémoires en devenir*, pp. 141-142.

⁶⁸ Aleksander Cizek, “L’histoire comme témoignage oculaire. Quelques implications et conséquences de la définition de l’historiographie chez Isidore de Séville” en D. Buschinger (ed.), *Histoire et littérature au Moyen Age*, Goppingen, 1991, pp. 69-84.

⁶⁹ Juan de Palafox y Mendoza, *Historia sagrada, luz de príncipes y súbditos*, Puebla, 1643, fol. 52r.

⁷⁰ Fray Ángel Maldonado, *Afectos a Dios, y al Rey, solicitados por medio de cinco oraciones, que predico en la ciudad de Antequera, valle de Oaxaca...*, Puebla, 1709, pp. 37-38 (ejemplar de CEHM).

⁷¹ D. Ignacio Orilla, *Sermón predicado en el pueblo de Apatzingán, con motivo de la jura que hicieron aquellos vecinos a la Suprema Junta Central Gubernativa de España e Indias*, México, 1809, pp. 1-2, y 7-8 (ejemplar CEHM).

⁷² *Diario Histórico de México, 1822-1848* (CD-ROM), año 1823, 9 de febrero.

