



CAMPO Y CAMPESINOS EN LA ESPAÑA MODERNA

CULTURAS POLÍTICAS EN EL MUNDO HISPANO



MARÍA JOSÉ PÉREZ ÁLVAREZ
ALFREDO MARTÍN GARCÍA

(EDS.)

[ENTRAR]

CRÉDITOS

CAMPO y campesinos en la España Moderna. Culturas políticas en el mundo hispánico (Multimedia)/María José Pérez Álvarez, Laureano M. Rubio Pérez (eds.); Francisco Fernández Izquierdo (col.). – León: Fundación Española de Historia Moderna, 2012

1 volumen (438 págs.), 1 disco (CD-Rom): il.; 24 x17 cm.

Editores lit. del T. II: María José Pérez Álvarez, Alfredo Martín García

Índice

Contiene: T. I: Libro – T. II: CD-Rom

ISBN 978-84-938044-1-1 (obra completa)

ISBN T. I: 978-84-938044-2-8 (del libro)

ISBN: 978-84-938044-3-5 (CD-Rom)

DEP. LEG.: LE-725-2012

1. Campesinado-España-Historia-Edad Moderna 2. Culturas políticas-España-Historia I. Pérez Álvarez, María José, ed. lit. II. Rubio Pérez, Laureano M., ed. lit. III. Martín García, Alfredo, ed. lit. IV. Fernández Izquierdo, Francisco, col. V. Fundación Española de Historia Moderna. VI.

323.325(460)“04/17”

316.74:32(460)

Edición:

Fundación Española de Historia Moderna
C/Albasanz, 26-28 Desp. 2E 26, 28037 Madrid (España)

© Cada autor de la suya

© Fundación Española de Historia Moderna

© Foto portada: *Mataotero del Sil*

Editores de este volumen:

María José Pérez Álvarez

Alfredo Martín García

Coordinación de la obra:

María José Pérez Álvarez

Laureano M. Rubio Pérez

Alfredo Martín García

Colaborador:

Francisco Fernández Izquierdo

Imprime:

Imprenta KADMOS

Compañía, 5

37002 Salamanca

[VOLVER]

Imagen del poder y representación iconográfica. El caso de D. João IV de Portugal tras su aclamación

Pablo Jerez Sabater
Universidad de La Laguna
pjerez@ull.es

Resumen

La Restauración de la corona portuguesa tras la Unión Ibérica por d. João IV, VIII duque de Bragança, trajo consigo el intento de devolver a Portugal al epicentro de la política europea del *Seiscientos*. En este sentido, parece lógico pensar en la necesidad de crear una imagen visual de la nueva dinastía y de la independencia, faceta que en buena medida correspondió a la corte de pintores que trabajaron para el monarca y que desarrollaron la nueva iconografía del poder.

Palabras Clave

Restauración; João IV; Portugal; Iconografía; Poder.

**Image of the power and iconographic representation.
The case of João IV of Portugal after his acclamation.**

Abstract

The Restoration of the Portuguese crown after the Iberian Union by d. João IV, VIII duke of Bragança, brought achieve the attempt to give back to Portugal to the epicentre of the political European of the XVIIth. In this sense, seems logical to think in the need to create a visual image of the new dynasty and of the independence, facet that in good measure corresponded to the court of painters that worked for the monarch and that developed the new iconography of the power.

Key Words

Restoration; João IV; Portugal; Iconography; Power.

Introducción

Uno de los aspectos más importantes para las monarquías absolutistas fue, sin lugar a dudas, la creación de una imagen visual acorde con su poder. Elementos como la arquitectura palaciega, los ornatos públicos, los elementos efímeros ligados a los acontecimientos regios (fiestas cortesanas, bodas, natalicios, exequias), unido a la creación y difusión del retrato real, forman parte de todo este juego de imaginería visual tan fecundo durante la Edad Moderna.

Es en este sentido y en esta coyuntura donde se inscribe el caso que traemos hoy a colación. El fecundo recuerdo de la gloria portuguesa del siglo XVI, dominado por elementos visuales tan característicos como los del reinado de d. Manuel I (1469-1521) dejó para la Historia del Arte un gusto decorativo singular denominado como *Manuelino* y que eclosionó y coincidió con la entrada de Portugal en los circuitos artísticos europeos unas décadas más tarde bajo el auspicio de d. João III. La fama del monarca tuvo su recompensa en la fortuna de sus retratos, coincidentes en buena medida con los modelos que desde la corte de Carlos V redimensionaban y engrandecían –en buena parte gracias al genio de Tiziano– los valores del emperador y, por extensión, de todo el imperio.

Afortunada o no, la entrada de Portugal como parte fundamental de la llamada Unión Ibérica trajo consigo un acercamiento a los modelos castellanos en cuanto a las artes se refiere.

La idea más clara quizá pueda concretarse en el envío de los mejores artistas portugueses a la corte española, no siendo así de manera inversa, esto es, una participación activa de artistas españoles en la metrópoli lisboeta. En este sentido, mientras que España se hallaba inmersa en una evolución temprana entre las corrientes tenebristas de clara influencia italiana y las ágiles y coloristas composiciones de recuerdo veneciano, Portugal aún dormitaba en el recuerdo de un manierismo sereno definido por artistas de la talla de Diogo Teixeira (ca. 1540-1612), Marcos da Cruz (ca. 1610-1683) o el mejor de ellos quizá, André Reinoso (act. 1610-1640)¹.

Esta *involución* a nivel artístico no fomentaba, desde luego, un novedoso futuro para las artes plásticas portuguesas, como tampoco lo sería a nivel retratístico. Es de esta manera como debe entenderse el papel jugado por el retratista oficial del primer monarca de la casa de Bragança: José de Avelar Rebelo (ca. 1600-1657). Pero antes de acercarnos a la figura de este notable pintor, parece necesario abordar una serie de aspectos puntuales acerca de la pintura en los inicios del *Seiscentos* para entender mejor la evolución del retrato portugués.

Orígenes de la pintura *seiscentista* en Portugal

Ya hemos señalado como característica el apego a los modelos manieristas en este primer tramo del siglo XVII y que, paralelamente y gracias a la influencia de los focos madrileño y sevillano, convivirá con un creciente interés hacia el claroscuro y la nueva estética tenebrista imperante en buena parte del territorio español. Por tanto, si estas similitudes se dan en el campo artístico y, a nivel político, en plena Unión Ibérica, lo que quizá primero debamos puntualizar es la denominación de este periodo como *proceso cultural ibérico*. Las diferencias existirán quizá en cuanto a los modelos retratados o a las variantes iconográficas adoptadas por cada comitente, teniendo siempre en cuenta que en esta etapa, para Portugal, van a ser las órdenes religiosas y los prelados y diócesis relevantes, los mecenas de las artes y, por ende, los encargados de fomentar el desarrollo del arte religioso en el país luso. Sin embargo, a pesar de no tener un arte eminentemente cortesano –ya que la nobleza tampoco era muy dada al mecenazgo artístico– Portugal contó con artistas de relativa importancia quienes fueron los encargados de expandir y difundir los nuevos postulados estéticos no solo en el continente sino en las colonias y, en especial, en la más importante de ellas: Brasil.

Señalamos anteriormente el nombre de alguno de los artistas más influyentes de esta primera etapa del *Seiscentos* portugués, pero hay una cuestión de fondo que también creemos fundamental en el discurso y es la aceptación, por parte de la historiografía portuguesa, del término acuñado por el profesor Serrão de pintura *protobarroca*² para definir las manifestaciones plásticas de este convulso periodo. Analizando desde un punto de vista formal e iconográfico no encontramos elementos o juicios de valor que nos permitan aseverar algo distinto a lo que está sucediendo en España en estos momentos; el color se asemeja, las composiciones –con mayor o

¹ Vid. MOURA, C. (1986). “O limiar do Barroco”. *Arte em Portugal*. Lisboa; SERRÃO, V. (1989) *Estudos de Pintura Maneirista e Barroca*. Lisboa; *Idem* (2003). “O Barroco”. *História da Arte em Portugal*, Lisboa; *Idem* (1997) *A linguagem da pintura portuguesa proto-barroca e a arte da parenética na obra do Padre António Vieira*. Lisboa; PEREIRA, P. (1995). “Do Barroco à Contemporaneidade”. *História da Arte Portuguesa*, Volumen III, Barcelona; MECO, J. (1999). *O mundo pequeno-barroco de Josefa de Óbidos*. Lisboa; SALDANHA, N. (1993). *Tudo o que luz é ouro*, Lisboa.

² SERRÃO, V. *História da Arte em Portugal... Op. Cit.* p. 15.

peor fortuna— siguen los mismos grabados, el retrato se configura *a la española*, etc. Por tanto, si en España el barroco había penetrado con fortuna desde los focos sevillanos principalmente y, como hemos señalado, la influencia que irradia la ciudad hispalense afecta de manera crucial a la pintura portuguesa, ambos países beben de un lenguaje y una estética común, una nueva reafirmación de la *cultura ibérica* de la que ya hemos hablado.

Nada de manierista queda ya en la pintura de dos de los maestros de este momento, a saber: André Reinoso y Domingos da Cunha, *Cabrinha* (ca. 1598-1644). La habilidad con que Reinoso resuelve el ciclo de la vida de São Francisco Xavier, realizado en torno a 1620 y conservado en la lisboeta iglesia de São Roque, son una clara muestra de este acercamiento estético a los preceptos barrocos. La calidad de las telas, originales en cuanto a concepción ya que no se inspiran en grabados sino que la inventiva de las mismas corrió a cargo del propio pintor asesorado por el jesuita Diogo de Areda, unido a la suntuosidad y exotismo de los modelos, nos hablan de una conexión no solo sevillana —emparentada a nivel estético con Zurbarán— sino también con Italia. A esto deberíamos sumar la documentada actividad de Zurbarán y Vicente Carducho en Portugal, que si bien no actuaron de manera directa en la transformación del gusto manierista en la praxis estética del barroco portugués, hubo de influir notablemente en los pintores tardomanieristas que, hacia la década de 1620, trabajaban en el entorno lisboeta.

Carducho trabajó para el convento de São Domingos en Benfca en un ciclo sobre la vida de Cristo encomendado desde la corte madrileña por el religioso João de Vasconcelos hacia 1633. El naturalismo imperante en su producción quedó reflejado en las telas que probablemente fueron objeto de estudio por parte de la corte de pintores que se estaban formando dentro de estos patrones pero que, volvemos a repetir, no dejan de ser elementos comunes de un lenguaje estético *ibérico*.

Esta misma idea la volvemos a encontrar en el *Apostolado* que pintó Zurbarán para el monasterio de São Vicente de Fora en Lisboa hacia 1633 y que fue donado por el monarca Felipe IV. La influencia que pudo tener en el entorno de pintores cercanos a Reinoso fue crucial, ya que el tenebrismo de carácter italiano que se desarrolló en la escuela hispalense de la primera mitad del siglo XVII y de la que Zurbarán es claro exponente, conecta con los circuitos cortesanos portugueses —no olvidemos que el monasterio de São Vicente fue una empresa filipina— con las corrientes artísticas más desarrolladas en la España contemporánea, siendo así que este naturalismo zurbaranesco será crucial para Reinoso en su pintura posterior, como puede aseverarse en su *São Vicente* que se conserva en el Museo de Lamego.

Entender la influencia del tenebrismo es fundamental para la comprensión de la pintura portuguesa del siglo XVII. En el tratado de Filipe Nunes, de 1615, titulado *Arte da Pintura*, el autor sugiere al artista que *para que isto melhor se entenda fazer experiencia de noite á candea, aonde se verá claramente o que he luz, & o que he escuro; & se pintor guardar esta orde, em breve alcançará o que há nesta arte, para revelar bem uha figura, & que pareça sendo pintada, que he de vulto*³. Portugal, entonces unido a España, queda inmerso en el circuito estético del tenebrismo del XVII y, por tanto, como centro de proyección de una posible estética *ibérica*.

³ PEREIRA, J. (1989). *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*. Lisboa: p. 119.

Modelos y difusión del retrato regio de d. João IV

Señalados ya los precedentes, cuando las revueltas portuguesas de 1640 llevaron al poder al duque de Bragança aclamándolo en diciembre de ese mismo año como nuevo rey de Portugal bajo el nombre de d. João IV, no nos ha de extrañar que los modelos que se buscaran para fijar su nueva iconografía estuvieran ligados a la tradición retratística española. No podía ser de otra manera. Las conexiones estilísticas eran demasiado profundas y tendríamos que esperar hasta finales de ese siglo, bajo el reinado de su hijo d. Pedro II, para ver un acercamiento a modelos foráneos, en esta ocasión, ligados a Italia. Y es aquí donde cobra fuerza un pintor de irregular dibujo pero de idea determinante: José de Avelar Rebelo.

Dentro de la pintura portuguesa del siglo XVII, el único género que suscitó el interés de los historiadores fue el del retrato, celebrándose incluso exposiciones monográficas, como la de Reynaldo dos Santos en 1942 y titulada *Retratos de Personagens Portugueses do Século XVII*. El retrato es entendido por los estudiosos como algo novedoso dentro del panorama plástico de la Europa del Seiscientos. Frente al retrato de aparato y corte español o flamenco, se ha querido ver en el portugués algo mucho más intimista y más cercano a la psicología del personaje que a la pompa y solemnidad del resto. En este sentido, Serrão se pronuncia a favor de una estética propia, donde lo reconoce como *interiorizado, intimista y lírico*⁴. La amplia nómina de artistas que trabajaron en el género, como Avelar Rebelo, Domingos Vieira, André Reinoso o Félix da Costa, hablan del espectacular desarrollo del retrato, propiciado desde la nobleza y una burguesía ascendente deseosa de perpetuar su imagen. Si nos detenemos a pensar por un momento en el porqué de esta situación, podemos observar que desde los tiempos filipinos, el retrato español se impondrá –a nuestro juicio– frente a cualquier otra estética. La influencia de pintores como Pantoja de la Cruz o el propio Diego de Velázquez serán modelos a seguir frente a lo que se ha denominado genuinamente portugués. Antes planteamos la idea de un *común ibérico* en el campo de la cultura visual, y en el campo del retrato lo mantenemos. Observando detenidamente la retratística portuguesa que, en cierto sentido, adolece de la calidad plástica de la española, vemos como, en el caso más patente que es la Corte, el acercamiento a los modelos de la monarquía española es reiterativo e, incluso, mimético. Si el retrato portugués se entiende por su fuerte impronta tenebrista, donde los contrastes de luz acentúan las expresiones e incluso la captación psicológica de los personajes, donde el generalizado uso de vestimenta de gamas frías ayudan a agudizar el carácter intimista del retratado –en su mayoría nobles provenientes de la Restauración y familiares de la Casa de Bragança, y donde se ha querido ver un *retrato humanístico*⁵, derivado de la idea contraria a la fastuosidad flamenca e hispana; entendemos que no son sino ideas que parten de la misma raíz y que no es otra que la española y, especialmente, la retratística cortesana. ¿Es lógico pensar en un arte religioso plenamente contrarreformista en Portugal alejado de la estética española y de los focos sevillano y madrileño? De la misma manera, ¿sería posible dentro de este marco una retratística desligada de este mismo entorno? Entendemos que no es así. Si en el campo de la política, la entrada de una dinastía nueva supondrá un cambio sustancial en el desarrollo social y económico, en el campo de las artes

⁴ SERRÃO, V. *Op. Cit.* p. 36.

⁵ Cfr: FRANÇA, J. A. (1981). *Oitocentos anos de arte portuguesa*. Lisboa.

plástica la unidad estética entre ambas naciones –y un solo concepto estético– marcan el devenir del arte de estos momentos.

El nacimiento de una nueva monarquía, la de los Bragança, marcará la aparición de una nueva retratística oficial. La creación de la nueva imagen del monarca d. João IV será similar en forma y composición a la de Felipe IV. Y es que se trata de lo mismo, pero extrapolado a dos mundos diferentes: uno español y otro portugués. José de Avelar Rebelo (ac. 1637-1657) fue el retratista oficial del monarca brigantino desde los tiempos en que era duque en Vila Viçosa. Formado bajo el amparo de D. Teodosio II, se le supone una más de probable formación madrileña, o al menos sí el conocimiento de los retratos regio hispanos realizados por Tiziano, Sánchez Coello o Velázquez, como se observa claramente en el retrato de D. João IV conservado en el Paço Ducal de Vila Viçosa [Fig. 1.]. En una composición un tanto forzada, aparece el monarca de cuerpo entero vestido como hombre de guerra (coraza, espada y bastón de mando) y como noble palaciego (zapatos, insignias). Apoyado con su brazo izquierdo sobre una mesa, donde se coloca un amplio sombrero, su pierna trata de avanzar para romper la rigidez de la composición. En el suelo, apoyado sobre la mesa, un escudo con el blasón de la Casa de Bragança y armas de Portugal. Moura Sobral advierte que todo es rígido y forzado en la relación de la figura con el espacio⁶. La teatralización de la escena la asume la ampulosa cortina abierta a la figura del monarca, alejándose de lo que la historiografía portuguesa señala como concepto *intimista*, siendo un verdadero retrato de aparato que tomarán los grabados como modelo a seguir en la difusión del monarca. Ahora bien, este retrato hay que buscarlo en Velázquez, y más concretamente en el retrato de Felipe IV conservado en la National Gallery de Londres, pintado hacia 1632 [Fig. 2.]. Evidentemente estamos ante el mismo modelo, dos composiciones similares, casi miméticas, donde los mismos elementos son dispuestos a su vez de igual manera, como la cortina, la mesa o el sombrero. Es lógico pensar en la necesidad de crear una imagen para el monarca, pero la referencia más clara era mirar para la corte española, y Avelar Rebelo lo sabía cuando, tras ver el retrato de Felipe IV, decide elevar a la misma categoría al recién aclamado rey de Portugal.

Como nuestra intención no es otra que la de responder a una serie de preguntas acerca de la creación de la imagen del poder, parece razonable cuestionarnos hasta qué punto tuvo importancia el retrato de Avelar Rebelo. Y la respuesta es, francamente, sencilla. La difusión del mismo, con sus variantes más o menos generalizadas, supuso la proclamación definitiva de las nuevas intenciones del monarca y, por extensión, de la *Lusitania liberada*. Y qué mejor canal de difusión que el grabado. Tan solo señalemos algunos ejemplos que confirman la aceptación del modelo de Rebelo y su transmisión.

Uno de los primeros grabados es el titulado *Jean 4 du nom 19 roy de Portugal* [Fig. 3]. Aparecido en Francia en una serie titulada *Brief Recueil*, el rey aparece de tres cuartos ligeramente ladeado hacia a la izquierda, cubierto con la corona y mirando de frente, con perilla, bigote y una larga melena. El monarca aparece con una gran gola al cuello, del que cuelga presumiblemente la medalla de la Orden de Cristo. No sabemos nada del autor del grabado, pero la impresión del libro en Francia data aproximadamente de 1641, por lo que se trata de uno de los primeros grabados con la efigie del monarca brigantino.

⁶ SOBRAL, L. (2004). *Pintura Portuguesa do século XVII. Histórias, lendas, narrativas*. Lisboa: p. 74.

Aproximadamente de esta misma fecha es el grabado titulado *Johannes der vierte Konig zu Portugal und Algarbe etc.* [Fig. 4.] Lo que nos interesa ahora no es resaltar las viñetas relativas a la Restauración y a los hechos acontecidos en diciembre de 1640 presentes en el mismo grabado, sino el retrato que preside centralmente la composición. Siguiendo el modelo anterior, con gola, el monarca esta vez aparece representado dentro de una cartela ovalada de tres cuarto girada esta vez a la izquierda y mirando, con aire de firmeza y seguridad, a los ojos del espectador, de frente. Nuevamente, la medalla de la Orden de Cristo, que diferencia a los monarcas portugueses de los castellanos, que suelen portar el Toisón de Oro, pende de su cuello. A nivel físico, los rasgos faciales son los mismos que el anterior grabado francés, aunque en este caso se trate de un grabado de origen flamenco. El que hemos podido localizar presenta un árbol genealógico de los reyes portugueses desde d. Afonso Henriques, hasta d. João IV, excluyendo a los Felipes. Sobre su fecha de realización, Soares propone en torno a 1641 y la Biblioteca Nacional de Portugal la cataloga hacia 1650. En nuestra opinión creemos que, tanto por las facciones del monarca como por la perfecta relación de los hechos aclamatorios, debe estar más cercana a estos primeros años de la década de 1640.

A pesar de no haber podido localizar el segundo grabado del libro flamenco, la Biblioteca Nacional de Portugal custodia un ejemplar interesante sobre el árbol genealógico de los reyes portugueses y que, además, es coetáneo. Se titula *Árvore genealógica dos Reis de Portugal até D. João IV* [Fig. 5.] y no está firmado, por lo que podemos deducir a nivel formal que probablemente se trate de un grabado italiano de hacia 1645. Dentro de una composición absolutamente clasicista, con basamentos y columnas fragmentadas de fuste estriado, aparecen representados desde d. Afonso Henriques hasta la descendencia de d. João IV, todos los reyes de Portugal. La retratística es muy interesante ya que iconográficamente, define bastante bien las características físicas de cada uno de los monarcas, desde la época bajo medieval, hasta los más modernos, como en el caso del restituído rey brigantino. Pero, aparte de estos elementos, donde d. João aparece representado con la corona y el cetro real, así como con el pelo largo y una pequeña perilla (siguiendo los grabados anteriores), nos interesa resaltar a los ángeles trompeteros que custodian el escudo portugués, sin duda estéticamente muy ligados a Italia, y donde, opuestos a éste, aparece reproducido el texto del juramento de d. Afonso Henriques como rey de Portugal, por lo que, en cierto sentido, este grabado parece una muestra propagandística de la naciente monarquía portuguesa por reafirmarse en el contexto europeo, como las grandes casas como las de los Habsburgo o los Borbones.

Conclusión

Proponer un análisis iconográfico de los discursos del poder y ponerlos en relación con la cultura visual de la Restauración portuguesa no es tarea fácil y menos en tan breve espacio. De ahí que la intención de este trabajo no sea otra que la de sugerir una serie de ideas y elementos que ayuden a entender cómo pudo gestarse un modelo visual para un monarca *inmediato*, partiendo de duque a rey en un breve espacio de tiempo. Las cuestiones vinculadas a defender nuestro axioma estético *ibérico* para este periodo han sido argumentados en base a una serie de criterios que consideramos esenciales, de ahí que hayamos partido desde los comienzos del siglo XVII para afianzar nuestra hipótesis de trabajo.

Para Portugal, consolidarse en el complicado panorama europeo del *Seiscientos* era una cuestión vital. Desarrollar una imagen del monarca acorde con los nuevos tiempos de independencia, también. A través de la creación de modelos ligados a la corona española por parte de José de Avelar Rebelo y su pronta difusión gracias a los grabados, la nueva imagen del poder y de su monarca tuvieron rápida acogida no solo en Europa, sino también las colonias portuguesas quienes, gracias en parte a las sucesivas aclamaciones en sus puntos más importantes, conocieron casi de primera mano a su nuevo rey, un rey para la *Lusitania liberada*.

Apéndice de ilustraciones



Fig. 1. *Ioannes IV Rex Portugalliae*. José de Avelar Rebelo, 1643. Palacio Ducal de Vila Viçosa.



Fig. 2. *Felipe IV*. Diego de Velázquez, ca 1632. National Gallery, Londres.



Fig. 3. *Jean 4 du nom 19 roy de Portugal*. Francia, ca. 1641. Biblioteca Nacional de Portugal.



Fig. 4. *Johannes der vierte König zu Portugal und Algarbe etc.* Flandes, ca. 1645. Biblioteca Nacional de Portugal.

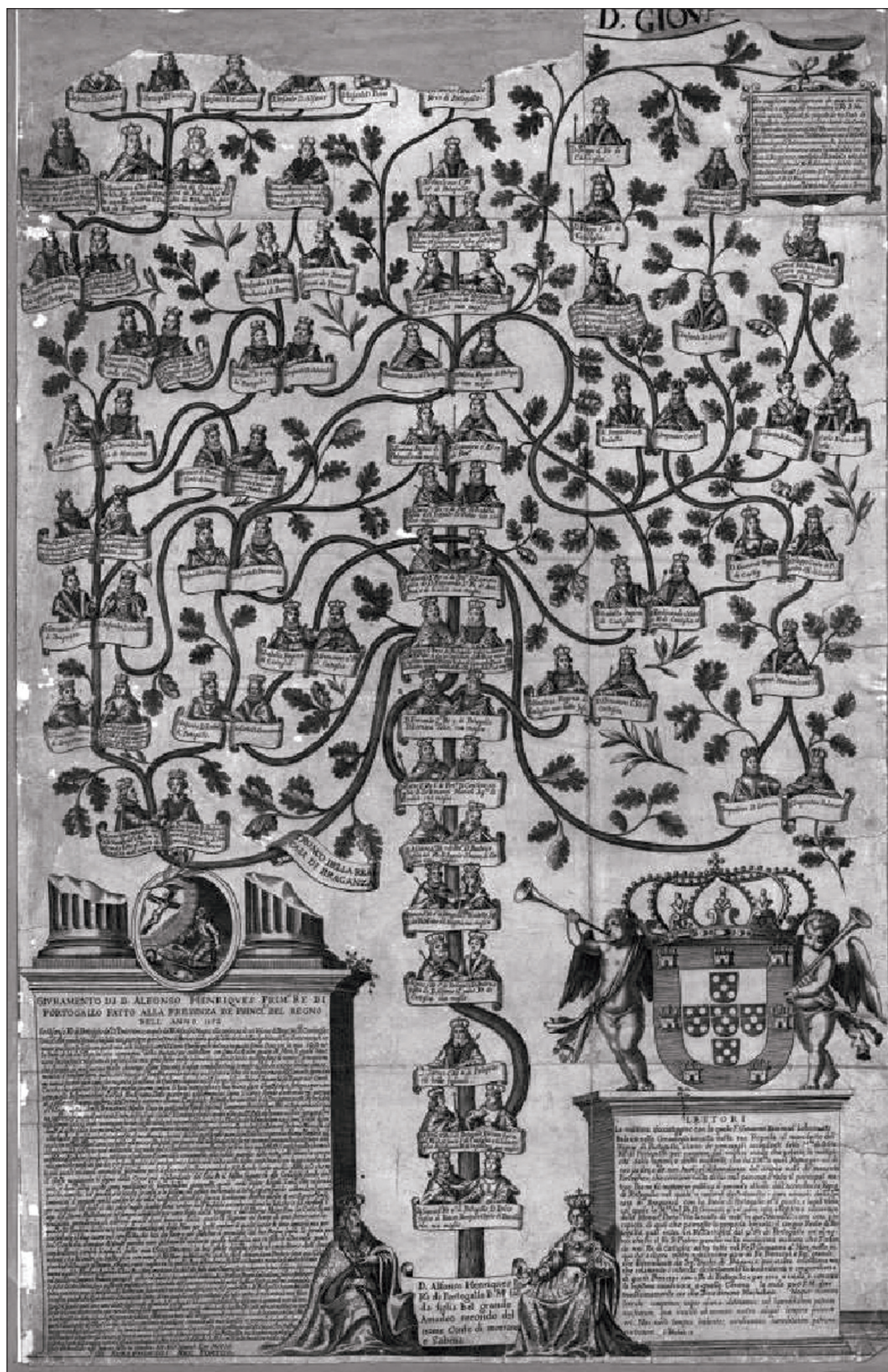


Fig. 5. *Árvore genealógica dos Reis de Portugal até D. João IV. ¿Italia?, ca. 1645. Biblioteca Nacional de Portugal.*

[ÍNDICE]