

# Ewa Kubiak

---

## La pintura de batalla en el Virreinato del Perú: Victorias de Carlos V en el Museo de la Casa de la Moneda en Potosí (Bolivia)

---

Itinerarios. Revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos nr 19, 75-94

---

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Ewa Kubiak

## LA PINTURA DE BATALLA EN EL VIRREINATO DEL PERÚ: VICTORIAS DE CARLOS V EN EL MUSEO DE LA CASA DE LA MONEDA EN POTOSÍ (BOLIVIA)

**Resumen:** El artículo presenta de forma breve la tradición iconográfica de la pintura de batallas en el Virreinato del Perú para analizar una serie de imágenes que son parte de la colección conservada en el Museo de la Casa de la Moneda en Potosí y que representan las victorias del rey Carlos V. Se muestran fuentes gráficas grabadas de Philippe Galle y de Antonio Tempesta. En la interpretación se destaca la importancia de los retratos reales en América, donde la ausencia física del monarca implicaba un papel especial para sus retratos. La creación y presentación de las imágenes de la autoridad tenía como fin, por un lado la legitimación del poder en estas zonas, pero también tenían que hacer que se viera el papel del defensor y propagador de la fe católica que recaía sobre el rey, así como “personificar” a la Corona Española en lugares lejanos. En relación con la temática de las representaciones se ha optado por un enfoque más amplio de la iconografía de Carlos V, que todavía en el siglo XVIII fue objeto de retratos. Se ha intentado destacar la relación existente entre el arte antiguo y la creación de la imagen del emperador según los mecanismos conocidos y empleados en el Imperio Romano.

**Palabras claves:** pintura colonial, Carlos V, escenas bélicas, arte potosino, iconografía del poder

**Title:** Military art in the Viceroyalty of Peru — *Victories of Charles V* in Museo de Casa de la Moneda in Potosí (Bolivia)

**Abstract:** The article outlines a tradition of military art in the Viceroyalty of Peru; it also presents and discusses the 18<sup>th</sup>-century series of paintings depicting victories of Charles V, which is stored in Museo de Casa de la Moneda in Potosí. It points out graphic patterns of painted representations, etchings by Philip Galle and Antonio Tempesta. The interpretation emphasizes the role of king's portraits in those parts of America where the absence of a king implicated special attitude towards his depictions. Portraits of a king were created and presented in the context of legitimisation of power in a conquered territory, to show him as a protector and propagator of the Catholic religion or, exactly, to “personalize” the Spanish Crown in a remote land. Due to the subject matter of the depictions, the article includes broader discussions on an iconography of images of Charles V, whose portraits could still be seen in America in the 18<sup>th</sup> century. Particular attention is paid to relationships with ancient art and creating the image of a ruler being an emperor, following the example of mechanisms functioning in the Roman Empire.

**Key words:** Colonial painting, Charles V, military scenes, Potosí art, iconography of power

## INTRODUCCIÓN

Investigando la pintura del arte colonial, especialmente en América del Sur, casi siempre nos encontramos con referencias al arte religioso. Abundantes estudios tratan sobre los artistas, las escuelas, los temas, las técnicas de la pintura y sobre la iconografía del arte sacro. Pero pocas veces contamos con estudios relacionados con el arte profano, ya se trate de motivos mitológicos o alegóricos, bodegones o de escenas históricas –como las representaciones de batallas–. Aunque la temática de estas obras no muestre gran diversidad temática, también aquí podemos identificar composiciones que gozaban de una popularidad especial entre los pintores<sup>1</sup>.

Uno de los motivos más populares en América del Sur es la batalla naval de Lepanto y la gloriosa victoria del cristianismo, razón suficiente para poder encontrar múltiples y variadas interpretaciones de este tema en varios museos e iglesias de todo el continente. El Museo Histórico Nacional de Santiago de Chile cuenta con tan solo cinco lienzos de tema bélico, uno de ellos dedicado a la Batalla de Lepanto<sup>2</sup>. Encontramos otras representaciones en la Iglesia de Santo Domingo en Cuzco (el Perú) (Mesa y Gisbert 1982 I: 300), en la sacristía del antiguo templo jesuita de San Pablo (hoy San Pedro) en Lima, en el Museo y Convento de Santa Teresa en Potosí (Bolivia) o también en el Museo Nacional en Bogotá<sup>3</sup>.



**Fig.1.** *Batalla de Lepanto*, anónimo cuzqueño, siglo XVIII, Iglesia de Santo Domingo, Cuzco, Perú.

<sup>1</sup> En la Nueva España la tradición de pintura con iconografía bélica es más rica. Conocemos todas las series con las representaciones de la historia de la conquista, las cuales en su mayoría presentan batallas (cf. por ejemplo: Cuadriello 1999: 67-91, García Saiz 1999: 108-141).

<sup>2</sup> Según José de Mesa y Teresa Gisbert, esta obra se puede identificar como una pintura cuzqueña: “Su procedencia cuzqueña es evidente y en su fecha no debe ser posterior al medio siglo XVIII” (1982 I: 300).

<sup>3</sup> En las investigaciones sobre el último cuadro colaboré con la doctora Olga Isabel Acosta Luna del Museo del Arte Colonial en Bogotá. La obra lleva el título *Los jesuitas en la batalla de Lepanto* y ha sido fechada alrededor del año 1600. Su estado de conservación y la falta de más información sobre este lienzo no permitieron determinar más detalles. Fuera de la exposición permanente en el Museo Nacional en Bogotá, el cuadro formó parte de la exposición *El oro y la plata de las Indias en la época de los Austrias*, en Madrid en el año 1999. Encontramos una reproducción de este lienzo en el catálogo de la exposición (Nº 501), además se utilizó como ilustración para un artículo (Bernal Rodríguez 1999: 637).

José de Mesa y Teresa Gisbert escriben sobre la batalla de Lepanto: “En España siempre se consideró como clave para la vida del Imperio y por ende de la Cristiandad, [...] y reunió la más grande liga de países que viera el Mediterráneo, para oponerse al Turco que amenazaba con dominar el citado mar y en consecuencia Europa” (300).

Otro motivo que gozaba de gran popularidad en América del Sur –y que tiene relación con el contexto bélico– eran las representaciones de los caballeros santos, entre los que destacaba especialmente Santiago, retratado con predilección tanto de manera tradicional como en un contexto claramente local americano. A lo largo del tiempo sus retratos sufrieron una visible evolución; mientras que en las obras del siglo XVI el santo fue representado como un discípulo más de Cristo, formando normalmente parte del apostolado, a partir del siglo XVII se puede observar el desarrollo de su fisonomía individual y aunque seguía apareciendo entre los Apóstoles, su representación obtiene una interpretación singular, la de Santiago peregrino. En el siglo XVIII se hizo popular la muy característica imagen del santo montado a caballo, en una pose triunfadora y en dos variantes conocidas como “Matamoros” y “Mataindios”. Dichos motivos definieron la iconografía de Santiago hasta el siglo XX (Querejazu 1994: 141-142). La tradición de la imagen del Santiago ecuestre floreció en América de Sur de una forma inusitada (Sebastián 1994: 286-287), que se explica con las características atribuidas al santo, como “Apóstol [...] «miles Christi» que puede ayudar en batallas imposibles de ganar humanamente” (293)<sup>4</sup>. Una de las batallas donde se creyó que se apareció fue en la Batalla de Clavijo, uno de los encuentros bélicos más célebres de la Reconquista, que se produjo el 23 de mayo del 834 en las cercanías de Clavijo, en La Rioja, y que terminó con la victoria cristiana gracias a la intervención milagrosa de Santiago. También en América tenemos constancia de algunas representaciones de este encuentro bélico, que aparece en el arte desde el siglo XVII. En el sotacoro de la Iglesia de Checacupe (el Perú) hay una pintura al temple sobre muro de adobe y ladrillo, que data aproximadamente del año 1600; también en Bolivia en el Museo de la Catedral de Santa Cruz de la Sierra se encuentra una imagen policromada, tallada en madera, atribuida al hermano Adalberto Maarterer<sup>5</sup>; asimismo, en La Paz podemos ver un óleo sobre lienzo perteneciente a la Colección Durán-Vázquez, que data aproximadamente del año 1680<sup>6</sup> y en la colección particular (*Thoma Collection*) en los Estados Unidos de América, un lienzo del año 1653 perteneciente a la escuela cuzqueña que representa una gran perspectiva del campo de la batalla<sup>7</sup>.

En la pintura del Virreinato del Perú también encontramos otras representaciones bélicas las cuales casi siempre podemos relacionar con el episodio de la vida de un santo o su intervención milagrosa en el campo de batalla. Entre otras se pueden mencionar

<sup>4</sup> En algunas ocasiones no está muy claro si se trata de un donador o benefactor llamado Santiago o si estamos delante de la proclamación del triunfo del cristianismo sobre otras religiones (Sebastián 1994: 289). Sin duda, la segunda interpretación la podemos aplicar a la representación del Museo Nacional en La Paz: un retrato de Felipe V donde el monarca fue retratado como Santiago (293).

<sup>5</sup> Proveniente de San Pedro de Moxos (Querejazu 1994: 137).

<sup>6</sup> Ilustraciones 3, 17 y 20 (Querejazu 1994: 148, 152-153).

<sup>7</sup> La composición del lienzo es muy parecida a la otra interpretación del tema que se encuentra en el Museo Pedro de Osma, en Lima. Para ambas podemos suponer que existió una única fuente grabada (Stratton-Pruitt 2007: 114-115).



Fig. 2. *Santiago el Mayor en la Batalla de Clavijo* (sotacoro), primer tercio del siglo XVII, Iglesia de Checacupe, Perú.

las escenas con la aparición de San Agustín en el campo de batalla y el marqués de Mantua de la serie “La vida de San Agustín” (mediados del siglo XVII) del convento agustino en Quito<sup>8</sup>, o dos cuadros que representan el “Milagro de la toma de Cajamarca” (uno del Convento de Santo Domingo en Cuzco y otro de la colección Enrico Poli en Lima, ambos del siglo XVII), donde las inscripciones explican detalladamente que gracias al milagro divino no hubo enfrentamiento militar, que los indios simplemente se habían convertido y rendido ante la cruz con solo verla (Estenssoro Fuchs 2005: 120-121).

## DESCRIPCIÓN DE LA SERIE

Este artículo centra su interés en una serie de pinturas de tema bélico, muy especiales y temáticamente peculiares para la iconografía de América del Sur, ya que el motivo principal de los lienzos, que se encuentran en el Museo de la Casa de Moneda en Potosí, son las victorias del rey Carlos V. Las seis pinturas que forman esta serie están temáticamente relacionadas con acontecimientos ocurridos en Italia y en Túnez. Todas las imágenes son del mismo tamaño y formato (1,40 x 2,74 m) y fueron realizadas empleando la misma técnica de pintura: óleo sobre lienzo (Querejazu 1998).

La serie representa seis batallas, identificables gracias a las inscripciones que se encuentran en la parte inferior de los lienzos: Túnez –“conquista el valiente Carlos A Tunezia la Goleta”–, Piombino –“con grande armada los turcos desembarcan en Plumbino mas del cesar

<sup>8</sup> Figura en la página 42. Para más detalles sobre la serie, cf. Kennedy 2002: 42-46 o Iglesias 1922.

el exercito los hace hvir corridos”-, Monteriggioni –“los del César con valor ganan a Monte Regón”-, Milán –“Aquí rompen vitoriosos las murallas de milá[n] y el de m[orsi]gis En ellas planta El estandarte R[ea]l”-, Marciano –“el exercito imperial en el campo Marciano vence a esforza mariñano”-. La sexta descripción no permite una identificación de forma inequívoca del lugar de la batalla, por lo que queda abierta su localización –“sacoi toma de casel”-.



**Fig. 3.** *Victorias de Carlos V, Túnez*, el siglo XVIII, El Museo de la Casa de la Moneda, Potosí, Bolivia; *Túnez*, grabado de Mateo Meriani según Antonio Tempesta, hacia el año 1550.



**Fig. 4.** *Victorias de Carlos V, Milán, el siglo XVIII, El Museo de la Casa de la Moneda, Potosí, Bolivia; Milán, 1583, grabado de Philippe Galle según Ioannes Stradanus.*



**Fig. 5.** *Victorias de Carlos V, Mons Regonis*, el siglo XVIII, El Museo de la Casa de la Moneda, Potosí, Bolivia; *Mons Regonis*, 1583, grabado de Philippe Galle según Ioannes Stradanus.

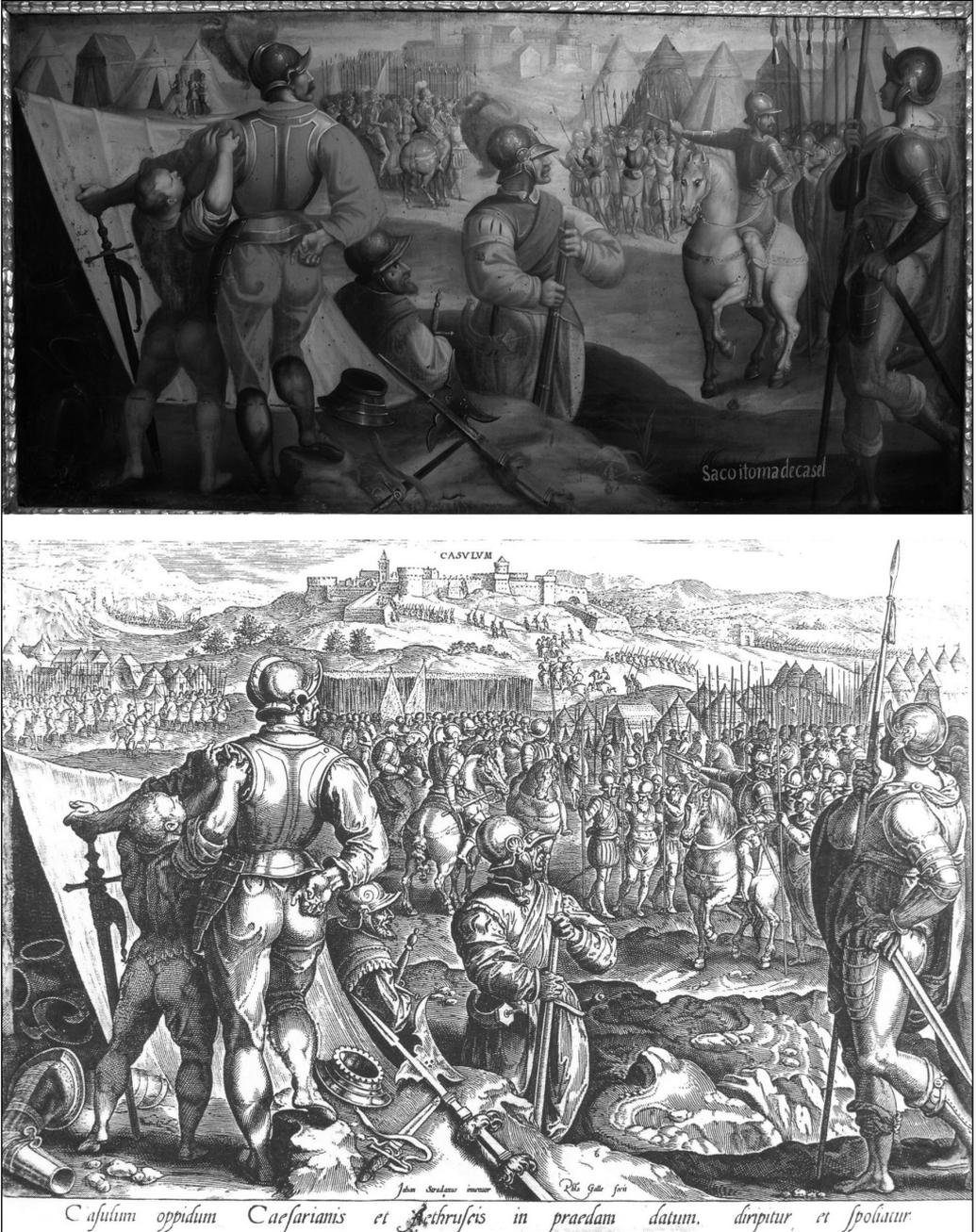


Fig. 6. Victorias de Carlos V, Casulum, el siglo XVIII, El Museo de la Casa de la Moneda, Potosí, Bolivia; Casulum, 1583, grabado de Philipe Galle según Ioannes Stradanus.



**Fig. 7.** *Victorias de Carlos V*, Piombino, el siglo XVIII, El Museo de la Casa de la Moneda, Potosí, Bolivia; *Piombino*, 1583, grabado de Philippe Galle según Ioannes Stradanus; el detalle de *Batalla de Lepanto*, Tomás Dollabella, 1632, el Castillo Wawel, Cracovia.



**Fig. 8.** *Victorias de Carlos V, Marciano*, el siglo XVIII, El Museo de la Casa de la Moneda, Potosí, Bolivia; *Marciano*, 1583, grabado de Philippe Galle según Ioannes Stradanus.

Cada una de las seis obras repite el mismo esquema en cuanto a la composición: el primer plano está ocupado por la escena principal con unos cuantos personajes bien definidos, en el plano intermedio podemos observar el campo de batalla o el campamento militar, con varios grupos de personas, caballos y armas representados de manera menos detallista y al fondo (en la parte superior de cada lienzo) vemos el esbozo de las fortificaciones. En la imagen

de la batalla de Piombino por su carácter (una batalla naval) la insinuación de la fortaleza o ciudad fue sustituida por imágenes de barcos en la línea del horizonte. También la representación de *Campo Marciano* carece de este fondo, tan característico de la serie; en este caso el espacio está totalmente ocupado por escenas de lucha. Los lienzos se concibieron basándose en otras fuentes grabadas (a su procedencia y autoría nos dedicaremos más adelante) y en sus elementos sustanciales se atienen a las composiciones originales, aunque omitiendo una gran parte de los minuciosos detalles presentes en los grabados y centrándose en la escena principal. La transformación más visible se produjo en el segundo plano, donde los elementos arquitectónicos, presentes en todas las fuentes grabadas, fueron reducidos, bien modificando la línea del horizonte (*Campo Marciano*) y “recortando” de este modo la imagen, bien transformando el fondo por completo, como en el caso de la batalla de Piombino, pues en el original la batalla naval ocupa tan solo el primer plano. En cuanto a la gama de colores de los lienzos, destacan claramente los tonos vivos –rojo, amarillo, verde– pero se concentran tan solo en unas partes de la composición, sobre colores de fondo más neutros, como el marrón, el celeste o el gris. Personalmente, creo que podemos clasificar el conjunto como una interpretación pictográfica local de grabados flamencos de un nivel artístico medio.



**Fig. 9.** *Batalla de Muret*, atribuido a Mateo Pérez de Alesio, el siglo XVII (c. 1615), Claustro de Santo Domingo, Lima, Perú.

## AUTORÍA DE LAS PINTURAS Y DE LAS FUENTES GRABADAS

José de Mesa y Teresa Gisbert relacionan los cuadros con el taller de Mateo Pérez de Alesio, comparando las composiciones con las obras de este maestro que se encuentran en el convento de Santo Domingo en Lima. Según estos autores, el cuadro *Campo Marciano*

se puede relacionar con una composición bélica correspondiente a uno de los episodios de la vida de Santo Domingo (Mesa y Gisbert 1977: 310). Siguiendo esta hipótesis, los cuadros de la Casa de la Moneda datarían de los primeros años del siglo XVII, teniendo en cuenta el historial del artista.

Mateo Pérez de Alesio, nacido entre 1545 y 1550 en Italia, fue un pintor que estuvo activo también en Lima, donde murió alrededor del año 1616. En el año 1568 se le menciona por primera vez en documentos escritos, en relación con su trabajo junto a Federico Zuccaro. Más tarde, realizó un viaje a Sevilla donde se encontró con Francisco Pacheco y sus alumnos, para llegar al Perú en 1589. En Lima pintó una representación de San Cristóbal para la catedral y una parte de la serie de lienzos para el monasterio de Santo Domingo. También se le atribuyen algunos cuadros en el monasterio de San Francisco y en la capilla Villegas en la Iglesia de La Merced (Gisbert 2000: 535).

La autoría de los cuadros a comienzos del siglo XVII deja sin embargo lugar a dudas, ya que las fuentes grabadas proceden de la segunda mitad del siglo XVI. Aunque José de Mesa y Teresa Gisbert explican que “El hecho que los cuadros deriven de grabados no obsta, ya que Alesio llevó varias estampas a América con fines de trabajo y en el curso de vida adquirió otras” (1977: 310)<sup>9</sup>. También en sus publicaciones más tardías estos autores fechan los lienzos de la Casa de Moneda en el siglo XVII, aunque admiten que su autor podría considerarse también “un seguidor de Alesio” (1982 I: 300). Sin embargo, Pedro Querejazu opta por una fecha de realización de los cuadros más bien cercana a la primera mitad del siglo XVIII (Querejazu 1998), que a mí, personalmente, me parece más probable.

Según Gisbert y de Mesa, los cuadros repiten las composiciones de unos grabados de Philippe Galle, realizados a base de dibujos de Giovanni Stradano, que representaban algunas escenas de la vida de Giovanni y de Cosme I de Médicis. José de Mesa, Teresa Gisbert y Pedro Querejazu apuntan en concreto a dos series, una de ocho y otra de doce láminas (Mesa y Gisbert 1977: 310, Querejazu 1998). Estas suposiciones parecen en gran parte aceptables, aunque personalmente relacionaría cinco de los cuadros más bien con los grabados de Philippe Galle. La colección completa de los grabados de Galle (con veintiuna láminas) está fechada en los años 1582-1583 y se compone de tres partes: dos series de ocho grabados cada una y un grupo de cuatro composiciones. Las copias de estos grabados, entre ellas las cinco que atraen nuestro interés por su reinterpretación en las pinturas bolivianas, se encuentran en la Biblioteca de El Escorial (Selink 2001: 192-197)<sup>10</sup>. El sexto cuadro, que representa la victoria en Túnez tiene otra fuente de composición, un grabado de una serie con el nombre de *Les batailles de Charles-Quint*, compuesta por ocho imágenes, ideadas por Antonio Tempesta y grabadas por Mateo Merian hacia el año 1550 (Checa Cremades 1980: 74, Morka 1986: 69-70, Lauschner 2005: 462). En el año 1614 Jacob de Gheyn Tercero realiza una repetición de cuatro de los grabados de esta serie, incluida la representación de la batalla de Túnez que nos interesa, aunque con la composición invertida lateralmente (Selink 2001: 192-197).

<sup>9</sup> En su descripción de la obra de Mateo Pérez de Alesio, Teresa Gisbert menciona que este llevó consigo numerosos grabados de varios artistas, entre otros de Durero (2000: 535).

<sup>10</sup> En esta edición están incluidas también las ilustraciones que podemos encontrar además en el catálogo de la serie de Bartsch (Dolders 1987: 384-395).

Realmente las representaciones analizadas de las batallas no las podemos relacionar con una sola persona, aunque en algunas descripciones de las pinturas aparece el nombre de Carlos V y la serie es conocida como una ilustración de sus hazañas. Sin embargo, las dos batallas reales del emperador fueron la conquista de Túnez<sup>11</sup> y la batalla cerca de Milán<sup>12</sup>. Otras representaciones creadas según estas estampas tratan de los hechos de la familia Médici, pero tampoco, como sugiere el título, se trata solamente de Giovanni y Cosme I. Estas escenas se reciclan y adaptan posteriormente creando una especie de mito pictórico para glorificar las virtudes de Carlos V. Una parte de las representaciones la podemos asociar con Giovanni delle Bande Nere (como la batalla de Piombino), quien fue un célebre *condottiero* italiano, un hijo de Giovanni de Médici y Caterina Sforza<sup>13</sup>. Otras batallas son incluso menos reales, como la de Montereggioni, pues sabemos que la fortaleza nunca fue conquistada militarmente, aunque había sido dominada pacíficamente por la familia de los Médici.



Fig. 10. *Batalla de Marciano*, Giorgio Vasari c. 1540, Palazzo Vecchio, Florencia.

Importante para este análisis es también mencionar la gran popularidad que tuvieron los grabados flamencos entre los siglos XVI y XVIII en la pintura de toda América Latina, incluyendo el Virreinato del Perú, que llevó a la creación de una serie de pinturas muy características. La existencia de este fenómeno está relacionada con una serie de factores

<sup>11</sup> Para más informaciones sobre la batalla de Túnez, cf. Fernández Álvarez (2003 [1976]: 150-156).

<sup>12</sup> Milán fue anexado por primera vez en el año 1521 por los Médici (Fernández Álvarez 2003 [1976]: 66), pero también cerca de la ciudad tuvo lugar una batalla.

<sup>13</sup> A Giovanni delle Bande Nere se le representa frecuentemente en la iconografía bélica. La pintura más famosa se encuentra en una sala del Palazzo Vecchio en Florencia, donde podemos admirar sus éxitos militares y las batallas en las cuales participó (Vosilla 2001: 231-271, Cardini 2001: 149-179). También en el Palazzo Vecchio florentino hay pinturas (incluso más famosas) de la apoteosis de Cosme Médici con representaciones de sus batallas (Cinelli 2006: 218-227, Vosilla 2006: 176-193).

presentes en las colonias de Ultramar. Por un lado, la pintura flamenca jugaba ya desde los tiempos de los Reyes Católicos un papel muy importante en la vida artística de España. La Reina Isabel acumuló a lo largo de su vida una gran colección de tablas flamencas (Mesa y Gisbert I 1982: 99) y también Felipe II presentaba una afición especial por esta pintura, sobre todo por las imágenes de tipo devocional<sup>14</sup>. Otra causa que sostenía la importancia de los modelos flamencos fue la presencia activa en el Perú de los artistas nacidos y formados en Flandes, entre ellos Diego de la Puente (Bernaes Ballesteros 1989: 95), así como la importación de las obras de arte flamenco. El nivel artístico de estas obras era sin duda bastante superior al que podemos ver en las obras de los maestros locales. Al Perú llegaban cuadros, láminas y tapices flamencos, de los cuales algunos han perdurado hasta hoy, otros los conocemos solamente gracias a menciones en los documentos (testamentos, cartas de dote e inventarios de bienes) (Mesa y Gisbert 1982 I: 99). El último factor, y quizá el más importante, fue la popularidad de la que gozaban los mismos grabados de origen flamenco tanto en Europa como en América. Gran parte de la pintura virreinal fue inspirada principalmente por grabados flamencos y obras alemanas e italianas (Mesa y Gisbert 1982 I: 101). Muy a menudo, estos grabados servían como modelos para las composiciones plásticas, aunque descontextualizadas del tema original. A veces podemos encontrar fragmentos de composiciones, por ejemplo, los grupos de personajes o los detalles del paisaje, reciclados para ilustrar diferentes escenas y acontecimientos históricos. Como ejemplo de esta transición y difusión del motivo puede servir un detalle que aparece en la pintura polaca de la batalla de Lepanto de Tomás Dollabella (1632), un lienzo conservado en el Castillo de Wawel en Cracovia<sup>15</sup>. Es un grupo secundario de personajes que aparece en el ángulo inferior derecho del cuadro cracoviano y que para las necesidades de este artículo puede compararse con el grupo central de la representación potosina de la conquista de Piombino. Llama la atención que en dos lugares tan lejanos (Polonia y Bolivia) se hayan utilizado las mismas fuentes grabadas para ilustrar acontecimientos históricos diferentes.

## INTERPRETACIÓN

En la ausencia física del monarca en la América colonial, sus retratos adquirirían una importancia especial. Eugenia Bridikhina interpreta los retratos reales en América Latina teniendo en cuenta tres aspectos que explican sus funciones: la legitimación del poder a través de la iconografía, la representación del rey como luchador, defensor y protector de la nueva fe y la imagen retórica del rey ausente (2007: 208-242). Al producirse la sucesión de la corona, se colocaba en lugares públicos el retrato del nuevo monarca. Otra costumbre era una celebración oficial en la que se rendía homenaje a un retrato del rey colocado en un trono (figurativo o real) de modo que el rey a través de su retrato parti-

---

<sup>14</sup> “Es ya conocida la predilección de Felipe II por las pinturas flamencas de tipo devocional y que dos de las joyas de su colección eran obras de Roger van der Weyden” (Marines-Burgos García 1998: 142).

<sup>15</sup> Sobre este lienzo, *cf.* Ryszkiewicz (1971: 338-339) y sobre el papel de los grabados en la pintura de Tomás Dollabella, *cf.* Macharska (1973: 89-124).

cipaba en la festividad. Gracias a los grabados, incluidos en libros o conservados como láminas, sabemos de la importancia que tenían estos retratos reales para la difusión de la imagen del nuevo rey. Su presencia no se limitaba a las élites, sino que tenía lugar también en la imaginería popular. En Chuquisaca los retratos de los reyes se colocaban en la fachada de la casa del cabildo, protegidos por un baldaquín. El privilegio de poner los retratos reales estaba normalmente reservado a las autoridades locales, audienciales (presidente de la Audiencia) y eclesiásticas (el obispo)<sup>16</sup> (227-228).

La iconografía de Carlos V presenta aspectos que merecen una atención especial. Como dice Juan Carlos Estenssoro Fuchs:

La contribución de Carlos V a la defensa del catolicismo, sus campañas militares, se acompaña de un enorme despliegue simbólico que se gestó simultáneamente a las conquistas de México y el Perú. El monarca español construye de sí mismo y sus batallas una imagen triunfante rescatando el modelo romano y el del caballero cristiano pero adaptados al contexto de crisis interna (cisma reformista) y externa (prolongación del expansionismo de la reconquista y hostilidades musulmanas). Un modelo de la universalidad católica entendida como actualización y realización plena del Sacro Romano Imperio con la supremacía política de su propia figura. (2005: 104)

En el modo en que se estaba gestando la imagen tanto de Carlos V como de los reyes sucesores podemos encontrar numerosas referencias hacia el Imperio Romano. En Europa, la imagen del emperador se estaba formando según la imagen romana (Checa Cremades 1987), resaltando entre otros la enorme extensión de terrenos que se encontraban bajo su dominio. Los arcos triunfales que se construían en homenaje a Carlos V se decoraban no tan solo con personificaciones de los territorios europeos que estaban bajo del dominio imperial, sino también con figuras que personificaban los terrenos conquistados de Ultramar (Strong 1993 [1973]: 75). Por ejemplo, se conservó un grabado, que representa el arco triunfal para el recibimiento de Carlos V en Milán del año 1541 donde encima de la construcción se puede ver la figura ecuestre del rey triunfando sobre el mal y venciendo al turco, al berberisco y también al idólatra americano (Estenssoro Fuchs 2005: 106). Debemos recordar que en 1519 a Carlos V le fue otorgado también el título de Emperador Romano<sup>17</sup>. La necesidad de “personificar” al monarca en sus tierras más lejanas, dada la ausencia de su presencia real y física en América, es un aspecto muy importante que merece una atención especial. Podemos encontrar un paralelismo con la antigua Roma. Durante los principados, desde Augusto hasta Diocleciano, el Príncipe que era considerado *primus inter pares*, ostentaba todos los poderes cívicos y militares. Su posición se reflejaba en la cantidad y en la forma de sus retratos –estatuas, bustos, relieves y pinturas– que se encontraban incluso en los lugares más remotos del imperio. La imagen del monarca personificaba y hacía más concreta la idea del país como

<sup>16</sup> Podríamos establecer una analogía con la Antigua Roma, donde tan solo las élites disponían del privilegio de tener y de exponer los retratos de sus antepasados (*ius imaginum*). Estas imágenes confirmaban la buena procedencia, la antigüedad de la familia y sus méritos (Nowicka 2000: 119).

<sup>17</sup> El 23 de octubre de 1520 fue coronado *rey de Romanos* en Aquisgrán, recibió la Corona Imperial en el año 1530.



Fig. 11. Genealogía de los incas con los monarcas hispanos como sus legítimos sucesores imperiales (desde Carlos V hasta Felipe V), primera mitad del siglo XVIII, Catedral, Lima, Perú.

unidad (Nowicka 2000: 150)<sup>18</sup>. Las entradas triunfantes en la ciudad (*adventus*) eran un privilegio del que gozaba no solamente el emperador en persona, sino también sus retratos; después de la toma de mando, centenares de retratos, estatuas y bustos se enviaban a las provincias y ciudades del *Imperium Romanum*, recibiendo los mismos honores como si del Emperador en persona se tratase<sup>19</sup>. Si hablamos del Imperio Romano, no debemos olvidar el culto al poder propagado desde Augusto, que incitaba todavía más a la creación de numerosos retratos (Zanker 1999 [1997]: 294-327)<sup>20</sup>. Así, en las partes

<sup>18</sup> Marcus Cornelius Fronto escribe incluso que la “presencia” de los retratos imperiales (de Antoninus Pius y Marco Aurelio) llegaba a ser grotesca: “En todos los comercios, bazares, tiendas, entradas y ventanas, por todas partes están presentes vuestros retratos, en la mayoría de los casos pintados mal y sin cuidado, para no decir horribles” (*apud* Nowicka 2000: 176).

<sup>19</sup> De allí que los retratos imperiales fueran objetos de *adoratio* y destinatarios de ofrendas (Kolb 2008: 41). También Eusebio de Cesarea en *Demostación Evangélica* dice que, aunque adoramos tanto el emperador como a su retrato, eso no significa que sean dos personas; es solo una, pero como personaje real y como retrato (Schönborn 2001: 75).

<sup>20</sup> Vale la pena mencionar aquí la concepción de “dos cuerpos del rey” en la tradición anglo-sajona muy popular en la Edad Media. Según esta idea, el rey tiene dos Cuerpos: el cuerpo natural (*body natural*) y el Cuerpo Corporativo (*body politic*). El cuerpo natural es mortal (como el de cada persona), pero el Cuerpo Corporativo no se puede ver ni tocar, es un Cuerpo que se compone de política y gobierno, está destinado a gobernar al pueblo y permanece siempre perfecto (Kantorowicz 2012: 41-43).



Fig. 12. *Defensa de la Eucaristía*, el siglo XVIII, El Museo del Convento de San Francisco, La Paz, Bolivia.

lejanas del Imperio Romano, dada la distancia, se diversificaron las formas de retratos del emperador. Del mismo modo, en el Perú, la evolución de formas específicas y particulares sufrió un proceso parecido. Deberíamos prestar especial atención a las imágenes que representan una serie de retratos de monarcas incas y reyes españoles (empezando con Carlos V) como continuadores de la dinastía incaica<sup>21</sup>. El retrato real era muy importante tanto para la autorrepresentación como para la legitimación del poder. Uno de los elementos más significativos para la creación de la iconografía real era el papel que recaía sobre el monarca español como defensor de la fe cristiana, no tan solo en Europa, sino también en otros continentes. A esta corriente retratística se corresponden imágenes de Carlos V recibiendo el poder (y el compromiso de propagar la fe católica) de las manos del Papa y, de esta forma, indirectamente de Dios. También las escenas bélicas del Museo de Casa de Moneda en Potosí corresponden a la iconografía del Rey-defensor y Rey-propagador del catolicismo. Sin embargo, otros retratos de reyes como defensores de la fe, concebidos de forma más literal, pertenecen a una innovación iconográfica diferente. En el Virreinato del Perú fueron creadas centenares de representaciones de *La defensa de la Eucaristía*, hay numerosos ejemplos de los siglos XVII y XVIII, aunque la mayor parte está relacionada con la escuela cuzqueña (Mujica Pinilla 2009: 1142-1152). No obstante, todos representan la misma composición. En la parte central se encuentra la eucaristía en una custodia decorada, normalmente colocada encima de una columna o sujeta por un santo por encima de las cabezas. En un lado vemos al rey español levantando la espada –una representación alegórica de la defensa de la eucaristía (Mujica Pinilla 2002: 281)– y en el lado opuesto un grupo enemigo de la fe católica, por lo común compuesto por personajes con turbantes que intentan derribar la custodia. La figura del rey va cambiando según la fecha de creación de la imagen, así podemos encontrar varios monarcas, desde Carlos II (ascenso al trono en 1665) hasta Carlos IV (fallecido en 1819) (Mesa y Gisbert 1982 I: 308).

Las escenas bélicas son más bien una excepción en la pintura del Virreinato del Perú donde jamás se ha creado una iconografía propia de representaciones bélicas. La serie de imágenes de Potosí que repite detalladamente las composiciones de sus fuentes grabadas pertenecen claramente a la tradición iconográfica europea.

## BIBLIOGRAFÍA

- BERNAL RODRÍGUEZ, Antonio Miguel (1999) “El coste del Imperio para la economía española”. En: Concepción Lopezosa Aparicio (coord.) *El oro y la plata de las Indias en la época de los Austrias*. Madrid, Centro Cultural de la Villa: 625-664.
- BERNALES BALLESTEROS, Jorge (1989) “La Pintura en Lima durante el Virreinato”. En: Luis Nieri Galiendo (ed.) *Pintura en el Virreinato del Perú*. Lima, Banco de Crédito del Perú: 31-107.

<sup>21</sup> Conocemos un grabado de Alonso Cueva y otro de José Palomino publicados en el libro de Jorge Juan y Antonio Ulloa titulado *Viajes a la América Meridional* (Gisbert 2012: 19-20).

- BRIDIKHINA, Eugenia (2007) *Thetrum Mundi. Entramados del poder en Charcas colonial*. La Paz, Plural Editorial.
- CARDINI, Franco (2001) "Giovanni gentiluomo". En: Mario Scalini (coord.) *Giovanni delle Bande Nere*. Venezia, Silvana Editoriale, Banca Toscana: 149-179.
- CINELLI, Carlo (2006) "Vasari e l'apoteosi di Cosimo". En: Carlo Francini (coord.) *Palazzo Vecchio. Officina di opere e di ingegni*. Milano, Silvana Editoriale: 218-227.
- CHECA CREMADES, Fernando (1987) *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*. Madrid, Taurus.
- CHECA CREMADES, Fernando (1980) "Carlos V, héroe militar (a propósito de la serie «Las Batallas de Carlos V» grabada por A. Tempesta". *Goya. Revista de Arte* (Fundación Lázaro Galdiano, Madrid). 158: 74-79.
- CUADRIELLO, Jaime (1999) "El origen del reino y la configuración de su empresa. Episodios y alegorías de triunfo y fundación". En: Jaime Soler Frost (coord.) *Los pinceles de la historia. El origen del Reino de la Nueva España 1680-1750*. México, Museo Nacional de Bellas Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes: 50-107.
- DOLDERS, Arno, ed. (1987) *Philips Galle*. New York, Abaris Books.
- ESTENSSORO FUCHS, Juan Carlos (2005), "Construyendo la memoria: la figura del inca y el reino del Perú, de la conquista a Túpac Amaru II". En: Thomas Bitting Foster Cummins (coord.) *Los incas, reyes del Perú*. Lima, Banco de Crédito: 193-251.
- FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel (2003 [1976]) *Cesarz Karol V*. Trad. Jacek Antkowiak. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy.
- GARCÍA SAIZ, María Concepción (1999) "La conquista militar y los enconchados: las peculiaridades de un patrocinio indiano". En: Jaime Soler Frost (coord.) *Los pinceles de la historia. El origen del Reino de la Nueva España 1680-1750*. México, Museo Nacional de Bellas Artes – Instituto Nacional de Bellas Artes: 108-141.
- GISBERT, Teresa (2000) "Pérez de Alesio, Mateo". En: Jane Turner (ed.) *Encyclopedia of Latin American and Caribbean Art*. London, Macmillan Reference Limited: 535.
- IGLESIAS, Valentín (1922) *Miguel de Santiago y sus cuadros de San Agustín*. Quito, Prensa Católica.
- KANTOROWICZ, Ernest (2012 [1957]) *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval*. Trad. Susana Aikin Araluce. Madrid, Akal.
- KENNEDY, Alexandra (2002) "Algunas consideraciones sobre el arte barroco en Quito y la "interrupción" ilustrada (siglos XVII y XVIII)". En: Alexandra Kennedy (ed.) *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX. Patronos, corporaciones y comunidades*. Madrid, Nerea: 42-65.
- KOLB, Frank (2008 [2001]) *Ideal późnoantycznego władcy*. Trad. Anna Gierlińska. Poznań, Wydawnictwo Poznańskie.
- LAUSCHNER, Eckhard (2005) *Antonio Tempesta. Ein Bahnbrecher des römischer Barock und seine europäische Wirkung*. Petersberg, Michael Imhof Verlag.
- MACHARSKA, Maria (1973) "Rola grafiki w twórczości Tomasza Dolabelli". *Folia Historiae Artium* (Oddział Polskiej Akademii Nauk w Krakowie). 9: 89-124.
- MARINES-BURGOS GARCÍA, Palma (1998) "Flevit amore". En: Paloma Nogúes, Titto Ferreira, Luis Miranda, Alfredo Carrilero, Chusa Hernández, Catalina Garrigues, Luis Martín (coord.) *Felipe II. Un monarca y su época. Las tierras y los hombres del rey*. Valladolid, El Viso: 135-143.

- MESA DE, José y GISBERT, Teresa (1977) *Holguín y la pintura virreinal en Bolivia*. La Paz, Librería Editorial Juventud.
- (1982) *Historia de la pintura cuzqueña*. Vol. 1-2. Lima, Fundación Augusto N. Wiese, Banco Wiese.
- (2005) *El manierismo en los Andes*. Memoria del III Encuentro Internacional sobre Barroco. La Paz, Unión Latina.
- MORKA, Mieczysław (1986) *Polski nowożytny portret konny i jego europejska geneza*. Wrocław, Ossolineum.
- MUJICA PINILLA, Ramón (2009) "España eucarística y sus reinos: El Santísimo Sacramento como culto y tópico iconográfico de la monarquía". En: Juana Gutiérrez Haces (ed.) *Pintura de los reinos. Identidades compartidas. Territorios del Mundo hispanico, siglos XVI-XVIII*. México - Madrid, Turner Publicaciones. Vol. IV: 1098-1167.
- MUJICA PINILLA, Ramón (2002) "El arte y los sermones". En: Ramón Mujica Pinilla (coord.) *El Barroco Peruano*. Lima, Banco de Crédito: 219-313.
- NOWICKA, Maria (2000) *Twarze antyku*. Warszawa, Czytelnik.
- RYSZKIEWICZ, Andrzej (1971) "Katalog". En: Michał Walicki y Władysław Tomkiewicz, *Malarstwo Polskie. Manierizm. Barok*. Warszawa, Auriga - Oficyna Wydawnicza: 309-424.
- SCHÖNBORN Christoph (2001 [1984]) *Ikona Chrystusa*. Trad. Wiesław Szymona. Poznań, W Drodze.
- SEBASTIÁN, Santiago (1994) "La iconografía de Santiago en el arte hispanoamericano". *Historia y Cultura* (Sociedad Boliviana de Historia Fundación BHN). 23: 275-297.
- SELINK, Manfred, ed. (2001) *The new Hollstein Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts, 1450-1700, Philips Galle*. Part III. Rotterdam, Sound and Vision Publ.
- STRATTON-PRUITT, Suzanne (2007) "Catalogue". En: Bernard Barryte (coord.) *The Virgin, Saints, and Angels. South American Paintings 1600-1825 from the Thoma Collection*. Milan, Skiraeditore: 95-217.
- STRONG, Rey (1993 [1973]) *Art and Power. Renaissance Festivals 1450-1650*. Suffolk, The Boydell Press.
- QUEREJAZU, Pedro (1998) *Catálogo de pinturas coloniales*, vol. 1 (texto mecanografiado, cartas del Inventario de bienes muebles, sin paginación). Potosí-Bolivia, Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia, Casa Nacional de la Moneda, Patrimonio Cultural y Natural de la Humanidad.
- QUEREJAZU, Pedro (1994) "Santiago en la pintura y escultura de Bolivia, Chile y Perú". *Historia y Cultura* (Sociedad Boliviana de Historia Fundación BHN). 23: 123-154.
- VOSILLA, Francesco (2006) "Il Salone dei Conquecento". En: Carlo Francini (coord.) *Palazzo Vecchio. Officina di opere e di ingegni*. Milano, Silvana Editoriale: 176-193.
- VOSILLA, Francesco (2001) "Giovanni, un eroe dinastico e la sua immagine". En: Mario Scalini (coord.) *Giovanni delle Bande Nere*. Venezia, Silvana Editoriale, Banca Toscana: 231-271.
- ZANKER, Paul (1999 [1997]) *August i potęga obrazów*. Trad. Lechosław Olszewski. Poznań, Wydawnictwo Naukowe.