

# Astrorealza e iconografías siderales en las fiestas habsbúrgicas de la Nueva España

## Astroreality and sidereal iconographies in the Hapsburg feasts of New Spain

VÍCTOR MÍNGUEZ CORNELLES\*

### Resumen

*Las representaciones astrológicas de los reyes hispanos de la Casa de Austria se iniciaron con Carlos V y Felipe II, pero alcanzaron su mayor impulso un siglo después con Felipe IV y Carlos II cuando, tras el final de la Guerra de los Treinta Años, el proyecto habsbúrgico de un imperio universal se desmoronó, y la propaganda intentó contrarrestar el declive del mismo. A partir de ese momento la retórica simbólica invadió como nunca el espacio urbano, y la imagen del monarca alcanzó en las celebraciones públicas una dimensión desmesurada. Las ciudades virreinales americanas, y específicamente México, capital de La Nueva España, constituyen un excelente ejemplo de este proceso, favorecido por la enorme distancia que separaba en ultramar a los reyes de sus súbditos y por la riqueza que experimentaron los virreinos del Nuevo Mundo durante estas décadas. Y así, la imagen solar de los últimos Austrias en sus exequias catedrales mexicanas dio lugar a un espejismo barroco de gran eficacia persuasiva.*

### Palabras clave

*Fiestas, Astrología, Iconografía, Habsburgo, La Nueva España.*

### Abstract

*The astrological representations of the Spanish kings of the House of Austria began with Carlos V and Felipe II, but reached their greatest impetus a century later, during the reigns of Felipe IV and Carlos II when, after the end of the Thirty Years' War, the Habsburg project of a universal empire collapsed, and propaganda tried to counteract its decline. From that moment on, symbolic rhetoric invaded the urban space like never before, and the image of the monarch reached enormous dimension in public celebrations. The American viceregal cities, and specifically Mexico, the capital of New Spain, are an excellent example of this process, favored by the enormous distance that separated the kings from their subjects overseas and by the wealth of the viceroynalties of the New World during these decades. And so, the solar image of the last Habsburgs at their obsequies in Mexico's cathedral gave birth to a highly persuasive baroque mirage.*

### Keywords

*Festivities, Astrology, Iconography, Habsburgo, La Nueva España.*

\* \* \* \* \*

---

\* Catedrático de Historia del Arte del Departament d'Història, Geografia i Art de la Universitat Jaume I. Direcció de correu electrònic: minguez@uji.es. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-9330-8789>.

Esta investigación está enmarcada en el proyecto I+D+i "La recepción artística de la realeza visigoda en la Monarquía Hispánica (siglos XVI al XIX)", PID2021-127111NB-I00.

En 1645 el astrónomo y cartógrafo flamenco Michael van Langren publicó su obra *Plenilunii lumina Austriaca Philippica*. Este estudio científico superaba en precisión al de su precursor Galileo Galilei, *Sidereus nuncius*, publicado varias décadas antes (Venecia, 1610). En su obra, van Langren puso nombre al mar lunar más grande de la cara visible del satélite terrestre, denominándolo *Mare Belgicum*. En la elección toponímica de van Langren pesó sin duda su origen natal, pero también el hecho de estar al servicio como matemático y cosmógrafo del rey de España, Felipe IV de Habsburgo, y formar parte estas aguas del norte de Europa de su imperio planetario. Lo cierto es que Langren había podido realizar su trabajo durante años gracias al patrocinio de la infanta Isabel Clara Eugenia, tía del Rey Planeta, mientras ésta fue gobernadora de los Países Bajos. En coherencia con su marco político, cultural y religioso, van Langren denominó con nombres de monarcas, artistas y científicos católicos a la mayoría de los lugares lunares, destacando otros términos topográficos habsbúrgicos como *Oceanus Philippicus* o *Mare Austriacum* [fig. 1].<sup>1</sup>

Tres años después, y con la firma de los Tratados de Westfalia que pusieron fin a la interminable Guerra de los Treinta Años, moría el proyecto político totalizador y quimérico que había marcado el rumbo de la Monarquía Hispánica gobernada por la Casa de Austria: la *Monarchia Universalis*. No es casual por ello que, en 1651, los astrónomos italianos y miembros de la Compañía de Jesús Francesco Grimaldi y Giovanni Battista Riccioli otorgasen en su obra *Almagestum novum* su nombre definitivo —de claras connotaciones antibélicas— al mayor mar lunar, *Mare Tranquillitatis*, tal como podemos ver en la estampa VI. *Figura pro Nomenclatura et Libratione Lunari* [fig. 2].<sup>2</sup> Los dos jesuitas acusaron, probablemente sin pretenderlo, el fin del liderazgo planetario de los Habsburgo —que se había proyectado como vemos en el plano simbólico más allá incluso de los límites de la Tierra—, y parecían proponer un tiempo de serenidad tras la combativa *Pax Habsburgica*.

No obstante, lo dicho, los periodos críticos de un imperio siempre han supuesto una mayor intensificación propagandística que contrarrestase el declive político, económico y militar. Y esta reacción habitual del poder en momentos de decadencia aun alcanzó más intensidad durante el ciclo de la cultura del Barroco, un tiempo caracterizado por los excesos ilusionistas y retóricos. Es por eso que es precisamente durante las últimas

---

<sup>1</sup> GONZÁLEZ GONZÁLEZ, J., “*Plenilunii Lumina Austriaca Philippica*. El mapa de la Luna, de Miguel Florencio Van Langren (1645)”, *Revista de historia naval*, 13, 1986, pp. 99-110.

<sup>2</sup> WHITAKER, E. A., *Mapping and naming the Moon*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.



Fig. 1. La Luna en MICHAEL VAN LANGREN, *Plenilunii lumina Austriaca Philippica*, 1645.



Fig. 2. La Luna en JESÚS FRANCESCO GRIMALDI y GIOVANNI BATTISTA RICCIOLI, *Almagestum novum*, 1651.

décadas del reinado de Felipe IV y a lo largo del de Carlos II, cuando asistimos a los mayores artificios astrales al servicio de la imagen de los reyes de la Casa de Austria. Si estos reyes se habían mostrado ante sus súbditos en divisas y emblemas desde los tiempos del emperador Carlos V como monarcas siderales, aun promoverían más estas iconografías desmesuradas coincidiendo con su derrumbe dinástico en el trono español. Y fue precisamente en el universo artístico y literario de la fiesta pública —el mayor artefacto propagandístico del que dispusieron los estados durante el Siglo de Oro europeo— donde más evidentemente descubrimos el apogeo de las representaciones regias en clave astral.

El mejor ejemplo lo constituye la maquina fúnebre dispuesta en Nápoles en 1666 para las exequias del Rey Planeta, en el interregno precisamente entre Felipe IV y Carlos II. La conocemos gracias a la crónica de fiestas escrita por Marcello Marciano, *Pompe Fvnebri dell'Vniverso Nella Morte di Filippo quarto il Grande Re delle Spagne, monarca catholico, celebrate in Napoli* (Nápoles, 1666), ilustrada con más de sesenta estampas de gran calidad. Las escenografías [fig. 3], jeroglíficos, esculturas efímeras y el catafalco se subordinaron a un programa iconográfico astrológico mediante el cual el Rey Planeta era acompañado en su óbito, además de por los otros seis planetas y veinticuatro estrellas, por sesenta antepasados y familiares representados por medio de constelaciones celestes. El conjunto decorativo completo configuró un firmamento político-simbólico sin precedentes, en cuya realización intervinieron artistas como Luca Giordano o el ingeniero



Francesco Antonio Picchiatti.<sup>3</sup> Transformar a más de sesenta personajes de la Casa de Austria en conjuntos de estrellas constituyó probablemente el ejemplo de catasterismo —un topos cultural procedente de la Antigüedad clásica y revitalizado en la Edad Moderna consistente en convertir a los seres humanos en astros (*Homo stellaris*)— más grandioso del arte barroco.<sup>4</sup>

La representación astral de los príncipes en la Edad Moderna había arrancado un siglo antes, en el Renacimiento italiano, tomando como referente modelos clásicos. Esta fue habitual en la Antigüedad desde los tiempos de Octavio Augusto, al que se identificó repetidas veces con el dios Apolo, y del emperador Aureliano, que convirtió el culto solar en religión del Estado.<sup>5</sup> Tras ellos, otros césares hicieron lo mismo, como pone en evidencia la numismática romana.<sup>6</sup> Los príncipes humanistas del siglo XV recuperaron esta simbología con un sentido no exclusivamente mimético pues, además de las razones que hacían válido al Sol como imagen del poder en el imperio romano, el uso de imágenes astrales en la simbología política de la Edad Moderna era asimismo una apuesta por la modernidad científica, por una nueva concepción del mundo que había cambiado sustancialmente la relevancia del astro diurno tras la difusión de las hipótesis astronómicas de Copérnico, Kepler y Galileo que derribaron los principios del tradicional universo geocéntrico descrito por Ptolomeo en el siglo II d.C. y vigente hasta ese momento. El heliocentrismo confería una nueva significación política al Sol en un momento cultural en el que la ciencia y el conocimiento eran factores de modernidad que —pese al enconado debate entre científicos y a la oposición inicial de la Iglesia sobre las ideas de Galileo—, otorgaban prestigio a aquellos príncipes y señores abiertos a los nuevos planteamientos. Y fue por ello que las casas reinantes Valois, Habsburgo, Estuardo y Borbón entre otras —e incluso el republicano Cromwell, como se puede ver en alguno de sus retratos alegóricos— adoptaron tempranamente la simbología solar.<sup>7</sup>

En el caso de los Habsburgo, las representaciones astrales de sus miembros se iniciaron ya con Carlos V, pero alcanzaron la mayor relevancia a partir del momento en que Felipe II adoptó como una de sus divisas favoritas el carro de Apolo con el lema *Iam illustrabit omnia*, a partir de

<sup>3</sup> MÍNGUEZ, V., “Exequias de Felipe IV en Nápoles: la exaltación dinástica a través de un programa astrológico”, *Ars Longa. Cuadernos de Arte*, 2, 1991, pp. 53-62.

<sup>4</sup> PARADA LÓPEZ DE CORSELAS, M. y CHAPINAL-HERAS, D., “Observar las estrellas, llegar hasta las estrellas, ser una estrella. Introducción a un topos astral en la religión, el arte y el poder”, *Hispana Sacra*, 74, 2022, pp. 385-401.

<sup>5</sup> ZANKER, P., *Augusto y el poder de las imágenes*, Madrid, Alianza, 1992, pp. 70-71.

<sup>6</sup> KANTOROWICZ, E. H., “Oriens Augusti-Lever du roi”, *Dumbarton Oaks Papers*, 17, 1963, pp. 117-177.

<sup>7</sup> STIERLIN, H., *L'astrologie et le pouvoir: de Platon à Newton*, París, Payot, 1986.



Fig. 4. *Divisa de Felipe II*. GIROLAMO RUSCELLI, *Le imprese illustri*, 1566.

una medalla realizada por Jacopo da Trezzo en 1555. La composición fue difundida por los emblemistas italianos Giovanni Battista Pittoni, *Imprese di diversi prencipi, duchi, signori, e d'altri personaggi et hvomini letterati et illustri* (Venecia, 1562 y posteriormente 1566, 1568, 1578, 1583 y 1602), y Girolamo Ruscelli, *Le imprese illustri* (1566 y posteriormente 1572 y 1584) [fig. 4].<sup>8</sup>

La iconografía astral al servicio de la imagen regia habsbúrgica fue proyectada en los virreinos americanos prácticamente desde su constitución jurídica mediante las festividades urbanas. La lejanía física entre los súbditos trasatlánticos y los monarcas que residían en la metrópoli favorecía los discursos

propagandísticos y la sustitución de los modelos por sus imágenes artísticas, mitificadas e idealizadas. Y, además, la tradición astrológica de las culturas prehispánicas sometidas era tan potente como la europea, facilitando la proyección de las iconografías astrales regias entre la población indígena. Fueron muchos los aspectos de la cultura virreinal americana que se impregnaron de astronomía. En la metropolización del Nuevo Mundo —un proceso de dimensiones sin parangón en la Historia—,<sup>9</sup> entre las normas establecidas por las autoridades para fundar nuevas urbes se exigía que el lugar fuera *de buena y feliz constelación, el cielo claro y benigno*, tal como podemos leer en las *Ordenanzas* sancionadas por Felipe II en 1573, facilitando de este modo la contemplación de los astros.<sup>10</sup>

La fiesta hispanoamericana durante la época colonial se sustentó en la intersección asimétrica de dos universos festivos: el europeo renacentista y el indígena prehispánico. Evidentemente no podía darse una fusión entre iguales, pues los vencedores concibieron las celebraciones públicas

<sup>8</sup> MÍNGUEZ, V., *Los reyes solares. Iconografía astral de la Monarquía Hispánica*, Castellón, Universitat Jaume I, 2001.

<sup>9</sup> Cuando se produjo en 1580 la unión de los imperios coloniales peninsulares en la Monarquía Universal de Felipe II ya se habían fundado más de trescientas ciudades.

<sup>10</sup> LUCENA GIRALDO, M., *A los cuatro vientos. Las ciudades de la América Hispánica*, Madrid, Marcial Pons, Fundación Carolina, 2006, p. 66.

como un instrumento de asimilación cultural. Pero es interesante destacar que ambos mundos contaban con sólidas tradiciones festivas. Si los españoles eran deudores de la tradición celebraticia medieval y de su revisión moderna a través del humanismo y la contrarreforma, las diferentes civilizaciones amerindias poseían asimismo un rico legado festivo, como han puesto de relieve numerosos estudios arqueológicos y antropológicos. Las civilizaciones urbanas mesoamericanas precortesianas celebraban festejos permanentemente a lo largo de todo el año, algo fácil de comprender si tenemos en cuenta que solo en el México prehispánico existían más de dos mil divinidades que exigían cultos, sacrificios y ceremoniales.<sup>11</sup> Fuentes históricas quinientistas como la *Relación de Michoacán* o el *Codex florentinus* revelan el asombro de los españoles ante el descubrimiento del aparato festivo indígena. En el otro extremo del continente el jesuita Alonso de Ovalle, autor de la crónica ilustrada *Historia Relación del Reino de Chile* (Roma, 1646), describe con detalle los rituales mapuches, colorísticos y ostentosos.<sup>12</sup>

En la fiesta pública virreinal el protagonista de la misma fue en cada ocasión el rey ausente. Y de hecho las celebraciones políticas más importantes—juras, entradas de virreyes, exequias, natalicios, etcétera— giraron siempre en torno a su figura y a la de su familia. Y, de igual forma que en las ciudades y villas europeas de la Monarquía Hispánica, fue muy habitual en América representarlo por medio de astros, especialmente el Sol. La propia literatura festiva nos recuerda que el mismísimo Hernán Cortés fue reconocido por los indios como Hijo del Sol, nacido en el Oriente.<sup>13</sup> A las razones del éxito de la metáfora solar en la metrópoli —identificación con la divinidad, benefactor de la vida, unicidad, omnipresencia, liberalidad, equidad, pureza, matrimonio con la Luna, y capacidad de representar adecuadamente la muerte regia por medio del eclipse pasajero— habría que añadir la enorme distancia que separa al Sol de la Tierra, y que permitía equiparar a la Península con los virreinos en igual afecto y vigilancia del monarca. Por esta razón, ya en el primer túmulo mexicano alzado por un monarca español —y primer ejemplo importante de arte efímero en el Nuevo Mundo—, el de Carlos V en 1559 en la capilla mexicana de San José de los Naturales del convento de San Francisco, encontramos el

---

<sup>11</sup> ESTEVA FABREGAT, C., “Dramatización y ritual de la fiesta en Hispanoamérica”, en Díez Borque, J. M. (dir.), *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*, España, Ediciones del Serbal, 1986, pp. 144-145.

<sup>12</sup> Véase MÍNGUEZ, V., “Espectáculos imperiales en tierras de indios”, en Morales, A. (dir.), *La fiesta en la Europa de Carlos V*, Sevilla, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 234-255.

<sup>13</sup> *Explicación de el arco erigido en la puerta de el palacio arzobispal de Mexico, a la gloria de el rey N. Señor D. Carlos III, en el día de su solemne proclamacion (...)*, México, s.f., p. 7.

motivo de la metáfora solar: en el techo del segundo cuerpo, y rodeados de escudos reales e imperiales, calaveras y estrellas, aparecían eclipsados el Sol y la Luna; y, asimismo, en uno de los arcos de la iglesia se mostraba un mundo oscurecido por la muerte de Carlos V.

Pero, como decía al principio, la verdadera eclosión de las representaciones astrales en las fiestas de la Monarquía Hispánica durante el tiempo que ésta estuvo regida por la Casa de Austria, coincidió con los reinados de Felipe IV y Carlos II. Y sucedió así especialmente en el territorio de La Nueva España, el virreinato americano en el que más se materializó la potente cultura emblemática que dotaba de contenido simbólico a las arquitecturas efímeras, y en el que la presencia de las imágenes astrológicas en el arte colonial fue también más relevante.<sup>14</sup> Como ha explicado muy bien Tania Vanessa Álvarez Portugal, la sociedad novohispana integró en su marco cultural la tradición medieval galénica-mitológica y el pensamiento mágico humanista, provocando una tensión entre astronomía y astrología que se proyectó en la misma de distintas formas —imágenes cosmogónicas, tratados de geomancia, prácticas médicas, zodiacos marianos—, siendo entre todas la más evidente la presencia de los astros en la fiesta pública.<sup>15</sup>

Encontramos al Sol por ejemplo representado en diversos arcos triunfales levantados en la ciudad de México con ocasión de la llegada de un nuevo virrey procedente de la metrópoli. El sincretismo iconográfico entre la imagen del monarca y la imagen de los virreyes promovido en el virreinato mexicano posibilitó en ocasiones esta simbiosis metafórica, que ya había quedado fijada en la corte en 1599 en el emblema que dedicó Hernando de Soto a su mecenas el valido duque de Lerma y marqués de Denia.<sup>16</sup> Y así, en la entrada del marqués de Villena como nuevo virrey de Nueva España en 1640, el arco de triunfo capitalino mostraba, además de numerosas imágenes de dioses entre los que sobresalía Mercurio, un jeroglífico solar, que vencía unos nubarrones e iluminaba varios edificios, aludiendo a las armas heráldicas del nuevo gobernante.<sup>17</sup> Pocos años después, en la entrada del arzobispo López de Azcona en 1653,

---

<sup>14</sup> MAZA, F. DE LA, *La mitología clásica en el arte colonial de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1968.

<sup>15</sup> ÁLVAREZ PORTUGAL, T. V., *Las imágenes astrológicas en la Nueva España*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016 (tesis doctoral inédita); véase también ÁVALOS FLORES, A. C., *As Above, So Below. Astrology and the Inquisition in Seventeenth-Century New Spain*, Florencia, European University Institute, 2007.

<sup>16</sup> SOTO, H. DE., *Emblemas moralizadas*, Madrid, 1599, p. 127.

<sup>17</sup> *Descripcion, y explicacion de la fabrica, y empresas del sumptuoso arco, que la illustrissima, nobilissima, y muy leal Ciudad de Mexico, Cabeça del Occidental Imperio erigió à la feliz entrada, y gozoso recebimiento, del excellentissimo Señor Don Diego Lopez Pacheco, Marques VII, de Villena*, México, 1640, p. 7.

se recurrió directamente a Apolo para exaltar al recién llegado, lo que implicó abundantes referencias al sol, a sus cualidades y propiedades, y muchos de los jeroglíficos que adornaron el arco no mostraban al dios personificado sino directamente su imagen astral.<sup>18</sup> En 1683 tuvo lugar la entrada en México de su nuevo arzobispo Francisco de Aguiar, y con tal motivo se erigió un arco que tuvo por protagonista en esta ocasión a Proteo, el dios marino cuya principal cualidad residía en su capacidad de metamorfosearse en cualquier forma, sea animal o cosa, y los mentores del programa, pudiendo escoger cualquier metamorfosis, escogieron la solar, lo que convirtió al astro rey en el protagonista de las pinturas y jeroglíficos que lo decoraron.<sup>19</sup> Finalmente, también en el arco de triunfo alzado en 1696 para la entrada del virrey José Sarmiento de Valladares en la ciudad de Puebla se buscó la equiparación de éste con Apolo, provocando de nuevo que el programa iconográfico de la arquitectura efímera tuviera un marcado carácter solar.<sup>20</sup>

Esta potente presencia astral en la fiesta política de la Nueva España quedó reforzada en los programas decorativos de los dos túmulos levantados en la catedral de México para las exequias de Felipe IV (1666) y Carlos II (1701).<sup>21</sup> Y en ambos casos en clara correspondencia con otros teatros funerarios dispuestos para ellos en otras capitales habsbúrgicas de Europa. En el caso del Rey Planeta ya me he referido a sus exequias cósmicas en Nápoles. Pero también es oportuno mencionar las que tuvieron lugar en Madrid y que conocemos gracias a la crónica de Pedro Rodríguez de Monforte, *Descripción de las honras que se hicieron a la catholica Magd. de Don Phelippe quarto (...)* (Madrid, 1666), ilustrada con magníficas estampas del grabador de cámara Pedro de Villafranca, entre las que abundan los jeroglíficos solares [fig. 5]. Por lo que respecta a Carlos II recordemos la máquina fúnebre alzadas en Palermo y descrita por D. de Loya en su relación *Ocaso de el meyor sol en el occidente de Iberia. Noticias funebres en el ocaso de Carlos II* (Palermo, 1701), pues, en consonancia con su título, varios jeroglíficos reproducidos en estampas son así mismo emblemas solares [fig. 6].

Las exequias catedralicias por Felipe IV en la ciudad de México quedaron narradas para la posteridad en la interesantísima crónica escrita por Isidro de Sariñana, *Llanto de occidente en el ocaso del más claro sol de las Españas* (México, 1666), ilustrada con la lámina del túmulo y con los

<sup>18</sup> *Esfera de Apolo y teatro del sol*, México, 1653.

<sup>19</sup> *Transformacion theopolitica, ydea mithologica del principe pastor; sagrado proteo*, México, 1683.

<sup>20</sup> *Ara de Apollo, asilo augurado de la Nueva España*, Puebla, 1697.

<sup>21</sup> Tuve ocasión de estudiarlos hace ya mucho tiempo (MÍNGUEZ, V., "La muerte del príncipe. Reales exequias de los últimos austrias en Méjico", *Cuadernos de Arte Colonial*, 6, 1990, pp. 5-32).

dieciséis jeroglíficos que engalanaron su zócalo. El catafalco, construido por Pedro Ramírez, constó de tres cuerpos y se decoró con numerosas esculturas efímeras que permitían, por medio de analogías, comparar al rey difunto con la realeza mítica, bíblica e histórica. Dos de sus jeroglíficos mostraron en su *pictura* el tema solar. Uno se refería a la equidad del monarca difunto, recurriendo para ello a una de las propiedades del Sol: los beneficios de Felipe IV alcanzaron a todos, de igual forma que la luz del astro diurno llega a todas las criaturas vivientes. Otro mostraba un niño que apagaba soplando una vela, mientras todos los vientos eran incapaces de apagar el sol: el astro representó en esta ocasión la virtud de la Fe en el monarca fallecido, contrastada con la de su efímera vida metaforizada en la vela [fig. 7]. Y también en las exequias felipinas organizadas en México por la Inquisición apareció la metáfora solar, tal como podemos leer en la relación fúnebre *Honorario tomulo; pompa exequivial, y imperial mausoleo* (México, 1666): en el techo del primer cuerpo se pintó una bóveda celeste en el centro de la cual aparecía el Sol eclipsado, orlado por los otros seis planetas, asimismo ensombrecidos, y en los lados los símbolos del Zodíaco, semicubiertos también por oscuras nubes; además, los jeroglíficos del friso mostraban entre otros muchos motivos soles y lunas eclipsados.

El broche de oro de la fabricación solar de los habsburgos hispánicos en el Nuevo Mundo resultó ser el catafalco alzado en la catedral mexicana por Carlos II, verdadero clímax astral que superó en su ambición y coherencia iconográfica incluso a los programas solares alzados en las ciudades europeas durante el seiscientos. La crónica de Agustín de Mora, *El Sol eclipsado antes de llegar al zenid. Real pyra que encendiô à la apagada luz del Rey N. S. D. Carlos II* (México, s.f.) [fig. 8], ofrece como máximo interés la reproducción de los veinte jeroglíficos solares—fueron grabados en estampa por Antonio de Castro— que decoraron el zócalo de la pira, y que constituyen la mejor formulación hispana de la imagen cultural y simbólica del rey astral, pues pocas veces la teoría ideológica que sustenta el concepto del Príncipe Solar ha sido transmutada en imágenes con tanto acierto. No debe de extrañarnos: la ficción simbólica en la que desembocó el largo reinado de este monarca, favorecida por la plenitud artística y literaria del Siglo de Oro, propició artefactos iconográficos de alto nivel discursivo a todo lo largo y ancho del imperio, y especialmente en las ciudades con universidades y sólida tradición humanista, como era el caso de México.<sup>22</sup> Lo cierto es que las exequias mexicanas, celebradas los días

---

<sup>22</sup> MÍNGUEZ, V., “La fiesta áurea durante el reinado de Carlos II. El esplendor del barroco efímero”, *Ars & Renovatio*, 7, 2019, y MÍNGUEZ, V., *La invención de Carlos II. Apoteosis simbólica de la Casa de Austria*,



Fig. 5. Jeroglífico solar. PEDRO RODRÍGUEZ DE MONFORTE, Descripción de las honras que se hicieron a la catholica Magd. de Don Phelippe quarto (...), Madrid, 1666.



Fig. 6. Jeroglífico solar. D. DE LOYA, Ocaso de el mejor sol en el occidente de Iberia. Noticias funebres en el ocaso de Carlos II, Palermo, 1701.



Fig. 7. Jeroglífico solar. ISIDRO DE SARIÑANA, Llanto de occidente en el ocaso del más claro sol de las Españas (...), México, 1666.

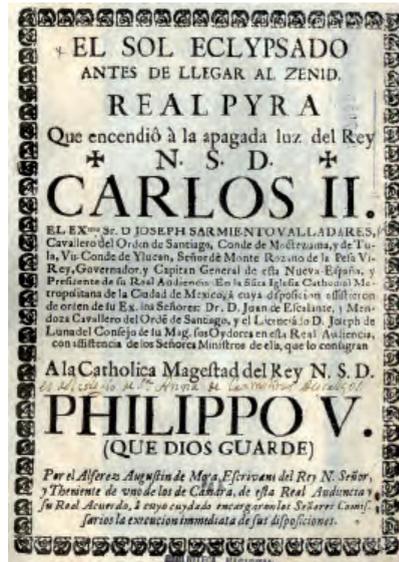


Fig. 8. AGUSTÍN DE MORA, El Sol eclipsado antes de llegar al zenid. Real pyra que encendió à la apagada luz del Rey N. S. D. Carlos II (...), México, s.f.

26 y 27 de abril de 1701 en la catedral, contaron con una pira realmente modesta. Sin embargo, resultó interesantísima desde el punto de vista iconográfico por la subordinación de los elementos a un tema único, siguiendo los planteamientos expuestos por Menestrier años antes.<sup>23</sup> Dicho tema, ideado por los comisarios de honras Juan de Escalante y Mendoza y José de Luna, oidores ambos de la Real Audiencia, fue precisamente el eclipse solar. Todo el libro de exequias, escrito por Agustín de Mora, es una alusión continua a la asimilación del monarca fallecido con *el Sol eclipsado*, empezando por el mismo título de la crónica.

Una modesta pirámide de gradas permitió un amplio y continuo soporte para los cientos de luces que iluminaron el túmulo [fig. 9]. Este carácter casi exclusivamente lumínico de la arquitectura —era en realidad una gigantesca antorcha— se corresponde con la clave del programa, pues nada mejor que la abundancia de luz para representar al Sol. Del zócalo cuadrangular, adornado con las pinturas emblemáticas, arrancaban seis cuerpos superpuestos de tamaño decreciente —dos octogonales, uno hexagonal, uno cuadrado y dos circulares—, cubiertos de luces, florones y tarjas con poemas. Sobre el último cuerpo aparecían los únicos elementos escultóricos: las alegorías de las cuatro partes del mundo, con el rostro descompuesto y llorando, portando sobre sus hombros un cojín en el que descansaban las insignias reales: la corona, el cetro y el estoque. Faltaba pues, en esta singular pira, la habitual urna. Sí tenía en cambio, en el frente del primer cuerpo, el inevitable epitafio fúnebre.

Lo más interesante del catafalco mexicano de Carlos II es, como ya he dicho, la serie de jeroglíficos solares del zócalo. El astro aparece en todos ellos, y también en casi todos contemplamos la figura del monarca fallecido. Como en otras series emblemáticas festivas, la clave de estos jeroglíficos se deduce precisamente de la relación que se establece entre el personaje en cuestión y el motivo emblemático seleccionado, en este caso el monarca y el astro. Lógicamente, es el sentido político el que prima en la todas las composiciones. Dos jeroglíficos aluden a la relación entre el monarca fallecido y el virreinato de Nueva España. El primero representa la llegada de la noticia de la muerte del monarca a Veracruz y el dolor del pueblo mexicano. El tópico del llanto de la fama se pintó a la manera egipcia: Apolo navegando en un bajel sobre la espalda de un llorón cocodrilo, arribando al puerto —se trata del primero de los dos únicos jeroglíficos que muestran al Sol personificado en el dios griego—

---

Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2013.

<sup>23</sup> MENESTRIER, C. F., *Des décorations funèbres, où il est amplement traité des tentures, des lumières, des mausolées, catafalques, inscriptions et autres ornemens funèbres*, París, 1683.



[fig. 10]. El segundo jeroglífico muestra a Carlos II sobre el águila y el cactus —emblemas de la nación azteca— en medio de la laguna alusiva a México-Tenochtitlán, rememorando así la apoteosis romana mientras el Sol brilla en lo alto. Es su lema *Non terret fulgor*.

Siguiendo con el simbolismo político, el grupo más numeroso de jeroglíficos alude a las devociones y a las virtudes del monarca fallecido. Los jeroglíficos de las devociones de Carlos II son todos muy similares. En cuatro de ellos aparece el monarca arrodillado sobre un cojín contemplando —en un trono de nubes y generalmente dentro de un disco solar—, a los símbolos eucarísticos, a la Inmaculada —con la iconografía apocalíptica—, o a ambos a la vez, dos misterios de la fe católica de los que Carlos II, al igual que su padre fue muy devoto por formar parte estos de la *Pietas Austriaca*, y constituir por ello marca de identidad dinástica.<sup>24</sup> Uno por ejemplo muestra a Carlos II que, tras depositar en el suelo el cetro y la corona, se humilla ante la alegoría de la Fe —representada en gran medida tal como la concibió Ripa—. <sup>25</sup> Dos filacterias completan la composición: junto a la Fe *Ab umbr is clarior*; junto al rey *Ex fide vivo*. Otro, más original, hace referencia a la militancia mariana del joven rey: éste aparece armado desde la cabeza a los pies frente al sol inmaculista, convertido en su paladín. En el escudo porta el conocido lema, *Tota pulchra es, et macula non est in te*.

Los jeroglíficos que hacen referencia a las virtudes de Carlos II ofrecen mayor variación. Dichas virtudes se deducen de propiedades solares, por lo que, en todos ellos, aparecen juntos el monarca y el astro luminoso. Y así se exalta de ambos la pureza —astrólogo cegado por el Sol—, la vigilancia —Argos femenino y cetro con ojo—, la liberalidad —Sol con múltiples manos—, la piedad —Carlos repartiendo limosnas y el Sol sus rayos— y la justicia —Carlos en su trono, mientras al fondo el sol ilumina a los animales y derrite la nieve de la montaña, metáfora del premio y del castigo—, y en un mismo jeroglífico, la templanza, la prudencia, la justicia y la fortaleza [fig. 11]. Veamos un par de ejemplos. El jeroglífico dedicado a la vigilancia mostraba a una mujer cubierta de ojos que entregaba a Carlos II un cetro con ojo, al tiempo que con la otra mano le enseñaba un sol sobre el paisaje exterior, cuyos rayos se adornaban también con ojos. Tres filacterias acompañaban a los tres protagonistas de la composición. En la del Sol podemos leer *Totum circumspicit orbem*. En la del Argos femenino *Non est qui se abscondat*. En la del rey *Qui regit &*

<sup>24</sup> CORETH, A., *Pietas Austriaca*, West Lafayette, Purdue University Press, 2004, y MÍNGUEZ, V. y RODRÍGUEZ, I. (dirs.), *La Piedad de la Casa de Austria. Arte, dinastía y devoción*, Gijón, Trea, 2018.

<sup>25</sup> RIPA, C., *Iconología*, Madrid, Akal, 1987, vol. I, pp. 401-407.



Fig. 10. Jeroglífico carolino, 1701.



Fig. 11. Jeroglífico carolino, 1701.

*vigilet*. El jeroglífico más interesante de este grupo mostraba a Carlos II en el centro de la composición, rodeado de las cuatro virtudes cardinales. Sobre la cabeza del monarca brilla el Sol, cuarto planeta, rodeado a su vez de los otros seis astros, representados según la iconografía clásica, como los dioses de un Olimpo cuyo señor es la estrella diurna. Diversos lemas acompañaban a las numerosas figuras. Las primeras letras de los versos del epigrama, leídas verticalmente, forman el nombre y el ordinal del rey fallecido.

Finalmente, un último grupo de jeroglíficos se refieren directamente a la muerte del monarca, y son los más atractivos, pues en ellos se pone de relieve el sentido político del eclipse solar. Por medio del ocaso astral contrapuesto a la efigie del monarca fallecido asistimos al momento esencial del sistema monárquico, la sucesión. En la teoría política del estado moderno el fallecimiento del Príncipe no conlleva ninguna ruptura pues la sucesión es automática. La realeza, entendida como dinastía, garantiza la estabilidad política. Por eso, en los programas iconográficos de los catafalcos reales del siglo XVII se cantan tanto las virtudes del heredero al trono como las del rey fallecido y como las de los antepasados regios, pues todos son los eslabones de una misma cadena. Uno de los jeroglíficos de este grupo muestra a Carlos II y al Sol disputando una carrera —el pri-

mero a lomos de un brioso corcel, el segundo sobre su carro—, símbolo de la temprana muerte de ambos —es el segundo caso en que volvemos a encontrarnos dentro de esta serie con Sol-Apolo—. Junto al Sol se leía *Vsque ad occasum*. Junto a Carlos II, *Donec in i mercs*.

Otro jeroglífico muestra al rey y al astro evitando la mancha de tinta —símbolo de la muerte— del ángel del Apocalipsis.<sup>26</sup> Un tercero representa la victoria sobre la muerte mediante el tradicional símbolo de la resurrección, el Fénix.<sup>27</sup> Esta ave, cuyo mito fue importado de Egipto a Occidente por viajeros griegos, ofrece grandes semejanzas con el Sol, en cuanto que ambos son símbolos afortunados de la muerte del rey, pues son únicos en su especie. Recordemos que según la leyenda sólo existía un Fénix, que cada determinado tiempo se inmolaba en una hoguera, resurgiendo de sus cenizas. Debido a esta particularidad se convirtió en el arte en metáfora de la resurrección e inmortalidad. Tan interesante como su continua renovación es su extraña dualidad.<sup>28</sup> Y precisamente, el ave Fénix fue la clave del túmulo levantado en honor de Carlos II en la catedral de Lima.<sup>29</sup> En el jeroglífico carolino mexicano aparece la mítica ave consumiéndose en fuego sobre una palmera que arranca de una tumba en la que se puede leer *In nidulo meo moriar et sicut palma multiplicabo dies meos*. Sobre el Fénix aparece un segundo lema, *Aspice in me*.

Los cuatro últimos jeroglíficos de la muerte revelan un amargo pesimismo que ya destacó hace tiempo,<sup>30</sup> y tanto los lóbregos versos de los epigramas como las sombrías y tétricas pinturas delatan una inseguridad y un temor, ausente en otros óbitos reales. La muerte de Carlos II supone el fin de una dinastía que ha gobernado España durante casi doscientos años, y si bien el monarca tiene asegurada la gloria, el desamparo en el que deja a sus súbditos es patético. El mentor o mentores del programa son conscientes del final de una etapa de la Monarquía Hispánica. En tres de ellos aparece el cadáver real sobre la fría losa, mientras que una puerta abierta al exterior nos muestra como las sombras eclipsan la luz del astro diurno. En el primero se contrapone al cadáver real la figura del

<sup>26</sup> *Apoc.* 16. 1.

<sup>27</sup> Sobre la presencia del ave Fénix en la emblemática, véanse los libros de GARCÍA ARRANZ, J. J., *Ornitología emblemática. Las aves en la literatura simbólica ilustrada en Europa durante los siglos XVI y XVII*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1996, pp. 333-361, y *Symbola et emblemata avium. Las aves en los libros de emblemas y empresas de los siglos XVI y XVII*, A Coruña, SIELAE, Sociedad de Cultura Valle Inclán, 2010, pp. 358-375.

<sup>28</sup> KANTOROWICZ, E. H., *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval*, Madrid, Alianza, 1985, pp. 365-366.

<sup>29</sup> BUENDÍA, J. DE, *Parentacion real al soberano nombre e immortal memoria del catolico rey de las Españas y emperador de las Indias el serenissimo señor Don Carlos II. Fvnebre solemnidad y sumptuoso mausoleo que en sus reales exequias en la iglesia metropolitana de Lima consagro a sus piadosos manes (...)*, Lima, 1701.

<sup>30</sup> MÍNGUEZ, V., “La muerte del príncipe...”, *op. cit.*, pp. 24-26.



Fig. 12. Jeroglífico carolino, 1701.



Fig. 13. Jeroglífico carolino, 1701.

monarca reinando en la gloria. Acompaña al cuerpo yacente el lema *Hic iacet*, y al alma, *Hic regnat*. Al exterior, la zona eclipsada del sol se acompaña del mote, *Hic latet*, mientras que en la zona iluminada podemos leer, *Hic lucet* [fig. 12]. En el segundo jeroglífico un sacerdote, un dominico y dos caballeros lloran al cadáver del rey mientras de nuevo en el exterior el Sol se oculta tras las montañas.

La composición del tercer jeroglífico es mucho más tétrica. Acompañan al rey muerto sombríos personajes enlutados, sobre cuyas cabezas leemos *Omnes defecimus illo*; al exterior el Sol está completamente eclipsado, y junto al astro podemos leer *Omnia vivificat: dum cadit ipsa runt* [fig. 13]. Más sobrecogedora aún es la imagen del monarca en el último jeroglífico, verdadera escena del *Ars moriendi*: recostado en el lecho recibe los últimos auxilios religiosos, mientras la muerte, oculta tras la cama, se dispone a atravesar al moribundo con su dardo.<sup>31</sup> En el exterior un grupo de personas contempla el eclipse total, las sombras que se han adueñado del mundo. No solo muere el monarca, sino que una época

<sup>31</sup> El motivo de la Muerte armada con dardos aparece en el emblema CLIV de Alciato. Su reflejo en la arquitectura efímera hispanoamericana lo encontramos tempranamente en el famoso túmulo mexicano de Carlos V de 1559 —descrito por CERVANTES DE SALAZAR, F., *Túmulo Imperial*, México, 1560—, adornado con una muerte arquera.



Fig. 14. FILIPPO PICINELLI, *Mondo Simbolico*, Milán, 1653.

acaba con él. No es el Sol el que sufre el eclipse, sino la Tierra. *Demit nil mihi: sed orbi* (no me quita nada a mí: sino al mundo), reza el lema del jeroglífico.

Quiero concluir estas breves páginas sobre la fabricación astral de la monarquía en el contexto de la fiesta barroca americana poniendo en valor la temprana circulación de la *emblemata* de Filippo Picinelli por el virreinato de Nueva España, cuyo libro dedicado a *Los cuerpos celestes* contiene cuatrocientos veintidós emblemas siderales —más de centenar y medio de ellos representando al Sol—. El *Mondo Simbolico* (Milán, 1653), escrito por este sacerdote y agustino milanés, es la *emblemata* más grande que conocemos pues se compone de veinticinco volúmenes [fig. 14]. Su planteamiento fue ciertamente enciclopédico. Los primeros trece

libros abarcan los cuerpos naturales: los cuerpos celestes, los cuatro elementos, los dioses paganos, héroes y personajes de historia sagrada y profana, las aves, los cuadrúpedos, los peces, las serpientes y animales venenosos, los insectos, los árboles y frutos, las hierbas, las flores, las piedras preciosas y los metales. Los siguientes doce libros los destina a los cuerpos artificiales: los utensilios eclesiásticos, los utensilios domésticos, los edificios, los utensilios mecánicos, los instrumentos de juego, las letras del alfabeto, los utensilios marinos, los instrumentos matemáticos, los instrumentos militares, los instrumentos musicales, los utensilios rústicos y los cuerpos mixtos. La intención de Picinelli con este amplísimo despliegue de emblemas —que constituyen efectivamente un mundo simbólico que precedió a la *Encyclopedie* que editaron en Francia a partir de 1751 d'Alembert y Diderot,<sup>32</sup> y de la que sería la antítesis irracional— fue fundamentalmente facilitar

<sup>32</sup> ROND D'ALEMBERT, J. LE y DIDEROT, D., *Encyclopedie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres*, París, André Le Breton, 1751-1772.

un instrumento útil a los predicadores cuando componían sus piezas de oratoria sacra. Fue publicada originalmente en italiano. Su difusión llegó realmente cuando el también agustino, el alemán Agustín d'Erath, la amplió y la tradujo al latín con el título *Mundus Symbolicus* (Colonia, 1681) [fig. 15].<sup>33</sup>

El impacto de la obra de Picinelli en Europa y en América fue grande, y no solo entre los intelectuales y emblemistas. Los predicadores católicos encontraron en el *Mundus Symbolicus* un magnífico instrumento para componer sus sermones.<sup>34</sup> Lo cierto es que podemos considerar al sacerdote milanés el mayor promotor de la emblemática verbal, aquella en que la imagen no era mostrada por el dibujo o la pintura, sino que aparecía descrita por la palabra. Se trató de un género emblemático desarrollado por y para los oradores, en el que el verbo del predicador sustituía a la habitual imagen y construía el símbolo dentro de un discurso moral, al que ayudaba a articular, en ocasiones como mero ornato, otras veces como eje vertebral de la prosa predicada. Giuseppina Ledda denominó a los emblemas integrados en piezas de oratoria sacra *jeroglíficos verbales de calidad visual, esto es, con elevado porcentaje de icasticidad*.<sup>35</sup> Es cierto que no fue Picinelli el único autor que escribió emblemas para uso de predicadores. Como explicó Ledda, junto a Picinelli podemos mencionar a Paolo Aresi (*Le imprese sacre*, Verona, 1613), Joanne David (*El Veredicus christianus*, Amberes, 1601), Francisco Núñez de Cepeda (*Idea de el Buen Pastor*, León, 1682) y Andrés Ferrer de Valdecebro (*El gobierno Moral y político hallado en las aves más generosas y nobles*, Madrid, 1683).<sup>36</sup> Pero la magnitud enciclopédica de la obra de Picinelli y su gran difusión convirtió a este autor en la fuente fundamental para los oradores y predicadores del ciclo barroco. Y es importante recordar que muchos de los mentores de los programas iconográficos efímeros que engalanaron calles, plazas y templos de las ciudades peninsulares e hispanoamericanas fueron precisamente religiosos y sacerdotes, en muchas ocasiones los mismos que escribieron y pronunciaron los sermones que articularon los oficios religiosos festivos. Es desde esta doble perspectiva —articulación de la emblemática verbal y modelo de jero-

<sup>33</sup> MÍNGUEZ, V., *Los reyes solares...*, *op. cit.*, p. 101.

<sup>34</sup> Carlos Herrejón detectó cuarenta citas de Picinelli frente a cinco de Alciato en un total de setenta y cinco piezas de oratoria sacra novohispana pertenecientes al período 1680-1760. Véase HERREJÓN PEREDO, C., "La presencia de Picinelli en Nueva España", en Picinelli, F., *Los cuerpos celestes. Libro I (El mundo simbólico)*, México, El Colegio de Michoacán, 1997, p. 48.

<sup>35</sup> LEDDA, G., "Los jeroglíficos en los Sermones barrocos. Desde la palabra a la imagen, desde la imagen a la palabra", en Sagrario López Poza (ed.), *Literatura Emblemática Hispánica*, A Coruña, Universidade Da Coruña, 1996, p. 116.

<sup>36</sup> LEDDA, G., "Los jeroglíficos en los Sermones barrocos...", *op. cit.*, p. 112.

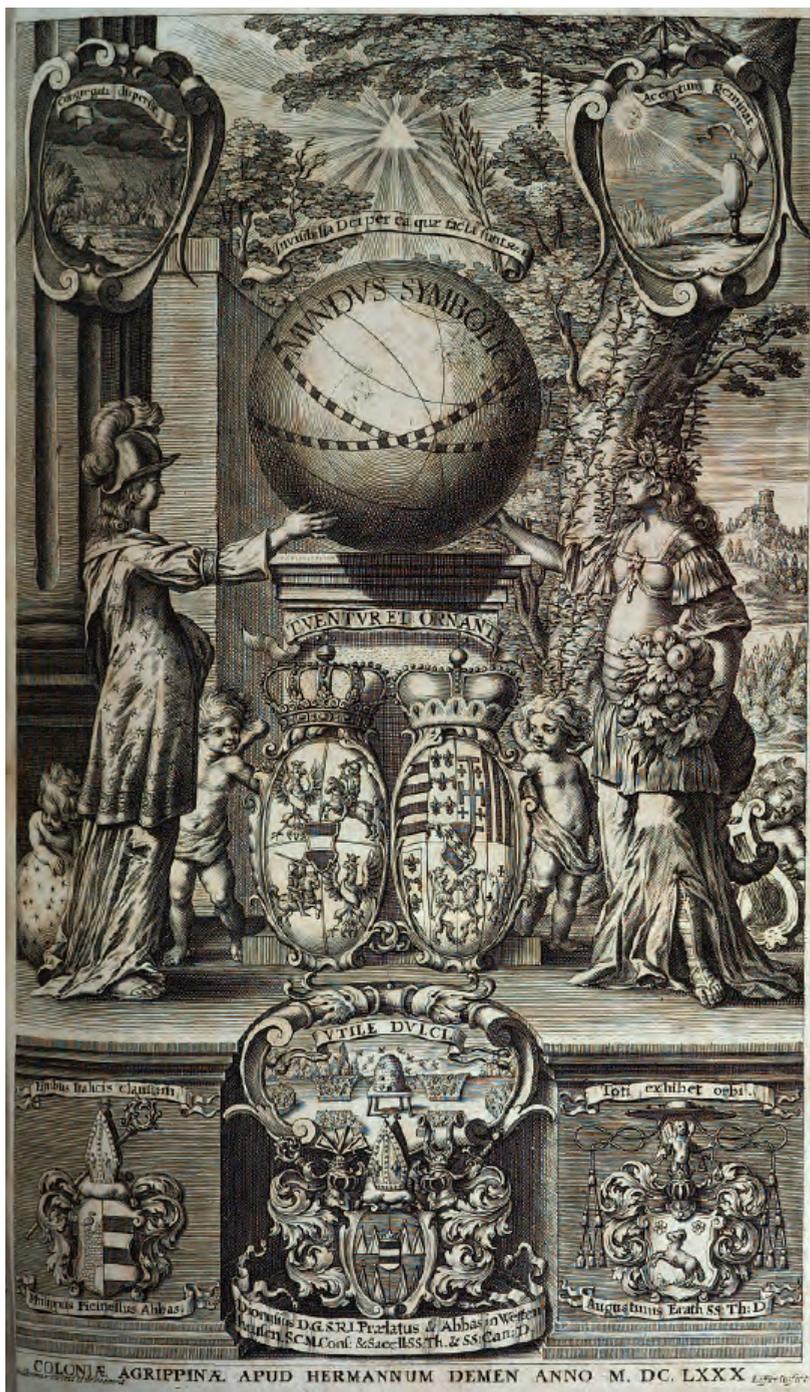


Fig. 15. AGUSTÍN D'ERATH, *Mundus Symbolicus*, Colonia, 1681.

glíficos efímeros— que podemos afirmar que los emblemas solares de Picinelli que circularon por la Nueva España ayudaron notablemente a proyectar en la sociedad virreinal el simbolismo astrológico de carácter político.

Como ya he dicho, el libro I, dedicado a *Los cuerpos celestes*, recoge varios cientos de emblemas referidos al firmamento, la luz, el alba, la aurora, el Sol, el Sol en el Zodíaco, el eclipse de Sol, la Luna, el eclipse de Luna, las estrellas, los planetas, los signos del Zodíaco y otras constelaciones, la galaxia, y la noche. Y de entre todo estos, ocho

de los dedicados al Sol fueron representados en estampa: el 55, un sol naciente; el 70, un sol en el cenit; el 74, un sol sobre montañas; el 82, sol entre nubes; el 85, un sol reflejado; el 95, sol [fig. 16]; el 193, sol en el signo de Leo; y el 199, un eclipse solar. Las descripciones de los restantes jeroglíficos no grabados revelan que, incorporando diversos elementos como nubes, astros, espejos, etcétera, visualmente todos los emblemas son muy similares. Y muchos de ellos se refieren al Príncipe Solar, convirtiendo a *Los cuerpos celestes* en el principal tratado de emblemática política referida a la iconografía astral de los monarcas.

En estos emblemas, a manera de los espejos de príncipes, se ofrecen diversos modelos históricos y contemporáneos: el rey David, Constantino el Grande, el emperador Fernando II, Alfonso I de Portugal, Víctor Amadeo —duque de Saboya—, Francisco —duque de Módena—, Carlos I —duque de Mantua—, Eduardo —duque de Parma— y los reyes hispanos Carlos V, Felipe II, Felipe III, Felipe IV o el príncipe Baltasar Carlos. Todos ellos son propuestos por Picinelli como modelos de gobernantes, y sus actos y virtudes ejemplifican al príncipe cristiano. Según expone Picinelli en el discurso del emblema 105, *los príncipes deben ser imágenes de los dioses en la tierra*.<sup>37</sup> Y es muy relevante la importante presencia de reyes hispanos. Incluso hay emblemas solares genéricos, como el 160,



Fig. 16. Emblema solar de Picinelli.

<sup>37</sup> *Los cuerpos celestes. Libro I (El Mundo Simbólico)*. Filippo Picinelli, México, El Colegio de Michoacán, 1997, p. 169.

dedicado al *poder del rey de las Españas* o el 165, referido al *inmenso poder del monarca español*.

1653, el año en que se publicó la edición italiana de la obra de Piconelli, fue curiosamente también el año en que Luis XIV adoptó la divisa solar como emblema preferente.<sup>38</sup> En torno a esta imagen político-astral los artistas e intelectuales a su servicio construyeron durante las décadas siguientes un eficaz producto mediático que convirtió a este monarca borbón en el Rey Sol por excelencia de las cortes europeas, constructo que ha pervivido hasta nuestros días tanto en el ámbito académico como en el popular. Pero si nos sumergimos en la cultura simbólica de la segunda mitad del siglo XVII comprobaremos que fueron los últimos habsburgos hispanos, Felipe IV y Carlos II, herederos de una ambición dinástica planetaria, los que con más rigor pudieron reivindicar su categoría solar. Y su mayor instrumento persuasivo entre sus súbditos de ambas orillas del Atlántico al servicio de esta idea mental fue la fiesta pública, como acabamos de poder apreciar en la capital de La Nueva España.

---

<sup>38</sup> BURKE, P., *La fabricación de Luis XIV*, Madrid, Nerea, 1995.