

LA IMAGEN ECUESTRE DE FELIPE V COMO VENCEDOR DE LA HEREJÍA

THE EQUESTRIAN IMAGE OF PHILIP V AS CONQUEROR OF HERESY

ENRIC OLIVARES TORRES
(Universitat de València)
<https://orcid.org/0000-0003-1120-698X>

POTESTAS, N.º 21, julio 2022 | pp. 33-56
ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | <http://dx.doi.org/10.6035/potestas.6385>
Recibido: 07/01/2022 Evaluado: 15/06/2022 Aprobado: 15/06/2022

RESUMEN: En 1708 el fraile franciscano Antonio Cabrera de Córdoba publicaba su obra *Glorias de el Señor D. Felipe Quinto*, en cuyo frontispicio incluía un grabado de Juan Bautista Ravanals, en el que se representaba al monarca a caballo venciendo a sus rivales.

La fórmula no era, por supuesto, original, sino que estaba basada en unos esquemas convencionales consolidados por la tradición visual y mantenidos por otros tipos iconográficos similares. Le acompañan una serie de textos en los que se insiste en la ayuda divina a su causa en el contexto de la Guerra de Sucesión.

Palabras clave: Felipe V, Ravanals, Guerra de Sucesión, retrato ecuestre, tema de encuadre.

ABSTRACT: In 1708 the Franciscan friar Antonio Cabrera of Córdoba published his work *Glorias de el Señor D. Felipe Quinto*, in whose frontispiece included an engraving of Juan Bautista Ravanals in which the monarch was represented on horseback defeating his rivals.

The formula was not, of course, original, but is based on conventional schemes consolidated by the visual tradition and maintained by other similar iconographic types. He is accompanied by a series of texts in which he insists on divine help to his cause in the context of the War of Succession.

Keywords: Phillip V, Ravanals, War of Succession, equestrian portrait, framing theme.

UN TEMA DE ENCUADRE HEROICO

En sus estudios realizados a principios del siglo xx acerca de las migraciones tipológicas de las imágenes, el arqueólogo y teórico del arte clásico Emanuel Löwy –o Loewy– planteaba por primera vez la idea de la persistencia iconográfica. Esto es, a la hora de dar forma a un nuevo tipo iconográfico, los artesanos griegos de la época clásica repetían un mismo esquema compositivo con arreglo a un tipo iconográfico concreto ya existente. De este modo, las imágenes, sus formas y contenidos, quedaban codificados y sobrevivían en la memoria de la civilización. No obstante, cada taller o cada artesano, sirviéndose de su libertad creativa, permitía introducir pequeñas variantes formales o significantes en el esquema compositivo original que, con el paso de los años, podían dar lugar a nuevas imágenes y significados transformando el modelo inicial.¹

Décadas después y en afinidad con los conceptos de tipo iconográfico y esquema compositivo, y la relación existente entre ellos, el historiador del arte Jan Bialostocki acuñó el término *tema de encuadre* al considerar la cuestión que se le planteaba al artista a la hora de crear un tipo iconográfico nuevo a partir de un esquema compositivo concreto ya creado y mantenido por otros tipos iconográficos, los cuales guardan cierta similitud entre ellos a la hora de organizar los elementos visuales. En el proceso de creación, la adopción de dicha fórmula compositiva implicaba también la transferencia y asociación de ciertos significados, funciones, fuerzas simbólicas y agencias del tema o las imágenes de referencia consideradas arquetípicas.²

1. EMMANUEL LOEWY: «Typenwanderungen», *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts*, XII, 1909, p. 243 y ss. Citado por RANUCCIO BIANCHI BANDINELLI: *Introducción a la arqueología clásica como historia del arte antiguo*, Madrid: Akal, 1982, pp. 131 y ss. y, a su vez, por RAFAEL GARCÍA MAHÍQUES: *Iconografía e iconología. La historia del arte como historia cultural*, vol. 1, Madrid: Encuentro, 2008, pp. 24-25.

2. JAN BIALOSTOCKI: «Los «temas de encuadre» y las imágenes arquetipo», en J. BIALOSTOCKI: *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*, Barcelona: Barral, 1972, p. 113. Citado por RAFAEL GARCÍA MAHÍQUES: *Iconografía e iconología. Cuestiones de método*, vol. 2, Madrid: Encuentro, 2009, pp. 46-48.

La representación del héroe victorioso sobre un enemigo, con el vencedor colocado por encima de este o pisándole la cabeza, es un tema de encuadre que se encuentra en la visualidad de la mayoría de las civilizaciones y que constituye una fórmula visual sencilla a la hora de conceptualizar la idea del triunfo del bien sobre el mal. En relación con esta y con un esquema compositivo bastante similar, conviene citar la imagen arquetípica del caballero que vence y humilla a sus rivales, derrotados bajo los pies de su cabalgadura, en el contexto de una acción bélica.

Es este el caso de una estampa que queremos analizar, un grabado calco-gráfico de Felipe V a caballo realizado en 1708 por el valenciano Juan Bautista Ravanals (1678-1746) en la villa de Madrid, donde se había establecido temporalmente,³ y utilizado como frontispicio para la obra *Glorias de el Señor D. Felipe Quinto, rey de las Españas y Emperador del Nuevo Mundo; ... y fatales consecuencias, ...* publicada también en Madrid por Francisco Antonio de Villa-Diego, y escrita por el fraile franciscano descalzo Antonio Cabrera de Córdoba, lector de teología de la provincia de San Juan Bautista del Reino de Valencia, a partir de un sermón predicado seis años antes en la localidad valenciana de Carcaixent.

Dicho sermón, pronunciado concretamente el 18 de febrero de 1702 en la iglesia parroquial de Carcaixent, estaba dedicado al monarca con motivo de sus desposorios con María Luisa Gabriela de Saboya, segunda hija de Víctor Amadeo II, rey de Cerdeña y duque de Saboya. Obligado a huir y abandonar el convento de San Francisco de Asís de Carcaixent tras la revuelta contra el monarca iniciada por Joan Baptista Basset en Altea en agosto de 1705 y a la que se sumaron algunas villas, como la vecina Alzira, Cabrera tomó nuevamente la pluma para complementar dicho sermón con una primera epístola dedicatoria al soberano y una segunda en la que manifestaba las graves consecuencias que sufriría la monarquía española y la fe católica si las armas del archiduque Carlos de Austria vencían en la guerra con la ayuda de las tropas inglesas y holandesas, acusadas de «heréticas». Doce capítulos, en definitiva, divididos en tres partes cada uno, en que se exponían los ascendentes regios, hispánicos y galos, del Borbón, proponiendo como espejo las nobles, católicas y regias hazañas de sus predecesores por ambas líneas y los efectos positivos de ello para la Corona, así como las negativas si los herejes ganaban el disputado trono.

3. Firmado y fechado en el mismo grabado: «I. Bap. Ravanals F. Matriti 1708». Discípulo del pintor Evaristo Muñoz Estarlich, Ravanals fue autor de diversas estampas sueltas e ilustraciones de libros de diversa fortuna. Además del retrato ecuestre del monarca, realizó una primera representación de Felipe V, recientemente descubierta y fechada en 1701, y un posterior retrato alegórico del soberano con la reina María Luisa de Saboya y Luis I.



Fig. 1. Portada de la obra de fray Antonio Cabrera de Córdoba, *Glorias de el Señor D. Felipe Quinto*

En este cometido, no se olvidó tampoco Cabrera de sus coterráneos valencianos, a los que asegura haberse decidido a la redacción del tratado con el fin de ahuyentar «con la luz de la verdad las tinieblas del error» que reinaba en sus paisanos.

Dicho esto, conviene señalar que a la reconocible disposición visual incluida en la estampa y basada en la tradición cultural convencionalizada acompañan una serie de inscripciones extraídas de las Escrituras en orden a conseguir un significado de carácter emblemático, por lo que la imagen deberá ser leída en clave alegórica. Así pues, en los lemas incluidos se insiste en el respaldo divino a la causa borbónica en virtud de los méritos que acompañan al duque de Anjou y en su confianza en una próxima victoria gracias a la providencia.

ANÁLISIS FORMAL E ICONOGRÁFICO DEL GRABADO DE FELIPE V A CABALLO EJECUTADO POR RAVANALS

Siguiendo una tradición iconográfica de retratos ecuestres largamente establecida por la dinastía de los Austrias españoles, el joven Felipe V de Borbón aparece triunfante montado sobre un caballo en corveta y de perfil tomando parte en una batalla cuyas últimas consecuencias todavía pueden observarse en segundo término. La figura ecuestre del rey grabada por el valenciano Juan Bautista Ravanals se encuentra inserta en una cadena de continuidad y variación de tipos iconográficos dentro de la tradición barroca hispánica del retrato ecuestre, cuyos precedentes inmediatos pueden rastrearse en la imagen del monarca que ilustra la obra de Antonio de Ubilla y Mediana, *Sucesión de el Rey D. Phelipe V nuestro señor en la Corona de España* (Madrid, Juan García Infanzón, 1704), grabada por Gerard Edelinck, uno de los mejores burilistas que por aquellos años fue nombrado «pintor de cámara».⁴

Similar es también el retrato ecuestre de Felipe V en el frente de batalla, pero del que han desaparecido todas las figuras alegóricas, realizado por el grabador Juan Ruiz Luengo y publicado primero como ilustración del *Compendio militar* del coronel Tomás de Puga y Roja, e impreso en Quesada (Jaén) en 1707, y de nuevo en *Crisol de la española lealtad: por la religión, por la ley, por el Rey y por la patria*, del mismo Puga, ahora en Granada en 1708. Pocos años después volvería a ser utilizado, en esta ocasión por José de Ahumada, posible discípulo el propio Luengo, para su publicación en un opúsculo dedicado a describir las honras fúnebres celebradas en la catedral de Granada en honor al Gran Delfín de Francia, padre de Felipe V, fallecido en 1711.⁵

4. JUAN CARRETE PARRONDO: «El grabado en el siglo XVIII. Triunfo de la estampa ilustrada», en J. CARRETE, F. CHECA y V. BOZAL: *El grabado en España (siglos XV al XVIII)*. *Summa Artis*, vol. XXXI, Madrid: Espasa-Calpe, 1987, pp. 395-397.

5. Cuyo estudio debemos a MARÍA JOSÉ CUESTA GARCÍA DE LEONARDO: «Del túmulo de Carlos II al túmulo del Delfín de Francia: tránsito en imágenes por la Guerra de Sucesión en Granada», *Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual*, 2, 2010, pp. 79-94.



Fig. 2. J. B. Ravanals, *Felipe V a caballo*, 1708, Biblioteca Nacional de España

Sin duda, Ravanals no tuvo la necesidad de ser original y se atuvo a esquemas ya fijados por la tradición visual desde antiguo. Del primer ejemplo citado podemos observar cómo más allá de la composición, se incide en la presencia del elemento alegórico y la cita bíblica, pues la defensa de la religión será uno de los principales argumentos bélicos que esgrimirá Felipe V para su causa. El exquisito grabado de Gerard Edelinck (1704, Biblioteca Nacional de España) muestra al monarca a caballo vestido con media armadura portando en su mano derecha el bastón de mando. A su lado, dos jóvenes también armados le presentan sendas banderas,⁶ mientras que en la parte superior y sobrevolando una nube son representadas las alegorías de la Abundancia,⁷ la Justicia⁸ y la Fama,⁹ precedidas de un geniecillo alado,¹⁰ todos ellos acompañados por una serie de filacterias alusivas a la gloria futura de su reinado y la confianza puesta en Dios para su consecución.

En el caso del grabado de Ruiz Luengo, de menor ejecución técnica, el componente alegórico ha sido suprimido, no así el protagonismo del monarca, joven y vigoroso, tocado con blanca peluca y ropaje francés. Imaginado como valiente militar, la suya es la plasmación de la imagen del poder y del buen gobierno, que sujeta con firmeza al caballo en corveta y dirige con mano firme a las tropas que avanzan en segundo término, una imagen que podría ponerse en relación cronológica con la victoria felipista en Almansa, fundamental en el devenir de la guerra y que supuso la conquista del Reino de Valencia.

La imagen concebida por Ravanals presenta al monarca protegido con media armadura de placas, ciñe su torso una banda relativa a cierta orden militar y sobre su cuello cuelga la ilustre insignia de la Orden del Toisón de Oro. Rodea su cintura un fino fajín de seda que remite a su condición de general, y en su mano derecha empuña una espada desnuda levantada hacia lo alto en señal de ataque, mientras que con la otra mano sujeta las riendas del brioso corcel.

Fija su mirada hacia el espectador con aire frío, majestuoso y enérgico –quizás menos benevolente que en otros retratos suyos–, y rodea su cabeza una filacteria a modo de aureola, cubierta aquella con una peluca empolvada como era característico en la época. Su rostro, por supuesto, es joven y

6. En una de ellas se lee el siguiente fragmento del segundo libro de Samuel, un cántico salmístico del rey David, semejante al Salmo 18, en agradecimiento a Yahvé por haberlo salvado de la mano de sus enemigos: «Docens manus meas ad praelium et componens quasi arcum aereum brachia mea». [Adiestra mis manos para la lucha y mis brazos para tensar el arco] (2 S 22,35).

7. «Expectatio Justorum laetitia» ('El porvenir de los justos es risueño'). (Pr 10,28).

8. «Justus in aeternum non commovebitur», ('El justo jamás flaqueará'). (Pr 10,30).

9. «Gloriam Regni tui dicent, et potentiam tua loquentur» (Cuenten la gloria de tu reinado, narren tus proezas). (Salm 145,11).

10. «Et erit quasi oliva gloria ejus». ('Y su esplendor será como el del olivo'). (Os 11,7). El texto original remite a la confianza puesta en Dios como único salvador. Pero recordemos que en la retórica visual esta imagen era símbolo de paz.

hermoso. La belleza, como se ha afirmado en más de una ocasión, es un rasgo propio y distintivo del gobernante, pues su posesión constituye un reflejo de virtudes, un signo de superioridad física y moral que legitima su posición privilegiada en la escala social.¹¹

Bajo las patas delanteras levemente levantadas del animal, yacen pisoteados una serie de enemigos que gesticulan de dolor ante la fuerza arrebatadora del monarca victorioso, cuya postura y expresión soberana no son más que una referencia directa a su posición y deseo en el contexto de la Guerra de Sucesión.

La composición del paisaje de fondo reitera la carga significativa del retrato ecuestre. A la izquierda se reconoce un torreón con una bandera ondeando en lo alto como signo de conquista, mientras que a la derecha las tropas enemigas huyen en desbandada retirada abandonando algunos soldados y caballos rezagados o directamente caídos en el fragor en la batalla, reforzando así el carácter bélico de la figura del monarca.

Como ha podido observarse, el grabador Ravanals ha construido una imagen conceptual y convencional del Borbón a partir de los recursos propios de la retórica visual y la emblemática, esto es, mediante atributos y cualidades expresivas procedentes de la tradición cultural, así como un acompañamiento de textos repleto de reminiscencias bíblicas destinado a perpetuar su reconocimiento histórico y a reforzar la majestad del monarca mediante la exposición de sus virtudes y cualidad, los cuales pasamos a analizar a continuación.

Corona la composición una filacteria con la indicación *HISPANIARVM REX* y en cuyos extremos es rematada por dos óvalos ornados con sendas coronas de laurel que enmarcan, respectivamente, las iniciales del monarca: *F*(elipe) y *Q*(uinto). Cada uno de ellos es sostenido por dos ángeles niños envueltos en sendas nubes que, con su otra mano, sujetan una filacteria. En la de la izquierda puede leerse: «*Si consistant adversu(m) me castra no(n) timebat cor meu(m). Psl. 26. v. 3.*».¹² En la de la derecha se indica: «*Non timebo milia populi circu(n)da(n)tis me. Psl. 3. v. 6.*».¹³ Entre estos dos y en medio también

11. JOSÉ MIGUEL MORÁN TURINA: *La imagen del rey Felipe V y el arte*, Madrid: Nerea, 1990, p. 24.

12. La notación del grabado pertenece a la numeración griega. «Aunque acampe un ejército contra mí, mi corazón no teme» (Salm 27,3). El salmo transmite la seguridad y confianza del monarca en Dios, idea que continúa en el versículo posterior: «Aunque estalle una guerra contra mí, sigo confiando» (Salm 27,4), y que puede encontrarse en la interpretación de Teodoreto de Ciro: «Cuando tuve tal experiencia de tu ayuda, aunque me agredieran dos o tres enemigos, me mantuve valiente ante esas dificultades, armado con tal esperanza» (TEODORETO DE CIRO, *Interpretación de los Salmos* 26, 3; PG 80, 1052).

13. «No temo a esas gentes que a millares se apostan contra mí» (Salm 3,7). Este es un salmo de confianza en Dios, escudo protector en quien encuentra la salvación y hace desaparecer toda angustia, a pesar de que los enemigos sean muchos y poderosos, como se indica en el mismo, pero en versículos anteriores: «Yahvé, ¡cuántos son mis adversarios, cuántos los que se alzan contra mí!» (Salm 3,2) o «Tú golpeas el rostro de mi enemigo, tú rompes los dientes de los malvados» (Salm 3,8). Así pues, se reafirma la idea de que a pesar de las dificultades a las que se enfrentaba, el monarca virtuoso no teme, pues goza de los beneficios de Dios, algo de lo que carecen sus enemigos.

de un rompimiento de gloria, se sitúa un tercer ángel que sujeta entre sus manos una corona real y una palma, así como una nueva filacteria: «Offerens ei coronam auream et palmam. 2. Mach. 14. v. 4».¹⁴

Con la presencia de estos querubines se apunta la trascendencia positiva de la ayuda divina, reforzada por las citas latinas de los salmos, y que refrendan la visión político-religiosa interiorizada simbólicamente en la imagen del rey caballero triunfante. En las varias filacterias que sujetan se afirma nítidamente que su victoria procede efectivamente de Dios, causa última de su esperado triunfo.

Los reclamos simbólicos van desarrollándose a lo largo de la imagen, subrayados por los textos que la acompañan. Como ha sido indicado anteriormente, rodea la cabeza del soberano otra filacteria a modo de aureola con una inscripción salmística de evidente tono providencialista: «Ego aute(m) con(n)stitutus su(m) Rex à Deo. Menoch. Psl. 2. v. 6.».¹⁵

Por último, en la parte inferior del grabado leemos otros fragmentos inspirados en los textos sagrados. En el centro, al pie de la imagen y, a modo de emblema, un pequeño león, como símbolo de la monarquía hispánica, sostiene un escudo en forma de corazón con un texto de Habacuc: «In fremitu conculcabis terram; et in furore obstupescias gentes. Habach. 3. v. 12.».¹⁶ A ambos lados se han incluido las armas del monarca, por un lado, y su dinastía, por el otro, en clara referencia a su augusta ascendencia por ambas líneas, española y francesa. A la izquierda, bajo el escudo real puede leerse un versículo de Jeremías: «Ne timesas à facie eoru(m) quia tecum ego sum: Ier. I. v. 9.»,¹⁷ y a la derecha bajo el blasón de las flores de lis, un fragmento de un

14. «Y le ofreció una corona de oro y una palma» (2 Mac 14,4). Se hace referencia en este versículo del segundo libro de los Macabeos a la lucha contra Nicanor, general de Demetrio I, hijo de Seleuco. El sumo sacerdote Alcimo fue al encuentro de Demetrio y le ofreció una corona de oro y una palma.

15. «Yo mismo he consagrado a mi rey» (Salm 2,6). El mentor del grabado, seguramente el mismo Antonio Cabrera, toma la cita del jesuita italiano Juan Esteban Menochio y sus comentarios exegéticos a los textos sagrados realizados en la primera mitad del siglo xvii, sustituyéndose el versículo «Ego autem constitutus sum rex ab eo» por «Ego autem constitutus sum rex à Deo». JOAN STEPHANI MENOCHII: *Comentarii totius S. Scripturae ex optimis quibusque authoribus collecti*, I, 1, París: Joannis Boudot, 1719, p. 240. La referencia a este salmo presenta un carácter mesiánico y escatológico, pues el versículo completo: «Yo mismo he consagrado a mi rey, en Sión, mi monte santo» alude al primer monte santo de Dios, el Sinaí, donde Moisés recibió la Ley Sagrada. Pero tras la construcción del Templo de Salomón en el monte Sión de Jerusalén, este se convirtió en la única morada de Dios y, por tanto, Jerusalén en la ciudad del rey mesiánico, alrededor del cual se unirían todas las naciones, por lo que se desprende una evidente relación con el monarca Felipe V como elegido –ungido– por Dios, adalid y vencedor de los pueblos y príncipes que se sublevaron en vano contra Yahvé (Salm 2,1-5), referencia directa a los enemigos protestantes que apoyaban a su rival al trono de España, el archiduque Carlos de Austria.

16. «Con furia caminas sobre la tierra, con cólera aplastas naciones» (Habacuc 3,12). Nos encontramos aquí con una visión épica y teofánica de Yahvé al frente de su pueblo, cuyo combate termina con la derrota del impío.

17. «No les tengas miedo, que contigo estoy para protegerte» (Jr 1,8). Se trata de otro versículo que incide en la idea de la confianza del monarca en Dios y la legitimidad de su misión sagrada. En sus comentarios al Evangelio de Juan, Orígenes pone en paralelo este versículo con otro de Ezequiel (2,3): «Hijo de hombre, te envío a un pueblo de rebeldes que se han rebelado contra mí», (ORÍGENES, *Comentarios al*

salmo: «Et inimici eius terram lingent. Pslm. 71. v. 9.».¹⁸ La presencia de estos símbolos es una alusión evidente a la genealogía de la lucha, reafirmada por el discurso apologético de fray Cabrera, una suerte de recuerdo del papel de las monarquías hispánica y francesa en su defensa secular de la fe católica.

Sin embargo, no es la primera vez que vemos la imagen emblemática del león sosteniendo dos escudos en alusión a los orígenes dinásticos del monarca y su legitimidad a la Corona de España. También en la parte inferior del grabado de Gerard Edelinck, un león coronado y con el toisón de oro sujeta dos globos: uno con la flor de lis y el otro con un castillo,¹⁹ con un mismo sentido simbólico. No será la última tampoco, como podemos observar en el grabado del futuro Fernando VI por fray Matías de Irala, en el que figura como caballero rodeado por un revuelo de amorcillos cabalgando sobre una bola del mundo a la que está abrazado el león español. Esta imagen del monarca vinculada al bestiario puede leerse en el opúsculo de Cubero Tirado, *El Ángel Custodio*: «el León Rey coronado de las selvas, de quien dixo Aristóteles (Lib. 9, hist. anim., cap. 44) que *nunquam fugit*, nunca huyó el rostro; ni al riesgo, ni al trabajo, ni al enemigo».²⁰

Nos encontramos, pues, ante una amplificación de la imagen emblemática por parte del texto. Este, como recordaba Roland Barthes,²¹ añade peso significativo a la imagen, la grava con connotaciones culturales, morales y apologéticas, según veremos más adelante, constituyendo un énfasis, una explicación de los significados intrínsecos de la imagen. Mediante las filacterias, el mensaje lingüístico es incluido en el visual, y no solo en el propio grabado, sino también en el conjunto de informaciones que configura el libro de Antonio Cabrera. Por otro lado, la presencia de los angelillos enfatiza el drama de la lucha del bien y el mal, de la verdadera fe contra la herejía, y sacraliza la condición guerrera de su augusto protagonista. La inclusión de los enemigos a sus pies en esta suerte de imagen bélica es un modo, un deseo, de humillar al vencido a la vez que una visualización de su desprecio. Es más, sobre el campo de batalla yacen esparcidas las armas de los vencidos, insertibles tras la derrota y evidencia visual de la neutralización de estos.

Evangelio de Juan 2, 30, 184). De este modo, se reviste de mesianismo el papel del monarca en la recuperación del trono de manos de sus enemigos.

18. «Y sus enemigos morderán el polvo» (Salm 72,9). Este salmo evoca la derrota de las naciones paganas y está dedicado a Salomón. Designa al rey ideal del futuro, identificado exegéticamente por la tradición cristiana como el retrato anticipado del rey mesiánico anunciado por Isaías (SAN AGUSTÍN, *La ciudad de Dios* 17, 8; CCL 48, 571-572; BAC 172, 311). En este sentido, la inclusión de este texto en el grabado de Ravanals identificaría a Salomón con el nuevo soberano de la dinastía borbónica.

19. Acompañan respectivamente a cada uno las inscripciones: «Florebit quasi lilium / ad sicavit castella et turres» y en la parte inferior, «Et erunt in vnionem manu tua», [‘Júntalas después una con otra, de suerte que, cuando las tengas en tu mano, formen una sola vara’] (Ez 37,17).

20. FERNANDO RODRÍGUEZ DE LA FLOR: «Emblemática política en torno al rey Felipe V», *Salamanca: revista de estudios*, 24-25, 1987, p. 51.

21. ROLAND BARTHES: *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*, Barcelona: Paidós, 1986.

LA TRADICIÓN DEL RETRATO ECUESTRE EN LA MONARQUÍA HISPÁNICA

Característico en el esquema formal de estas imágenes en las que se retrata al general victorioso es la posición en corveta del caballo, llena de fuerza y bizarría y que en sí misma significa el triunfo del héroe.²² De hecho, podríamos entender esta como una alusión a la tradición del retrato ecuestre velazqueño para entroncar con la Casa de Austria como feliz sucesor de esta tras el reinado del enfermizo Carlos II, una construcción proselitista de la imagen del poder que se está buscando para el joven rey, enérgica y dinámica, combativa y resoluta para tiempos de guerra, aunque bien sabemos que la realidad de su persona, pusilánime, atormentada y sin vigor, era otra muy distinta.

Según la mentalidad de la época, el retrato ecuestre concede al representado un aura de majestad y enfatiza sus elevados destinos. Como bien recordaba Julián Gállego,²³ los retratos a caballo, a pesar de no ser muy frecuentes, fueron usados para destacar la alta posición social del modelo, así como para definir ideas como la destreza en el gobierno, la expresión del poder o la heroicidad reservada a la monarquía o los grandes señores. En este sentido, el retrato ecuestre era un compendio arquetípico de la majestad del retratado y su linaje. Su efigie se mostraba en todo su esplendor, triunfante y heroica, y su actitud hierática, gestos, postura y presencia mayestática evidenciaban la grandeza de sus virtudes, así como la idea misma de soberanía.

Advirtamos cómo la tipología del retrato ecuestre gozaba de gran prestigio desde la Antigüedad, cuya tradición visual fue inaugurada por las imágenes a caballo de los emperadores romanos, con la estatua en bronce de Marco Aurelio como único ejemplo conservado, seguida por las de Carlomagno en la Edad Media y los condotieros italianos durante el Renacimiento italiano, llegando a su configuración última a lo largo del Barroco, época de monarquías absolutas en las que estos retratos reales querían poner de relieve la habilidad del príncipe en el gobierno del reino.²⁴ En la tradición hispánica, y concretamente en el contexto de la monarquía de los Austrias –de la que el Borbón Felipe V quería ser reconocido como legítimo continuador–, el antecedente más importante será, sin ninguna duda, el retrato de Carlos V en la

22. Una primera representación escultórica se la debemos a Pietro Tacca, discípulo de Giambologna, quien fundirá entre 1636 y 1640 en Florencia un retrato ecuestre de Felipe IV para los jardines del palacio del Buen Retiro y que es el que hoy en día se encuentra en la plaza de Oriente. La representación del caballo con las dos patas delanteras levantadas resulta significativa de la imagen metafórica de la República, cuyo jinete es el monarca que la dirige con diligencia.

23. JULIÁN GÁLLEGO: *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid: Cátedra, 1996, pp. 228-230.

24. Un estudio clásico de las representaciones ecuestres del Antiguo Régimen con un amplio catálogo de ejemplos visuales se la debemos a WALTER LIEDTKE, *The Royal Horse and Rider: Painting, Sculpture, and Horsemanship, 1500-1800*, Nueva York: Abaris Books, 1989.

batalla de Mühlberg pintado por Tiziano (1548, Madrid, Museo Nacional del Prado). Tanto en sentido tipológico como ideológico, pues no solo se hace uso de referentes religiosos implícitos, como la banda carmesí de los católicos que luce sobre la armadura, sino que también encontramos alusiones políticas mucho más explícitas como representación del poder del príncipe.



Fig. 3. G. Edelinck, *Felipe V a caballo*, 1704, Biblioteca Nacional de España

Así mismo, también debe ser destacado como un importante eslabón que conecta la cadena de continuidad y variación –en términos *warburgianos*– dentro de la tradición del retrato ecuestre, el de Felipe IV realizado por Rubens y hoy perdido (del que existe una copia atribuida a Velázquez y su taller y fechada hacia 1645 y conservada en los Uffizi de Florencia) en el que son más relevantes algunos elementos significantes reiterados dentro de esta tradición: caballo en corveta, bastón de mando y figuras alegóricas alrededor del efigiado. Siguiendo la tesis de Friedrich Polleroß, en este retrato el monarca, concebido en principio para ser colocado en el Salón Nuevo del Buen Retiro junto al lienzo de Carlos V en Mühlberg, con el que debía hacer pareja,²⁵ se configura como defensor global de la fe católica, personificándose alegóricamente la justicia divina y el furor divino, la fe y la herejía. Con él se introduce la alegoría barroca en el retrato del rey español.²⁶

De gran importancia en esta cadena de retratos ecuestres son los destinados al Salón de Reinos del Buen Retiro pintados por Velázquez, donde los caballos aparecen en la misma postura, descansando sobre las patas traseras y levantando las delanteras en actitud heroica y distinguida. Mas es sabido que el tema del jinete como gobernante fue constante en los emblemistas hispánicos del siglo XVII en su alusión a la necesidad de llevar las riendas del gobierno, y ya fue motivo de reflexión para Andrea Alciato, en cuyo emblema 35, *In advlari nescientem*, de su *Emblematum Libellus* de 1531, muestra un jinete sobre un caballo encabritado, con la idea de que el príncipe absoluto tendrá que domar el caballo necesariamente.²⁷ Esta imagen será repetida por otros autores de emblemas. También Saavedra Fajardo, quien en la empresa 38 de su tratado de instrucción al príncipe relaciona el perfecto dominio del animal como expresión del buen gobierno,²⁸ siguiendo la antigua metáfora de que «un buen gobernante sabe dirigir bien tanto a su caballo como a su pueblo».²⁹ Así mismo, la actitud del caballero dominando al caballo significaba el dominio de las pasiones desenfrenadas.³⁰

Pero a diferencia de los retratos velazqueños en los que para la representación del triunfo del rey bastaba situarlo sobre el caballo en corveta, sin necesidad de ir acompañado de figuras alegóricas evidentes y accesorias, como bien advertía Morán Turina,³¹ y del mismo modo que

25. JONATHAN BROWN: «Felipe IV como mecenas y coleccionista», en A. ÚBEDA DE LOS COBOS, *El palacio del rey planeta: Felipe IV y el Buen Retiro*, Madrid: Museo Nacional del Prado, 2005, p. 48.

26. FRIEDRICH POLLEROß: «*Virtus Coronata Ex Augustissima Et Serenissima Domo Austriaca et Hispana*. El retrato ecuestre como símbolo de la Casa de Austria», *Potestas*, 20, 2022, pp. 147-149.

27. VÍCTOR MÍNGUEZ: «Cuando el poder cabalgaba», *Memoria y Civilización*, 12, 2009, p. 81.

28. DIEGO SAAVEDRA FAJARDO: *Empresas políticas*, Madrid: Cátedra, 1999, p. 491.

29. JERÓNIMO DE CEVALLO:, *Arte real para el buen gobierno de los reyes y príncipes, y de sus vassallos*, Toledo: Diego Rodríguez, 1623, f. 96r.

30. SANTIAGO SEBASTIÁN: *Emblemática e historia del arte*, Madrid: Cátedra, 1995, pp. 216-217.

31. JOSÉ MIGUEL MORÁN TURINA: «El retrato cortesano y la tradición española en el reinado de Felipe V», *Goya*, 159, 1980, pp. 152-161; *La alegoría y el mito: la imagen del rey en el cambio de dinastía*

hiciera Rubens con el retrato del rey planeta, las efigies de Felipe V se rodean de atributos militares, alegorías y escenarios simbólicos que permiten construir visualmente su retrato y hacer más patente el tono militarista de la nueva casa reinante, ausente en los retratos anteriores de la Casa de Austria. Es también ejemplo de esto el retrato ecuestre de Jean Ranc (1723, Madrid, Museo Nacional del Prado) para el desaparecido Alcázar Real, en el que el Borbón aparece guiado por la Victoria, mientras que en el de Edelinck se sitúa bajo la presencia protectora de la Fama, la Justicia y la Abundancia. Una visualidad que en sí misma es un ejemplo persuasivo de su programa político e ideológico y permite hacer más patente el mensaje a través de la alegoría.

FUNCIÓN Y PRESENCIA DE LA IMAGEN. UN RETRATO ECUESTRE A LO DIVINO

El grabado realizado por Ravanals, a diferencia de los anteriormente citados, incluye la presencia de enemigos derrotados y humillados bajo las patas del caballo. Debemos entender que si los elementos significantes expresados en este esquema triunfal cambian es porque las intenciones también difieren sensiblemente. Y estas pueden encontrarse en el mismo libro del padre Cabrera, que no serían sino un reflejo del carácter programático de los valores de la nueva monarquía, en la que la representación militarista del poder tiene un peso notable. De hecho, durante los años de la Guerra de Sucesión la imagen de Felipe V es construida bajo un aspecto militar, investido de sus atributos bélicos: coraza, espada y bastón de mando. En los años iniciales de su reinado se desarrolla un florecimiento de la visualidad militar. Ejemplo de ello será la amplia galería de retratos de los príncipes de la casa real francesa vestidos con armaduras militares, como testimoniando su apoyo a la causa del Borbón, así como los retratos ecuestres del monarca al frente de sus tropas en el combate.³²

Por supuesto, la imagen victoriosa del monarca sobre sus enemigos humillados no resultaba original, sino que es heredera de una rica tradición iconográfica que se remonta a los emperadores romanos.³³ Un precedente más moderno es, por ejemplo, el grabado con el retrato de Fernando III de

(1700-1750), tesis doctoral, Madrid: Universidad Complutense, 1982, pp. 20-24 y 73; «Felipe V y la guerra. La iconografía del primer Borbón», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 1, 1, 1988, p. 191 y *La imagen del rey Felipe V y el arte*, Madrid: Nerea, 1990, pp. 29-31.

32. *Ibid.* También RODRÍGUEZ DE LA FLOR: 1987, pp. 50-51.

33. Es conocido el caso del *Equus Domitiani*, estatua ecuestre del emperador Domiciano erigida en el 91 d. C. en el Foro Romano y que, aunque desaparecida, ha llegado hasta nosotros a través de las fuentes literarias y la numismática. Esta debió tener bajo las patas del caballo la figura de un bárbaro vencido. Vid. ANTONIO GARCÍA BELLIDO, *Arte romano*, Madrid: CSIC, 1979.

Hungría y el cardenal-infante Fernando en una visión de la Virgen en la batalla de Nördlingen, realizado por Pieter de Jode a partir de Cornelis Schut (1636, colección Friedrich Polleroß), y que reproduce un óleo sobre lienzo de Schut y su maestro Rubens para un arco de triunfo levantado en Gante en 1634 y que conmemoraba dicho triunfo. Esta composición del retrato ecuestre triunfante, con dos enemigos bajo sus pies, pretendía mostrar la victoria militar de las dos ramas de la Casa Habsburgo, la española y la austríaca, sobre los incrédulos protestantes y musulmanes gracias a la protección divina, una referencia simbólica a la imagen arquetípica del apóstol Santiago como vencedor en su lucha contra los enemigos de la fe.³⁴

No estamos ante una imagen narrativa, sino conceptual, basada en unos efectistas recursos visuales ya conocidos por la tradición cultural en el siglo anterior y con una significación alegórica evidentemente conocida por entonces, aunque en ella se funda la realidad histórica que deriva de la Guerra de Sucesión unida a la exaltación de las virtudes militares y religiosas del monarca. Es por ello que el retrato ecuestre del monarca ejerce una función de agencia en la propagación de unos ideales concretos. Como afirmaba Belting, la imagen no está colocada solo para ser recordada, sino también para ser creída.³⁵

Por supuesto, el retrato belicista de Felipe V está basado en arquetipos de sobra conocidos, y junto con los retratos citados anteriormente, así como el del grabado de Ravanals ya analizado al principio de este estudio, conviene no olvidar una pintura al fresco del monarca, hoy desaparecida, y ejecutada por el valenciano Dionís Vidal hacia el primer cuarto del siglo XVIII en el conjunto del Palacio Real, que también corrió la misma suerte cien años más tarde. En dicho fresco, el aventajado discípulo de Antonio Acisclo Palomino materializó una pintura alegórica, mitohistórica –en palabras del profesor Luis Arciniega–,³⁶ por la que llegó a cobrar un total de 100 libras, en la que el monarca era representado a caballo, arrasando con turbantes, medias lunas y trofeos de campaña. Una imagen con una significación similar a la realizada por Ravanals y que, una vez más, la enlazaba con la visualidad del apóstol caballero y la idea de la guerra santa.

34. POLLEROß: 2022, pp. 150-151.

35. HANS BELTING: *Antropología de la imagen*, Madrid: Katz, 2007, p. 22.

36. LUIS ARCINIEGA GARCÍA: «Construcciones, usos y visiones del Palacio del Real de Valencia bajo los Borbones», *Archivo de Arte Valenciano*, 2005, 14-15, pp. 21-39, esp. 26. La referencia documental a dicha imagen, sacada a la luz por dicho autor, puede ser consultada en el Archivo del Reino de Valencia, *Real Patrimonio, Bailía*, letra B, expediente 55. Así mismo, LUIS ARCINIEGA GARCÍA: «Evocaciones y ensueños hispanos del reino de Jerusalén», en V. MÍNGUEZ e I. RODRÍGUEZ: *Arte en los confines del imperio. Visiones hispánicas de otros mundos*, Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 2011, pp. 49-97, especialmente p. 93.



Fig. 4. J. Ahumada, *Felipe V a caballo*, 1715, Biblioteca Nacional de España

De hecho, esta imagen arquetípica del caballero santo expresada bajo un esquema compositivo tradicional fue adaptada sin demasiadas variaciones a las necesidades históricas de cada momento, añadiéndole toda una serie de

valores políticos y religiosos según el contexto cultural en el que era recreada. Estos préstamos iconográficos fueron aplicados a la representación heroica del monarca del mismo modo que a otros santos militares –san Millán, san Isidoro o san Raimundo de Fitero– y miembros del estamento eclesiástico –como el cardenal Cisneros o el cardenal Mendoza–, o de la nobleza, cuyas imágenes fueron revestidas de un aparato icónico de carácter triunfalista y expresivo de la idea universal del triunfo del bien sobre el mal. El desarrollo de un proceso de heroización ecuestre remite a su participación en primera línea en defensa del cristianismo con resultados positivos.

Se trata, pues, de una expresión evidente y estereotipada de la representación de la victoria con connotaciones épicas y casi novelescas en algunos casos. La visualización de este tipo de imágenes se singulariza en una serie de elementos significantes similares: la espada invencible, la armadura resplandeciente, la blancura de las vestimentas y el caballo y la presencia de los enemigos abatidos y destrozados o que huyen despavoridos. Recordemos aquí cómo la indumentaria inmaculada simboliza la pureza del jinete y su relación directa con la providencia, mientras que la inclusión de los enemigos derrotados es un recuerdo de la humillación y sumisión de estos como representantes del mal. Por supuesto, las blancas cabalgaduras son un símbolo que confiere a estas imágenes un aura de autoridad y poder, sinónimo de destreza, heroicidad en el campo de batalla y dominio sobre las pasiones.

Su imagen actualiza una fórmula antigua. En este mismo siglo y en el anterior fueron diversas las reproducciones de caballeros imaginados como vencedores del enemigo. Este proceso de supervivencia de la imagen sugiere la recepción de una herencia en la causa secular de la lucha por la unidad religiosa. Así pues, a lo largo de esta época se amplían los ejemplos de heroización ecuestre con un sinnúmero de réplicas, sustituciones y paralelismos que enriquecen y resignifican este tema.

El caballero heroico es convertido en defensor y adalid de la civilización cristiana militante, autoglorificada en la expresión de su triunfo sobre el enemigo imaginado. Frente al caos y el desorden que estos representan, tanto en la visión de los batallones que huyen del campo de batalla como de aquellos que yacen a los pies del caballo, el campeón cristiano ejemplifica el orden, pues refleja su confianza plena en Dios y la legitimidad de su misión sagrada. La suya es una violencia política y moralmente útil y legítima, sagrada. Demuestra visualmente el sentido de superioridad de su causa frente a la de sus rivales. Como nuevo *miles Christi*, Felipe V es imaginado como un héroe sagrado, sublimado como caballero divino, individualizado en su figura arrebatadora. Tal como recordara en su momento Morán Turina, cobra una nueva actualidad y aplicación para conmemorar la victoria del Borbón

la imagen de Santiago matamoros, pues ha convertido su gesta bélica en una nueva cruzada.³⁷

Santiago pervive como modelo y patrón de su monarquía.³⁸ Está presente incluso en las grandes armas de Felipe V, las cuales incluyen su nombre: «Santiago». Por otro lado, a Felipe V se le recuerda que debe contar con estos santos guerreros que durante tantos siglos han demostrado su eficacia.

Se le representa como una figura *quasi* sagrada al servicio de una misión especial, apoteósica y con connotaciones morales, refrendada textualmente en los capítulos que a esta dedica Antonio Cabrera en sus epístolas, pues ve en el Borbón al único que puede librar a la Corona y a la fe católica de las nefastas consecuencias que sucederán si el archiduque Carlos consigue la victoria con la ayuda de las armas de los herejes. Asimismo, la unidad política es ligada a su propia persona en la representación aurática de su figura ecuestre, encarnando la victoria total. No es extraño, pues, que predomine en este tipo de imágenes una retórica providencialista, convencida de la intervención divina en defensa de sus propios intereses y que se complace en referenciar visualmente al adalid que vencerá finalmente a los enemigos de la nación. Un guerrero a lo divino cuyo poder emana de Dios, pues lucha en su nombre y confía en él para enfrentarse a sus rivales, tal y como se expresa en los textos sagrados que acompañan a la imagen.

En este sentido, las victorias del Borbón fueron celebradas en un buen número de ciudades con sermones laudatorios y fastuosas fiestas de acción de gracias, con propósitos proselitistas,³⁹ en cuyas predicaciones eclesíásticas no se dejó pasar la ocasión para agradecer la intervención divina en tales desenlaces. En ellas, la Iglesia proclamó el carácter de cruzada de la guerra contra el archiduque de Austria y sus partidarios, especialmente las tropas inglesas, holandesas y alemanas, acusadas de herejes y sacrílegas y, por tanto, enemigas de la fe verdadera.⁴⁰ Así también algunos regidores, como los de la villa de Alzira, que organizaron fiestas en 1710 «por la feliz victoria y exterminio del enemigo en Brihuega y Villaviciosa»⁴¹ y en cuya expresión transluce un deseo de aniquilación del enemigo.

37. MORÁN TURINA: 1988, pp. 190-191.

38. Recordemos cómo esta relación simbólica entre patrón y monarca llega a una especie de sincretismo en el caso del lienzo conservado en el Museo de Arte de La Paz (Bolivia), en el que el Felipe V es representado como un nuevo Santiago.

39. Sobre la función de las fiestas como elemento de propaganda política, vid. MARÍA JOSÉ CUESTA GARCÍA DE LEONARDO: «La guerra en las imágenes: el poder combativo en la iconografía de la fiesta urbana», en M. INSÚA y M. VINATEA: *Teatro y fiesta popular y religiosa*, Pamplona: Universidad de Navarra, 2013, pp. 93-105.

40. Para esta cuestión son interesantes los estudios de MARÍA TERESA PÉREZ PICAZO: *La publicística española en la Guerra de Sucesión*, Madrid: CSIC, 1966; CRISTINA BORREGUERO BELTRÁN: «Imagen y propaganda de guerra en el conflicto sucesorio (1700-1713)», *Manuscrits*, 21, 2003, pp. 95-132 y FERNANDO MARTÍNEZ GIL: «Los sermones como cauce de propaganda política: la Guerra de Sucesión», *Obradoiro de Historia Moderna*, 20, 2011, pp. 303-316.

41. Archivo Municipal de Alzira, *Libro de Actas 1709-1713*, sign. 11301 / I, 2, fol. 93r.

Por otro lado, la figura del monarca fue exaltada como indiscutible defensor de la religión católica y querido por la providencia, cuyos santos protegían su causa y se convertían en agentes especiales de sus triunfos.

Los sermones gratulatorios insisten en la confianza hacia el monarca como conductor de la Guerra de Sucesión y en la concepción de esta como una guerra santa, una cruzada en la que Felipe V conduce los ejércitos de la tierra del mismo modo en que los santos guerreros abanderan los ejércitos de Dios. Significativo será, por ejemplo, el paralelismo establecido con el arcángel Miguel, a cuyo favor se debió la victoria en los campos de Brihuega y Villaviciosa en 1710:⁴²

Levantad los ojos al Cielo, que allá veréis también una idea de la batalla de Villaviciosa: esta Batalla, que a soplos de la ambición se emprendió al parecer en el Cielo, dize el vulgo, que fue la que Miguel Zeloso, y sus espíritus leales encendieron contra la altiva arrogancia de Lucifer y sus aliados rebeldes.⁴³

La vinculación entre el Borbón y los santos militares se extenderá también a otras figuras, como san Isidoro de Sevilla, cuyo panegirista, fray José Manzano, se encargará de defender sus virtudes como efectivo capitán general de los ejércitos, tal como queda expresado en el prefacio de su obra, dedicada, además, al monarca:

Patrono poderoso de todos los vastos dominios de V. Mag., Capitán General de todos sus Exércitos, que contra los enemigos de el Christiano Nombre, continuò los memorables triunfos, que comenzò Santiago, con su invencible azero.⁴⁴

El interés del padre Manzano por revitalizar el culto a san Isidoro en su condición de patrón de los ejércitos se sitúa en paralelo a la creación de la imagen militar del santo a través de un dibujo de Miguel Jacinto Meléndez y el grabado de Palomino a partir de aquel, así como también en la construcción de relatos pseudolegendarios inspirados en la tradición medieval en el que el santo arzobispo de Sevilla será imaginado interviniendo en ayuda de las tropas de Felipe V en una no localizada batalla de Viznega, en 1710, en el contexto de la Guerra de Sucesión. Pérez Llamazares, prior

42. Un estudio sobre las fiestas celebradas en Valencia por dicha victoria y su vinculación con la imagen de san Miguel en ENRIC OLIVARES TORRES: «La imatge triomfal de sant Miquel i la propaganda del poder en la cultura festiva. Història de les festes d'Acció de Gràcies celebrades a València el 1711 per les victòries felipistes a Brihuega i Villaviciosa durant la Guerra de Successió», *Scripta. Revista internacional de Literatura i Cultura Medieval i Moderna*, 17, junio 2021, pp. 117-138.

43. MANUEL IGNACIO MUÑOZ: *Oracion gratulatoria fúnebre que por la feliz victoria conseguida el día 10 de Diciembre de 1710 por el Ejército de nuestro Cathólico Monarca, único Rey, y Señor N. D. Felipe V el Animoso*, Salamanca, 1710, p. 5. Citado por RODRÍGUEZ DE LA FLOR: 1987, p. 52.

44. FRAY JOSÉ MANZANO: *Vida y portentosos milagros del glorioso San Isidoro, arzobispo de Sevilla, y egregio doctor...*, Salamanca: Eugenio García de Honorato y San Miguel, 1732.

de la Real Colegiata Basílica de San Isidoro de León, recogía esta leyenda, no sin reservas, del llamado Códice 99, fol. 63, del catálogo conservado en la misma colegiata:



Fig. 5. J. Ranc, *Felipe V a caballo*, 1723, Museo Nacional del Prado

Se dice que el triunfo de Felipe V, nuestro Señor, en la batalla de Viznega, año 1710, sobre los enemigos que por tantos años le habían afligido, fue debido a un milagro de San Isidoro. Aunque tan próximos al suceso no dicen en qué se fundan para consignar semejante milagro.⁴⁵

Del mismo modo que las representaciones ecuestres, en estos discursos apologeticos los intereses dinásticos de Felipe de Anjou en el contexto de la Guerra de Sucesión se revelarán secundarios, tal y como advertía Rodríguez de la Flor, frente a la significación fundamental que su persona adquiere en tanto que cabeza visible de la continuidad de un estado confesional católico frente a herejes y cismáticos.⁴⁶

CONCLUSIONES

Como hemos podido señalar, la conocida representación del jinete dominando al caballo como representación del poder se basa en unas fórmulas convencionales transmitidas por la tradición visual adecuadas, no solo por su forma, sino también por su significado como portadora de la idea de dominio y buen gobierno. Estos tipos iconográficos vinculados a dicha representación se remonta a la visualidad de los emperadores romanos y será utilizada en la Edad Moderna para la fabricación de una imagen propagandística potente en lienzos, esculturas y estampas.

La inclusión de una serie de enemigos derrotados y humillados bajo las patas delanteras del caballo aloja, por otro lado, el recurso retórico basado en la idea del triunfo cristiano, en el que el monarca es asociado con la imagen del héroe ecuestre vencedor de sus heréticos enemigos, una configuración visual que no se agota en la Edad Media, sino que se mantiene y refuerza en época moderna.

Bajo esta tradicional composición su imagen será asociada a la del patrón Santiago en una representación emblemática que, a través de una serie de rótulos basados en las Escrituras, lo imaginan como nuevo *miles Christi* y se reafirma la confianza puesta en la mano divina para alcanzar la victoria definitiva sobre sus rivales protestantes en la lucha por el trono, pues es Felipe el señalado por Dios para tal fin, gracias a sus virtudes y su demostrada defensa de la fe.

Tipológicamente, las imágenes ecuestres de Felipe V toman en cuenta la rica tradición iconográfica del retrato a caballo de la dinastía habsbúrgica en una cadena de continuidad visual siendo el antecedente más importante

45. JULIO PÉREZ LLAMAZARES: *Vida y milagros del glorioso San Isidoro, arzobispo de Sevilla y Patrono del Reino de León*, León: Imprenta Católica, 1924, p. 305.

46. RODRÍGUEZ DE LA FLOR: 1987, pp. 52-53.

el de Carlos V de Tiziano, que conmemora su victoria militar en la batalla de Mühlberg sobre los príncipes protestantes de la Liga de Esmalcalda, y que será continuada en las pinturas realizadas por Rubens y Velázquez, entre otros, pues no debemos olvidar que estas imágenes estaban pensadas para ser vistas no solo como espejo de príncipes y virtudes principescas, sino también para promover la imagen de los monarcas hispánicos como guerreros cristianos cuya fortuna en el campo de batalla estaba bajo la protección divina.

BIBLIOGRAFÍA

- ARCINIEGA GARCÍA, LUIS: «Construcciones, usos y visiones del Palacio del Real de Valencia bajo los Borbones», *Archivo de Arte Valenciano*, 14-15, 2005, pp. 21-39.
- «Evocaciones y ensueños hispanos del reino de Jerusalén», en V. MÍNGUEZ e I. RODRÍGUEZ: *Arte en los confines del imperio. Visiones hispánicas de otros mundos*, Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 2011, pp. 49-97.
- BARTHES, ROLAND: *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*, Barcelona: Paidós, 1986.
- BELTING, HANS: *Antropología de la imagen*, Madrid: Katz, 2007.
- BIALOSTOCKI, JAN: «Los 'temas de encuadre' y las imágenes arquetipo», en J. BIALOSTOCKI: *Estilo e Iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*, Barcelona: Barral, 1972.
- BIANCHI BANDINELLI, RANUCCIO: *Introducción a la arqueología clásica como historia del arte antiguo*, Madrid: Akal, 1982.
- BORREGUERO BELTRÁN, CRISTINA: «Imagen y propaganda de guerra en el conflicto sucesorio (1700-1713)», *Manuscrits*, 21, 2003, pp. 95-132.
- BROWN, JONATHAN: «Felipe IV como mecenas y coleccionista», en A. ÚBEDA DE LOS COBOS, *El palacio del rey planeta: Felipe IV y el Buen Retiro*, Madrid: Museo Nacional del Prado, 2005, p. 45-62.
- CABRERA DE CÓRDOBA, ANTONIO: *Glorias de el Señor D. Felipe Quinto, rey de las Españas y Emperador del Nuevo Mundo; ... y fatales consecuencias, ...*, Madrid: Francisco Antonio de Villa-Diego, 1708.
- CARRETE PARRONDO, JUAN: «El grabado en el siglo XVIII. Triunfo de la estampa ilustrada», en J. CARRETE, F. CHECA y V. BOZAL: *El grabado en España (siglos XV al XVIII). Summa Artis*, vol. XXXI, Madrid: Espasa-Calpe, 1987.
- CUESTA GARCÍA DE LEONARDO, MARÍA JOSÉ: «Del túmulo de Carlos II al túmulo del Delfín de Francia: tránsito en imágenes por la Guerra de Sucesión en Granada», *Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual*, 2, 2010, pp. 79-94.

- «La guerra en las imágenes: el poder combativo en la iconografía de la fiesta urbana», en M. INSÚA y M. VINATEA: *Teatro y fiesta popular y religiosa*, Pamplona: Universidad de Navarra, 2013, pp. 93-105.
- DE CEVALLOS, JERÓNIMO: *Arte real para el buen gobierno de los reyes y príncipes, y de sus vassallos*, Toledo: Diego Rodríguez, 1623.
- GÁLLEGO, JULIÁN: *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid: Cátedra, 1996.
- GARCÍA BELLIDO, ANTONIO: *Arte romano*, Madrid: CSIC, 1979.
- GARCIA MAHIQUES, RAFAEL: *Iconografía e iconología. La historia del arte como historia cultural*, vol. 1, Madrid: Encuentro, 2008.
- *Iconografía e iconología. Cuestiones de método*, vol. 2, Madrid: Encuentro, 2009.
- LIEDTKE, WALTER: *The Royal Horse and Rider: Painting, Sculpture, and Horsemanship, 1500-1800*, Nueva York: Abaris Books, 1989.
- MANZANO FRAY JOSÉ: *Vida y portentosos milagros del glorioso San Isidoro, arzobispo de Sevilla, y egregio doctor...*, Salamanca: Eugenio García de Honorato y San Miguel, 1732.
- MARTÍNEZ GIL, FERNANDO: «Los sermones como cauce de propaganda política: la Guerra de Sucesión», *Obradoiro de Historia Moderna*, 20, 2011, pp. 303-316.
- MENOCII JOAN, STEPHANI: *Comentarii totius S. Scripturae ex optimis quibusque authoribi collecti*, I, 1, París: Joannis Boudot, 1719.
- MÍNGUEZ, VÍCTOR: «Cuando el poder cabalgaba», *Memoria y civilización*, 12, 2009, pp. 71-108.
- y RODRÍGUEZ MOYA, INMACULADA: *Napoléon y el espejo de la Antigüedad. Arqueología de las imágenes del poder*, València: Universitat de València, 2014.
- MOFFITT JOHN, F.: «Velázquez y el significado del retrato ecuestre barroco», *Goya*, 2, 1988, pp. 207-215.
- MORÁN TURINA, JOSÉ MIGUEL: «El retrato cortesano y la tradición española en el reinado de Felipe V», *Goya*, 159, 1980, pp. 152-161.
- «Felipe V y la guerra. La iconografía del primer Borbón», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 1, 1, 1988, pp. 187-200.
- *La alegoría y el mito: la imagen del rey en el cambio de dinastía (1700-1750)*, tesis doctoral, Madrid: Universidad Complutense, 1982.
- *La imagen del rey Felipe V y el arte*, Madrid: Nerea, 1990.
- MUÑOZ MANUEL, IGNACIO: *Oracion gratulatoria fúnebre que por la feliz victoria conseguida el día 10 de Diziembre de 1710 por el Ejército de nuestro Cathólico Monarca, único Rey, y Señor N. D. Phelipe V el Animoso*, Salamanca, 1710.
- OLIVARES TORRES, ENRIC: «La imatge triomfal de sant Miquel i la propaganda del poder en la cultura festiva. Història de les festes d'acció de gràcies celebrades a València el 1711 per les victòries felipistes a Brihuega i

- Villaviciosa durant la Guerra de Successió», *Scripta. Revista internacional de Literatura i Cultura Medieval i Moderna*, 17, junio 2021, pp. 117-138.
- PÉREZ LLAMAZARES, JULIO: *Vida y milagros del glorioso San Isidoro, arzobispo de Sevilla y Patrono del Reino de León*, León: Imprenta Católica, 1924.
- PÉREZ PICAZO, MARÍA TERESA: *La publicística española en la Guerra de Sucesión*, Madrid: CSIC, 1966.
- POLLEROß, FRIEDRICH: «*Virtus Coronata Ex Augustissima Et Serenissima Domo Austriaca et Hispana*. El retrato ecuestre como símbolo de la Casa de Austria», *Potestas*, 20, 2022, pp. 131-198.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, FERNANDO: «Emblemática política en torno al rey Felipe V», *Salamanca: revista de estudios*, 24-25, 1987, pp. 39-64.
- SAAVEDRA FAJARDO DIEGO: *Empresas políticas*, ed. de Sagrario López, Madrid: Cátedra, 1999.
- SEBASTIÁN, SANTIAGO: *Emblemática e historia del arte*, Madrid: Cátedra, 1995.