

# LA INFLUENCIA DE LA *ICONOLOGÍA* DE CESARE RIPA EN LAS ALEGORÍAS DEL CATAFALCO PALERMITANO DE MARÍA LUISA DE ORLEANS (1689)

The influence of the iconology of Cesare Ripa on the Allegories of the Parmelitan  
Catafalque of Maria Luisa de Orlean (1689)

David Cejas Rivas, Universidad de Córdoba

Fecha recepción: 03/06/2020

Fecha aceptación: 10/08/2020

**RESUMEN:** Las imágenes alegóricas recogidas en la *Iconología* de Cesare Ripa han inspirado a un sinnúmero de artistas y mentores para crear los mensajes simbólicos de numerosas obras artísticas. Por ello, en esta contribución, se analiza la influencia ejercida por la citada obra italiana en las representaciones escultóricas del catafalco de María Luisa de Orleans en la Catedral de Palermo en 1689.

**PALABRAS CLAVE:** Arquitectura Efímera; Catafalco; María Luisa de Orleans; Palermo; Cesare Ripa; Iconología.

**ABSTRACT:** The allegorical images in *Iconology* by Cesare Ripa, which has inspired countless artists and mentors to create the symbolic messages of numerous works of art. This article contributes to the analysis of the influence exerted by the Italian work cited on the sculptural representations of the catafalque of Maria Luisa of Orleans in the Cathedral of Palermo in 1689.

**KEYWORDS:** Catafalque; Ephemeral Architecture; María Luisa de Orleans; Palermo; Cesare Ripa; Iconology.

## INTRODUCCIÓN

Como es bien sabido, las arquitecturas efímeras sirvieron como representaciones artísticas emisoras de un mensaje de legitimación del poder a través de unos símbolos y añadidos que no fueron casuales, sino que respondían a un porqué. De este modo, se estudiará la representación simbólica de un ejemplo de arquitectura efímera como fue el catafalco palermitano de María Luisa de Orleans, puesto que se trata de uno de los túmulos barrocos con mayor número de esculturas alegóricas dedicadas a la personalidad y virtud regias, cuyas trazas fueron elaboradas por Scipione Basta, Ingeniero Real de Arquitectura del Reino de Palermo, con gran reconocimiento en el virreinato italiano a finales del siglo XVII<sup>1</sup>. Por un lado, siguiendo la descripción de Francisco Montalvo en las *Noticias fúnebres*<sup>2</sup> -testimonio escrito de las exequias celebradas en 1689 para María Luisa de Orleans en la catedral de Palermo<sup>3</sup>-, podremos acercarnos a la morfología y la simbología presentes en el catafalco. Por otra parte, se recurrirá a la obra de Cesare Ripa, con el objetivo de reflexionar sobre su influencia en la materialización simbólica de este paradigma efímero. Según Emile Mâle, “*con Ripa en la mano, podía explicarse la mayor parte de las alegorías que adornaban los palacios y las iglesias de Roma*”, una visión compartida también por Víctor Mínguez, quien añadió:

*“Si Mâle hubiera podido contemplar las arquitecturas efímeras que fueron levantadas durante el Seiscientos, con ocasión de cualquier celebración pública (...) hubiera llegado a una conclusión similar, pues las estructuras provisionales transmitían su mensaje fundamentalmente por medio de alegorías”<sup>4</sup>.*

Así se manifiesta la importancia de las fuentes históricas para la interpretación de las producciones artísticas, encontrándose la *Iconología* de Cesare Ripa como obra fundamental para esta investigación, ya que permitirá descubrir cómo las representaciones alegóricas y emblemáticas son “*una metáfora significativa de algún documento moral por medio de figuras iconológicas, ideales o fabulosas, o de otra ingeniosa y erudita representación, con mote o poema, claro, ingenioso o agudo*” (Palomino de Castro y Velasco, 1988: 104). De esta manera, sabemos que algunas de las representaciones escultóricas tomaron como referencia las imágenes compiladas por Ripa, empleándose éstas junto a otras alegorías para componer el mensaje que el catafalco difundió con la ayuda de una decoración basada en representaciones iconográficas vinculadas mayoritariamente a las virtudes que definieron a la fallecida. Con ello, se pone de relieve cómo son utilizadas y reutilizadas las mismas imágenes por los mentores y promotores, así como por los artistas, quienes van representando las obras con estas u otras referencias iconográficas para crear el discurso específico a

---

<sup>1</sup> Este túmulo ha sido descrito morfológicamente en Mínguez, 2014: 100-101. Mientras que los emblemas presentes en el discurso proyectado en las naves del templo catedralicio fueron interpretados en Mínguez, 1990 y, posteriormente, en Sebastián, 1993: 47-57.

<sup>2</sup> Montalvo, 1689.

<sup>3</sup> Esta fuente literaria ha sido analizada en Lopezosa, 2011: pp. 39-53. La autora realiza un estudio de la estructura de la relación de sucesos y su contenido, pero no analiza la morfología ni los elementos iconográficos presentes en el túmulo.

<sup>4</sup> Mínguez, 1990: 89. Una publicación que sirve como referente en este trabajo por la aplicación de los conceptos e imágenes del autor italiano en las arquitecturas efímeras.

transmitir. En el presente trabajo se hará alusión a la compilación de Ripa publicada por Akal en castellano<sup>5</sup>, junto al grabado incluido en la relación, en el que se muestra el túmulo como testimonio gráfico de esta arquitectura fúnebre (**Fig. 1**).

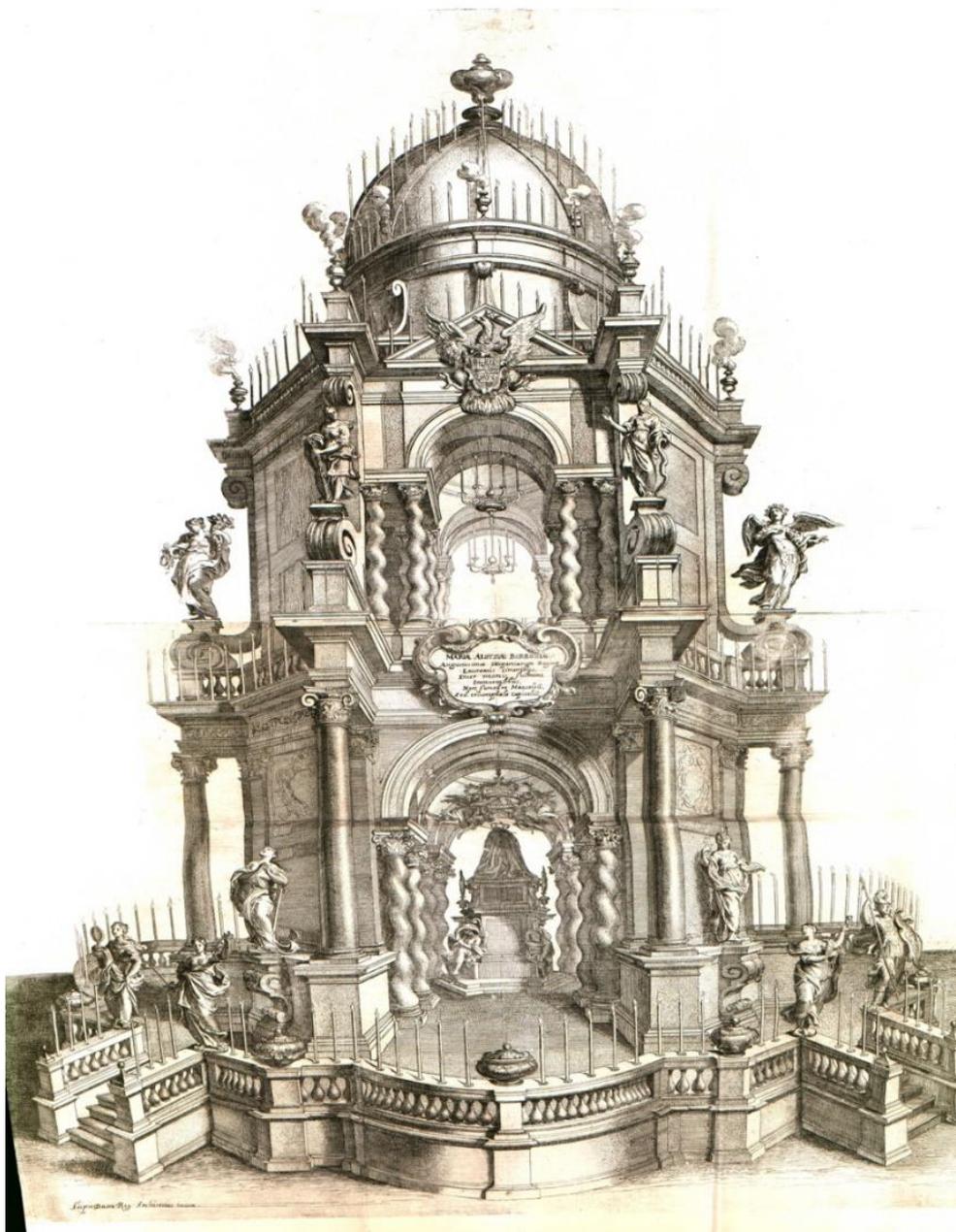


Fig. 1. Túmulo de María Luisa de Orleans en la Catedral de Palermo, Scipione Basta, 1689. Foto: Montalvo, 1689. Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid. [BH FLL 30715 (1)].

<sup>5</sup> Hay 32 ediciones, la primera apareció en 1593, después se sucedieron 13 italianas, 7 francesas, 4 alemanas y 6 holandesas. Finalmente, se encuentra la traducción al castellano comentada por M<sup>a</sup> Adelaida Allo Manero, realizada en 1987, cuya reedición más actualizada en 2007 será la empleada para el análisis llevado a cabo en este artículo.

## **INFLUJOS ICONOGRÁFICOS ENTRE LAS IMÁGENES DE RIPA Y LAS ALEGORÍAS DEL TÚMULO**

Para la elaboración de este análisis ha sido fundamental la consulta de la relación de Montalvo, quien describe con detalle los atributos representativos de cada alegoría del túmulo, incluyendo el mote que las acompañaba a modo de cartela indicadora de cada virtud<sup>6</sup>.

Se comienza así la interpretación iconográfica de las esculturas a partir de las imágenes alusivas a las virtudes cardinales o morales, consideradas fundamentales en todo programa simbólico, ya que en torno a ellas se desarrollaban las demás virtudes. Consecuentemente, fueron poseídas por los gobernantes debido a sus cualidades para ejercer su mandato de la manera más correcta para su reino, como se recoge en los numerosos programas simbólicos de los mismos. De las cuatro virtudes cardinales, dos de ellas son extraídas iconográficamente de la muestra de imágenes compiladas por Ripa: templanza y fortaleza. La primera de ellas, se representa en el túmulo como una mujer con un freno en la mano derecha, mientras en la otra sostiene un reloj de arena. En esta virtud recae la capacidad del equilibrio necesario para ejercer las correctas operaciones en el poder, requiriéndose del freno a la ambición humana en contraposición con sus aciertos. De hecho, el propio cronista del evento fúnebre consideraba a ésta una virtud necesaria para el gobernante, puesto que: *“sin ser templado puede un sujeto ser hermoso, pero sin templanza, ni puede ser sabio, ni valiente; porque la hermosura se funda en proporción, el valor y sabiduría en cualidades, estas piden temperamento”* (Montalvo, 1689: 103). Un concepto reforzado en el mote que acompañaba a la escultura *cunctis temperans*<sup>7</sup>, que alude a la templanza como la virtud que posibilita la existencia del resto de capacidades del gobernante para lograr un equilibrio virtuoso en la toma de decisiones. En el caso de María Luisa de Orleans, si bien la reina, en un primer momento, no se ocupó de asuntos políticos de importancia (salvo de algunas cuestiones de corte, como nombramientos de cargos o favores personales); con el paso de los años, fue desprendiéndose de la presión de ser una reina extranjera -posible cómplice de Luis XIV- para involucrarse en la cultura y política hispanas, apoyando a su marido en las decisiones gubernamentales, incluso, en aquellas relativas a la política exterior contra Francia (Rubio, 2015: 405). En parte, gracias a la templanza con la cual supo discernir entre el amor, la justicia, la caridad o la modestia, todas ellas virtudes residentes en la personalidad de la reina, según cronistas de la época (Montalvo, 1689: 103). En definitiva, este tipo iconográfico expuesto está vinculado al modelo presente en la obra de Ripa (**Fig. 2.1**), aunque simplificándose por motivos espaciales, por lo que no fue incluida la figura del elefante que si incorpora Ripa en su compendio. Esta alegoría se vincula en gran medida con la Justicia y la Prudencia, ya que sus atributos evidencian su capacidad para elegir con moderación, una cualidad que todo buen gobernante debía poseer. Generalmente se representaba con traje púrpura y una palma en su diestra, como símbolo de premio para aquellos que ascienden al cielo, al ser capaces de dominar sus pasiones, someterse y regirse a sí mismos mediante esta

---

<sup>6</sup> Sobre las relaciones de sucesos y la información que proporcionan en relación con las arquitecturas efímeras, véase: Bonet, 1990: 8-9 y Revenga, 2011: 501-502.

<sup>7</sup> “Todo con mesura”

virtud que es la Templanza (Ripa, 2007b: 353-354) (**Fig. 2.2**). En la propia relación de sucesos se refleja la necesidad de conocer lo bueno y lo malo, no solo castigar o premiar un hecho, sino que intervienen más factores en la toma de decisiones, por ejemplo, el uso de otras virtudes necesarias en un gobernante como son la Armonía, la Prudencia o la Justicia. María Luisa de Orleans admiró la Monarquía Hispánica en sus actos heroicos y justos, pese a hallarse alejada de los asuntos de palacio<sup>8</sup>, estableciendo rectitud en sus acciones gubernamentales junto a Carlos II en los últimos años de su reinado como consorte.



Fig. 2.1 y 2.2. *Alegorías de la Templanza*. Foto 2: Ripa, 2007b: 354 y Foto 2.2: Montalvo, 1689. Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid. [BH FLL 30715 (1)].

La otra virtud cardinal extraída del libro de Ripa fue la Fortaleza, una figura femenina armada con yelmo, coraza, una lanza en la mano derecha y un escudo en la izquierda, en el que se representaba una cabeza de león y, sobre esta, una maza<sup>9</sup>. Además, la representación simbólica se acompañaba del lema: *Fortior in fortem*<sup>10</sup>, pues se ha de crecer en las adversidades para demostrar esta virtud. En este sentido, se constata un tipo iconográfico de la fortaleza de ánimo y de cuerpo, refiriéndose a una fortaleza no física, sino moral. Como argumentaba Ripa, esta virtud solía

<sup>8</sup> No debemos obviar el carácter desarrollado por esta reina, siempre encerrada en el Alcázar, ante el encorsetamiento de la sociedad hispana a fines del siglo XVII, en comparación con su Francia natal, marcada por la fiesta, el lujo y el boato. Además, esta consorte no fue nada querida por el pueblo español, quien constantemente le dedicaba coplillas satíricas, especialmente por considerarla incapaz de engendrar descendencia.

<sup>9</sup> A su vez, simbolizan en dicho armamento la fuerza del cuerpo y la generosidad del alma. Se observan los atributos iconográficos de Hércules, pues no debe olvidarse cómo esta figura mitológica a lo largo de la historia del arte ha sido empleada como ejemplo virtuoso de numerosos gobernantes. *Vid.* Allo, 2013: 145-164; García, 2000: 13-29; Mínguez, 2013; San Martín, 2016.

<sup>10</sup> “Más fuerte en lo difícil”

acompañarse de otras como la Magnificencia, la Liberalidad, la Paciencia, la Benignidad, la Perseverancia o la Constancia (Ripa, 2007a: 440), algunas de ellas también presentes en este programa iconográfico. A pesar de ser derrotada muy joven por una enfermedad que la llevó al cadalso, María Luisa de Orleans empleó toda su fuerza. Por ello, esta virtud fue representada “*llorando y armada en sus exequias, igual que hicieron los militares ante los héroes fallecidos en las guerras, ya que el valor del cadáver hace que se contemple la virtud aún tras la muerte*” (Montalvo, 1689: 104-105). Además, se debe tener en cuenta la influencia iconográfica de una medalla romana recogida en las descripciones de Cesare Ripa (Ripa, 2007a: 440), y que se representa gráficamente en otra edición del autor<sup>11</sup> (**Fig. 3.1**).



Fig. 3.1. *Alegoría de la Fortaleza*. Foto: <https://www.arteiconografia.com/2011/05/> [consulta: 29/06/2020].

Aunque, las otras dos virtudes cardinales -Justicia y Prudencia- están presentes en el túmulo funerario, no se basan visualmente en los modelos de imágenes de Ripa.

<sup>11</sup> Procedente de una de las ediciones más difundidas del *Tratado de Iconología* de Ripa, concretamente obra del Abate Orlandi, publicada en Perugia en 1764, con base en otras anteriores.



Fig. 3.2. *Alegoría de la Fortaleza*.  
Foto: Montalvo, 1689. Biblioteca  
Histórica de la Universidad  
Complutense de Madrid. [BH  
FLL 30715 (1)].

Otro grupo de alegorías de gran importancia en las representaciones artísticas a lo largo de la historia han sido las virtudes teologales, como conjunto de valores y actitudes que permiten al ser humano acercarse a Dios. Por ello, el ejercicio de las mismas invita a practicar las anteriormente citadas virtudes cardinales, pues ambas fueron complementarias. En esta ocasión, se tratan de tres: Fe, Esperanza y Caridad. Todas ellas representadas en la máquina fúnebre en base a la compilación de imágenes del teórico italiano, como se detallará a continuación.

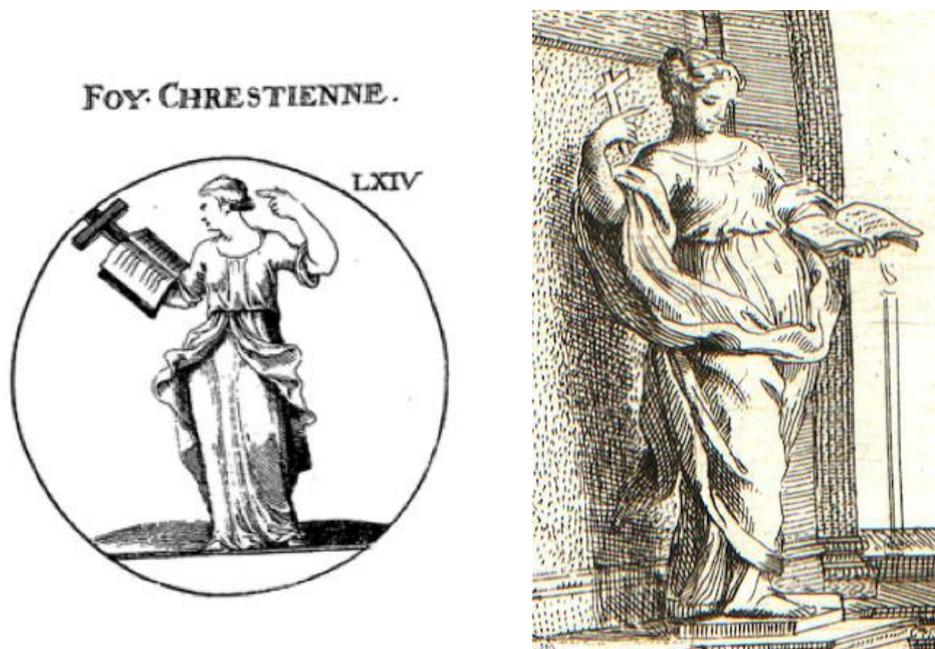
En primer lugar, se encontraba la Fe, como una mujer en majestad que sustentaba un libro abierto en su mano izquierda y una cruz en la derecha. Junto a ella el lema: *non visa tuetur*<sup>12</sup>. Con ello se referencia el carácter oculto de esta virtud, en tanto que es una proyección de lo divino en lo humano. De hecho, este libro abierto representa la verdad revelada, la cual observamos también en numerosas representaciones iconográficas de santos, profetas o sibilas. Mientras que el atributo de la cruz permite acercarnos al subtipo iconográfico de fe cristiana, según señala la obra de Ripa<sup>13</sup>. Este se encuentra integrado en la representación simbólica de:

*“una mujer de blanco sobre una peana y con una cruz y un cáliz en cada mano, siguiendo los preceptos de san Pablo, es decir, la creencia en Cristo Crucificado y el Sacramento del Altar, como símbolos esenciales de la religión cristiana. Aunque esta virtud se colocaba sobre una piedra, símbolo fundamental en relación a Cristo como Nuestro Señor, verdadero Dios y verdadero hombre”* (Ripa, 2007a: 401-402).

<sup>12</sup> “No es vista”, puesto que se percibe esta virtud como algo espiritual y no palpable a los sentidos, pero si perceptible en ellos.

<sup>13</sup> Aunque en la descripción de *Las noticias fúnebres...*, su autor afirma que el referente gráfico de la escultura efímera se sitúa en dos medallas de Vespasiano que plasman un tipo de fe humana, militar y civil (Montalvo, 1689: 106).

Esta descripción se corresponde gráficamente con la imagen de fe extraída de una reedición de Ripa datada en 1643 (**Fig. 4.1**), la cual presenta grandes paralelismos con la composición escultórica de esta arquitectura fúnebre (**Fig. 4.2**).



Figs. 4.1 y 4.2. Alegorías de la Fe. Foto 4: Allegorie dell'Iconologia di Cesare Ripa: <http://dinamico2.unibg.it/ripa-iconologia/edizioni.html> [consulta: 29/06/2020] y Foto 4.2: Montalvo, 1689. Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid. [BH FLL 30715 (1)].

A continuación, se encontraba la Esperanza (**Fig. 5**), para la cual nos remitimos a Ripa en su tipo iconográfico de esperanza divina y certera (Ripa, 2007a: 355-356). Esta se representa como una joven con largo vestido desceñido y sin color evidente, “con las manos juntas levantadas hacia el cielo, al igual que los ojos”<sup>14</sup>, y junto a ella un ancla. El mote que acompañaba a esta representación escultórica fue *Sic ferta sperem*<sup>15</sup>, puesto que se trataba de un tipo de esperanza provocada por la iluminación del monarca prudente para implantar la correcta justicia -siempre divina-, quien es recibida también por María Luisa de Orleans para ejercer un buen gobierno. Además, la relación de sucesos de Montalvo aporta más datos relacionados con otras representaciones antiguas de la Esperanza, como la medalla de bronce de Claudio Nerón recogida por Ripa (Ripa, 2007a: 355-356), de gran interés iconográfico al portar la flor de lis como símbolo de la esperanza<sup>16</sup>. En conclusión, la Esperanza es una de las virtudes teologales junto a la Fe y la Caridad, siendo atributos que toda

<sup>14</sup> Referencia compartida entre el autor de la crónica del evento fúnebre (Montalvo, 1689: 102) y el teórico italiano (Ripa, 2007a: 355), lo que refuerza el enfoque metodológico de este trabajo científico en base a las conexiones iconográficas de la compilación de Ripa en el túmulo funerario erigido a María Luisa de Orleans en Palermo.

<sup>15</sup> “Así espera productivamente”

<sup>16</sup> Quizás no sea casual la cita a esta representación iconográfica clásica, al considerar la importancia visual del lirio en el mundo funerario y, especialmente, para esta reina procedente de la dinastía Borbón, donde la citada flor es símbolo de su heráldica.

reina cristiana debía poseer para ser considerada una gran gobernante. Además, la Esperanza resaltaba en el grupo de esculturas por su ubicación, y es que esta virtud permitía dirigir el alma de la fallecida al cielo, donde “*sin duda logrará su Real espíritu el premio de la mejor esperanza...*” (Montalvo, 1689: 102). En resumen, la representación alegórica sigue de manera fidedigna la descripción reseñada por Ripa, ya que en ambos casos eleva sus manos en actitud orante, otorgando un carácter dramático a la composición artística.



Fig. 5. *Alegoría de la Esperanza*. Foto: Montalvo, 1689. Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid. [BH FLL 30715 (1)].

La última virtud teologal era la Caridad, representada como una mujer vestida de color púrpura, portadora de un niño en sus brazos y de un corazón con llamas de fuego en la mano derecha. Ésta se acompañaba del mote *Vtriunsque amans*<sup>17</sup>, para mostrar el amor profesado hacia su esposo y, por consiguiente, a sus reinos como obligación de consorte. Respecto a la simbología de los colores, el púrpura de la sangre y la muerte se vinculan al acto que se está celebrando en estas honras fúnebres en torno a María Luisa de Orleans. De este modo, la caridad debe ser una virtud a presentar ante cualquier persona que emprenda su camino al cielo como se manifiesta en el corazón en llamas, propio de quien ama, puesto que “*siente al próximo, como a su mismo ser*” (Montalvo, 1689: 112). Al tiempo que los niños que le acompañan evocan al desvalido que debe estrecharse entre los brazos: “*lo que a uno de mis pequeños hicisteis, a mí me lo hicisteis*”, como refleja la palabra de Dios, según recoge el autor italiano (Ripa, 2007a: 162-163). En definitiva, estos atributos reflejan la figura de la reina difunta, que fue en todo momento caritativa con su pueblo ayudando a todos sus vasallos, por ello en sus exequias le devuelven toda su gratitud a través del lamento de su pérdida y el “*culto*”. En lo referente a este hecho se recoge un fragmento de la relación de sucesos que demuestra el carácter virtuoso que debe presentar un buen gobernante, como es el caso de María Luisa de Orleans:

<sup>17</sup> “*Amando a cada uno de ellos*”

*“En la República de un jardín se corona Principe el clavel por la variedad de sus colores, admitiendo en sus fragantes matizes lo blanco del Jazmin, lo rojo de la Rosa, lo morado del Lyrio, lo azul de la Violeta, y lo matizado del Tulipan y por la misma razón en el Paraiso del Alma es Reyna la Caridad de todas las virtudes”. (Montalvo, 1689: 112).*

Por todo lo anterior, nos damos cuenta cómo la escultura del catafalco corresponde con certeza a la descripción aportada por Ripa sobre la misma virtud, concretamente en la referencia gráfica citada en su edición parisina de 1643 (**Fig. 6**); con la salvedad de que en la iconografía original aparecen tres pequeños y en el túmulo solo se acompañaba de uno. No obstante, este hecho no es de extrañar, debido a los motivos espaciales de la composición, siendo frecuente esta reducción compositiva en otras representaciones iconográficas a lo largo de esta arquitectura funeraria. Así aparece la Caridad como virtud divina que se presenta en el alma humana como un hábito virtuoso para permitir la voluntad de amar al prójimo como a uno mismo, siguiendo el segundo mandamiento de Dios en las Sagradas Escrituras (Montalvo, 1689: 112), igual que ocurre en las citadas representaciones simbólicas de la Fe o la Esperanza, también adscritas a la difunta. A pesar del carácter alegre y risueño de esta reina, etiquetada como despreocupada en el terreno político y religioso (especialmente en sus primeros años de reinado), para ser amante del teatro, la música y los paseos a caballo. De este modo, se alejaba de estos preceptos virtuosos que si fueron atribuidos a la figura de su suegra Mariana de Austria, como precedente femenino en el gobierno y referente de mujer católica, madre abnegada y gobernante preocupada por su reino (Grixalba, 2002: 181).



Fig. 6. *Alegoría de la Caridad.*  
Foto: Allegorie dell'Iconologia di Cesare Ripa- <http://dinamico2.unibg.it/ripa-iconologia/edizioni.html> [consulta: 29/06/2020].

Otro de los grandes ciclos iconográficos de las alegorías del túmulo lo componen las virtudes del catecismo, totalmente necesarias para hacer el bien. Por un lado, se encontraban las siete virtudes celestiales, compuestas por la unión de las cardinales y las teologales; por otro, estuvieron presentes las siete virtudes contrarias

para que el feligrés cristiano supiera cómo afrontar la tentación de cometer alguno de los siete pecados capitales. Estas virtudes surgieron para actuar, a modo de salvación del alma, contra los citados pecados (Tabla 1).

Virtud del catecismo	Virtud representada en el túmulo	Pecado capital
Humildad	Modestia	Soberbia
Generosidad	Liberalidad	Avaricia
Castidad	Castidad	Lujuria
Paciencia	Paciencia	Ira
Templanza	Templanza	Gula
Caridad	Caridad	Envidia
Diligencia	-	Pereza

La Modestia, entendida como sinónimo de Humildad, sirve para encabezar el discurso simbólico de las virtudes del catecismo, donde se retrata como una joven de gran sencillez con una larga t nica blanca ceñida por un cinturón de oro como único adorno, mientras sostiene entre sus dedos las puntas del manto. A pesar de ello, Ripa la describe llevándose su mano izquierda al pecho, mientras en la contraria porta un cetro coronado por un ojo. Esta figura virtuosa se acompaña, en el túmulo, del mote latino *decus aula verecundum*<sup>18</sup> (**Fig. 7**), lo que nos lleva a un tipo iconográfico de modestia que actúa en relación a la templanza para frenar la ambición, en relación a los preceptos de San Agustín (Montalvo, 1689: 108). Como bien advierte Ripa, en ella se afirma el origen de “*el orden y la moderación que rige las acciones humanas, empleando a tal fin las fuerzas de nuestra intención y apartándonos debidamente tanto del exceso como del defecto, regul ndonos con moderación por la vía del medio equidistante entre ambos extremos*” (Ripa, 2007b: 90). Esta virtud, al igual que la Templanza o la Prudencia, fue se a de la personalidad de la reina, que según afirma Montalvo:

*“raros fueron los que llegaron a mirar el Majestuoso semblante de nuestra Catholica Reyna, porque en las mas solemnes publicidades, en que era fuerza descubrirse, mortificaba su abanico el deseo de sus vasallos, pues manifestando solamente los ojos, daba a entender modesta, que quería mas ver, que no ser vista”* (Montalvo, 1689: 108-109).

<sup>18</sup> “Modesta gloria en la corte”



Fig. 7. Alegoría de la Modestia. Foto: Ripa, 2007bb: 90.

Lo anterior es un signo evidente del segundo plano en que decidió quedarse María Luisa de Orleans en el trono, citándose la modestia de su persona, cuando verdaderamente fue un desinterés por los asuntos de Estado. Salvo los últimos años de su vida, momento en que se replantó su papel político, decidiendo hacer frente a más cuestiones gubernamentales.

La Liberalidad se representa como portadora de dos cornucopias: una llena de flores y frutos, mientras en la otra se arrojaron abundantes dignidades como mitras, coronas y capelos para evitar la codicia. Junto al mote *Longe lateque diffundit*<sup>19</sup> (Fig. 8.1), que viene a reflejar cómo esta virtud propicia que el espíritu sienta deseos por ayudar, sin esperar nada a cambio. En este sentido, la Liberalidad se asocia a la honestidad y generosidad como una actitud virtuosa que desempeñaría Su Majestad, quien ayudó al prójimo siempre que pudo, repartiendo sus riquezas (Montalvo, 1689: 138). Como bien se expone en la imagen de la Liberalidad de Ripa, donde la figura porta, en su mano derecha, un compás<sup>20</sup> con una cornucopia hacia abajo y, al otro

<sup>19</sup> “Se extiende extensamente”

<sup>20</sup> Este instrumento ha de medir y calcular las riquezas poseídas, a la par que el mérito de quien las recibe para constatar si es justo el reparto. Todo ello con la finalidad de ser un alma virtuosa (Ripa, 2007b: 17-18).

lado, el cuerno de la abundancia. Además, en la referencia gráfica se observa un águila sobrevolando la cabeza de la alegoría, evidenciando cómo el poseedor de esta virtud lograba elevar su alma (**Fig. 8.2.**). Esta iconografía pone de relieve cómo la distribución generosa de los bienes, como hiciese María Luisa de Orleans con sus súbditos más necesitados, ayuda al cuerpo y alma en el ascenso a los cielos.



Figs. 8.1 y 8.2. *Alegorías de la Liberalidad*. Foto 8: Montalvo, 1689 y Foto 8.2.: Ripa, 2007b: 17. Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid. [BH FLL 30715 (1)].

La relación de sucesos describe la escultura de la Castidad como una mujer velada y vestida de blanco, que portaba un cetro y dos torres (Montalvo, 1689: 110), acompañada del mote: *Casta iura feruat*<sup>21</sup>. Sin embargo, los atributos indicados por Montalvo de esta virtud no se encuentran simbolizados en otras representaciones iconográficas de la misma. Encontrándose la diferencia compositiva principal en la sustitución de las tórtolas -como recoge Cesare Ripa en sus diversas descripciones de esta alegoría- por las dos torres señaladas por el autor de *Las Noticias Fúnebres* (**Fig. 9**). Cuando se ha indagado en las diferentes descripciones iconográficas de esta virtud ofrecidas por Ripa, todas ellas coinciden en la representación de una dama velada portadora de una o dos tórtolas, entre otros atributos iconográficos como el cetro, el laurel o el azote (Ripa, 2007a: 181-182). En este caso, la torre evocaría la necesidad de permanecer fuerte porque “*hay pasiones que aprisionar y recatos que defender, y no era justo confundir el Alcázar con la cárcel, ni que unas mismas cadenas sirviesen a la esclavitud, de castigo, y a la libertad, de adorno*” (Montalvo, 1689: 110). Si vinculamos este comentario del cronista de la fuente con la biografía de María Luisa de Orleans, se puede concluir en su papel recluso dentro de su propia residencia, ya que durante tiempo permaneció en el Alcázar intentando hacer de él, una prolongación de Versalles. Pero, en tal objetivo, encontró numerosos inconvenientes debido al rígido protocolo hispano. La reina consorte aborrecía las costumbres y tradiciones del reino,

<sup>21</sup> “Arden las leyes honradas”

por ejemplo, se le obligaba vestir a la moda española, cambiando así el pelo rizado y recogido -propio en España de las cómicas- por un peinado suelto, lacio y sobre los hombros, junto al uso de corsés y faldas rígidas armadas sobre el tontillo, en lugar de los vestidos sueltos y ligeros de Francia. A ello se le suma la imposición de rodearse progresivamente de criadas españolas para practicar la lengua y abandonar sus prácticas no bien vistas en España, como montar a caballo, el uso de mascotas en sus alcobas o fumar (Rubio, 2015: 390-393). Sin embargo, el propio autor de la relación de sucesos explica, tras la descripción, cuál era en la época el jeroglífico más común de castidad. Este se vinculaba al subtipo iconográfico de castidad matrimonial, con los atributos simbólicos reseñados previamente. En definitiva, el papel simbólico de la torre, en lugar de la tórtola, evocará con gran probabilidad cómo la reina se encontraba relegada y “prisionera” en un país extraño, donde no era deseada ni por la corte, ni por su reino<sup>22</sup>.



Fig. 9. *Alegoría de la Castidad*. Foto: Allegorie dell'Iconologia di Cesare Ripa- <http://dinamico2.unibg.it/ripa-iconologia/edizioni.html> [consulta: 29/06/2020]

Dentro del grupo de virtudes del catecismo se encuentran también la Caridad y la Templanza, ambas explicadas anteriormente al referirnos a las virtudes teologales y cardinales, respectivamente. Por lo tanto, no se profundizará más en ellas.

En último lugar, se representó la Paciencia en el catafalco regio, pero esta imagen no se encuentra inspirada iconográficamente en ninguna del repertorio de Ripa, por lo que no nos detendremos en su análisis. Al igual que ocurre con la Diligencia -como contraposición a la Pereza-, que ni siquiera se incluyó en el túmulo como una de las virtudes de la difunta reina<sup>23</sup>. Consecuentemente, no debió ser un valor moral destacado dentro de la personalidad de la difunta reina.

<sup>22</sup> Famosas son las coplillas cargadas de sarcasmo dirigidas a María Luisa de Orleans, incapaz de concebir descendiente a la corona, éstas decían: “*Parid, bella flor de lis, / que, en aflicción tan extraña, / si paris, paris a España; / si no paris, a París*” (Rubio, 2015: 402-403).

<sup>23</sup> Tampoco se ha encontrado paralelismo con alguna de las otras alegorías presentes en el túmulo, que bien pudieran sustituir a la Diligencia en la interpretación simbólica de estas virtudes, como ocurre

También se materializaron algunas virtudes adscritas al buen gobierno en el túmulo, concretamente en el solio regio, como la Virtud, la Majestad, la Gloria y la Fortuna. De las cuales, únicamente en la Gloria hubo un atisbo de haberse extraído el modelo iconográfico del repertorio de Ripa, a su vez influenciado en la medallística romana, como bien cita el autor de la relación de sucesos consultada. De esta manera, en el solio se ubicaron aquellos rasgos más destacados de la personalidad de un gobernante, puesto que se trataba del espacio fúnebre más próximo a la identidad regia dentro de la arquitectura efímera, ya que se localizaban en él los atributos reales como fueron la corona y el cetro. Cabe añadir que, dentro de las virtudes propias de un buen gobernante, pueden incluirse otras alegorías presentes en el discurso simbólico de la máquina fúnebre como la Victoria y la Inmortalidad<sup>24</sup>.

También, en el túmulo regio se encontraron alegorías alusivas no sólo a las virtudes de la reina, sino también los sentimientos o emociones presentes en la personalidad de María Luisa de Orleans como fueron la Inteligencia o la Religión. Ambas se encuentran adscritas a una representación iconográfica basada en las descripciones e imágenes compiladas por Cesare Ripa. Por un lado, la Inteligencia, se representó como una mujer con alas y coronada de estrellas, acompañada de la inscripción latina *superna intelligens coronatur*<sup>25</sup>. Sin embargo, Montalvo afirmó que se trataba de un subtipo iconográfico de la inteligencia humana, que generalmente era representado a través de una matrona vestida de oro, laureada de flores, con una sierpe en la mano izquierda y una esfera en la derecha (Montalvo, 1689: 107). Una descripción que seguía los preceptos formales e iconográficos presentes en la imagen compilada por Ripa sobre esta virtud (**Fig. 10**). Por todo lo anterior, en este sentido, si se analizan el lema latino y los atributos portados por la escultura, ésta debía responder a una simbología focalizada hacia lo divino. En este contexto histórico se fundamentaba el conocimiento a partir de lo nimio hacia lo celestial. Para ello, se debía descender a la tierra -arrastrándose por ella como si se tratase de una serpiente para conocer la esfera terrestre- y aplicar el intelecto para lograr el conocimiento, una acción virtuosa representada mediante la corona de flores en la cabeza (símbolo de poseer numerosas virtudes, las cuales potenciaban el acto de la inteligencia). Esta alegoría se componía de una tríada de elementos simbólicos como eran la serpiente, el orbe terrestre y la corona de flores (Ripa, 2007a: 533-534). De esta forma, en la inteligencia como virtud se advierte la coexistencia del conocimiento divino a través de dos vías: filosofía y religión. El individuo puede acercarse a la inteligencia, y con ello a la verdad, a partir del conocimiento de los saberes, es decir, las siete artes liberales<sup>26</sup>, pero también a través de la lectura y comprensión de las Sagradas Escrituras. De este modo, filosofía y religión revelarán la verdad oculta al individuo en cuestión, otorgándole el conocimiento y, por tanto, la inteligencia del saber. No

---

con la Modestia y Liberalidad (representadas en lugar de la Humildad y Generosidad, respectivamente).

<sup>24</sup> Estas alegorías no han sido extraídas del repertorio de Ripa, las cuales responden a tipos iconográficos basados en la numismática de la antigüedad clásica, momento en que fueron asignados estos valores virtuosos a la personalidad del buen gobernante político.

<sup>25</sup> “La inteligencia superior está coronada”.

<sup>26</sup> Con numerosas representaciones alegóricas a lo largo de la historia del arte. Además, la simbología de 7 como 4+3, es decir, la combinación de lo terreno y lo divino. En este sentido, la inteligencia eleva al ser mediante el conocimiento de dos vías: las musas, mediante la Filosofía, y lo divino, por Dios.

se debe obviar que esta se produce mediante la experiencia de la naturaleza, perfeccionando el ánimo y accediendo a la verdad. De hecho, siguiendo a Aristóteles, la inteligencia es aquel acto práctico del entendimiento, por lo que en otros tipos iconográficos, también se plasmaría esta virtud con una tablilla o libro con inscripciones en la mano de la figura portadora (Ripa, 2007a: 534).



Fig. 10. *Alegoría de la Inteligencia*. Foto: Ripa, 2007a: 534.

Por otra parte, la Religión, se representó como una mujer con gran cruz a su izquierda, mientras le sobrevolaba una paloma. Acompañándose de una cadena con el mote *Cor illigat Aris*<sup>27</sup>, que hacía referencia a la bondad con que predicó la religión la difunta representándose en un tipo iconográfico de “religión cristiana y verdadera” (Ripa, 2007b: 259) (Fig. 11). Esta última virtud también ligada a ese conocimiento del mundo terrestre y celestial reflejado en la Inteligencia.

Finalmente cabe destacar que se representaron otras virtudes de una naturaleza más personal y subjetiva como fueron Amor, Alegría, Dolor y Obediencia, cuyas influencias simbólicas se encuentran en otras fuentes ajenas a la obra de Cesare Ripa.

<sup>27</sup> “Su corazón la liga a los altares”.



Fig. 11. *Alegoría de la Religión*. Ripa 2007b: 260.

## REFLEXIONES ICONOLÓGICAS EN TORNO AL MENSAJE SIMBÓLICO REPRESENTADO EN EL CATAFALCO PALERMITANO DE MARÍA LUISA DE ORLEANS

En este último apartado de la investigación se evidenciará cómo el orden de las figuras alegóricas y su significado responden a un discurso establecido para el túmulo funerario de María Luisa de Orleans. De esta forma convergen en la máquina fúnebre diferentes tipos de alegorías como son las virtudes cardinales y teologales, las relativas al catecismo y aquellas más vinculadas al carácter personal, religioso y moral de la difunta, en tanto que las conexiones establecidas entre todas ellas formaban parte de los rasgos que definieron a la reina durante su mandato. Para conocer el sentido simbólico de estas virtudes -y su relación con la difunta- se ha recurrido a una lectura iconográfica del catafalco erigido para la celebración de sus exequias fúnebres en la Catedral de Palermo<sup>28</sup>. Estas figuras lograron no sólo formar parte del ornamento de la arquitectura efímera creada para despedir a la reina tras su muerte, sino también contribuir al ascenso de su alma al cielo tras las pompas fúnebres. A pesar de que éste se trata de un estudio simbólico a partir de las imágenes de Ripa y la influencia de las mismas en el túmulo regio, se debe aludir también a su

<sup>28</sup> En relación con el método aquí aplicado y la interpretación de la obra de arte en clave simbólica, véase: Revenga, 2012: 106-109.

propia forma arquitectónica. En tanto que este artefacto efímero se representó con una morfología ochavada que evocaba al infinito<sup>29</sup> para favorecer su propia gloria inmortal. Reforzándose el discurso mediante la erección de veinticuatro esculturas alegóricas para citar las diferentes virtudes de la difunta y contribuir a la salvación de su alma en un discurso focalizado a resaltar el virtuosismo de María Luisa de Orleans. Puesto que, se ha comprobado, como el primer cuerpo está compuesto por las siete virtudes cardinales y teologales, lo que unidas indican el camino hacia la salvación. En este caso, queda asentado en el propio basamento, junto a la introducción paulatina de la mayoría de virtudes del catecismo, como luchadoras en la moral de la difunta por no caer en el pecado ni en la vida ni en su camino al más allá. El solio regio, con sus atributos, quedan protegidos por cuatro virtudes alusivas al buen gobernante: virtud, majestad, gloria y fortuna. Finalmente se incluyen aquellas alegorías vinculadas a los sentimientos y emociones, por ende, al carácter más personal de la difunta. En este sentido, se observa cómo en las exequias fúnebres palermitanas dirigidas a la memoria de la reina María Luisa de Orleans y, concretamente, en el catafalco erigido para la ocasión, se proyectaron “*afectos tristes y alegres, las voces de la muerte y de la vida, dándose, en armonía musical, acentos absolutamente contrarios*” (Montalvo, 1689: 132), es decir, se proyectó en el lenguaje y estética propia del contexto histórico-artístico, generándose así todo un discurso por la salvación del alma de la difunta. Además, la mayoría de figuras escultóricas fueron representadas con carácter juvenil, en consonancia con la edad de la fallecida, resaltando como al morir se hallaba en “*la flor de la vida*” y, además, “*toda virtud es una manifestación o faceta de lo bello, lo verdadero o lo deseable*” (Ripa, 2007a: 437). Salvo excepciones donde se representaron viejas matronas -como la Justicia- u hombres -en el caso del Dolor.

Por todo lo anterior, se ha comprobado a lo largo de este artículo cómo la figura de Cesare Ripa ha centrado, de manera casi monográfica, el análisis del discurso iconográfico del túmulo de María Luisa de Orleans. Aún siendo así, las imágenes y textos aportados bien podrían haberse complementado con los emblemas, símbolos y representaciones de otros autores coetáneos a la construcción de esta arquitectura temporal. Sin embargo, este trabajo ha contribuido a demostrar, una vez más, la importancia de *La Iconología* de Ripa para los discursos emblemáticos, literarios y visuales del Barroco, especialmente en la representación simbólica de las arquitecturas efímeras. En este sentido, los atributos de los que fueron revestidas las estatuas del túmulo como la Prudencia, la Esperanza, la Templanza, la Castidad, la Paciencia y la Obediencia, hacen uso de unas formas y símbolos que no provienen de un catálogo basado en imágenes para usar en cualquier momento<sup>30</sup>. Sino que, en función del discurso que quiera emplearse, existe la posibilidad de reutilizar determinados iconos o elementos para diversos contextos, modificándose la composición conforme a los intereses demandados para la realización de la obra de arte en cuestión. No obstante, en la mayoría de las composiciones escultóricas se reducen los elementos que acompañan a la figura

---

<sup>29</sup> Gracias a la simbología de una estructura ochavada que alude a la inmortalidad, la cual se anhelaba para la memoria de la reina con estas honras fúnebres.

<sup>30</sup> Al igual que ocurre, por ejemplo, con el ciclo de virtudes de la Sala Capitular del Ayuntamiento de Toledo, donde las virtudes representadas se alejan de los modelos tradicionales. En Revenga, 2004: 148-159.

iconográfica en las fuentes literarias y gráficas primigenias, mientras que en las representaciones pictóricas se suelen ampliar estos elementos de acompañamiento por motivos decorativos, simbólicos y, sobre todo, espaciales<sup>31</sup>. De esta manera, la simbología y la significación dependerán del acompañamiento figurativo u ornamental que los creadores, mentores o comitentes estimen oportuno en cada obra artística (Revenga Domínguez, 2004: 148-159).

En el túmulo estudiado parece haberse procedido a la fusión de diversos emblemas pictóricos y a una lectura más libre de ellos. Este hecho da lugar a una nueva imagen escultórica, no dándose en todas las estatuas una “copia literal” en base a las virtudes presentes en las fuentes gráficas previas (Revenga Domínguez, 2004: 151). Cabe añadir que todos los motes que acompañan a las estatuas del catafalco regio fueron creados *ex profeso* para el evento luctuoso<sup>32</sup>. Un hecho vinculado, con gran probabilidad, a la individualidad con que se retrata en esta arquitectura efímera las diversas virtudes en función a la personalidad de María Luisa de Orleans. En este caso, las alegorías se tornan esenciales para legitimar el poder regio tras su muerte y recordar nuevamente las correctas acciones llevadas a cabo en vida por la difunta. Además, si nos fijamos, todas ellas quedan relacionadas directamente con la mano de Dios, no pudiéndose obviar el papel desempeñado por este en las operaciones gubernamentales, ya que nos situamos en un contexto histórico donde el poder político y el religioso difícilmente podrían dividirse en la Monarquía Hispánica, heredera del modelo absolutista francés.

En conclusión, se observa todo un despliegue ornamental tanto en el túmulo como en el evento fúnebre, como se puede corroborar en la siguiente afirmación: “*Las exequias palermitanas destacan, desde luego, por su asombroso esplendor, algo contrario a la etiqueta que preconizaba una menor exuberancia para las exequias de una reina muerta sin descendencia. En territorio italiano, por ejemplo, en Roma y Nápoles no se vio tal magnificencia*” (Bernat Vistarini y Cull, 2014).

## BIBLIOGRAFÍA

ALLO MANERO, M. A. “La mitología en las exequias reales de la Casa de Austria”, *De Arte*, nº 2, (2013), pp. 145-164.

BERNAT VISTARINI, A. y CULL, J. T. (1999). *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados*. Madrid: Akal.

BERNAT VISTARINI, A. y CULL, J. T. “Imágenes y textos en la muerte de María Luisa de Orleans. Los emblemas de las Noticias historiales (1690) de Juan de Vera Tassis”, *e-Spania*, 17 febrero 2014 [consulta 28 abril 2020] <http://journals.openedition.org/e-spania/23103>

<sup>31</sup> Máxime en la fiesta barroca, donde las arquitecturas efímeras erigidas requieren de ligereza y símbolos sencillos con carácter esquemático para ser comprendidos por los espectadores.

<sup>32</sup> De este modo, estas referencias no fueron extraídas literalmente de la compilación de Ripa, ni de otras fuentes compilatorias como, por ejemplo, la *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados*, obra de Bernat Vistarini y Cull.

- BONET CORREA, A. (1990). *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximaciones al barroco español*. Madrid: Akal.
- GARCÍA DE LA TORRE, E. “Los Austrias y el poder: la imagen en el siglo XVII”, *Historia y Comunicación Social*, nº 5, (2000), pp. 13-29.
- GRIXALBA, C. (2002). *Amor y desamor en la corte*. Madrid: Libsa.
- LOPEZOSA APARICIO, C. “Solemne despedida. Brillante memoria. Las Exequias de María Luisa de Orleáns en Palermo a través de la Relación de Francisco Montalbo”, *Pecia Complutense*, nº 14, año 8 (2011), pp. 39-53.
- MÍNGUEZ CORNELLES, V. “Arte efímero y alegorías: la *Iconología* de Ripa en las exequias romanas de Felipe IV”, *Arslonga: cuadernos de arte*, nº 1 (1990), pp. 89-97.
- MÍNGUEZ CORNELLES, V. (2013). *La invención de Carlos II. Apoteosis simbólica de la casa de Austria*. Madrid: Centro de Estudios de Europa Hispánica.
- MÍNGUEZ CORNELLES, V. et al. (2014). *La fiesta barroca. Los reinos de Nápoles y Sicilia (1535-1713), Triunfos barrocos*, vol. III. Castellón: Universitat Jaume I.
- MONTALVO, F. (1689). *Noticias funebres de las magestuosas exequias que hizo la felicissima ciudad de Palermo en la muerte de Maria Luysa de Borbon que escribia Fr. Francisco de Montalbo, de la religion de S. Geronimo*. Palermo.
- PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A. A. (1988). *Museo pictórico y escala óptica con el Parnaso Español Pintoresco Laureado (1715-1724)*. Madrid: Ed. Aguilar.
- REVENGA DOMÍNGUEZ, P. “El ciclo de Virtudes de la Sala Capitular del Ayuntamiento: significado y fuentes emblemáticas”, *Archivo secreto: revista cultural de Toledo*, nº 2 (2004), pp. 148-159.
- REVENGA DOMÍNGUEZ, P. (2011). “El espectáculo del poder: entradas reales en el Toledo dieciochesco”, en CURIEL, G. (ed.): *Amans artis, amans veritatis*. México: UNAM, pp. 497-544.
- REVENGA DOMÍNGUEZ, P. (2012). “Metodologías, interpretaciones y tributos de la Historia del Arte”, en PALACIO PRIETO, J. L. (coord.): *90 años de cultura*, México: UNAM, pp. 87-126.
- REVILLA, F. (2012). *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid: Cátedra.
- RIPA, C. (2007 a y b) *Iconología*, 2 vols, Madrid: Akal.
- RUBIO, M. J. (2015). *Reinas de España. Las Austrias: siglos XV-XVII. De Isabel la Católica a Mariana de Neoburgo*. Madrid: La esfera de los libros.
- SAN MARTÍN AYLLÓN, I. (2016). *Politización de un mito: el caso de Hércules*. La Rioja: Universidad de La Rioja (Trabajo Fin de Grado s.p.).
- SEBASTIÁN, S. “La imagen alegórico-emblemática de los lugares geográficos: el catafalco de María [sic] de Borbón”, *Ars longa. Cuadernos de Arte*, 4 (1993), pp. 47-57.